



De pioniersklanken van R&S Records, een historisch en musicologisch onderzoek

Art Philippeth

Promotor: Professor Bruno Forment

Eindwerk ingediend voor het behalen van de graad van
Master in Kunstwetenschappen & Archeologie

Academiejaar 2014-2015



The pioneering sounds of R&S Records, an historical and musicological study



Verklaring i.v.m. plagiaat

Ik verklaar plechtig dat ik de masterproef, "De pioniersklanken van R&S Records, een historisch en musicologisch onderzoek.", zelf heb geschreven.

Ik ben op de hoogte van de regels i.v.m. plagiaat en heb erop toegezien om deze toe te passen in de masterproef.

Datum

22/07/2015

Naam + handtekening

Art Philippeth

Samenvatting

Deze masterproef heeft R&S Records als onderwerp, het Gentse label van het koppel Renaat Vandepapeliere en Sabine Maes. Dit label speelde tussen 1983 en 2001 in een eerste bestaansperiode een belangrijke rol in de productie en verspreiding van elektronische dansmuziek in België en Europa. Dit onderzoek valt uiteen in twee delen. Enerzijds is het een historisch onderzoek naar het ontstaan en de evolutie van het label en zijn catalogus in deze periode aan de hand van interviews, catalogus-, bronnen- en literatuurstudie. Het zal dan ook opvallen dat doorheen de jaren de catalogus, zowel licenties als exclusieve producties, exponentieel en door middel van sublabels in diverse richtingen groeit. De persoon van Vandepapeliere als ‘monitor’ van muzikale evoluties en ‘verbindingspersoon’ tussen muzikanten speelt daarin een belangrijke rol. Bijzondere aandacht besteedt Vandepapeliere bovendien aan de ‘verpakking’: de eigenheid van de subcultuur waar R&S zich in bevindt laat toe de focus op het imago van het label te leggen, meer dan op de individuele artiest. Voorafgaandelijk breng ik ook de Europese ‘scene’ waarin R&S zich bevond in beeld op basis van literatuurstudie. Het zal duidelijk worden dat naast Belgische labels ook uitgeverijen uit Groot-Brittannië, Duitsland, Nederland en Frankrijk een belangrijke rol speelden vanaf het midden van de jaren 1980.

Anderzijds is deze paper een musicologische studie die zich toespitst op de ‘sound’ van R&S Records in de specifieke periode 1988 – 1992, een tijdsvak waarin het label een beslissende artistieke koerswijziging doorvoerde. Daarvoor worden 5 representatieve R&S-tracks uit deze periode onderzocht op basis van bepaalde musicologische parameters. Als gevolg daarvan zal al snel duidelijk worden dat R&S in deze periode sterk evolueert van commerciële motieven naar artistieke motieven, dat de stijl evolueert van New Beat en Italo Disco naar Techno, en dat het klankenpallet volledig anders wordt. Tussen de 5 tracks herkennen we gelijkenissen, maar bovenal interessante verschillen die wijzen op een evolutie. Om te kunnen beoordelen of die ‘R&S-klank’ al dan niet uniek is worden deze bevindingen vervolgens vergeleken met 4 tracks van 4 concurrerende labels uit Groot-Brittannië, Duitsland, Nederland en België. Enigszins contradictorisch klinkt R&S ten opzichte van de buitenlandse labels uniek in de eerste commerciële jaren, tot 1990, van de besproken periode. We bemerken vanaf de ‘techno-periode’ echter al snel gelijkenissen, veelal eigen aan het ‘genre’. De vraag of

R&S dan ook uniek 'klonk' is dan ook moeilijk te beantwoorden, temeer omdat het ervaren en vergelijken van klanken deels een kwestie van perceptie, meer dan musicologie, is. Wel kunnen we voorzichtig concluderen dat R&S Records en veel van de tracks die het label in deze periode uitgaf zo vooruitstrevend en invloedrijk waren dat ze de genre-bepalingen zélf mee hebben vormgegeven.

Abstract

This paper is about the Ghent-based record label R&S Records that played an important role in the production and diffusion of electronic dance music between 1983 and 2001. The first part of this paper is a historic study of the label in the given timeframe. A second and musicological part is focussing on the label's 'sound' between 1988 and 1992, a period in which the label took a major artistic decision.

1. Voorwoord

Voordat deze paper aanvangt wil ik graag van de gelegenheid gebruik maken om enkele mensen te bedanken voor hun doorslaggevende rol in de totstandkoming van deze masterproef. Promotor professor Bruno Forment in de eerste plaats voor het aanreiken van dit schitterende onderwerp en het geven van broodnodige feedback. Daarnaast bedank ik graag ook alle geïnterviewden voor hun bereidwillige medewerking. Zonder de gesprekken met Renaat Vandepapeliere, Marcos Salon, David Morley, Frank De Wulf en Peter Decuypere zou deze masterproef een essentiële fundering missen. Tot slot wens ik ook mijn vriendin, Stephanie Denis, en ouders te danken voor feedback en motivering.

2. Inhoudstafel

1. Voorwoord	6
2. Inhoudstafel.....	7
3. Inleiding.....	9
4. Methodologie.....	11
5. Status Quaestionis	13
6. Elektronische dansmuziek in Europa in de periode 1988 – 1992	16
6.1 Groot Britannië.....	19
6.2 Duitsland	20
6.3 Nederland.....	22
6.4 Frankrijk.....	23
6.5. België	24
7. R&S Records.....	29
7.1 ‘R’ & ‘S’, een koppel in balans.....	29
7.2 Pré-R&S: de opportunistische beginjaren (1984 – 1989).....	30
7.2.1 Italo Disco.....	30
7.2.2 New Beat.....	33
7.3 Een artistieke koerswijziging: de Techno-gateway (1990 – 1991)	34
7.4 De artistieke versplintering: een wildgroei aan sublabels (1992 – 2001)	40
7.4.1 Sublabels.....	42
7.4.2 R&S, het uitbouwen van een visuele identiteit	48
7.5 Het einde van R&S Records	53
8. Musicologische analyse van vijf R&S-tracks	55
8.1 Afbakening periode en selectiecriteria.....	55
8.2 Analyse-parameters	58
8.3 Musicologische analyse	61
8.3.1 Electric Avenue – Feel The Groove.....	61
8.3.2 The Abstract – Why Don’t You Answer	62
8.3.3. Joey Beltram – Energy Flash	64
8.3.4 Spectrum – Brazil.....	66
8.3.5 Outlander – Vamp.....	68
8.4 Instrumentatie.....	71
8.5 Methode: man of machine?.....	79

8.6 Naar een 'R&S-sound'	80
9. Musicologische vergelijking tussen R&S Records en vier Europese concurrenten	85
9.1 Selectiecriteria	85
9.2. Musicologische analyse	86
9.2.1 Interfisch/Tresor: Clock DVA – The Act.....	86
9.2.2 Music Man: Rhythm Device – Acid Rock.....	90
9.2.3 Warp: LFO – LFO	93
9.2.4 Go Bang! D-Shake – My Heart The Beat	96
9.3 Vergelijking met R&S Records	99
9.3.1 R&S Records – Interfisch/Tresor.....	99
9.3.2 R&S Records – Music Man.....	100
9.3.4 R&S Records – Warp.....	100
9.3.3 R&S Records – Go Bang!.....	101
9.4 R&S Records, een 'klanksynthese'?	102
10. Conclusie	105
11. Bibliografie	107
11.1. Literatuur.....	107
11.2. Bronnen.....	111
12. Bijlagen	114

3. Inleiding

Het onderzoek in deze masterproef handelt over R&S Records, het Gentse muzieklabel van Renaat Vandepapeliere en zijn echtgenote Sabine Maes. Tussen 1984 en 2001 speelde de muziekuitgeverij een belangrijke rol in de verspreiding van vernieuwende elektronische dansmuziek in België en ver daarbuiten. Na een sabbatperiode tussen 2001 en 2006 blies het koppel het label nieuw leven in. Vandaag speelt R&S weer een uiterst relevante rol.

Deze masterproef focust zich uitsluitend op de eerste periode van het label, meer bepaald de periode van 1988 tot 1992. In deze jaren maakt het label een bijzonder beslissende fase door. R&S verandert dan voor het eerst resoluut van artistieke koers, met een verandering van klank als resultaat. In deze periode is de alternatieve elektronische dansmuziek waarop R&S zich dan toelegt bovendien nog grotendeels ingebed in een subcultuur met eigen waarden, normen en karakteristieken. Kort daarna, vanaf 1992, zal zij wereldwijd doorbreken bij het grote mainstreampubliek, waardoor het aantal commerciële (sub)labels, releases, megafeesten en 'live-acts' exponentieel zal groeien. Het is deze omslagperiode tussen 1988 en 1992, waarin ondergronds een nieuw muzikaal genre en artistieke motieven zich ontwikkelen, die centraal staat in deze scriptie, die zowel een historisch als een musicologisch luik bezit. Enerzijds is er een breder historisch onderzoek naar het label en zijn sublabels, alsook naar de vele actoren en uitgaves. Daarbij baseer ik me op bronnen als de *releases* zelf, interviews, video's en secundaire literatuur. Anderzijds is dit onderzoek van musicologische aard: ik probeer te achterhalen wat de, al dan niet typische, 'sound' is van R&S-records in de gegeven periode. 'Sound' definiëren we daarbij als het geheel van gemeenschappelijke en mogelijk unieke elementen waaruit de tracks van een catalogus zijn opgebouwd. Deze zijn beschrijfbaar, analyseerbaar en vergelijkbaar aan de hand van specifieke parameters. De vraag is of er op dat moment überhaupt sprake is van een welbepaalde 'sound', en valt die te destilleren uit de vele tientallen uitgaves? Zo ja, welke elementen, instrumenten of producers maken die 'sound' dan? Wat zijn de invloeden? En hoe verhoudt de 'sound' van R&S zich ten opzichte van zijn Belgische en Europese concurrenten in het gegeven tijdsvak?

In 2014 vierde R&S Records zijn dertigjarig bestaan. Naar aanleiding van die verjaardag kreeg het label opnieuw bijzonder veel pers aandacht, met oog voor verleden, heden en toekomst. Toch zal uit de status quaestionis blijken dat het bestaande onderzoek naar R&S Records in al zijn facetten zeer minimaal is. Het gedane historische onderzoek blijkt bijzonder karig en versnipperd, terwijl het musicologische onderzoek naar labels als artistieke entiteiten, en specifiek naar R&S Records, haast onbestaande is. Het is net daarom dat dit onderzoek zo relevant is.

4. Methodologie

Deze paper vat aan met een literatuurstudie. Eerst en vooral maak ik een status quaestionis op van de bestaande literatuur omtrent R&S Records en de context waarin het label zich situeert. We geven een overzicht van enerzijds primaire en secundaire historische bronnen en literatuur, en anderzijds literatuur die zich toespitst op musicologische en sociologische studies inzake elektronische dansmuziek in hoofdzakelijk Europese of Amerikaanse context. Snel zullen we een lacune opmerken voor dergelijke literatuur gelinkt aan labels in het algemeen, en R&S Records in het bijzonder.

Het verdere verloop van deze paper ontwikkelt zich van macro- naar microniveau. De eerstvolgende twee hoofdstukken zijn van historische aard. Het eerste deel handelt over de internationale muzikale context waarin R&S zich tussen 1988 en 1992 bevond. Op basis van literatuurstudie achterhaal ik in welke landen elektronische dansmuziek belangrijke ontwikkelingen doormaakte, en welke labels in die landen daarbij een belangrijke rol speelden. Op die manier probeer ik het muzikale landschap waarin R&S Records zich bevond in kaart te brengen. Het volgende hoofdstuk van historische aard spitst zich toe op R&S zelf. Daarin breng ik aan de hand van afgenomen interviews, literatuur- en catalogusstudie de evolutie van R&S als label in kaart, dit tussen 1983 en 2001.

Vervolgens ga ik over op musicologisch onderzoek. Daarbij selecteer, beschrijf en analyseer ik vijf R&S-tracks die representatief zijn voor de besproken periode 1988 - 1992. Eerst breng ik daarbij de selectiecriteria en parameters in kaart die noodzakelijk zijn. Daarna bespreek ik de vijf tracks afzonderlijk, de specifieke R&S-instrumentatie en de werkmethoden. Ik probeer te achterhalen op welke manier en met welke specifieke elementen de geselecteerde R&S-tracks werden opgebouwd. Het volgende musicologische hoofdstuk handelt over de concurrentie van R&S. Ik selecteer opnieuw vier tracks van vier verschillende Europese concurrentiële labels binnen de gegeven periode. Ik beperk me tot slechts één track per label omdat het in het kader van deze scriptie moeilijk is om een groter staal te nemen. Ook deze tracks analyseer ik, telkens in vergelijking met de eerder besproken R&S-tracks. Door deze vergelijking probeer ik uiteindelijk de 'R&S-sound' zo helder mogelijk te destilleren uit de besproken stalen.

Zoals eerder aangehaald, nam ik retrospectieve en kwalitatieve interviews af met betrokken en vooraanstaande personen om de voor handen zijnde literatuur aan te vullen. Artistiek verantwoordelijke van R&S, Renaat Vandepapeliere, interviewde ik in functie van de historische context van het label. Met David Morley, Marcos Salon en Frank De Wulf, drie artiesten en geluidstechniekers uit de beginjaren van het label, sprak ik vervolgens over de productiemethoden en klank. Tot slot interviewde ik Fuse- en I Love Techno-oprichter Peter Decuypere in functie van zijn buitenstaandersvisie.

Uiteraard bestaat in het geval van retrospectieve interviews het gevaar voor mythevorming. Vooral zaakvoerder en artistiek verantwoordelijke Renaat Vandepapeliere staat bekend als een sterke ‘verkoper’ en ‘storyteller’. Aangezien R&S ook vandaag nog operationeel is, is de ‘afstand’ tussen interviewer en onderwerp nog klein en de betrokkenheid bijzonder groot. Daartegenover staat echter dat net door het verstrijken der jaren herinneringen, gegevens en gebeurtenissen foutief of onvolledig kunnen worden weergegeven.¹ Het toepassen van historische kritiek en het blootleggen van motieven door verbanden te leggen tussen verklaringen is daarom essentieel doorheen dit onderzoek.

Bovendien is na jaren van relatieve mediastilte de aandacht voor het label ondertussen sterk toegenomen. Zo maakte Renaat Vandepapeliere duidelijk dat een documentairefilm over R&S in de maak is en dat verschillende studenten onderzoek doen naar R&S. Zou hij daardoor selectief kunnen zijn met de informatie die hij geeft? Bezit hij een ‘agenda’?

Omwille van bovenstaande redenen probeer ik de gegevens uit deze interviews steeds kritisch te benaderen en te koppelen aan bestaande literatuur en bronnen.

¹ D.B. BAARDA, M.P.M. DE GOEDE, A.G.E. VAN DER MEER-MIDDELBURG., *Basisboek Interviewen, Handleiding voor het Voorbereiden en Afnemen van Interviews*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 2007, p. 65.
Dick VAN DER LUGT., *Interviewen in de praktijk*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 2006, p. 3

5. Status Quaestionis

Aan de hand van een uitgebreide literatuurstudie probeerde ik een zicht te krijgen op het reeds gebeurde onderzoek naar R&S Records. Daarbij werd al snel duidelijk dat het label nooit eerder onderwerp was van een gedegen en op feiten gestaafd onderzoek. 'Specials' die naar aanleiding van de verjaardag van het muzieklabel verschenen zijn, blijken allesbehalve gedetailleerd of volledig, en zijn slechts op eenzijdige interviews gebaseerd. In onderzoek naar de recente Belgische muziekgeschiedenis krijgt R&S in de meeste gevallen weliswaar een plaats, maar de meeste aandacht gaat hierbij uit naar populaire en veelal gekende vaderlandse muzikale succesverhalen als het New Beatgenre en bepaalde rockacts.² Bovendien blijken veel van deze overzichten een aaneenschakeling te zijn van nostalgische anekdotes, meer dan een gedegen onderzoek naar feiten en verbanden daartussen.

Als we R&S en zijn sublabels echter in een breder en internationaler kader plaatsen van 'elektronische dansmuziek' ontdekken we wel domeinen die al onderzoek onderworpen werden. Zo werd de evolutie van elektronische muziek en de dansbare varianten daarvan al uitgebreid onderzocht uit historisch perspectief. Journalisten en musici als Peter Schapiro, Bill Brewster, Frank Broughton, Ulf Poschardt, Dan Sicko, Guillaume Kosmicki, Ansgar Jerrentrup, Simon Reynolds en – dichterbij huis – Gert Keunen³ zijn belangrijke onderzoekers inzake dit domein. Vanuit de universiteit van Cambridge schreef Nick Collins aan een algemeen historisch overzicht van elektronische muziek. Sommigen focussen zich op een welbepaald genre om het genre en alle contextfactoren volledig uit te spitten. Andere onderzoekers plaatsen een overkoepelende term centraal om vervolgens dieper in te gaan op wisselwerkingen en verbanden tussen genres. Nog

² Voorbeelden zijn de documentaire *The Sound of Belgium* (2013), *Red Bull Music Encyclopedia* (2013), *Slices* (2014) of het Belpop-overzicht van muziekjournalist Jan Delvaux (2011).

³Peter SCHAPIRO, *Modulations, Une Histoire de la Musique Electronique*, Parijs, Editions Alla, 2013, 264 p.

Bill BREWSTER & Frank BROUGHTON., *Last Night a DJ Saved my Life: the History of the Disc-jockey*, New York, Grove Press, 1999, 598 p.

Ulf POSCHARDT, *DJ Culture*, Londen, Quartet Books, 1998, 352 p.

Dan SICKO., *Techno Rebels, the Renegades of Electronic Funk*, Detroit, Wayne State University, 2010, 163 p.

Guillaume KOSMICKI., *Musiques Electroniques, des Avant-Gardes aux Dance Floors*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2009, 406 p.

Ansgar JERRENTUP., "Techno Music: Its special Characteristics and Didactive Perspectives." In: *The World of Music*, vol. 42., No. 1, Gothic, Metal, Rap and Rave - Youth Culture and its Educational Dimensions, 2000, p. 65 – 80.

Simon REYNOLDS., *Energy flash, a Journey through Rave Music and Dance Culture*, Londen, Bloomsbury House, 1998, 765 p.

Gert KEUNEN., *Pop, een Halve Eeuw Beweging*, Tielt, Lannoo, 2002, 477 p.

andere onderzoekers focussen zich op één welbepaald land, stad of label.⁴ Dat deze onderzoeken steeds afgebakend worden door de productiewijze, nl. door middel van elektronische apparatuur, spreekt voor zich.

Een veel voorkomend probleem bij deze historische werken is het overbelichten, door Amerikaanse of Britse onderzoekers, van het Angelsaksische perspectief en belang in de ontwikkeling en verspreiding van elektronische dansmuziek. Dat is meteen één van de redenen waarom R&S Records, zijn sublabels en andere niet-Angelsaksische maar invloedrijke labels het in deze onderzoeken slechts moeten stellen met een korte vermelding of zelfs een totale afwezigheid.

Een andere tak van het onderzoek naar elektronische dansmuziek is van sociologische en psychologische aard. Denk daarbij aan belangrijk werk van Sarah Thornton, Steve Redhead en Stan Hawkins dat sociologische en psychologische processen in een dansclub onderzoekt.⁵ De invloed die repetitieve elektronische muziek in combinatie met een desoriënterende omgeving heeft op een individu, de invloed die dansers op elkaar hebben in een club, de manier waarop men zich gedraagt, enzoverder. Een derde onderzoeksdomein met betrekking tot dit onderwerp is van puur technische aard. Peter Manning, Curtis Roads, Mark Jenkins, Mark Vail, Miller Puckette en Thom Holmes deden

⁴ Nick COLLINS, Margaret SCHEDEL, Scott WILSON., *Cambridge Introductions to Music, Electronic Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 237 p.

Hillegonda C. RIETVELD., *This is Our House*, Farnham, Ashgate, 1998, 276 p.

Francesco FABBRI, Goffredo PLASTINO., *Made In Italy: Studies in Popular Music*, Londen, Routledge, 2013, Nigel E. SMITH., "And the Beat goes on: an Introduction to French Techno Culture." In: *The French Review*, Vol. 77, No. 4, 2004, p. 730 – 741.

Oli WARWICK., "Welcome to the New Age Disco, the Untold Story of London Techno, 1989 – 1997." In: *Red Bull Music Academy* (website), laatst geraadpleegd op 20 juli 2015 (<http://daily.redbullmusicacademy.com/2015/07/london-techno-untold-story>).

Mark VAN BERGEN, *Dutch Dance*, Tilburg, Karakter, 2013, 522 p.

David HESMONDHALGH., "The British Dance Music Industry: A Case Study of Independent Cultural Production." In: *The British Journal of Sociology*, Vol. 49, No. 2, 1998, p. 234 - 251.

Felix DENK & Sven VON THÜLEN., *Der Klang der Familie: Berlin, Techno and the Fall of the Wall*, Berlijn, Books on Demand, 2014, 308 p.

Gust DE MEYER & Kris AMERYCKX., *Geschiedenis van de Belgische muziekindustrie*, Leuven, Acco, 2007, 134 p.

Rob YOUNG., *Warp: Labels Unlimited*, Michigan, Black Dog, 2005, 188 p.

⁵ Sarah THORNTON., *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Middleton, Wesleyan, 1996, 208 p. Steve REDHEAD, Derek WYNNE en JUSTIN 'O CONNOR., *Clubcultures reader: Readings in Popular Cultural Studies*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 1998, 260 p.

Stan HAWKINS., "Feel the Beat Come Down: House Music as Rhetoric." In: Allan F. MOORE (ed.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 80 – 102.

onderzoek naar geluidssynthese en instrumentatie.⁶ Een vierde belangrijk onderzoeksaspect gaat over het ervaren van muziek: dit is het domein van de cognitieve perceptie.⁷ Als laatste onderzoeksdomein komt het esthetische en muziekologische aanbod. Belangrijk werk werd geschreven door Mark J. Butler, Robert Keller, David Toop, Joanna Demers, Philip Tagg, Renée W. Wooller en Andrew R. Brown.⁸ In deze werken wordt in hoofdzaak de ritmische structuur van elektronische dansmuziek ontleed. Hoewel ritmes en de complexe structuur ervan de belangrijkste bouwsteen van veel EDM-genres is en er bijgevolg veel aandacht aan besteed wordt, lijken deze onderzoekers voorbij te gaan aan de harmonische aspecten van elektronische dansmuziek. Hoewel die van ondergeschikt belang zijn in EDM, worden die door de onderzoekers te zeer onderbelicht. In het specifieke geval van R&S is dit esthetische en muziektechnische onderzoek zelfs totaal onbestaand.

⁶ Peter MANNING., *Electronic and Computer Music*, New York, Oxford University Press, 2004, 496 p.

Curtis ROADS., *Microsound*, Cambridge, The MIT Press, 2004, 424 p.

Mark JENKINS., *Analog Synthesizers, Understanding, Performing, Buying*, Oxford, Focal Press, 2007, 336 p.

Miller PUCKETTE., *The Theory of Electronic Music*, Londen, World Scientific Publishing, 2006, 337 p.

Mark VAIL., *The Synthesizer, a Comprehending Guide to Understanding, Programming, Playing and Recording the Ultimate Electronic Music Instrument*, Oxford, Oxford University Press, 2014, 1066 p.

Thom HOLMES., *Electronic and Experimental Music, Technology, Music and Culture*, New York, Routledge, 2008, 568 p.

⁷ Cornelia FALES., "Short-Circuiting Perceptual Systems, Timbre in Ambient and Techno Music." In: *Wired For Sound* (eds. Paul D. Greene, Thomas Porcello), Wesleyan University Press, 2005.

Dirk MOELANTS., "Preferred Tempo Reconsidered." In: *Proceedings of the 7th International Conference on Music Perception and Cognition, Sydney, 2002*, C. STEVENS, D. BURNHAM, G. MCPHERSON, E. SCHUBERT, J. RENWICK (eds.), Adelaide, Casual Productions, 2002, pp. 578 – 583.

⁸ Mark J. BUTLER., *Unlocking the Groove, Rhythm, Meter and Musical Design in Electronic Dance Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, 346 p.

Robert KELLER., *Mapping the Soundscape: Rhythm and Formal Structure in Electronic Dance Music*, The Florida State University, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, 2003.

David TOOP., *Ocean of Sound, Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, Londen, Serpent's Tail, 1995, 306 p.

Joanna DEMERS., *Listening Through the Noise, The Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford, Oxford University Press, 2010, 216 p.

Philip TAGG., "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice." In: *Popular Music*, 2, 1982, p. 37-65.

Philip TAGG., "From Refrain to Rave: the Decline of Figure and the Rise of Ground." In: *Popular Music*, 13/2, p. 209-222.

Renée W. WOOLLER, Andrew R. BROWN., "A framework for discussing Tonality in Electronic Dance Music" In: Sonia Wilkie, Anthony Hood (eds). *Sound – Space: The Australian Computer Music Conference*, Sydney, 13 juli 2008.

6. Elektronische dansmuziek in Europa in de periode 1988 – 1992

In dit onderdeel onderzoeken we hoe het landschap van dansmuziek in de periode van 1988 tot 1992 eruit zag in een Europese context. Voordat we verdergaan op R&S Records zelf proberen we immers eerst te achterhalen hoe de context eruit zag. Laten we echter eerst kort ons licht schijnen op de jaren voordien, om zo de wortels van deze periode te kunnen blootleggen.

In de tweede helft van de jaren tachtig waaide de Amerikaanse 'House' via de Angelsaksische connectie (Groot-Brittannië en Ibiza) over naar Europa en kreeg het een nieuwe naam: 'Acid House'. Britse jongeren trokken steeds meer naar Ibiza voor een dansvakantie. Dansen deed men er eerst op rock en disco, maar geleidelijk aan ook op het nieuwe House-genre. De naam 'Acid House' dankte het genre aan de nauwe verwantschap met drugs. In tegenstelling tot de totale afwezigheid van drugs in de Amerikaanse bakermat speelde drugs in Europa wel een grote rol. Rond 1987 ontdekten de feestvierders in Ibiza immers ecstasy (XTC), 'een oppeppende chemische drug die vermoeidheid doet vergeten, mensen meer opgewekt maakt en de seksuele opwindning stimuleert'⁹. Het tempo van de beats werd opgedreven en men legde nog meer dan voorheen de focus op door synthesizers gecreëerde klanken¹⁰. Eerder had men deze instrumenten al gebruikt om House-tracks te kunnen maken maar vanaf dit moment dacht men echter verder dan het 'samen' en 'knutselen'. 'Tracks' werden steeds meer 'producties', met speciale aandacht voor nieuwe klanken.¹¹

In Engeland groeide het genre naar een populariteit van enorme proporties: de 'rave' was geboren. Niet enkel in clubs werd er gedanst, ook afgedankte loodsen, warenhuizen en openluchtterreinen in buitenwijken waren gigantische feestlocaties. In Europa ontstond bijgevolg een grote afzetmarkt voor de Amerikaanse producers. Bijgevolg zakte Amerikaanse DJ's steeds vaker af naar Europa en produceerden ze samen met hun Europese collega's tracks op maat van deze drugs consumerende massa. Bovendien ging deze Acid-House-scene gepaard met een heropleving van het hippiegedachtegoed.

⁹ Keunen, Gert., *Pop, een halve eeuw beweging*, Lannoo, 2002, p. 310.

¹⁰ Kembrew McLeod., "Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and More: Musical and Social Differentiation with Electronic/Dance Music Communities", p. 63. In: *Journal of Popular Music Studies*: 13, 59 – 75, 2001.

¹¹ Een 'track' is een volledige EDM-compositie met de nadruk op instrumentale ritmes. Mark J. BUTLER., *Unlocking the Groove, Rhythm, Meter and Musical Design in Electronic Dance Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, p. 327.

De zomer van 1988 werd uitgeroepen tot de tweede 'summer of love' en werd tot uiting gebracht door middel van veelkleurige kleding, vredestekens, het yin-yangsymbool en het gele 'smiley'-gezicht.¹² Dat Europa vanaf 1988 gestaag uit een lange en diepe economische crisis wist te geraken zorgde immers voor een algemeen gevoel van optimisme. De grotere werkdruk, de scherpte en de nuchterheid die de nieuwe jobs van de burgers eisten, veroorzaakten een contrasterend gevoel in het weekend. Gevoelens die zich zowel auditief als visueel vertaalde naar de dansvloer.¹³

Dat gedachtegoed vond ook in België ingang. Muzikaal echter kreeg deze Britse 'hype' in de tweede helft van de jaren '80 nog geen voet aan de grond. De belangrijkste reden daarvoor vinden we in de populariteit van enerzijds Italo Disco en anderzijds de Belgische New Beat op dat moment. New Beat bouwde tussen 1988 en 1990 verder op de muzikale fundamenteën die Electronic Body Music had gelegd in de vroege jaren '80 in België en Duitsland. New Beat nam de kille en monotone beat over, maar verwerkte deze in een dansbaarder geheel, op maat van een danspubliek. Volgens de overlevering zou de muziekstijl zijn 'uitgevonden' toen enkele DJ's House- en Discoplatten op 33 toeren gingen afspelen (in plaats van op de gebruikelijke 45 toeren voor singles).¹⁴ Het enorm populaire en uiteindelijk zeer commerciële genre verdrong tot laat 1989 alle nieuwe invloeden en concurrentie. Ook R&S springt in 1988 en 1989 op het New Beat-succes en brengt een reeks succesvolle singles uit.

In 1990 verandert echter alles door de Europese doorbraak van Detroitse techno. Beïnvloed door haar eigen funk, soul en Motown-verleden, de 'four-on-the-floor'-beats van Italo-Disco en House en het minimalisme en futurisme van de industrie kwamen jonge producers in Detroit tot een nieuw soort elektronische dansmuziek. Het was pas door de Europese introductiecompilatie 'Techno! The New Dance Sound of Detroit' in 1988, naar een sample uit een track van Juan Atkins, dat de stijlbenaming ingeburgerd geraakte en het genre een bescheiden plaats opeiste tussen de Chicago-House en afstammelingen. Nadat de New Beat in België en Acid House in Groot-Brittannië, Nederland en Duitsland over het hoogtepunt heen was, brak het genre dan ook echt

¹² Guillaume KOSMICKI, *op cit.*, p. 304.

¹³ Mark VAN BERGEN, *op cit.*, p. 69.

¹⁴ Keunen, Gert., *op cit.*, p. 313.

door binnen de subculturen. België, met R&S Records als exponent, verkrijgt op dat moment een toonaangevende positie met een gemuteerde vorm van techno: de 'hardcore-techno'.

We zien dan ook dat vijf Europese landen het voortouw nemen bij het ontwikkelen en verspreiden van deze nieuwe klanken: Groot-Brittanië, Duitsland, Nederland, Frankrijk, en België voorop.¹⁵ Op korte tijd ontstaat de vooruitstrevende Europese scene waarin we R&S moeten situeren en waarbinnen communicatie bestond. Het was immers gangbaar dat producers wereldwijd voor verschillende labels produceerden en tracks in licentie werden uitgebracht op verschillende labels. Op die manier kwam Vandepapeliere veelvuldig in contact met zijn Amerikaanse, Britse, Duitse, Nederlandse en Franse collega's en ontstond er een netwerk. In een interview dat ik met hem deed bevestigde Frank De Wulf het bestaan van dit netwerk en de grote mate van wederzijds respect tussen de eigenaren.¹⁶

In Groot-Brittanië ontstaan vanaf 1986 Rhythm King, Koolkat/Network, Wau Mr. Modo en Jack Traxx. Een jaar later volgen in Sheffield en Londen de tenorlabels van de toekomst: Warp en XL Recordings. Verderbouwend op aggresieve klanken ontstaan op korte tijd ook de labels Kickin', Rising High, Rabbit City, Edge en Vinyl Solution. In Duitsland ontstaat in 1988 in Berlijn dan weer het Interfisch-label en nachtclub, dat in 1991 zijn naam verandert in Tresor. Ook ontstaan in die periode in Duitsland PCP, MFS en Force Inc. In Nederland ontstaan op korte tijd dan weer enkele invloedrijke importwinkels annex labels: Attalos Music, Boudisque, Rythm Import en het Rotterdamse Mid-Town. Techno breekt pas echt door met Djaxx Records in 1989 en Go Bang! in 1990. Vanaf 1992 zal Clone ook een belangrijke rol spelen. Hoewel Frankrijk een kleinere rol speelt, ontstaat ook in Parijs een belangrijk nieuw label: de Fnac Music Dance Division, een onderdeel van het grote Fnac-label. In 1993 verandert het label de naam in F-Communications en zal de Franse producer Laurent Garnier het beheer overnemen. In België tot slot heeft R&S Records niet het alleenrecht op deze nieuwe muziekmarkt: de winkel en het label USA Import dat al sinds 1973 een belangrijke rol

¹⁵ Bob MACK, "House Music Map of the Western World." In: Bob Guccione (ed.), *SPIN*, New York, Camouflage Associates, 1990, p. 33-34.

¹⁶ Art PHILIPPETH, *Frank De Wulf Interview*, Gent, 28 april 2015.

speelde zal zich ook toeleggen op het nieuwe genre. De muziekwinkel Music Man, waar Vandepapeliere zijn eerste stappen zette, zal zich als uitgever ook toeleggen op Detroit techno. Ook het Gentse KK Records dat begon als EBM-uitgeverij zal zich toeleggen op techno. Een volledig nieuwe speler echter is Big Time International dat in 1990 in Gent wordt opgericht. Met 'Buzz' zal in datzelfde jaar ook een major voor het eerst aandacht hebben voor deze elektronische dansmuziek.

Hieronder ga ik per land dieper in op de hierboven aangehaalde labels. Op die manier probeer ik de 'scene' waarin R&S op een Europese schaal zat in kaart te brengen.

6.1 Groot Brittanië

Vanaf 1987 kregen House en Acid House voet aan de grond in Groot-Brittanië. Via labels als Deconstruction en Rhythm King die in 1986 in Londen werden opgericht, Koolkat/Network in 1987 in Birmingham, Wau Mr. Modo in 1988 in Sheffield en Jack Traxx werden Amerikaanse House-uitgaven geïmporteerd.¹⁷ Het in 1989 opgerichte XL Recordings en Fat Cat Records (dat oorspronkelijk begon als platenwinkel) werden op basis van eigen producties op korte tijd relatief grote spelers in diezelfde scene.¹⁸ Al snel werden House, Acid House en deze labels dankzij de enorm groeiende rave-cultuur dan ook bijzonder populair. In 1989 echter ontstond Warp als een buitenbeentje binnen de heersende Britse scene van raves en Acid House. Verderbouwend op de Detroitse techno die op dat moment doorbrak stond Warp vanaf dat prille begin voor 'uncompromising, hardcore tracks'.¹⁹ Terwijl Acid House met zijn 'peace and love' het humane gedachtegoed van de jaren 1960 recupereerde, ging dit nieuwe hardcore-genre dat op zichzelf een verbastering was van Detroitse techno met zijn aggresieve, donkere en beangstigende klanken nieuwe banden leggen met de punkerfenis: het inhumane, mechanische vond zijn plaats. Ook het veel kleinere 'B12 Records' legde een gelijkaardig parcours af.²⁰ Vanaf 1991 echter veranderde Warp het geweer van schouder en distancieerde het label zich van de volgens hen te sterk gecommercialiseerde en

¹⁷ Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/label/894-Rhythm-King-Records>). David HESMONDHALGH., *op cit.*, p. 238. Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/label/145496-Kool-Kat>).

¹⁸ Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/label/160-XL-Recordings>). Oli WARWICK., *op cit.*

¹⁹ Rob YOUNG., *op cit.*, p. 43.

²⁰ Oli WARWICK., *op cit.*

conformistische ravegemeenschap en –klank. Vanaf dat moment zal Warp zich, net zoals R&S het zal doen met sublabel Apollo, het contrast opzoeken: meer sferische, complexe, en niet noodzakelijk voor dansvloeren bedoelde elektronische muziek.²¹ Warp wordt vanaf 1992 een van de bekendste IDM-labels van Europa.

Uitgerekend op het moment dat Warp en R&S als voorlopers het klankenpallet gaan verbreden krijgen ze echter navolging. In 1990 en 1991 ontstaan de Britse labels Kickin' (1990), Rising High (1991), Rabbit City (1991), Edge (1991) en Vinyl Solution (ontstaan in 1996 en nadruk op de hardcore-techno vanaf 1990). Vooral Kickin' en Rising High gaan nog een stap verder op het vlak van aggresieve klanken en pretenderen de 'rock of the future' te verzamelen op hun labels. Deze labels stonden voor grijze 'noise', aggresieve hoekigheid en een onheilspellende, dystopische sfeer.²² Met de opkomst van het 'Jungle'-genre werden tempo's daarna nog meer opgedreven.

6.2 Duitsland

Voordat House en techno er voet aan de grond kregen, kende Duitsland al een geschiedenis van 'harde muziek': in de jaren '80 was Frankfurt immers het Duitse centrum van de EBM (Electronic Body Music) waarbij donkere, industriële tonen populair werden, terwijl in Düsseldorf de 'Neue Deutsche Welle' ontstond rond industriële acts als Einsturzende Neubauten en DAF. Met de conceptuele geluidsexperimenten van Stockhausen en het revolutionaire Kraftwerk waren de Duitse klanken eerder zelfs een inspiratiebron voor de Detroitse techno. Ook Berlijn kende met achtereenvolgens 'hardcore hippie', 'hardcore punk' en 'hardcore house' een lange 'hardcore-traditie'.²³

Nadat de Detroitse techno via platenwinkels en importeurs als Hard Wax geleidelijk voet aan wal zette, muteerde het genre al snel. De nieuwe hardcore-techno sloeg dan ook aan in verschillende steden. In Frankfurt was er vanaf 1989 het label PCP (Planet Core Productions), in Rödermark was er vanaf 1991 Force Inc. en in Berlijn ontstonden in 1988 Interfisch, in 1991 MFS (Masterminded For Succes) en in 1992 Labworks en

²¹ Simon REYNOLDS., *op cit.*, p. 139.

²² *Ibidem*, p. 141.

²³ Bill BREWSTER & Frank BROUGHTON., *op cit.*, p. 336

Delirium.²⁴ Hoofdstad Berlijn werd echter al snel het epicentrum: nieuwe clubs als E-Werk, The Bunker en Tresor vonden een thuis in verlaten (fabrieks- en leger)gebouwen. Vooral Oost-Berlijn met zijn torenhoge leegstand in het post-communistisch tijdperk was een broeihaard van illegale feesten.²⁵

In 1988 ontstond in Berlijn het label Interfisch. Vanaf 1991 zal het de naam 'Tresor' aannemen, naar de gelijknamige club. Terwijl Interfisch en PCP de harde technovariant vroeg oppikten, kende het genre vanaf laat 1991 net zoals in Nederland een tweede golf van labels die deze aggresieve geluiden een plaats gaven. Interfisch veranderde zijn naam in Tresor en werd bijzonder populair. Ook Force Inc. en Labworks gaven het genre een nieuwe adem. Bovendien muteerde het genre hier: in deze tweede fase werd de Europese techno in Duitsland nog donkerder, aggressiever en beangstigender. Detroit's jazzy speelse en invloeden en Chicago's disco-verleden werden nu volledig weggefilterd. In de plaats kwamen nu de meest 'blanke', Kraftwerk-afgeleide aspecten van techno bovenop de inst funky Chicago-elementen: de 4/4-kickbeat. Net zoals in Groot-Brittannië verloor het 'hippie-gedachtegoed' dat tijdens de rave- en Acid Houseperiode werd gercupereerd zijn waarde. Ook muzikale elementen als de *breakbeat*, het overvloedig gebruik van samples, geloopte riffs, herkenbare refreinen werden geweerd.²⁶

Over die periode getuigde Tresors organisator Annie Lloyd:

"When techno first started in Berlin, it was really apocalyptic. Deafening noise, concrete bunkers that sunlight never reached, toxic air, people wearing gas masks and utilitarian clothes, camouflage and so on."

Anderzijds groeide techno in Duitsland met de komst van 'trance' echter ook naar het andere uiterste. Snelle tempo's en ritmes koppelde men aan vrolijke, euforische en

²⁴ Felix DENK & Sven VON THÜLEN., *op cit.*, p. 116.

²⁵ Simon REYNOLDS., *op cit.*, p. 136.

²⁶ *Ibidem*, p. 225. 'Breakbeat' ontstaat doordat men de 'break', een passage waarbij enkele de ritmische elementen overblijven, van een funk- of R&S-song gaat samplen. Deze samples gaat men vervolgens versnellen om er een ritmisch patroon mee te bouwen. De term wordt ook gebruikt als stijlbenaming. Een 'loop' is een herhaald patroon, vaak geassocieerd met één instrumentaal geluid. Mark J. BUTLER., *op cit.*, p. 325.

bijzonder melodieuze passages. Het genre versplinterde al snel in subgenres als 'ambient trance', 'acid trance' en 'pure trance'.²⁷

6.3 Nederland

Nadat (Acid-)house via Groot-Brittannië en Ibiza in Europa landde, zette het genre ook voet aan de grond in Nederland vanaf 1987-1988. Enerzijds speelden vooruitstrevende platenwinkels annex import- en licentielabels als het Amsterdamse Attalos Music, Boudisque, Rythm Import en het Rotterdamse Mid-Town Records daarin een belangrijke rol. Anderzijds was er één ondertussen berucht geworden krantenartikel dat het genre naar een groter publiek bracht: op 2 september 1988 bechreef journalist en festivalorganisator Gert Van Veen in de Volkskrant als eerste de muzikale, visuele en culturele kenmerken van 'House'. Nadat onder andere Het Parool vervolgens de volledige 'scene' in een slecht daglicht plaatste ontstond een polemiek waarvan de 'scene' in eerste instantie enigszins paradoxaal de vruchten van kon plukken. Ook het club- en discotheekcircuit, met de Amsterdamse Roxy, Mazzo, Richter, Nighttown (allen in Amsterdam), Paard (Den Haag) en Fellini (Utrecht) voorop, dat leegstaande gebouwen en fabrieken al dan niet op illegale wijze inrichtte als danstempels begon aan een stijlvolle opmars. Discotheken werden vanaf 1988 enorme dansmetropolen in Nederland.²⁸

Vanaf 1990 komt de Detroitse techno echter overgewaaid naar Nederland. Het genre muteert ook in Nederland al snel tot een Europese variant: de hardcore-techno, 120 bpm-beats gecombineerd met donkere, onheilspellende synthesesizergeluiden werd bijzonder populair. De single 'Dominator' van het Nederlandse Human Resource, dat door R&S in licentie werd uitgegeven, werd wereldwijd een van de grootste commerciële successen in die periode.²⁹

Met name Rotterdam, Amsterdam en Eindhoven worden de belangrijkste techno-steden van het land. Terwijl de Amerikaanse techno-Dj's vanaf 1990 voor het eerst naar Europa komen, richt Saskia Slegers in 1989 al haar 'Djax Records' op in Eindhoven om de groeiende hoeveelheid aan techno-klanken een plaats te kunnen geven. Slegers zag dan

²⁷ Bill BREWSTER & Frank BROUGHTON., *op cit.*, p. 368.

²⁸ Mark VAN BERGEN, *op cit.*, Tilburg, Karakter, 2013, p. 64.

²⁹ Hillegonda C. RIETVELD., *op cit.*, p. 113.

ook raakpunten tussen Detroit en Eindhoven: in beide steden speelde technologie en fabrikage een belangrijke rol én was het 'DIY'-principe ingebakken in de stedelijke en regionale cultuur.³⁰ In Amsterdam richtte de invloedrijke platenzaak Boudisque dan weer het 'Go Bang!'-label op. Go Bang! zal vanaf 1990 ettelijke hits scoren, zowel eigen producties als licenties en zal uitgroeien tot een van de meest invloedrijke labels in Nederland. Ook het aantal techno-clubs in Eindhoven, Rotterdam en Amsterdam groeit aan: achter de draaitafels van Club Hollywood, Funki Bizniz, en poppodium Effenaar wordt techno bijzonder populair.³¹

Terwijl vanaf 1992 enerzijds het contrasterende 'ambient'-genre opgang maakt (R&S richt het sublabel Appollo op en Warp wordt in Groot-Brittannië de vaandeldrager van het genre), muteert techno in Nederland echter ook in een nog snellere en agressievere variant: 'gabber'. Tempo's werden opgedreven tot 200 bpm, en met het subgenre 'speedcore' bereikte men zelfs 300 bpm. Tracks werden gevuld met satanische *samples*, voetbalgezangen en morbide sferen.³² 'Gabber' werd het handelsmerk van de Nederlandse clubscene en werd 'even Nederlands als tulpen'.³³ Daarnaast werd in 1992 Het Amsterdamse 'Clone' opgericht, een techno-label dat ook vandaag nog een toonaangevende rol speelt.³⁴

6.4 Frankrijk

Op Europese schaal speelde Frankrijk in de gekozen periode een kleinere rol dan België, Duitsland, Groot-Brittannië en Nederland. Mogelijk bood de Franse muzikale traditie, die weinig gemeen had met de Angelsaksische, te weinig een voedingsbodem. Toch mogen we in deze niet voorbijgaan aan één label een belangrijke rol speelde voor elektronische dansmuziek in Frankrijk: Fnac Music Dance Division. Het label was een subdivisie van Fnac, de winkel en de uitgeverij, en werd in 1991 in Parijs opgericht door Eric Morand. Toch werd het label pas echt invloedrijk met producer en DJ Laurent Garnier aan het

³⁰ Mark VAN BERGEN, *op cit.*, p. 97.

³¹ Mark VAN BERGEN, *op cit.*, p. 112.

³² Een 'sample' is de opname van een stukje geluid door middel van een sampler. Mark J. BUTLER., *op cit.* p. 327.

³³ Bill BREWSTER & Frank BROUGHTON., *op cit.*, p. 366.

³⁴ Hillegonda C. RIETVELD., *op cit.*, p. 128.

hoofd. Vanaf 1993 zal het label zijn naam veranderen in 'F-Communications'.³⁵ Peter Schapiro wijst bovendien op de fundamenteen die de Franse Musique Concrète uit de jaren 1940 legde. Volgens hem waren het de werken 'Symphonie des Bruits' en 'Symphonie pour un Homme Seul' van Pierre Schaeffer die het klankenpallet van dissonantie, verknipte ritmes en 'noise'-effecten introduceerde. Schaeffers manipulatie van techniek is een belangrijke invloed geweest op enerzijds de 'Techno rebels' die enkele decennia later opgang maakten en anderzijds op de Franse 'smaakhorizonten'.³⁶

6.5. België

Net zoals Duitsland kende België een geschiedenis van 'harde muziek'. Met artiesten als Front 242 en The Neon Judgement was België in het begin van de jaren '80 de bakermat van het genre 'Electronic Body Music'. Duistere klanken boven trage, industriële beats. Vanaf het midden van de jaren '80 kende New Beat vervolgens een enorm succes. Dit genre bouwde verder op de onheilspellende klanken en trage beats, aangevuld met bevreemdende stemsamples. Rond 1989 kende de New Beat zowel nationaal als internationaal een commercieel hoogtepunt. Dit overwicht van dit genre van 'eigen makelij' zorgde ervoor dat Acid House niet meteen de impact bereikte in België zoals in Groot-Brittannië. Daarnaast was ook de Italo Disco bijzonder populair in deze periode in België. Deze Italiaanse disco had een typische sound: een 4/4-beat, geëvanceerde instrumentatie en intensief gebruik van de synthesizer, het gebruik van repetitieve en eenvoudige basmelodieën en een typische mixing met de vocalen en eenvoudige pianomelodieën sterk vooraan.³⁷ In 1990 verandere echter alles met de komst van de Detroitse Techno: België werd het centrum van de nieuwe 'hardcore-techno'.

Renaat Vandepapeliere probeerde in 1993 al te verklaren waarom net België toen zo'n belangrijke rol speelde:

³⁵ Nigel E. SMITH., *op cit.*, p. 733.

³⁶ Peter SCHAPIRO, *op. cit.*, p. 12.

³⁷ Francesco FABBRI, Goffredo PLASTINO., *op. cit.*, p. 212.

*"In Belgium we had all the influences" ... "We had new beat, which was slowed-down industrial music. Cabaret Voltaire and Throbbing Gristle were very big in Belgium. Detroit techno and acid house came in and everything got mixed up together."*³⁸

In een interview met het magazine I-D vertelt Joey Beltram in 1992:

*"The Belgians were the first people who could relate to me. Belgium was very, very advanced."*³⁹

*"Across the English Channel, another version of hardcore was hatching: hard as fuck, whiter-than-white, based around riffs rather than bleeps, and distorted noise rather than clean lines. Believe it or not, for about eighteen months Belgium ruled the world of techno."*⁴⁰

Hoewel R&S Records vanaf 1990 in België veruit het grootste onafhankelijke label was, zien we toch een aantal belangrijke concurrenten. Zeker in de Italo Disco en New Beat-periode voordien was R&S slechts één van de vele kleine en commercieel ingestelde labels. Belangrijke kanttekening hierbij is het feit dat elektronische dansmuziek in deze periode nog hoofdzakelijk een aangelegenheid van 'independents' is. Het zijn kleine, lokale muziekuitgeverijen of zelfs éénmanszaakjes die met relatief beperkte middelen releases doen. Het is in deze categorie dat R&S zowel in binnen- als buitenland zich bevond. Elektronische dansmuziek breekt pas vanaf 1992 door bij een mainstreampubliek en komt dan pas in het gezichtsveld van 'majors'.⁴¹

Het sinds 1973 in Antwerpen gevestigde en door Pascual Jose opgerichte USA Import speelde al vroeg een belangrijke rol. De platenwinkel die bij DJ's en muziekliefhebbers tot ver buiten de landsgrenzen bekendheid genoot begon al vroeg met het importeren van vernieuwende buitenlandse uitgaves. Volgens Mark Van Bergen speelde de winkel een doorslaggevende rol in de opkomst en verspreiding van House en Techno in België,

³⁸ Jon Savage, Village Voice, 1993.

³⁹ Matthew COLLIN, "The New Beat of Belgium." In: I-D, September 1988.

⁴⁰ Simon REYNOLDS, *op cit.*, p. 132.

⁴¹ Gert KEUNEN, *op cit.*, p. 313.

Nederland en Duitsland.⁴² Vanaf het einde van de jaren tachtig richtte de winkel een eigen platenlabel op, een thuis voor zowel licenties als eigen producties.

Eenzelfde invloedrijke rol speelde de Gentse Music Man-platenwinkel. Beginnende als een winkel die vernieuwende uitgaven importeert, sticht de winkel in 1989 uiteindelijk een platenlabel dat New Beat, House en Techno zal uitbrengen voor de succesvolle Belgische markt. Een jaar later ziet ook 'Big Time International' het licht in Gent. De eerste 12"-single die het label uitbrengt heet veelbetekend 'Rave The Reflex'. Met een vijftiental uitgaves per jaar probeerde het label vanaf 1990 een graantje mee te pikken van het succes van Techno en Acid House in België.⁴³ De oprichting van 'Buzz Records' in 1990 is dan weer het bewijs dat de populariteit van dansmuziek geleidelijk op de radar van majors komt. 'Buzz' was een sublabel van Indisc, een groot Belgisch label met filialen in verschillende Europese landen en nauwe contacten met buitenlandse labels als Arcade, Mute en Rough Trade. Met jaarlijks een vijftwintigtal uitgaven, zowel eigen producties als licenties, probeerde 'Buzz' een deel van de Belgische techno- en housemarkt voor zich te winnen.⁴⁴ Het Gentse KK Records dat begon als EBM-specialist richt zijn pijlen echter ook al snel op Techno en zal al snel een belangrijke speler worden.

R&S' bekendste Belgische concurrent echter luistert naar de naam 'Bonzaï Records'. Dit label ontstond zoals veel van zijn tijdgenoten uit een platenwinkel (The Blitz in Moeskroen, opgericht in 1990). Vertrekkende vanuit Acid House en Techno ontwikkelde Bonzaï doorheen de jaren verschillende sublabels, om een platform te bieden aan subgenres als gabber, progressive en trance. Bonzaï werd echter pas opgericht op het einde van 1992 en valt daardoor bijna uit de hier vooropgestelde periode.

Bovendien moeten we ook de talrijke Belgische New Beat-labels kort in kaart brengen. Voordat het zich op Techno stortte, speelde R&S tussen 1988 en 1990 immers in de commerciële 'klasse' van New Beat-labels. Een dergelijk belangrijk label was Creastars, dat in 1989 door Peter Vanderhallen werd opgericht. Het had met Peter Gillis een sterke producer in huis. Ook Clip Records, dat met Jo Bogaerts dé New Beat-

⁴² Mark VAN BERGEN, *op cit.*, p. 221.

⁴³ Gust DE MEYER & Kris AMERYCKX., *op cit.*, p. 27.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 66.

producer aan boord heeft, levert in die periode serieuze hits af. Ook Antler Subway, dat in hetzelfde jaar naar voren kwam als een fusie tussen de bestaande EBM-labels Antler en Subway wierp zich volop op New Beat. Sampler & Sans Reproche (SSR) werd dan weer in 1988 opgericht om in eerste instantie New Beat uit te kunnen geven.⁴⁵ ARS (Antwerp Record Shop) dat in 1976 net als USA Import in eerste instantie wordt opgericht als platenhandel kent in 1990 een boerenjaar met vijf internationale New Beat-hits. In 1988 start New Beat-zwaargewicht Jean-Paul De Coster 'Byte Records' op. De Coster produceerde en gaf verschillende internationale hitsingles uit via Byte Records of een van de vele sublabels. Hi-Tension/Orfa Music was dan weer het label van New Beat-producer en songwriter Fonny De Wulf. Target Records/BMLC Sound en Diki Records tot slot ontstonden in 1981 in Moeskroen en groeiden uit tot een belangrijke uitgeverij van respectievelijk zelf geproduceerde House-singles en New Beat-tracks voor de binnen- en buitenlandse markt.⁴⁶

Volgens Renaat Vandepapeliere kan je dansmuziek echter niet los zien van de dansvloer, de plaats waar de muziek een 'magische kracht' lijkt te bezitten.⁴⁷ Het succes van die nieuwe muziekgenres werd in België dan ook in zeer sterke mate bepaald door een uitgebreid en uniek netwerk van discotheken. Die clubs, vaak geopend in de vroege jaren zeventig om een plaats te geven aan de 'Popcorn'-muziekstijl, kenden aan het einde van de jaren tachtig –te midden van de New Beat-gekte- grote successen. In 1990 bereikte New Beat een eindpunt en kregen de nieuwe buitenlandse muziekstijlen vrij spel in de clubs. Er ontstond een 'clubtoerisme' waarbij buitenlandse bezoekers gedurende verlengde weekends van club naar club reden. De 'Cherry Moon' (Lokeren), de 'Prestige' (Antwerpen), Café d'Anvers (Antwerpen), Vertigo (Brussel) en Extreme (Affligem) behoorden tot de bekendste discotheken van het land.⁴⁸ Boccaccio Life International in Destelbergen was echter hét epicentrum. Met zijn futuristisch, gechromeerd decor met neonlichten en lasers en zijn gigantische geluidsinstallatie mikte de Boccaccio op illusie voor de massa. Een grote massa: de dancing beschikte over een capaciteit voor ruim 2500 dansers.⁴⁹ Bovendien was de Boccaccio als een

⁴⁵ Gert KEUNEN, *op cit.*, p. 314.

⁴⁶ Gust DE MEYER & Kris AMERYCKX., *op cit.*, p. 28.

⁴⁷ Gert KEUNEN., *op cit.*, p. 306.

⁴⁸ *Panorama, Nog niet naar House*, Brussel, BRT, 1992.

⁴⁹ Jonas BOEL., "Histoire Electronique." In: *Focus Knack*, 09september 2009, p. 10.

‘experimentele speeltuin’ voor R&S producers. Zo vertelde Marcos Salon dat onder andere CJ Bolland ‘s nachts heen en weer pendelde tussen Techno Island en Boccaccio om nieuwe tracks te testen. Als het publiek enthousiast reageerde op de track was die geslaagd.⁵⁰

⁵⁰ Jozef DEVILLÉ., *The Sound of Belgium*, Brussel, Visual Antics, 2013.

7. R&S Records

In dit onderdeel gaan we door middel van interviews en literatuur- en catalogusstudie dieper in op de geschiedenis van R&S Records zelf. Hoewel de periode 1988 – 1992 in deze thesis centraal staat beperk ik me in dit historisch onderdeel niet tot deze periode. Om de complexiteit en evolutie van R&S Records zo volledig mogelijk te kunnen vatten begin ik bij de oprichting in 1983 en eindig ik bij het einde van het label in 2001.

7.1 'R' & 'S', een koppel in balans

De letters 'R' en 'S' brengen ons meteen bij de bezielers van het label: artistiek verantwoordelijke Renaat Vandepapeliere en zijn echtgenote Sabine Maes, verantwoordelijk voor de zakelijke leiding. Uit alle interviews met betrokken personen bleek dat vanaf het prille begin het 'R&S'-koppel' onafscheidelijk én wederzijds noodzakelijk was. Als balancerende vaten verhoudt Renaat Vandepapeliere zich ten opzichte van zijn vrouw, en omgekeerd. Terwijl Vandepapeliere gedreven werd door artistieke motieven, hield Maes de financiële kant van het label in de gaten. Terwijl Vandepapeliere omwille van artistieke redenen onnodige uitgaven deed, was het Maes die het label financieel gezond hield. Omgekeerd was het Vandepapeliere die er dan weer voor zorgde dat R&S, kost wat kost, artistieke ambities boven financiële bleef stellen.⁵¹

Volgens Renaat Vandepapeliere waren al dan niet toevallige ontmoetingen tussen capabele personen de sleutel tot succes. Daarom volgt op de volgende pagina's een chronologisch opgebouwde uiteenzetting over de doorslaggevende momenten en evoluties uit de geschiedenis van het label. Ontmoetingen tussen Vandepapeliere, Maes en andere sleutelfiguren vormen daarbij vaak een kapstok.

⁵¹ Art PHILIPPETH, *Frank De Wulf Interview*, Gent, 28 april 2015.

7.2 Pré-R&S: de opportunistische beginjaren (1984 – 1989)

7.2.1 Italo Disco

Vandapapelières eerste stappen in de muziekindustrie zette hij als twintigjarige. Samen met een zakenpartner opende hij een discotheek in Gent. Om financiële redenen loopt het echter al snel fout en wordt de zaak gesloten.⁵² De volgende stap situeert zich aan het begin van de jaren tachtig: de jonge Vandepapelière begint als verkoper in de Gentse platenzaak Music Man. In die vroege jaren golden platenzaken als de Gentse Music Man en het Antwerpse 'USA Import' als een thuishaven voor passionele muziekliefhebbers die zochten naar vernieuwing. Samen met alternatieve radiomakers en DJ's als Luc Janssen en Alain Degryse zijn het vooruitstrevende en ondernemende winkelluitbaters als Music Mans Hessel Diete die in het buitenland actief op zoek gaan naar vernieuwende muziek en de opnames verkopen in hun winkels.⁵³

Terwijl Electronic Body Music opgang maakte aan het begin van de jaren tachtig, was het echter de contrasterende en commerciële Italo-disco die allesoverheersend werd in Europa en in die periode zijn commerciële hoogtepunt bereikte. Deze Italiaanse disco had een typische sound: een 4/4-beat, geëvanceerde instrumentatie en intensief gebruik van de synthesizer, het gebruik van repetitieve en eenvoudige basmelodieën en een typische mixing met de vocalen en eenvoudige pianomelodieën sterk vooraan.⁵⁴

Uit economische overwegingen kende men in België bovendien de traditie van het *coveren*.⁵⁵ Voor de Belgische markt werden namelijk als ware het bandwerk 'covers' opgenomen van die buitenlandse hits. Het gevolg was dat de opbrengsten van die in België succesvol zijnde 'cover' de Belgische uitvoerder toekwam.⁵⁶ Het medium was in die periode overigens de 12" vinyl single. Door het formaat van die singles en de afspeelsnelheid van 45 toeren per minuut konden de *lage frequenties* die zo essentieel

⁵² Jan DELVAUX, *op cit.*, p. 166.

⁵³ Dimitri VOSSEN, "Renaat Vandepapelière, De saga van R&S Records", p. 41.

⁵⁴ Francesco FABBRI, Goffredo PLASTINO, *op cit.*, p. 212.

⁵⁵ Een cover is een opname (een uitvoering) door een uitvoerende artiest die oorspronkelijk door een andere uitvoerder werd opgenomen (uitgevoerd). Coveren is hercontextualiseren. Gust DE MEYER & Alex TRAPPENIERS., *Lexicon van de Muziekindustrie*, Leuven, Acco, 2004, p. 87.

⁵⁶ Art PHILIPPETH., *Renaat Vandepapelière Interview*, Drongen, 16 april 2014.

waren voor dansmuziek extra in de verf gezet worden.⁵⁷ Dat formaat zou R&S blijven hanteren tot in de vroege jaren negentig wanneer het gedeeltelijk overstapt op de Compact Disc (CD).

In 1982 komt Renaat Vandepapeliere in contact met de eigenaar van een professionele Duitse opnamestudio, genaamd 'Milos'. Uit economische overwegingen, en naar eigen zeggen volstrekt tegen zijn eigen principes in, besluit hij mee te stappen in de 'cover'-business en een eigen platenlabel op te richten. Door zijn functie bij Music Man was Vandepapeliere bovendien bijzonder goed op de hoogte van de distributiemechanismen van de Belgische muziekindustrie; hij kende het netwerk. 'Milos Music' was geboren maar kende slechts een kortstondig bestaan. Slechts één single werd uitgebracht. Big Tony's 'Bubble Up' verkocht in 1983 om en bij 50.000 exemplaren en was de enige uitgave op 'Milos Music'. Met 'Bubble Up' speelde Vandepapeliere helemaal in op het heersende 'Italo Disco'-enthousiasme. De track bevatte dan ook alle noodzakelijke disco-ingrediënten. De ondertitel op de opname is de eerste openbare vermelding van 'R&S Records'.⁵⁸

Al snel besluit Vandepapeliere het etiket 'R&S Records' te hanteren als het officiële etiket voor de muziek die hij uitgeeft. Hij laat dan ook een eerste, bescheiden logo ontwerpen: een wereldbol waarover de initialen werden geplaatst. Tussen 1983 en 1988 geeft hij een beperkt aantal maar goed verkopende commerciële singles uit op R&S Records en het pseudoniem 'Limited Club Edition'. Terwijl zijn echtgenote Sabine Maes de zakelijke kant van het muziklabel opvolgt en met een voltijdse baan voor een vast inkomen zorgt, pendelt Vandepapeliere tussen zijn job bij Music Man en verschillende opnamestudio's.

In 1987 begint Renaat Vandepapeliere een groep van jonge, getalenteerde producers rond zich te verzamelen. Eerst ontmoet hij de op vroege leeftijd naar België verhuisde Brit David Morley. Morley, geschoold muzikant, is op dat moment geluidstechnicus in een

⁵⁷ De toonhoogte van een geluid. Frequentie wordt uitgedrukt in termen in Hz en CPS en is afhankelijk van de snelheid waaraan een geluidsgolf beweegt. Hoe sneller de golf trilt, hoe hoger de toonhoogte. Mark JENKINS, *op cit.*, p. 2.

⁵⁸ Art PHILIPPETH., *Renaat Vandepapeliere interview*, Drongen, 16 april 2014.

Brusselse opnamestudio en beschikt bijgevolg over de nodige technische kennis.⁵⁹ Voor Vandepapeliere, die op dat moment zonder enige technische kennis een verzameling elektronische apparatuur aanlegt, zoekt getalenteerde muzikanten. De ontmoeting met Morley komt op het goede moment.

In een interview vertelt David Morley over Vandepapeliere's onbevangenheid en impulsiviteit tijdens die ontmoeting:

*"Did you program it? he asked. "Yes" was the response. I need someone who knows about synthesizers and stuff. I'd like you to come and help me out. And things just carried on from there."*⁶⁰

Marcos Salon, die in 1990 bij R&S kwam, haalde dezelfde woorden aan toen het over zijn kennismaking met Vandepapeliere ging.⁶¹ Het bleek een vaste openingszin te zijn.

Een jaar later ontmoette Vandepapeliere de Brit Cisco Ferreira, die een jaar eerder als techniker aan de slag was gegaan bij het Londense importlabel Jack Traxx. In 1988 verhuist hij naar Gent om Vandepapeliere's R&S-team te vervoegen in de 'Electric Island'-studio's. Nog eens enkele maanden later komt met Christian Jay Bolland opnieuw een Belgische Brit in het vizier van Vandepapeliere. De op dat moment 16-jarige Bolland solliciteert naar een plek bij R&S door een cover van Cisco Ferreira. Vandepapeliere besluit hem in contact te brengen met Ferreira zelf en lijft hem in bij het R&S-team.⁶² Opmerkelijk voor die vroege periode van R&S is de onbevangenheid en het informele karakter van contacten en contracten.

Naast dit vast drietal was het in deze periode een hoofdzakelijk Belgische aangelegenheid met daarnaast nog los-vaste producers die bijna allen met elkaar samenwerkten onder verschillende pseudoniemen. Jonge producers als Jean-Pierre De Vylder (B-Art), Jeroen Dejonckheere (B-Art), Rony Brack (B-Art), Patrick Degraeve

⁵⁹ Art PHILIPPETH., *David Morley interview*, Overijse, 11 april 2014.

⁶⁰ Art PHILIPPETH., *David Morley interview*, Overijse, 11 april 2014.

⁶¹ Art PHILIPPETH., *Marcos Salon interview*, Gent, 2 april 2014.

⁶² Red Bull Elektropedia (website), laatst geraadpleegd op 19 juni 2015 (<https://www.youtube.com/watch?v=UxnVkTF4a9A>).

(Public Relation), Didier Biot (Public Relation), Daniel Hölderberg (Public Relation, Space Opera, Man Machine), Patrick De Meyer (Fatal Error), Stefan Van De Perre (Extaesia), James Martinez (Section Three), J.P. Ruelle (No Name, T.C.), Tom Mazzel (Mistix), Eric Beysens (HNO3, Warehouse Party Boys, French Connection), Thierry Dupont (HNO3), Dirk 't Seyen (T.C.), Erik Brusselmans (Double I.D.), Wouter Van Belle (Double I.D.), Edouard Janssens (Double I.D.), Per Martinsen (Warehouse Party Boys) kwamen er allen over de vloer vanaf 1988. Ook Vandepapeliere zelf produceert in die periode singles als 'Code 61', 'Spectrum' en 'Space Opera'.

7.2.2 New Beat

Vanaf 1988 geeft R&S met een vijftwintigtal releases per jaar dan ook opmerkelijk meer opnames uit. Een verklaring daarvoor vinden we in de snelle opkomst van een nieuwe muziekstijl. New Beat werd op korte tijd bijzonder populair en werd sterk beïnvloed door de Europese 'New Wave'. Structuren ontleende deze nieuwe en bijzonder donkere stijl aan Acid House, terwijl het tragere tempo en de kille en monotone beat afgeleid waren van New Wave en Electronic Bode Music.⁶³ De muziekstijl zou zijn uitgevonden toen enkele Vlaamse Dj's –verschillende Dj's 'claimen het uitvinderschap- House- en Disco-platen niet op de voorgeschreven 33 maar 45 toeren gingen draaien.⁶⁴ Daardoor klonken de bassen zwaarder en maakte het geheel dansbaarder.⁶⁵ Vandepapeliere adopteert deze nieuwe trend en bouwt tussen 1988 en 1990 een New Beat-catalogus uit.

Bovendien duikt in 1988 het ondertussen beroemd geworden paardenlogo voor het eerst op, aanvankelijk in combinatie met de naam 'Ferrari' zelf. De voorbije jaren is er veel inkt gevloeid over de oorsprong van dit logo. Vast staat dat het logo in eerste instantie een rechtstreeks kopie was van het logo van het Italiaanse automerk. Ondertussen weten we ook dat er twee redenen waren voor het gebruik van dit logo. Enerzijds wilde Vandepapeliere hiermee een twist omzeilen met Music Man, anderzijds wilde hij op deze manier, zelfs temidden van de New Beat, naar eigen zeggen nog sterker inspelen op de Italo-Disco-trend. Los van uitvoerders of titels was het genre op zichzelf

⁶³ Dan SICKO., *op cit.*, p. 68.

⁶⁴ Matthew COLLIN., "The New Beat of Belgium." In: *I-D*, September 1988.

⁶⁵ Gert KEUNEN., *op cit.*, p. 313.

al bijzonder attractief geworden. De truc werkt voor Vandepapeliere: R&S staat in die periode synoniem voor het 'Ferrari'-label' en de verkoop van singles loopt bijzonder goed.⁶⁶ Het is echter een weinig coherente periode: enkele maanden later verschijnen immers de eerste vinyls waarbij het paardenlogo wordt gebruikt in combinatie met het opschrift 'In Order to Dance: New Beat.' De marketingfocus ligt vanaf dat moment dus duidelijk op de New Beat, meer dan op de Italo-Disco-referentie.

7.3 Een artistieke koerswijziging: de Techno-gateway (1990 – 1991)

Vandepapeliere gaat er prat op steeds als eerste nieuwe elektronisch muziekstijlen te hebben geïntroduceerd. In het geval van de vroege Techno en House moet dit toch enigszins genuanceerd worden. Op het moment dat die genres eind de jaren tachtig in Groot-Brittannië doorbraken waren België én R&S volledig in de ban van New Beat. Er was bij R&S wel ruimte voor experiment, maar commercieel was er helemaal geen plaats voor die nieuwe muziekstijlen. In België bleven Techno en House aanvankelijk dus een ondergronds fenomeen voor de kenner.⁶⁷

Toch moeten we Vandepapeliere ook het krediet geven dat hij verdient en dit tijdsvak op een genuanceerde manier benaderen. Ondanks de commerciële koers die R&S vaart tot 1990, zien we tussen het gigantische aantal New Beat-singles wel, hoewel zeer sporadisch en bescheiden, een glimp van wat nog komen zou: Techno en (Acid) House. In het begin van 1989, minstens een jaar voordat Techno in de buurlanden doorbrak en in België écht doorbrak, zien we al een eerste licentieuitgave van 'R-Tyme' in de catalogus.⁶⁸ Het is het project van de Detroitse Techno-voorvaders Derrick May en Darryl Wynn en wordt rechtstreeks gelicentieerd van Mays label Transmat. Ook de track 'Techno Dream' die 'huisproducer' Cisco Ferreira onder het pseudoniem 'Ghentlon' maakt in 1989 doet vermoeden dat het Amerikaanse genre ingang vond. De track refereert zowel met de titel als met zijn klank aan de Detroitse Techno.

⁶⁶ Gust DE MEYER & Kris AMERYCKX., op cit., p. 28.

⁶⁷ Dan SICKO., op cit., p. 75.

⁶⁸ Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/artist/3231-R-Tyme>)

Op dezelfde manier doen de tracks 'Acid Alien' van 'Spock Jr.' uit 1988, 'Acid Conflict' van 'No Name' uit 1988 en 'Acid Kiss' van Sheila uit 1989 vermoeden dat ook Acid House de oversteek had gemaakt naar het (Belgische) vasteland.

De rol van Renaat Vandepapeliere mogen we in dit geval niet onderschatten. Het is evident dat Vandepapeliere als gepassioneerde labelbaas bijzonder goed op de hoogte was van de muzikale ontwikkeling op het internationale toneel. Uit interviews blijkt echter dat Vandepapeliere echter een belangrijke rol speelde als 'doorgeefluik' en mediator. Continue monitorde hij de muzikale vernieuwingen en evoluties, die hij daarna uit enthousiasme, veel meer dan uit commerciële overwegingen, doorspeelde aan zijn producers.⁶⁹

Het gigantische (internationale) succes van de Belgische New Beat was echter van korte duur. Door een overdaad aan uitgaven en uitgemolken formules had de muziekstijl in 1990 haar relevantie alweer verloren. New Beat had echter ook zeer positieve gevolgen. Een sterke undergroundcultuur die de jaren voordien door de allesoverheersende New Beat geen kansen kreeg kwam nu wél naar boven. In 1990 scoort de New Yorker Joey Beltram een hit met het nummer 'Energy Flash'. Ook opvolger 'Mentasm' dat wordt uitgebracht onder het pseudoniem 'Second Phase' wordt een jaar later een succes. Beide nummers werden *exclusief* uitgegeven door R&S Records.⁷⁰ Terwijl David Morley 'Energy Flash' omschreef als 'de perfecte Techno-track' vernoemde muziekjournalist Simon Reynolds in 1998 zijn grootschalig onderzoek naar het succesnummer.⁷¹ Het geeft aan welke impact dit nummer had: klanken uit de 'underground' die nu naar boven kwamen en harder klonken dan ooit tevoren. De track zette letterlijk 'de toon' voor wat in de volgende twee jaar komen zou. Bovendien illustreert het nummer heel goed de specifieke klank van wat 'hardcore', 'Belgian Techno' of 'Belgian hoover' zou worden genoemd: een opgedreven tempo, tot 120 *bpm*, en zware, verontrustende en metallige

⁶⁹ CJ BOLLAND, *Electronic Beats*, 2014, laatst gelezen op 8/7/2015 (<http://www.electronicbeats.net/antwerp-part-5/>) Art PHILIPPETH, *Frank De Wulf Interview*, Gent, 28 april 2015.

⁷⁰ Het verlenen van het exclusieve of niet-exclusieve recht door een licentiegever (licensor) aan een licentienemer (licensee) om onder strikt bepaalde condities (van omvang, plaats en tijd,...) een activiteit te verrichten in zijn plaats. Meer bepaald wordt er het (niet-)exclusieve recht mee bedoeld om opnamen te reproduceren in een ander territorium of voor specifieke projecten. De licentiegever krijgt in ruil een royaltyvergoeding, mogelijk voorafgegaan door een voorschot. Gust DE MEYER & Alex TRAPPENIERS., *op cit.*, p. 149

⁷¹ Art PHILIPPETH., *David Morley Interview*, Overijse, 11 april 2014. Simon REYNOLDS., *op cit.*, 1998.

klanken.⁷² Een serieuze evolutie ten opzichte van de nummers van de Amerikaanse grondleggers die die niet veel eerder pas Europa veroverden.

Met de 'hardcore techno' ontstond dus een gemuteerde en bijzonder zware variant van Techno waarmee door toedoen van een koerswijziging R&S het internationale dansgebeuren zou domineren. Vandepapeliere pikte zeer snel deze trend op en bouwde in sneltempo een catalogus met artiesten die deze zware klanken nastreefden. Enerzijds ging hij daarvoor tracks in eigen producties (laten) maken en uitbrengen, anderzijds ging hij meer dan ooit tracks in licentie uitbrengen.

Door het financiële New Beat-succes konden labels en artiesten nu immers investeren in nieuw talent en in een eigen studio. Renaat Vandepapeliere gaat op die manier meer en betere tracks in eigen productie kunnen maken.

In een interview met Gert Keunen verklaarde Renaat Vandepapeliere:

*"Eerst moet je geld verdienen, om dat vervolgens te investeren in echte artiesten. New Beat was daarvoor de ideale springplank."*⁷³

Geert Sermon van de Brusselse platenzaak Doctor Vinyl noemt R&S daarom "dé ultieme Techno-indie".⁷⁴ 'Indie' is een afkorting van de term 'independent', de klassieke tegenhanger van de term 'major'. Terwijl 'majors' grote en commerciële bedrijven zijn die opnames uitgeven met de bedoeling er winst mee te boeken, zijn 'independents' de onafhankelijke en kleinere varianten. Gust De Meyer en Alex Trappeniers zeggen dat 'independents' niet afhankelijk zijn van logge structuren, dichterbij hun artiesten staan, specialiseren in een bepaald genre, soepeler en sneller kunnen inspelen op de markt, meer experimenteerdrijf aan de dag leggen omdat ze geen grote risico's hoeven te nemen, de integriteit van 'alternatieve' of minder bekende artiesten plaatsen boven

⁷² 'Beats per minute'. Aanduiding van het tempo of het aantal beats per minuut bij dansmuziek. Gust DE MEYER & Alex TRAPPENIERS., *op cit.*, p. 67.

⁷³ Gert KEUNEN., *op cit.*, p. 314.

⁷⁴ Sebastian ROTH., Renaat Vandepapeliere (R&S Records): "Als je niet kan verliezen, kan je ook niet winnen.". In: *Focus Knack*, 26 april 2014.

zogeheten commerciële motieven.⁷⁵ Het is een beschrijving die perfect aansluit bij de mentaliteit die R&S Records typeert vanaf deze periode.

Ondertussen werd ook het team van producers omvangrijker. Zoals aangehaald bestond volgens David Morley vanaf 1988 het eerste vaste 'R&S-team' uit Christian Jay Bolland, Cisco Ferreira en hemzelf. Het was de eerste groep van talentvolle mensen die Vandepapeliere rond zich verzamelde.⁷⁶ Terwijl CJ Bolland en Cisco Ferreira de artistieke en financiële ruimte kregen om te experimenteren, was het David Morley die de technische kennis bezat. In 1990 echter vervoegt de jonge Marcos Salon het 'Electric Island'-team. Daarnaast komt ook de Deen Per Martinsen in 1991 erbij.

Het team werd echter veel groter dan deze 'vaste kern'. Vandepapeliere kon het zich namelijk veroorloven om vernieuwende buitenlandse artiesten naar België te vliegen om in de R&S-studio samen te werken met de eigen producers. Vanaf 1990 kwamen buitenlandse artiesten dan ook naar België, resideerden en werkten in het piepkleine appartement en kwamen op die manier in contact met elkaar.

Als illustratie bij die periode vertelde Renaat Vandepapeliere:

*"Onze flat leek op een bijenkorf vol artiesten. Hij diende als kantoorruimte, studio, opslagplaats én als leefruimte. Onze slaapkamer bevond zich naast de opnamestudio. 's Nachts vielen we in slaap met het getik van computers op de achtergrond. Nee, privacy hadden we niet..."*⁷⁷

David Morley en Marcos Salon spraken op bijna exact dezelfde manier over de omstandigheden in het appartement.⁷⁸ Op die manier werkten in de periode 1990 – 1992 de Briten Dave Clarke en Dave Angel, de Nederlanders Maarten Van Der Vleuten en Edmundo Perez en Bruno Sanchioni en Slimane Abdeladim in de R&S-studios in Gent. Dave Clarke werkte er samen met Marcos Salon aan een track onder het pseudoniem 'Directional Force', terwijl Maarten Van Der Vleuten samenwerkte met Frank De Wulf.

⁷⁵ Gust DE MEYER & Alex TRAPPENIERS., *op cit.*, p. 140

⁷⁶ Art PHILIPPETH., *David Morley Interview*, Overijse, 11 april 2014.

⁷⁷ Gert KEUNEN., *op cit.*, p. 320.

⁷⁸ Art PHILIPPETH., *David Morley interview*, Overijse, 11 april 2014. Art PHILIPPETH., *Marcos Salon Interview*, Gent, 2 april 2014.

Renaat Vandepapeliere bracht Dave Angel dan weer in contact met CJ Bolland om samen een track te produceren.

Door nieuwe aankopen blijft de studio die Vandepapeliere in zijn Gents appartement uitbouwt bovendien steeds groeien, waardoor het klankenpallet rijker werd. Techno Island werd dé ontmoetingsplaats voor buitenlandse artiesten die een contract tekenden bij R&S. Archiefmateriaal wijst uit dat Vandepapeliere bovendien een mythe creëerde rond de studio en zijn materiaal: 'Techno Island' -of 'Electric Island' naargelang de bron- was geboren.⁷⁹

Dan Sicko spreekt in 'Techno Rebels' over R&S Records geheel terecht als een 'gateway'.⁸⁰ Als uitgeverij forceerde R&S Records geen evolutie of revolutie, maar trachtte het er wel een zeer sterke 'monitor' te zijn voor wat er internationaal muzikaal gebeurde, en er een weerspiegeling van te zijn door vernieuwende artiesten 'aan zich te binden'. Sicko ziet R&S vanaf 1990 als een label dat wereldwijd vernieuwende klanken en artiesten verzamelde, en ze op die manier lanceerde via België op het Europese vasteland. 'Belgian Techno' groeit in die periode dan ook op korte termijn tot een kwaliteitslabel. Enerzijds doelen journalisten, muzikanten en historici op de typische aggressieve en donkere 'klank', anderzijds ontstond de term ook omdat het belangrijkste label –en niet noodzakelijk de artiesten- van Belgische makelij was.

Het is door deze ontwikkelingen dat de R&S-catalogus, met 35 en liefst 70 uitgaven in respectievelijk 1990 en 1991, stilaan complexer wordt. Het is daarbij opmerkelijk dat ongeveer alle artiesten verschillende pseudoniemen hanteerden en veelvuldig met elkaar samenwerkten. Dat was de reden waarom veel nummers meerdere auteurs hadden. Hierdoor lijkt de R&S-catalogus vandaag haast een kluwen van allerhande artiestennamen. We kunnen hier echter verschillende redenen voor vinden. Enerzijds stimuleerde de ongedwongen en amicale sfeer in de 'Electric Island'-studio in die periode de samenwerkingen tussen artiesten. Het waren samenwerkingen die Vandepapeliere zoals gezegd expliciet aanmoedigde en faciliteerde. Volgens Marcos Salon, die in 1990 bij de groep kwam en door Vandepapeliere bij USA Import werd

⁷⁹ Renaat VANDEPAPELIERE., privé-archief, folder foto's.

⁸⁰ Dan SICKO., *op cit.*, p. 123.

‘weggeplukt’, werd R&S daarom vaak al lachend betiteld als een ‘sekte’.⁸¹ Ego’s of artiestennamen als ‘merk’ bleken in theorie van geen belang en de *DIY*-filosofie primeerde.⁸² Toch vinden we in die hoek ook net een tweede reden. Doordat artiesten vaak voor verschillende labels produceerden was het gebruik van deze of gene pseudoniem vaak wél een juridisch probleem voor de labels onderling. Daardoor werd de artiest in bepaalde gevallen verplicht een nieuw pseudoniem te hanteren. Nog belangrijker wellicht was de typische ‘dans’-cultuur en de cultuur van *white labels* die door de House- en Techno werd geïntroduceerd.⁸³ Het danspubliek had immers meer oog voor genre’s, klanken, labels of clubs, dan voor auteurs, producers of tracktitels. Als voorbeeld kunnen we CJ Bolland kort aanhalen. Hij bracht ‘releases’ uit als CJ Bolland en Cee-Jay en werkte onder de noemers The Project, Space Opera, Pulse, Sonic Solution en Angel samen met anderen. Bovendien *remixten* de artiesten elkaars opnames voortdurend.⁸⁴ Deze aanpak geeft aan in hoeverre het groepsdenken een rol speelde in die periode.

Op de vorige pagina’s besteedden we hoofdzakelijk aandacht aan de eigen R&S-producties. Daarnaast echter ging Vandepapeliere in deze periode echter ook steeds meer tracks licentiëren. Vaak gebeurde dat van de Britse labels Wau Mr. Modo en XL Recordings, het Amerikaanse Transmat of een aantal kleinere Italiaanse, Amerikaanse of Nederlandse labels. In de periode 1990 – 1992 waren dat Human Resource (Robert Mahu en Johan Vanbeek met de megahit ‘Dominator’), Kate B, 2 in A Room, Lee Marrow, Jose Cheena, Morenas, Paradise X, Sun Electric, Nexus 21, Hardcore (Dave Clarke), Turntable Overload, Arkanoid, Suburban Knight, Project 86, Techno Grooves, Autonaton, Dimensional Holofonic Sound, The Untouchables, Friends of Matthew, Intellectual Harmonious Sanction, Voodoo Child en R.H.C.

⁸¹ Art PHILIPPETH., *Marcos Salon Interview*, Gent, 2 april 2014.

⁸² Afkorting van ‘Do it Yourself’, een filosofie of lifetime commitment (levenslange verbintenis) waarbij muzikanten en/of independents proberen de grootst mogelijke autonomie over de creatie en/of de distributie van hun muziek te houden. Gust DE MEYER & Alex TRAPPENIERS., *op cit.*, p. 98.

⁸³ Uitgaves in beperkte oplage zonder vermelding van artiest of platenfirma. De artiest bleef verscholen achter anonieme plaatopnames met haast uitsluitend instrumentale muziek. Dit stond in contrast met het cliché van de rockster en de bijhorende cultus. *Ibidem*, p. 259.

⁸⁴ Het opnieuw bewerken van een opname verschillend van de originele mix door gebruik te maken van andere effectapparatuur of door toevoeging van instrumenten. *Ibidem*, 215.

7.4 De artistieke versplintering: een wildgroei aan sublabels (1992 – 2001)

Vanaf 1992 brak elektronische dansmuziek doormiddel van heuse live-acts, opname in reclameclips en het ontwikkelen van een 'sterrenstelsel' wereldwijd door bij het grote publiek.⁸⁵ 'Techno', 'rave' en '(Acid)House' waren dan ook geen exclusief 'eigendom' meer van een select groepje landen (de eerder besproken Groot-Brittannië, Duitsland, Nederland, België en in mindere mate Frankrijk). 'Ondergronds' en binnen bepaalde subculturen echter ontstond een veelheid aan nieuwe muziekstijlen en afsplitsingen binnen elektronische dansmuziek. Op deze oerstijlen werd ondertussen immers verdergebouwd. Of men zocht net naar een radicaal antwoord op de steeds extremer wordende Techno. Ook Vandepapeliere ziet een wildgroei aan elkaar snel opvolgende muziekstijlen, en besluit ze allen een plaats te geven onder de grote R&S-koepel.⁸⁶ Bovendien zal R&S voor het eerst ook volledige albums gewijd aan één producer uitbrengen. Het spreekt voor zich dat dergelijke albums (voor thuisgebruik) een andere manier van denken introduceerden in het maken én in het beleven van een reeks van tracks. Daarnaast nam R&S het nieuwe Compact Disc-formaat voor het eerst in gebruik. Ook hier is het evident dat dit formaat een nieuwe dynamiek introduceerde op het vlak van geluidskwaliteit, draagbaarheid en locatie van beluistering.⁸⁷

Laten we echter eerst ingaan op de nieuwe genres die opgang maakten. Als antithese van de steeds sneller, harder en aggressiever wordende techno kiest Vandepapeliere voor 'ambient'. Volgens Gert Keunen was 'ambient' 'house bestemd voor wie uitgedanst was.' De muziek liet zich dan ook kenmerken door subtielere texturen, meer gevarieerde sferen en warme, akoestische klanken.⁸⁸

Ook 'Intelligent Dance Music' –of kortweg 'IDM' maakte opgang. Hoewel het genre parallellen vertoont met 'ambient' en de genrebenamingen vaak door elkaar worden gebruikt, zijn verschillen duidelijk aantoonbaar. Terwijl 'ambient' wortelde in de House- en psychedelische ravecultuur, bouwde 'IDM' verder op 'Techno' en kreeg het

⁸⁵ Ansgar JERRENTROP., *op cit.*, p. 66.

⁸⁶ Art PHILIPPETH., *Renaat Vandepapeliere Interview*, Drongen, 16 april 2014.

⁸⁷ Art PHILIPPETH., *Peter Decuyper Interview*, Antwerpen, 3 april 2015.

⁸⁸ Gert KEUNEN., *op cit.*, p. 335.

doorgedreven experiment met synthesizers een prominente plaats in de avant-gardistische producties.⁸⁹

Met de komst van 'trance' vanaf 1992 werd de steeds sneller en aggresiever wordende Techno-stijl van antwoord gediend én werd er tegelijk op verdergebouwd. 'Trance' behield immers het snelle tempo, maar zou de donkere, monotone en en aggresieve klanken inruilen voor herkenbare melodiën en euforische refreinen.

Met het Nederlandse genre 'gabber', dat Vandepapeliere ook een plaats gaf, werd in tegenstelling tot 'trance' nog meer de extremen opgezocht. Tempo's werden opgedreven en bevreemdende samples werden ingevoegd.

In de tweede helft van de jaren negentig werd ook de komst van de genres 'Jungle' en 'Drum 'n bass' door R&S opgepikt. Jungle was een typisch Britse muziekstijl die de brug vormde tussen blanke en zwarte muziek. Als een evolutie uit de 'hardcore' was ook deze nieuwe muziekstijl het resultaat van het misbruiken van apparatuur. Met de functies 'time compressing' en 'time stretching' wilden fabrikanten van samplers het mogelijk maken om samples aan het gewenste ritme aan te passen zonder dat de toonhoogte en helderheid veranderde. Dj's balden ritmes zodanig samen dat ze in snelheid verdubbelden. Vervolgens ging men die ritmes 'fijnhakken' en terug aan elkaar plakken.

⁹⁰ Omdat de gebruikte samples vaak afkomstig waren van *breaks* uit funk en R&B-songs uit de jaren zeventig en typische ritmiek kenden werd breakbeat een soortnaam.⁹¹ Na de teloorgang van 'hardcore' werden de opgefokte ritmes gecombineerd met logge, op halve snelheid spelende baslijnen. Jungle was geboren en werd een groot succes in Britse subculturen. Nadat Jungle aansluiting vond met onder andere ambient en IDM werd het genre verder gestroomlijnd om uiteindelijk als Drum 'n bass internationaal door te breken bij het brede publiek.⁹² Vandepapeliere maakte de brug naar de grote

⁸⁹ *Ibidem*, p. 344.

⁹⁰ *Ibidem*, p. 354.

⁹¹ Een 'break' is een passage waarbij enkele het ritmisch patroon overblijft. In de context van elektronische dansmuziek duidt de term op een passage waarbij de textuur dunner wordt, waarbij vaak de kickbeat weggelaten wordt. Men noemt het in die context ook een 'breakdown'. Mark J. BUTLER., *op cit.*, p. 325.

⁹² Gert KEUNEN., *op cit.*, p. 361.

namen uit zijn catalogus en liet werk van Juan Atkins, Kenny Larkin en Ken Ishii remixen in een Drum 'n bass-variant.

In de laatste twee jaar van het bestaan van R&S Records in de eerste periode besluit Vandepapeliere ook 'indie-pop en -rock' een bescheiden plaats te geven onder de R&S-koepel.

7.4.1 Sublabels

Om al die 'ondergrondse' klanken en stijlen binnen de R&S-catalogus een eigen gezicht te kunnen geven richtten Renaat Vandepapeliere en Sabine Maes doorheen de jaren negentig verschillende andere sublabels op.

Zoals gezegd was Apollo Records het meest succesvol. Daarnaast echter speelden 'Diatomic' en 'TZ', weliswaar kortstondig, een belangrijke rol. Ging R&S met TZ (Testzone) in 1991 en 1992 terug naar de traditie van het 'white label' en het doorgedreven experiment, dan gaf het label met R&S Laboratories gaf R&S dan weer een specifiek etiket aan de tracks die in de eigen studio werden geproduceerd. Ook 'Outrage', 'ETC' (European Techno Community Records) en 'Labirynt Records' ontstonden in deze periode. In de tweede helft van de jaren negentig verschenen verder nog uitgaven op 'Satori', 'All Good Vinyl', 'Free The Funk' en 'Maffia Music'. Met 'Cutty Shark' besloot Renaat Vandepapeliere vanaf 1999 tot slot ook 'rock' en 'pop' een plaats te geven. Hieronder geef ik een chronologisch overzicht van deze sublabels en ga ik dieper in op hun eigenheid.

7.4.1.1 R&S Laboratories

In zekere zin is R&S Laboratories het eerste 'sublabel' van R&S Records. Vanaf 1990 kregen alle tracks die in de Gentse R&S-studio Techno Island, Electric Island of R&S Laboratories (de benaming varieert naargelang de bron) werden geproduceerd immers het etiket 'R&S Laboratories'.⁹³

⁹³ Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/label/280028-RS-Laboratories>).

7.4.1.2 *European Techno Community Records (ETC)*

Op ETC bracht Vandepapeliere in 1991 en 1992 44 techno-releases uit. Over die releases van enkel Amerikaanse, Britse en Duitse producers is informatie voorhanden, over het label zelf is echter bijzonder weinig geweten. We kunnen ons dan ook de vraag stellen welke betekenis we aan de naam moeten hechten? Wilde Vandepapeliere een Europees netwerk oprichten? Wilde hij met dit label expliciet focussen op nieuwe buitenlandse techno?⁹⁴

7.4.1.3 *Apollo Records*

De opkomst van 'ambient' en 'IDM' was de aanleiding voor het ontstaan van Apollo Records, het grootste sublabel van R&S. Sterker nog: om het revolutionaire Aphex Twin te kunnen uitgeven richtte Vandepapeliere het sublabel op in 1992.⁹⁵ Voordat Aphex Twin hét uithangbord werd van concurrent Warp kreeg Richard David James al een platencontract bij R&S Records. Voor het eerst zou R&S met dit sublabel muziek uitgeven die niet noodzakelijk voor discotheken bedoeld was. Dansmuziek was voortaan ook geschikt voor een gezellige huiskamer. Hoewel vandaag die eerste uitgave van Aphex Twin als revolutionair en tijdloos wordt bestempeld en de artiest doorheen de jaren een mythische status heeft opgebouwd, werd die uitgave allesbehalve een commercieel succes. De uitgave staat echter wel symbool voor de eigenzinnigheid van Renaat Vandepapeliere, wiens artistieke en visionaire keuzes zelden door markteconomische motieven werden bepaald. Dat R&S in 1992 zijn ondertussen stevig 'vermarkte' status als trendzettende Techno-vernieuwer verliet en opniéuw koos voor een nieuw geluid, is opnieuw een mooi voorbeeld van de eigenzinnigheid van Renaat Vandepapeliere. Later volgden met onder andere Biosphere, Higher Intelligence Agency, Ken Ishii en Jam & Spoon wel commerciële successen voor het label.⁹⁶

7.4.1.4 *Testzone (TZ)*

Met Testzone (TZ) ging R&S in 1991 en 1992 kortstondig terug naar de traditie van het 'white label' en het doorgedreven experiment. Op twee jaar tijd gaf R&S 10 (maxi-)singles uit met als geheimzinnige titel 'TZ' en het betreffende volgnummer. We weten ondertussen dat vooral Outlander veel singles uitbracht op Testzone. Ook Maarten Van

⁹⁴ Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/label/8919-ETC>).

⁹⁵ Art PHILIPPETH., *Renaat Vandepapeliere Interview*, Drongen, 16 april 2014.

⁹⁶ Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/label/683-Apollo>).

Der Vleuten, Brainstorm (Gregor Otto Dietz en Raymond Beyer) en Lovecraft (Frederic Brattlöff) brachten elk een single uit. In de periode dat visuele elementen als hoezen, videoclipen en promotie-beelden van de R&S-uitgaves sterk aan belang wonnen, greep Vandepapeliere met Testzone tegelijkertijd weer terug naar de essentie. De hoezen bevatten enkel een minimalistisch grafisch ontwerp, zonder informatie over artiest of tracks.⁹⁷

7.4.1.5 Diatomic

Met Diatomic legde R&S zich vanaf 1992 toe op Acid House. Tussen 1992 en 1999 verschenen een vijftiental tracks op het label. Het overgrote deel was van de hand van Michael Cullen en verschenen onder verschillende pseudoniemen (DJ Judge Dredd, Mike Dredd, Machine Codes, Space Avenger). In de laatste twee jaren brechten Disposable (Yuchi Takenouchi) , Michael Delta (Michail Delta) en Ibrahim Alfa echter een aantal tracks uit die terugkeerden naar klassieke Techno. Opmerkelijk aan Diatomic is het grafische ontwerp van de hoezen. Handelsmerk van Diatomic was een DNA-figuurtje dat telkens op de vinyl werd geprint en steeds weer terugkeerde op iedere uitgave. Het kleurenpalet veranderde doorheen de jaren dan weer wel.⁹⁸

7.4.1.6 Outrage

‘Outrage’ bestond heel kort. In 1992 R&S negen (maxi-)singles uit via dit sublabel. Zeven van de negen singles zijn van de hand van Maarten Van Der Vleuten. Voor iedere uitgave gebruikte hij echter een alias (Zimt, Integrity, Flux, Pultec, Integrity II). De andere singles waren van de hand van Dave Angel en Brainstorm. Opmerkelijk voor Outrage is het hoezenontwerp: de ronde single zit in een papieren hoes, waarbij de cirkel is uitgesneden. De vinyl zelf is bedrukt met een vrouwenfiguur die de koper recht aankijkt. Voor iedere uitgave werd het kleurenpalet aangepast.⁹⁹

7.4.1.7 TNI

TNI bestond nog korter. Op het label werd slechts één 12"-single uitgebracht. Het was ‘Sub Audible’ van Space Cube, het pseudoniem van de Duitse Techno-producers Ian

⁹⁷ Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/label/7773-TZ>).

⁹⁸ zie bijlage voor afbeelding. Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/label/2513-Diatomyc>).

⁹⁹ Zie bijlage voor afbeelding. Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/label/5366-Outrage-Recordings>).

Pooley en Thomas Gerlach. Naast de originele track bevatte de opname een remix door Ritchie Hawtin, exclusief voor R&S Records.¹⁰⁰

7.4.1.8 Global Cuts

Global Cuts werd in 1992 als sublabel van R&S opgericht om er House-geïntereerde tracks een plaats te geven. Het label werd beheerd door Sven Van Hees, die als producer/DJ zelf ook tracks uitgaf bij R&S. Het label gaf doorheen de jaren een hondertal (maxi-)singles uit, zowel in eigen productie als in licentie. In 2002 hield het label op te bestaan.¹⁰¹

7.4.1.9 Labyrinth Records

Labyrinth Records bestond tussen 1993 en 1996 als een sublabel van R&S waar tracks die trance aan pop-invloeden koppelden hun plaats vonden. Het grootste aandeel in de catalogus komt van het Duitse duo Jam & Spoon (Rolf Ellmer en Markus Löffel), het Australische Quench (Christopher J. Dolan), het Nederlandse Capricorn (Hans Weekhout) en enkele Italiaanse uitgaven.¹⁰²

7.4.1.10 Satori

Over het sublabel Satori is bijzonder weinig informatie voorhanden. Wel weten we dat het label tussen 1995 en 1998 een zevental exclusieve House- en Breakbeatreleases van binnen- en buitenlandse producers uitbracht. Kenmerkend grafisch element is de vinylcirkel in twee kleurvlakken.¹⁰³

7.4.1.11 Free The Funk

Free The Funk is een sublabel waarop tussen 1995 en 2000 vijf CD-compilaties verschenen van 'space funk'. Het gaat hier om licentie-uitgaven van tracks die elementen van funk, soul, jazz en lounge combineren. Het samenstellen werd gedaan door het Geneste duo Mo & Benoellie.¹⁰⁴

¹⁰⁰ Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/label/9368-TNI>).

¹⁰¹ Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/label/1306-Global-Cuts>).

¹⁰² Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/label/9090-Labyrinth-Records>).

¹⁰³ Zie bijlage voor afbeelding. Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/label/11575-Satori>).

¹⁰⁴ Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/label/592940-Free-The-Funk-2>).

7.4.1.12 All Good Vinyl

All Good Vinyl bestond heel kort in 1996 en 1997 en was goed voor 25 uitgaves op vinyl (maxi-)single en CD. Het sublabel werd beheerd door Jon Sexton, maar kon zelfs op een dergelijk korte periode geen duidelijk artistiek profiel aanhouden. Wat begon als en thuishaven voor Drum 'n bass eindigde een jaar later al als een hiphoplabel. Bovendien had het label op zijn beurt nog een sublabel dat 'All Good Music' heette.¹⁰⁵

7.4.1.13 Generations

Tussen 1996 en 1998 verschenen via het sublabel Generations 23 exclusieve releases die schipperden tussen Techno, House en Techhouse, zowel van binnen- als buitenlandse (vooral Amerikaanse) producers.¹⁰⁶

7.4.1.14 Maffia Music

Maffia Music bestond kortstondig tussen 1999 en 2001. Met dit sublabel creëerde R&S opnieuw een plaats voor een vijftientigtal tracks die waarin klassieke House-elementen weer naar voren kwamen.¹⁰⁷

7.4.1.15 Cutty Shark

Cutty Shark werd in 1999 opgericht als sublabel van R&S door Renaat Vandepapeliere. Met dit label wilde hij 'indiepop' en '-rock' een plaats geven onder de R&S-koepel. De belangrijkste acts waren Amerikaanse licenties: Pinback, Menlo Park en Hopewell. Cutty Shark illustreert Vandepapeliere's artistieke eigenzinnigheid en eclectisme, maar bovenal is het label tekenend voor de laatste, versplinterde periode van R&S. Vandepapeliere werd niet meer geprikkeld door elektronische muziek en besloot dan maar volledig andere paden op te zoeken. De vraag is echter in hoeverre Cutty Shark nog aansloot op het profiel van R&S, en in hoeverre het label tekenend was voor het verwateren van het ooit zo toonaangevende label. In 2002 werd Cutty Shark, samen met R&S zelf, stopgezet.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/label/4239-All-Good-Vinyl>).

¹⁰⁶ Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/label/7535-Generations>).

¹⁰⁷ Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/label/2519-Maffia-Music>).

¹⁰⁸ Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/label/47815-Cutty-Shark>).

7.4.16 *Compilaties*

Vanaf 1989 al besluit Vandepapeliere het beste van zijn uit 'singles' opgebouwde catalogus te verzamelen op een compilatiealbum. Wat begint bij één album, groeit in de volgende jaren uit tot een reeks die de essentie van dansmuziek centraal stelt: 'In Order To Dance' De reeks is een absolute mijlpaal in de R&S-catalogus en een bevestiging van de status die R&S internationaal had opgebouwd. Opmerkelijk daarbij is dat Vandepapeliere in tegenstelling tot veel concurrenten geen overaanbod aan compilaties creëerde. Hij bracht naar eigen zeggen pas een nieuwe compilatie uit op het moment dat elektronische dansmuziek een nieuwe evolutie doormaakte. Naast dat artistieke motief was ook het commerciële motief natuurlijk niet onbelangrijk: de tracks die het commercieel het beste deden in het voorgaande jaar kwamen vaak terug op de compilaties. De eerste drie albums verschijnen enkel in België en komen uit in 1989, 1990 en 1991.

Het eerste exemplaar uit de reeks bevat voornamelijk Belgische producties en toont een select groepje artiesten die verschillende pseudoniemen hanteren en samenwerken. David Morley vinden we bijvoorbeeld terug als Electric Avenue en Extasia, Cisco Ferreira als Ghentlon, Eric Beyssens als French Connection en Electric Avenue en Renaat Vandepapeliere zelf als producer bij Code 61, Space Opera, T.C., Abstract. Het album illustreert bovendien de artistieke spagaat die R&S op dat moment maakt tussen enerzijds de commerciële New Beat en Italo Disco en anderzijds de voorbode van de artistiek interessantere Techno en (Acid)House.

In de twee daaropvolgende jaren verschijnen nog twee 'In Order To Dance'-compilaties. Ze illustreren de nieuwe artistieke koers van het label. Tempo's worden opgedreven en klanken worden agressiever. Hoewel deze albums nog steeds enkel in België worden uitgegeven illustreren de toegenomen licentie-uitgaven van buitenlandse artiesten de internationale ambities van het label. Met Outlanders 'Vamp', Second Phase's 'Mentasm', Human Resource's 'Dominator', Moby's 'Go' en The Prodigy's 'Android' bevat het derde exemplaar uit de reeks bovendien zeer commercieel succesvolle 'tracks'.

Vanaf 1991 verschijnt 'In Order To Dance' ook in Groot-Brittannië. Het album wordt een groot succes en bevestigt de internationale status van het label. Het is een

scharniermoment. Bovendien was dit de eerste R&S-uitgave die ook op CD-formaat verscheen.

Deel vier, vijf en zes van de reeks verschenen respectievelijk in 1992, 1994 en 1996 en illustreren een nieuwe evolutie in de catalogus van R&S. Vanaf 1992 richt Vandepapeliere een aantal 'sublabels' op om een zo electisch mogelijke catalogus te kunnen behouden zonder dat de identiteit van het label zou verwateren. R&S wordt een overkoepelende term voor nieuwe muziekstijlen als 'Ambient', 'Breakbeat' en 'Drum 'n bass'. Nieuwe klanken brengen nieuwe artiesten; allen worden ze vroeg in hun carrière opgepikt door Renaat Vandepapeliere. Op de laatste drie compilaties vinden we onder andere Aphex Twin (Richard David James), Plastikman (Richie Hawtin), 69 (Carl Craig) en Kenny Larkin (drie pioniers van de 'tweede technogolf'), Jam & Spoon (Markus Löffel en Rolf Ellmer), Jaydee (Robin Albers), Sven Van Hees, Source (Robert Leiner), Biosphere (Geir Jenssen) en Mike Dred (Michael Christopher Cullen), Model 500 (Derrick May), Ken Ishii, Locust (Mark Van Hoen) en Wax Doctor (Paul Saunders).¹⁰⁹

7.4.2 R&S, het uitbouwen van een visuele identiteit

Samen met de verbreding van de catalogus werd ook de grafische identiteit van het label doorheen de jaren verder uitgebouwd. Wat aan het begin van de jaren '80 begon als een cultuur van anonieme 'white labels' eindigde ruim 15 jaar later als een zeer sterk uitgebouwde grafische identiteit die een contextueel verlengstuk was van de muziek. Vandepapeliere had immers zeer goed begrepen dat de cultuur van dansmuziek in tegenstelling tot de rockcultuur minder belang hechtte aan de uitvoerder of de titel van een track. In tegenstelling tot in de rockcultuur ontbrak een 'sterrenstelsel'. Danscultuur functioneerde volgens andere principes van betekenisgeving. Belangrijker waren 'de stijl', 'het doel' (dansen? relaxen?) of zelfs 'de plaats' (opnames uit een bepaalde club, of een bepaalde stad of 'scene'). 'Nabijheid', 'sensualiteit', 'anonimiteit' en 'obscuriteit' waren en zijn belangrijke waarden van de danscultuur.¹¹⁰¹¹¹ Die cultuur

¹⁰⁹ Terwijl 'Techno' internationaal uitgroeit tot een commercieel succes en uiteindelijk vervalt in goedkope formules ontstaat in de Verenigde Staten een tweede stroming van producers die terug de essentie van het genre opzoeken. Dat wil zeggen: soberheid en experiment boven commercieel succes. Dan SICKO., *op cit.*, p. 84.

¹¹⁰ David HESMONDHALGH., *The British Dance Music Industry: A Case Study of Independent Cultural Production*, p. 234.

bood hem de kans om in de eerste plaats de identiteit van het label zelf te onderbouwen, meer dan dat van iedere artiest afzonderlijk.

Terwijl in de beginjaren enkel de vinylhoes sobere grafische elementen bevatte, boden doorheen de volgende jaren nieuwe media als de Compact Disc, Video en allerhande merchandising platformen om een grafische identiteit kracht bij te zetten. Hieronder overloop ik de belangrijkste elementen van die identiteit. Laten we echter beginnen met het ondertussen iconisch geworden R&S-logo.

In een interview dat ik met hem afnam vertelde Peter Decuypere:

“R&S was een label met een gezicht (...) Techno klonk en oogde donker en hard, maar zeker niet ‘rijk’. En ineens kwam Renaat met dat logo van een Ferrari. Dus dat vloekte!”

In 1988 duikt het R&S-logo voor het eerst op, dit in combinatie met de naam ‘Ferrari’. Op de hoes van de Code 61’s megahit ‘Drop The Deal’ vinden we de eerste vermelding van de eerste versie van dit logo. De voorbije drie decennia was de oorsprong van het embleem steeds een punt van discussie en werd het een voorwerp van mythevorming.

In een interview dat ik deed met Renaat Vandepapeliere onthulde hij echter de eigenlijke en zakelijke reden voor het gebruik van dit logo. Toen Vandepapeliere in de beginperiode in platenwinkels werkte hadden die winkels een cover gemaakt: “Why Can’t We Live Together”. Er werden miljoenen singles van verkocht. Toen hij zelf begon met de productie van covers huurde hij Mike Anthony, de zanger van het succesnummer, in. Als gevolg daarvan ontketende Vandepapeliere een mini-oorlog met de winkels waarvan hij de artiest had ‘gestolen’. Opnames van Vandepapeliere zouden er bijgevolg nooit meer verkocht worden. Toen hij ‘Drop The Deal’ produceerde in 1988 moest hij een oplossing bedenken om het nummer toch in de winkelrekken te krijgen. Aangezien in die periode Italo Disco bijzonder populair was besloot hij zijn single te laten lijken op Italiaanse import. Aan een lokale Ferrari-garage vroeg hij simpelweg of hij het logo en de naam mocht gebruiken. Vervolgens liet hij de singles exporteren naar

¹¹¹ Francesco FABBRI, Goffredo PLASTINO., *op cit.*, p. 212.

Italië en van Italië terug naar België. Door die omleiding kon hij de vete met de platenwinkels omzeilen. Bovendien speelde hij zo op handige wijze in op de 'Italo Disco'-gekte. Het opzet was geslaagd en 'Drop the Deal' werd een megahit.¹¹²

De redenen die in de meeste literatuur worden aangehaald, nl. Vandepapeliere's liefde voor auto's en paarden, zijn van een secundaire aard.¹¹³ De eerste versie van het logo was dus een exacte kopie van het Ferrari-logo én de naam 'Ferrari' zelf. Een jaar later werd de naam 'Ferrari' gedumpt en liet Vandepapeliere het logo onder juridische druk hertekenen en kreeg het een inhoudelijke betekenis.

Vandepapeliere lichtte deze inhoudelijke invulling kort toe:

*"Het zwart was eigenlijk de nacht. Het blauw de maneschijn, de romantiek. Groen de kleur van de hoop. En de triangel was een beschermende factor. (...) En het paard is de danser."*¹¹⁴

Het blijft echter niet bij dat ene logo. Zodra R&S aan het begin van de jaren negentig zijn status als trendsetter heeft kunnen opbouwen, word toek de visuele identiteit uitgebouwd. Vandepapeliere en Maes bouwen zorgvuldig een imago op aan de hand van enkele visuele elementen en nieuwe media en kanalen. Daarbij denken we in eerste plaats aan de vinylhoezen zelf. Terwijl R&S in de eerste jaren nog vooral zoekt naar een aan Italo Disco, New Beat en het Ferrari-logo ontleende muzikale en visuele identiteit, wordt die vanaf 1990 duidelijk afgebakend. De vinylhoezen worden opgebouwd uit drie vlakken en drie kleuren: een groot grijs of zwart vlak, een blauwe verticale band aan de linkse zijde en het groene logo in de linkse bovenhoek. Dat kleurenpalet wordt ook aangehouden voor de vinylplaat zelf. De 'vinylcirkel' krijgt daarbij een grijze toon, centraal de blauwe vertical balk met daarin bovenaan het groene paardenlogo. Rondom wordt in een cirkel die groene kleur nog eens herhaald. Dit wordt het kenmerkende uitzicht voor het overgrote deel van de vinylhoezen van singles in de periode 1990 –

¹¹² Art PHILIPPETH., *Renaat Vandepapeliere Interview*, Drongen, 16 april 2014.

¹¹³ Jan DELVAUX., *op cit.*, p. 165.

¹¹⁴ Art PHILIPPETH., *Renaat Vandepapeliere Interview*, Drongen, 16 april 2014.

1999.¹¹⁵ Voor volledige albums, op vinyl of Compact Disc, werd meestal wel een individueel ontwerp gemaakt.

In 1993 al besluit Renaat Vandepapeliere voor de grafische identiteit een stap verder te gaan. Hij schakelt het op dat moment gerenommeerde Britse ontwerperscollectief 'Designers Republic' in om de vinylhoezen te ontwerpen.¹¹⁶ Tussen 1993 en 1999 verschijnen daardoor een veertigtal hoogstaande vinylhoezen die werden ontworpen door 'Designers Republic'. Daarbij moeten we echter wel opmerken dat Britse en Duitse concurrenten Warp en Tresor al vanaf 1990 samenwerkingen opzetten met het de Londense ontwerpers. Ook de Gentse ontwerper 'Daspascal' speelde in die periode een belangrijke rol voor de ingenieuze R&S ontwerpen. Voor de vijfde 'In Order To Dance'-compilatie ontwierp hij bijvoorbeeld een CD-hoes die door middel van een interne batterij automatisch werd verlicht zodra de box werd geopend.¹¹⁷ Dat die compilatie bij zijn lancering omwille van zijn hoes door Jan Hoet werd opgenomen in de collectie van S.M.A.K. moeten we daarom niet enkel zien als een promotiestunt, maar evengoed als een bewijs van artistieke waarde.¹¹⁸ Dit alles toont aan dat R&S vanaf de jaren negentig bijzondere aandacht besteedde aan de visuele aantrekkingskracht van zijn uitgaves.

Het is ook in die periode dat Renaat Vandepapeliere zijn label een nieuwe inhoudelijke connotatie meegeeft, en die uitwerkt in een visuele identiteit. Hij riep de baseline 'We're On A Mission' in het leven om aan te geven dat R&S zich als roerganger van een nieuwe jongerencultuur en bijhorend –geluid opwierp. Dit was een nieuwe jongerencultuur die inging tegen de heersende maatschappelijke waarden en structuren. De soundtrack bij die attitude was de nieuwe elektronische muziek, die op zijn beurt een reactie was op klassieke en allesoverheersende rockmuziek en bijhorende 'do's & don'ts'.

In een interview met Gert Keunen vertelde Renaat Vandepapeliere:

"In een land waar niets mogelijk is verkiezen wij een eigen natie te stichten, waar alles kan: de R&S Republica is nu een eigen staat." Hij legt uit waarom: "Voortdurend worden we

¹¹⁵ Zie bijlage voor afbeeldingen.

¹¹⁶ Zie bijlage voor afbeeldingen.

¹¹⁷ Zie bijlage voor afbeelding.

¹¹⁸ Jan DELVAUX., *op cit.*, p. 166.

geconforonteerd met bekrompen geesten. Altijd opnieuw moeten we alles proberen uit te leggen. Maar je praat tegen een muur. Op een gegeven moment verlies je alle geduld en kan je niets anders dan je terugtrekken op een eiland.”¹¹⁹

Op deze manier wist Vandepapeliere, op bijzonder slimme wijze een zeer grote, rebellerende doelgroep aan zich te binden rond thema's die veel verder gingen dan het louter muzikale. De leuze 'We're On A Mission' werd vanaf 1991 dan ook een essentieel element van de grafisch identiteit van het label. Op de derde 'In Order To Dance'-compilatie vinden we die baseline voor het eerst in bescheiden lettergrootte terug bij de 'liner notes'. Een jaar later maakt Vandepapeliere met de hoes van de vierde compilatie een veel groter statement. Ingebouwd in de hoes zat een geluidsfragment dat als volgt klonk:

“We invite you to join us, on our sonic voyage, fast forward into the future. R&S Records 92, on a mission ... on a mission ... on a mission ... on a mission ... on a mission.”¹²⁰

Het oprichten van 'de eigen natie Republica' ter ere van het tienjarig bestaan moeten we plaatsen binnen de hierboven beschreven strategie. Daarnaast wordt ook merchandising ontworpen waarbij het logo en de leuze als bijkvanger dienen. Jassen, T-shirts, etc. worden aan de man gebracht.

Bovenstaande quote brengt ons nu ook bij een volgend visueel element, nl. 'futurisme' en 'bevreemding'. Zoals we eerder al aanhaalden was 'bevreemding' een effect dat werd opgewekt door de elektronische dansmuziek en de bijhorende discotheken aan het einde van de jaren tachtig en negentig. 'Futurisme' echter was ook een niet te miskennen sferisch element: deze nieuwe geluiden klonken mechanische en werden geproduceerd door 'inhumane' analage en digitale apparatuur die men diende te 'programmeren' en ontstonden vaak in verlate industriële industriegebieden die als locatie een grote invloed uitoefenden. Volgens Dan Slick zou de oorsprong van Techno nergens anders

¹¹⁹ Gert KEUNEN., *op cit.*, p. 403.

¹²⁰ Telus (website), laatst geraadpleegd op 18 juli 2015
(<http://www3.telus.net/cathedral/rsrecords/main/index.htm>).

dan in het post-industriële Detroit hebben kunnen liggen.¹²¹ Volgens Jon Savage ontstond R&S-concurrent Warp dan weer niet toevallig in het post-industriële Sheffield.¹²²

In hoeverre we dit moeten geloven blijft nog steeds een vraag. Het is wél duidelijk dat R&S deze futuristische en bevreemdende sfeer trachtte te implementeren in zijn visuele huisstijl. Daarbij dient enerzijds het eerder aangehaalde geluidsfragment als voorbeeld, maar anderzijds ook een kalender die uit Renaat Vandepapeliere's persoonlijke archief komt.¹²³ Deze kalender is een futuristische afbeelding van de R&S Laboratories. Het is duidelijk dat R&S deze 'keuken vol hoogtechnologische apparatuur' wil voorstellen al seen futuristische plek. Een plek die een muzikale toekomst schept.

Tot slot bood de opkomst van de videoclip R&S mogelijkheden om zijn identiteit en die van zijn producers verder te visualiseren. Met een videoclip kon men immers plots beeldende verhalen koppelen aan tracks. Een mooi voorbeeld is de clip die de Japanse topanimator Koji Morimoto maakte voor Ken Ishii's 'Extra' in 1996. Voor die track regisseerde Morimoto, die in eigen land al een bijzonder grote status had verkregen, voor het eerst een videoclip. De manga-stijl sluit niet aan op de visuele identiteit van R&S, maar komt uiteraard wel voort uit de Japanse uitbeeldingstraditie. Het ontstaan van dure videoclips toont aan dat elektronische dansmuziek ondertussen met veel succes de oversteek had gemaakt van de discotheek naar de huiskamer.

7.5 Het einde van R&S Records

Vanaf de tweede helft van de jaren negentig werd R&S stilaan slachtoffer van het verworven succes. Het label dat ruim tien jaar eerder ontstond uit een combinatie van commercieel ondernemerschap en passie voor nieuwe dansmuziek werd door zijn succes gedwongen tot verregaande professionalisering. Amicale relaties en overeenkomsten op basis van vertrouwen maakten plaats voor een gelaagde organisatiestructuur en een personeelsbestand van meer dan 35 werknemers.

¹²¹ Dan SICKO., *op cit.*, p. 73.

¹²² Remixtheory (website), laatst geraadpleegd op 19 juli 2015 (<http://remixtheory.net/?p=261>).

¹²³ Zie bijlage voor afbeelding.

Door die schaalvergroting en het openbreken van nieuwe afzetmarkten (bijvoorbeeld Japan) was R&S in die laatste jaren ook genoodzaakt partnerschappen aan te gaan en grootschalige maar tegenvallende distributiedeals te tekenen met partners die niet aansloten bij de R&S-filosofie. Bovenstaande schaalvergroting had als gevolg dat Vandepapeliere steeds meer in het keurslijf van een ‘managersfunctie’ gedwongen werd terwijl de liefde voor muziek op het tweede plan achterbleef. R&S was immers een ‘bedrijf’ geworden met aan het hoofd een ‘bedrijfsleider’. Het was een rol die de eigenzinnige Vandepapeliere absoluut niet wilde spelen.¹²⁴

Bovendien zag Vandepapeliere de toekomst van elektronische dansmuziek somber in. In tegenstelling tot de jaren voordien was volgens Vandepapeliere het experiment – datgene waar R&S zoveel belang aan hechtte – volledig uit de elektronische dansmuziek verdwenen. Op 10 jaar tijd hadden evoluties binnen de elektronische dansmuziek elkaar snel opgevolgd: van House en naar (Belgian) Techno en hardcore, van Ambient en IDM naar Jungle en Breakbeat, enzoverder. Het waren evoluties die R&S van op de eerste rij monitorde en een plaats gaf. Aan het einde van de jaren negentig was de elektronische dansmuziek die R&S notebene zelf een platform had gegeven ondertussen echter uitgroeid tot een volwassen en populair genre, ver buiten de grenzen van het ondergrondse en subculturen. Het experiment en de evolutie was verdwenen. In de plaats daarvan werden commerciële, op formules gebaseerde ‘acts’ bijzonder populair. Met elektronische dansmuziek kon er nu op grote schaal geld verdiend worden. Renaat Vandepapeliere drang om steeds weer te vernieuwen kon in dit commercieel muzieklandschap niet gedeien.

Bovenstaande redenen deden twijfelen aan de rol die R&S zou kunnen blijven spelen. Als gevolg van frustraties en kopzorgen kreeg Vandepapeliere bovendien te maken een fikse ‘burn-out’. Dit alles deed het koppel besluiten om het label stop te zetten in 2001.

¹²⁴ Art PHILIPPETH., *Renaat Vandepapeliere Interview*, Drongen, 16 april 2014.

8. Musicologische analyse van vijf R&S-tracks

8.1 Afbakening periode en selectiecriteria

Dit musicologisch onderzoek spitst zich toe op de productie van R&S Records tussen 1988 en 1992. Aan de hand van vijf representatieve tracks tracht ik de klank van het label te achterhalen gedurende die scharnierperiode. Tot 1990 surfte het label mee op de commercieel succesvolle golf van de Belgische New Beat. Vanaf 1990 sturen Renaat Vandepapeliere en Sabine Maes R&S naar een avontuurlijkere koers door volop in te zetten op het nieuwe 'Techno'-genre en aanverwanten. Vanaf 1992 treedt dan een nieuwe fase in: de muzikale versplintering. R&S probeert door middel van de lancering van vele sublabels de stortvloed aan nieuwe elektronische genres, experimenten en producers een plaats te geven.

Voor de selectie van de vijf tracks ga ik voor een combinatie van kwalitatieve en kwantitatieve methodes. Ik nam drie 'In Order To Dance'-compilaties als startpunt. Deze compilaties verschenen respectievelijk in 1989, 1990 en 1991 en werden geconcipeerd als een visitekaartje – een 'best-of' – van het label. De term 'best of' moeten we in deze expliciet tweeledig interpreteren. De compilaties waren eerst en vooral een artistiek statement, een wegwijzer voor de richting die het label had ingeslaan of nog wilde inslaan. Daarnaast moeten we de compilaties ook als commerciële 'best of's' opvatten. De tracks die het in het voorgaande jaar commercieel bijzonder goed deden, maakten een bijzonder grote kans om te worden hernomen op een compilatiealbum.¹²⁵ Uit cijfermateriaal van Ultratop – de hitlijst van best verkopende releases – kunnen we bijvoorbeeld afleiden dat de track 'Drop The Deal' van Code 61, die we op de eerste 'In Order To Dance'-compilatie kunnen terugvinden, een bijzonder goed verkopend nummer was.¹²⁶ Bovendien zijn ook het aantal herpersingen van tracks, en zéker voor 'Drop The Deal' een indicator voor commercieel succes.¹²⁷

Vertrekkende van deze compilaties is de volgende selectiestap het wegfilteren van de tracks die in licentie werden uitgegeven. Dergelijke tracks, die per definitie ook door één

¹²⁵ Art PHILIPPETH, *Frank De Wulf Interview*, Gent, 28 april 2015.

¹²⁶ Ultratop (webste), laatst geraadpleegd op 19 juli 2015 (<http://www.ultratop.be/nl/song/44b8/Code-61-Drop-The-Deal>).

¹²⁷ Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/Code-061-Drop-The-Deal-Ambassador/master/54959>).

of meerdere andere labels werden uitgegeven, zijn minder relevant voor dit onderzoek. Enkel tracks die exclusief voor R&S werden geproduceerd nemen we in beschouwing. Zo weerhielden we niet 'Dominador' van Human Resources, dat we nochtans terugvinden op de 'In Order To Dance #3'-compilatie en een grote R&S-hit werd in 1991: het tnummer werd gelicentieerd van het Nederlandse label IMC. Anderzijds doorstaat het commercieel succesvolle 'Energy Flash' van de Amerikaan Joey Beltram, dat we terugvinden op de 'In Order To Dance #2'-compilatie, wél de selectiecriteria omdat de track oorspronkelijk voor R&S Records werd geproduceerd in 1990.

Als we de 'tracklist' van 'In Order To Dance 1' bestuderen, zien we dat er geen tracks in licentie op staan:¹²⁸ alle 12 werden al dan niet in eerste instantie exclusief voor R&S Records geproduceerd. De tweede 'In Order To Dance'-compilatie bevat al heel wat meer licenties.¹²⁹ 7 van de 13 tracks zijn licenties en werden eerst op een buitenlands label uitgebracht. R&S kreeg de toestemming om ze op de Belgische markt uit te geven. Op de derde compilatie helt de verhouding licentie/eigen productie nog meer over naar de eerste categorie.¹³⁰ Maar liefst 7 van de 10 tracks blijken in licentie te zijn uitgegeven op de Belgische markt. Hieronder sommen we de exclusieve R&S-tracks op 'In Order To Dance' nummers één tot en met drie op:

- In Order To Dance #1 (1989)

1. T.C. - Hello I Love You
2. Abstract - Why Don't You Answer
3. Double I.D. - Communicate
4. Public Relation - 88
5. French Connection - Snack Attack
6. Code 61 - Drop The Deal
7. Ghentlon - Technodream
8. Space Opera - Freestyle
9. Extaesia - Bad Trip
10. Ghentlon - Real

¹²⁸ zie bijlage.

¹²⁹ zie bijlage.

¹³⁰ zie bijlage.

- 11. Abstract - Mode Two
- 12. Electric Avenue - Feel the Groove

- In Order To Dance #2 (1990)

- 1. The Project - Exclusive Remix
- 2. Spectrum - Brazil
- 3. CJ Bolland - Get Busy Time
- 4. Space Opera - Space 3001
- 5. B-Sides - Magic Orchestra
- 6. Joey Beltram - Energy Flash

- In Order to Dance #3 (1991)

- 1. Second Phase - Mentasm
- 2. Joey Beltram - My Sound
- 3. Outlander - Vamp

De laatste stap is het selecteren van vijf tracks die representatief zijn voor de te onderzoeken periode. Deze selectiemethode is in zekere mate ook kwantitatief, zij het met een aleatorische finaliteit. Door alle tracks aan een volgnummer te koppelen en op willekeurige basis vijf nummers te kiezen, kom ik tot de uiteindelijke selectie van de tracks. Ik kies daarbij voor twee tracks uit de eerste compilatie, twee tracks uit de tweede, en één track uit de derde 'In Order To Dance'-compilatie. Van de laatste compilatie kies ik er dus slechts één omdat er slechts drie tracks overblijven na het filteren van de licentie-uitgaven. Uiteindelijk komen we uit bij de volgende selectie:

- Electric Avenue – Feel The Groove
- The Abstract – Why Don't You Answer
- Spectrum – Brazil
- Joey Beltram – Energy Flash
- Outlander – Vamp

8.2 Analyse-parameters

Vooraleer het onderzoek naar de specifieke klank en productiemethoden van R&S aan bod komt, ga ik kort in op de 'bouwelementen' van elektronische dansmuziek. De nieuwe muziekstijlen die in deze thesis aan bod komen, kan men immers niet analyseren aan de hand van de klassieke parameters als melodie, harmonie, strofe-refreinstructuur en een specifiek instrumententatie die pop en rock kenmerkten. House en Techno veroorzaakten aan het einde van de jaren tachtig een nieuwe manier van compositorisch denken. Elektronische dansmuziek wilde uitgaan van een tabula rasa en een geheel nieuw geluid ontwikkelen. Klassieke 'rock'-instrumenten als gitaar, basgitaar, drums en bijhorende akoestische klanken kwamen er niet meer aan te pas. Melodie, harmonie of strofe-refreinstructuren maakten plaats voor nieuwe parameters. Volgens Gert Keunen gingen House en Techno uit van een andere manier van muziek maken en communiceren. Akoestische instrumenten ruimen hierbij plaats voor electronica, de beat en klankkleur (timbre) kregen een centrale plaats in het creatieproces, en 'songs' met strofen en refreinen moesten wijken voor 'tracks' waarin textuur, zijnde de verticale opbouw en het op elkaar stapelen van 'lagen', het van horizontale structuur won.¹³¹ De tot dan heersende canons om muziek te analyseren blijken dus niet meer relevant voor deze nieuwe muziekstijlen.

Laten we nu het fundament van dansmuziek, namelijk de beat, ook nader bekijken. In zijn alom geprezen werk 'Unlocking The Groove' onderzocht Mark J. Butler de ritmische dynamiek die ontstaat door bepaalde texturen.¹³² Bij een oppervlakkige luisterbeurt lijkt de typische repetitieve 4/4-beat aanwezig te zijn bij EDM-tracks – dat is ook het geval bij het merendeel van de tracks uit de R&S-catalogus. Verder onderzoek echter wijst uit dat de ritmiek vaak veel complexer is. Om zijn stelling te ondersteunen, identificeert Butler dan ook een aantal opmerkelijke verschijnselen. Het is eerste ritmische fenomeen noemt hij 'ambiguity', het resultaat van de structurele en interpretatieve openheid van elektronische dansmuziek. Volgens Butler kunnen luisteraars bepaalde tracks op verschillende manieren interpreteren. Dat heeft te maken met wat hij 'ambiguity of beginning' en 'ambiguity of metrical type' noemt. Bij deze eerste ambiguïteit is het metrum van de track duidelijk hoorbaar maar is het startpunt van de ritmische figuur

¹³¹ Gert KEUNEN., *op cit.*, p. 306.

¹³² Mark J. BUTLER., *op cit.*, p. 127.

niet meteen duidelijk. Het gebeurt vaak dat pas na het invallen de 4/4 kickbeat als een referentiepunt duidelijk wordt waar het metrische startpunt zich bevindt.¹³³ In het geval van ‘ambiguity of metrical type’ lijkt het alsof het metrum niet duidelijk aanwezig is. De oorzaak daarvan is de onduidelijkheid van ritmische onderverdeling.¹³⁴ Het tweede fenomeen dat Butler aanhaalt, is ‘metrical dissonance’. Ook hier doelt hij op de dynamiek die ontstaat door het toevoegen of weglaten van nieuwe ‘lagen’. Met het begrip ‘turning the beat around’ bedoelt hij daarbij dat de beat volledig wordt omgedraaid van zodra er met een toegevoegde textuurlaag een nieuw referentiepunt aan de track wordt toegevoegd.¹³⁵ Men kan dit fenomeen vergelijken met optische illusies waarbij één visueel element de semantische betekenis van het tafereel in een andere richting duwt. Denk hierbij bijvoorbeeld aan een uitdovende kaars die in een Van Eyck-schilderij in de hoek van een ruimte wordt geplaatst. De symbolische betekenis van deze kaars, in principe slechts een element dat niet meteen opvalt, verandert de betekenis van de volledige afbeelding.

Verder werkend op Butlers werk deden ook Robert Keller en Philipp Tagg onderzoek naar het fenomeen.¹³⁶ Ook hun analyses geven aan dat tracks, die op het eerste gehoor statisch en monotoon klinken, behoorlijk diepgaand en complex kunnen zijn. De constructie van ritmische figuren, die de luisteraar op verschillende manieren kan interpreteren in combinatie met de omgeving van een discotheek, zorgt ervoor dat het maximale effect van desillusie en verwarring wordt bereikt.

Voor de musicologische analyse van de tracks hanteer ik het model dat Philip Tagg beschrijft in zijn artikel ‘Analyzing Popular Music’. Hierbij worden zeven parameters geïdentificeerd voor de analyse van een muziknummer.¹³⁷ Uiteraard zijn deze parameters niet slaafs te volgen, zeker niet in onderstaande volgorde, maar vormen ze eerder een leidraad voor analyse, een *checklist*:

¹³³ *Ibidem*, p. 124.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 129.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 141.

¹³⁶ Robert KELLER, *op cit.*, p. 14 – 24.

¹³⁷ Philip TAGG, *op cit.*, p. 9.

- Tijdsaspecten: de tijdsduur van de track in relatie tot interne tijdselementen als het tempo, metrum, wederkerigheid, ritmische texturen en motieven.
- Melodische aspecten: register, *toonhoogteklassen*,¹³⁸ ritmische motieven, timbre en tonaal vocabularium.
- Orkestrale aspecten: het aantal 'stemmen', instrumenten, frasering, onderdelen en accentuering.
- Tonale en texturale aspecten: het type tonaliteit, harmonisch idioom, harmonisch ritme, akkoorden, de tonale veranderingen en de dynamiek tussen onderdelen en stemmen, de compositorische textuur en methode.
- Dynamische aspecten: de klanksterkte, de evolutie hierin en de te onderscheiden klanksterkteniveaus.
- Akoestische aspecten: de karakteristieken van de 'ruimte', reverberatiegraad en –soort, en de afstand tussen klankbron en luisteraar.
- Electromuzikale en mechanische aspecten: *panning (links/rechts), filtering, compressing, phasing, chorus, distortie, delay, mixing, etc.*¹³⁹

¹³⁸ Een toonhoogteklasse is een toonhoogte waarvan men de octaaflijging verwaarloost. George GROVE (ed.), *A Dictionary of Music and Musicians*, 2009, Cambridge, Cambridge University Press, p. 179.

¹³⁹ 'Panning' is een geluidseffect waarbij een geluid naar links of naar rechts wordt verplaatst in het stereobeeld. 'Filtering' is het bewerken van bepaalde frequenties in het oorspronkelijke geluid door middel van een 'filter'-effect, compressing' is een techniek waarmee men de (te) luide en (te) stille elementen in een opname gaat stroomlijnen. 'Phasing' is een effect dat een kopie van het originele geluid produceert dat lichtjes in en uit fase gaat. 'Chorus' is een effect dat één of meerdere licht vertraagde kopieën van een oorspronkelijk geluid bovenop dat geluid gaat zetten om 'diepte' te creëren. 'Delay' is een effect dat een bepaalde hoeveelheid echo of vertraging toevoegt. 'Distortie' is een geluidseffect waarbij het originele geluid wordt 'vervormd'. Het resultaat is een aggresievere, van meer ruis voorziende klank. Thom HOLMES., *op cit.*, p. 302.

8.3 Musicologische analyse

8.3.1 Electric Avenue – Feel The Groove

‘Feel The Groove’ verscheen in 1989 bij R&S Records als een B-kant van de single ‘Balinero’. In datzelfde jaar sierde de track ook de eerste ‘In Order To Dance’-compilatie.¹⁴⁰ Electric Avenue was één van de pseudoniemen van David Morley. De track heeft een speelduur van 4’38”, een tempo van 120 BPM en refereert opzichtig naar de Italo Disco.

‘Electric Avenue’ begint bijzonder in een hoog register. De ritmebasis die opgebouwd is rond een gesyncopeerd ritme wordt meteen ingezet: een 4/4-kickbeat, *gesyncopeerde* handclaps en aanvullende shakers, allen met een typische 909-klank.¹⁴¹ Deze partij refereert door middel van de uitgesproken snare drums op de tweede en vierde tel nog sterk aan een klassieke rock/pop drumpartij. Ook het melodische hoofdmotief wordt meteen ingezet: het is een geloopte en van chorus voorziene pianomelodie in jazzy, parallelle drieklanken die werkt volgens een ‘vraag-antwoord’-principe: een dalende lijn wordt gevolgd door een stijgend antwoord. De vrolijke sfeer van de pianomelodie doet bijzonder denken aan Italo House en aan Detroit- en Chicago-tracks ‘Good Life’ en ‘Strings Of Life’ die in de jaren voordien verschenen. Na twee maten worden strijkers met lang aangehouden noten in een hoog register toegevoegd. Deze strijkers werken per twee maten: in de eerste maat een Em-akkoord, in de tweede een A-akkoord.

Nog eens 2 maten later valt een baspartij in. Het is een zaagtandgolfvorm met lage afsnijfrequentie en de oscillatoren in sync. Hierdoor ontstaat een subtiel chorus-effect. Deze partij zal 16 maten blijven domineren. Deze baslijn lijkt dan weer te verwijzen naar Michael Jacksons ‘Smooth Criminal’, dat het jaar voordien een grote hit werd. Zowel de eerder beschreven pianomelodie als de baslijn zijn in twee maten gedacht. In de eerste staan ze in een tegenbeweging tot elkaar: de piano gaat chromatisch naar beneden terwijl de baslijn omhoog gaat volgens de akkoorden Em – F#m – G. In de tweede maat volgen ze elkaar telkens volgens de akkoorden G – A. Ook komt de kort galmende

¹⁴⁰ zie bijlage voor track.

¹⁴¹ Een ‘syncoop’ is een ritmische figuur waarbij een niet-geaccentueerde noot gebonden wordt aan de geaccentueerde noot op de volgende tel. George GROVE (ed.), *op cit.*, p. 243.

snaredrum op de derde tel van iedere maat er op dat moment bij. De eerder ingezette strijkers worden nu ook met een octaaf verlaagd naar een lager register. Nadat het melodische hoofdmotief nog twee maal kort wordt hernomen wordt met een opbouwende snaredrum het inzetten van vocalen aangekondigd. Plots horen we “Feel the groove .. we want to fly by moving your feet”. Deze frase wordt twee maal herhaald terwijl een nieuwe *staccato* synthesizerpartij in een hoog register wordt ingezet.¹⁴² Op dit moment zijn alle melodische elementen van de track geïntroduceerd. Wat volgt zal een dynamische afwisseling zijn van al deze onderdelen.

Vervolgens wordt het voorgaande deel met de lang aangehouden strijkers hernomen. Ook nu weer wordt het melodische hoofdmotief kort hernomen. Wat volgt is op zijn beurt dan weer een herneming van de vocal met de *staccato* synthpartij in een hoog register.

Vervolgens wordt een break ingelast. De ritmische basis blijft verderlopen, aangevuld met drumsolo's op 'toms' op de tegentijden. De melodische elementen worden weggelaten. Na 16 maten valt de synthpartij in het lage register opnieuw in, samen de *staccato* synth in het hoog register. Na 16 maten wordt nu opnieuw de voorgaande break ingelast. Daarna wordt opnieuw de synthpartij in het laag register geïntroduceerd, waarna ook de vocal opnieuw inkomt om zes maal te worden herhaald. Als in de laatste vier maten ook het melodische hoofdmotief nog eens wordt hernomen wordt ook de fade out ingezet.

‘Feel The Groove’ doet bijzonder denken aan Italo House omwille van combinatie TR-909, baslijn, strings bovenaan en de pianopartij met jazzy, parallelle drieklanken.

8.3.2 The Abstract – Why Don't You Answer

Why Don't You Answer werd in 1989 uitgebracht bij R&S en sierde de eerste ‘In Order To Dance’-compilatie.¹⁴³ De track is een cover van Eberhard Schöner die het nummer in 1978 uitbracht. Achter het pseudoniem schuilden de jonge Brit Cisco Ferreira (later

¹⁴² ‘Staccato’ is een manier van spelen. Hierbij worden de noten slechts kort aangehouden. Martin RUSS., *op cit.*, p. 314.

¹⁴³ zie bijlage voor track.

bekend van het technoproject The Advent) en labelbaas Renaat Vandepapeliere zelf. Het nummer duurt 3'51", heeft een tempo van 120 BPM, heeft een eenvoudige structuur en refereert daarbij opzichtig naar de Italo Disco.

De track begint met een doorlopende en monotone synthesizerpartij in een laag register. We horen *pulse width modulation* in deze partij.¹⁴⁴ Deze lijn zal een constante zijn doorheen het volledige nummer en beslissend zijn voor de ritmiek. Van in het begin lopen ook kick en snaredrum mee in een klassiek patroon, ze vullen elkaar aan: kick op de eerste, tweede, derde en vierde tel, snaredrum op de tweede en vierde tel, met accenten tussenin die lichtjes verschillen qua klank. Ook lopen bongo-samples mee die de tweede en derde tel accentueren. Vanaf de derde maat echter ontstaat er al meteen een omkering in het ritmische patroon. Met toevoeging van de hihat op de tegentijden ontstaat een volledig andere ritmische dynamiek. Vanaf dat moment wordt ook een synthesizer-effect toegevoegd dat samenvalt met de accenten die de snaredrums leggen. Na 4 maten wordt ook een subtiele rimclick in zestiende noten toegevoegd. De ritmebasis is een combinatie van klanken uit de 808- en 909-drumcomputers. De snare drum 2, gesloten hi-hat, rim shot en cowbell zijn afkomstig van de 808. De kick, snare drum 1 en open hi-hat komen dan weer uit de 909. In zijn geheel is de ritmebasis weinig complex en ongeïnspireerd.

Zes maten later valt een vocal in. "Hello... It's Joe...Is that seven five seven, seven four seven oh?". Deze tekst blijkt de tekst te zijn van het nummer Why Don't You Answer dat Eberhard Schoener in 1978 samen met Sting uitbracht. Vanaf dat moment valt ook een gesyncopeerde synthesizerpartij in een hoog register. Deze partij leidt een 'refrein'-deel in waarin de harmonieuze vocalen acht maal weerklinken als 'why don't you answer'. Tijdens de laatste vier frases verdubbelt de vocale harmonie. Het wordt nu ook duidelijk dat de hele track slechts twee akkoorden bevat die een parallele grote secunde van elkaar verwijderd liggen.

¹⁴⁴ 'Pulse width modulation (PWM) is een effect waarmee door middel van het aanpassen van de breedte van het signaal 'beweging' binnen één klank gesimuleerd kan worden: van dun en zwak tot dik en rijk. Mark JENKINS., *op cit.*, p. 20.

Wat volgt is een kort B-deel waarin de doorlopende synthesizer in het lage register twee octaven wordt verlegd naar een hoog register. In de plaats komt een nieuwe, in de achtergrond liggende gesyncopeerde synthesizerpartij in het lage register. Door die synthesizerpartij voelt dit B-deel minder ‘concreet’ aan als het eerste deel.

Na 8 maten valt de originele synthesizerpartij weer in, samen met een nieuwe vocal die in triolen trapsgewijs daalt. 4 maten later komt ook de gesyncopeerde synthesizerpartij weer in. Weer luidt die een terugkeer naar het ‘refrein’ in. Acht maal weerklinkt de vocal ‘Why don’t you answer’, en weer wordt na vier frases de harmonie verdubbeld.

Nadat de vocal de laatste maal langer wordt aangehouden, wordt weer overgegaan naar het B-deel. Na 8 maten wordt ook nu weer de originele synthesizerpartij hernomen, en komt ook de triolenvocal terug. Ook nu komt de synthesizerpartij in het hoog register halverwege weer terug. Opnieuw luidt die een herneming van het ‘refrein’ in, dit maal voor de laatste keer. 8 maal horen we ‘why don’t you answer’, met na vier frases de harmonische verdubbeling. De laatste maal wordt een fade out ingezet waarmee de track een eindpunt bereikt.

8.3.3. Joey Beltram – Energy Flash

De track ‘Energy Flash’ van de New Yorker Joey Beltram verscheen in 1990 voor het eerst op R&S Records en komt later dat jaar ook op de tweede ‘In Order To Dance’-compilatie terecht.¹⁴⁵ De track duurt 5’50” en heeft een bpm van 123.

In het eerste deel evolueert de track telkens per vier maten. Zodra melodische elementen worden toegevoegd en de track rijker wordt in zijn horizontale opbouw worden dat acht maten. In de eerste 24 maten wordt de ritmische basis opgebouwd. De track begint met een stevige 4/4-kickbeat op iedere tel met daarbij een hihat die door middel van doorlopende zestiende noten de accenten legt op de *backbeat*.¹⁴⁶ Na vier maten komen er gesyncopeerde rim shots binnen die afkomstig zijn van een Roland TR-

¹⁴⁵ zie bijlage voor track.

¹⁴⁶ ‘Backbeat’ is een ritmisch patroon op de tegentijden van een maat. Tegentijden kunnen op de 2^e en 4^e tel liggen, maar vaker liggen de tegentijden op de achtste noten. Mark J. BUTLER., *op cit.*, p. 325.

707 en die aansluiten op het ritmische patroon van de hihat.¹⁴⁷ De handclaps die vervolgens inkomen geven een andere dimensie aan de ritmiek. Dit is een mooi voorbeeld van ambiguity en metrical dissonance, de fenomenen die Butler beschreef. Ze dienen de 4/4 kickbeat van antwoord door telkens op de derde tel te verschijnen. In de daaropvolgende acht maten wordt het accent dan weer verschoven naar de eerste twee tellen door middel van accenten van 'crash-cymbalen'. Ook krijgen de handclaps vanaf dat moment een opvallend galmeffect mee. Mogelijk is dit een tweede 'spoor'. Gedurende dit volledige eerste deel ligt een bijzonder dreigende en monotone synth-partij in een laag register in de achtergrond die het gesyncopeerde ritme van de hihat en rimclicks ondersteunt. Sporadisch komt ook een kort synthesizer-effect naar voren. Vanaf maat 25 komt in een nieuwe mid-register-synthesizermelodie in die alle aandacht opeist en maar liefst 32 maten wordt aangehouden. Het is een monotone en vooral ritmische melodie die verder bouwt op de voorafgaandelijke 'crash-accenten'. Wel wordt er gespeeld met het *sustain*-effect en distortie-effect, waardoor de noten soms langer worden aangehouden en aggresiever klinken.¹⁴⁸ Gedurende die 32 maten worden telkens nieuwe, al dan niet eerder geïntroduceerde, elementen toegevoegd. Eerst komt een extra hihat-partij met zestiende noten de intensiteit versterken, vervolgens komen de 'crash-accenten' terug, net zoals het eerder gehoorde synthesizer-effect. Het moge duidelijk zijn dat de track hier een eerste hoogtepunt bereikt.

Wat volgt is een B-deel met een nieuw en dalend melodisch motief van een gesampled en geloopt orkest in een hoog en ijl register. Deze loop is een sample uit de track 'Chime' van Orbital die in hetzelfde jaar verscheen.¹⁴⁹ De ritmebasis die in het eerste deel werd opgebouwd, wordt wel aangehouden. Na acht maten maakt de loop plaats voor een gesamplede, geloopte, vertraagde en in galm gedrenkte stem met de bewoordingen "ecstasy... ecstasy...". Deze stem is een sample uit de track 'Rock To The Beat' van 101 die twee jaar eerder was verschenen.¹⁵⁰ Na acht maten wordt een nieuwe synthesizerpartij geïntroduceerd die 32 maten lang aan de hand van twee lange noten

¹⁴⁷ Een 'rim shot' is een techniek die drummers hanteren. Daarbij slaan ze op de rand van het vel en de spanrand. Hierdoor ontstaat een geaccentueerd en hard geluid.

¹⁴⁸ 'Sustain' is de lengte en de intensiteit waaraan een noot wordt aangehouden. Martin RUSS., *op cit.*, p. 112.

¹⁴⁹ Whosampled (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.whosampled.com/sample/51226/Joey-Beltram-Energy-Flash-Orbital-Chime/>).

¹⁵⁰ Whosampled (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.whosampled.com/sample/88915/Joey-Beltram-Energy-Flash-101-Rock-to-the-Beat/>).

(grondtoon -terts binnen één maat in hoog register) de gejaagde ritmebasis van antwoord dient. Het ritme zal ook twee maal stilgelegd worden terwijl de nieuwe synthpartij en uiteindelijk enkel de stemsample overblijven. Het is opmerkelijk dat dit B-deel door deze nieuwe elementen een sterk bevreemdend karakter heeft. In vergelijking met het A-deel –dat bijzonder direct en concreet overkomt is dit B-deel ruimtelijker en sferischer.

Nadat dit B-deel wordt ‘neergelegd’ luid de terugkomst van ‘crash-accenten’ een herneming van het concretere A-deel in. Dit A2-deel is nagenoeg identiek aan het eerste deel, met dat verschil dat daar waar het eerste deel overgaat op het B-deel, het nu blijft voortborduren met de introductie van een derde spoor van drukke handclaps. Dit acht maten durende ‘clap-stuk’ wordt opgevolgd door een zestien maten durende herneming van de ‘orkest-loop’ dat eerder het B-deel inleidde. De outro zal tot slot acht maten duren, en weinig meer bevatten dan de 4/4-kickbeat, twee hihatpartijen, de handclaps met galm en het weerkerende synthesizereffectje.

8.3.4 Spectrum – Brazil

In 1990 brengen David Morley en Renaat Vandepapeliere onder het pseudoniem ‘Spectrum’ de track ‘Brazil’ uit. Later dat jaar zal de track ook op de tweede ‘In order To Dance’-compilatie terechtkomen.¹⁵¹ ‘Brazil’ heeft een tempo van 121 BPM en een speelduur van 5’36”. De track kent een bijzonder complexe en repetitieve structuur die ik hieronder kort analyseer.

Hoewel de beat pas invalt na acht maten begint ‘Brazil’ meteen fors met het melodische hoofdmotief: drie repetitieve akkoorden. Na acht maten valt dan een deel van de ritmebasis in: een 4/4 kickbeat en een combinatie van cymbalen en hihat in zestiende noten met accenten op de backbeat. Opvallend is dat de het melodisch patroon rond de drie noten intensifieert en net daardoor zijn harmonie verliest. Wat overblijft is een aggresievere maar non-melodische klank. Na acht maten wordt het oorspronkelijke patroon terug hernomen, komen er twee gesamplede fluitjes bij die de eerste tel en de tegentijden van iedere maat accentueren. Daarnaast verandert ook de ritmiek:

¹⁵¹ zie bijlage voor track.

handclaps worden toegevoegd op iedere derde tel waardoor ze de doorlopende 4/4-kickbeat van antwoord dienen. We zien hier dus het door Butler beschreven fenomeen van ‘ambiguïteit’ opduiken. Daarnaast refereert het ritmische patroon door zijn vervlochten syncopatie en het gebruik van de fluitjes sterk aan het typisch Braziliaanse genre *samba*.¹⁵² Nog eens acht maten later wordt een onderliggende synthesizerpartij in het middenregister toegevoegd die het hoofdmotief aanvult. Terwijl de ritmepatronen blijven doorlopen wordt vervolgens een break ingelast waarbij de hoofdmotieven verdwijnen, maar een subtiële en monotone gesyncopeerde synthesizerpartij in het middenregister komt voor het eerst in de plaats om de tegentijden te accentueren. Na vier maten valt het oorspronkelijke melodische hoofdmelodie opnieuw, om dit maal acht maten aan te houden. Halverwege deze acht maten wordt met een bongo-geluid in doorlopende zestiende noten opnieuw een nieuw element geïntroduceerd. Hiermee lijkt het A-gedeelte volledig horizontaal te zijn opgebouwd en bereikt de track een eerste hoogtepunt.

Voor het B-deel blijft een gedeelte van de ritmische basis doorlopen: met enkel de cymbalen, hihat en de gesamplede fluitjes ligt de focus nu hoofdzakelijk op de tegentijd. Voor het eerst wordt nu ook een stemsample geïntroduceerd: een vrouwenstem roept tot twee maal toe: “funk your body” alvorens de oorspronkelijke handclap-beat opnieuw inkomt samen met de monotone synth in tegentijd. De belangrijkste introductie in dit deel is een contrasterende synthesizerpartij in het middenregister: drie noten (mid – laag – hoog) worden 16 maten lang geloopt. Belangrijk hierbij is de glissando tussen de noten die het geheel een contrasterende lome en bevreemdende sfeer geeft.

Vervolgens wordt het A-deel voor het eerst hernomen. Eerst wordt het melodische beginmotief acht maten herhaald, waarna het motief en een aantal ritmische motieven wegvallen. Enkel de backbeat met cymbalen en hihat blijft over gedurende vier maten. Daarna wordt het melodische beginmotief eens hernomen voor vier maten.

Vervolgens wordt een C-deel van 16 maten ingelast waarbij een nieuwe synthesizerpartij wordt geïntroduceerd, bovenop de ritmische basispartijen (4/4-

¹⁵² ‘Samba’ is een typisch Braziliaanse muziekstijl. Gert KEUNEN., *op cit.*, p. 228.

kickbeat, cymbalen en hihat, fluitjes, handclaps op de derde tel). Deze partij heeft dezelfde opbouw en lome, bevreemdende sfeer als in het B-deel, maar speelt zich af in een hoger register.

Onmiddellijk aansluitend op dit C-gedeelte wordt het A-gedeelte met het melodische motief hernomen op volle sterkte gedurende 4 maten. Aansluitend daarop verdwijnt het motief weer gedurende acht maten en komt de eerder geïntroduceerde stemsample weer naar voren, en dit terwijl de ritmische basis blijft doorspelen. Vervolgens wordt dit A-gedeelte weer opnieuw hernomen, ditmaal voor 16 maten terwijl de ritmische elementen weer één voor één worden toegevoegd. Als overgang naar de outro verdwijnt het melodische motief en komt de stemsample gedurende vier maten weer naar voren, ondersteund door de backbeat-cymbalen en hihat.

De outro tot slot begint met de 4/4-kickbeat en de monotone gesyncopeerde synthpartij opnieuw inkomt. Na vier maten wordt ook de lome synthpartij uit het B-deel opnieuw toegevoegd. Nog eens vier maten later komen de handclaps terug, gevolgd door de fluitjes op de tegentijden. In de laatste seconden wordt dan het melodische motief nog even aangehaald terwijl een fade out wordt ingezet waarbij het volume geleidelijk aan afneemt.

Opmerkelijk aan het klankenpallet van 'Brazil' is het veelvuldig gebruik van 'delay'- en 'phase-effecten'. Deze effecten komen vooral het bevreemde karakter van de track ten goede en verhogen haast ongemerkt de 'drive' van de track.

8.3.5 Outlander – Vamp

In 1991 brengt Marcos Salon onder het pseudoniem Outlander de track 'Vamp' uit bij R&S Records. Datzelfde jaar zal de track ook op de derde 'In Order To Dance'-compilatie belanden.¹⁵³ 'Vamp' heeft een speelduur van 5'08" en een tempo van 127 BPM.

'Vamp' wordt in de eerste 32 maten telkens per 8 maten horizontaal en ritmisch opgebouwd. De track vangt aan met acht maten in korte galm gedrenkte 4/4-kickbeat.

¹⁵³ Zie bijlage voor track.

De 4/4-kickbeat wordt hier al van in het begin aangevuld door een monotone synthesizer met syncopen in een laag register. Hoewel de 4/4-kickbeat een typische Techno-fenomeen is, doet dit ritmische patroon sterk denken aan 'breakbeat'. Na acht maten worden hihat en een snaredrum toegevoegd. Terwijl de hihat in zestiende noten de accenten legt op de tegentijd, dient de snaredrum de 4/4-kickbeat van antwoord met het verschijnen op de derde tel van iedere maat. Vervolgens wordt 16 maten lang de spanning opgebouwd door toevoeging van 'blijf-effecten' en een subtiel maar monotone en gesyncopeerde synthesizerpartij in het middenregister. Deze 'blijf-effecten' werden gemaakt door de filter resonance helemaal open te draaien. Het is een fenomeen dat ook bij 'Acid House' veelvuldig voorkomt.

Nadat de ritmische basis in de laatste twee maten terugvalt op de 4/4-kickbeat volgt een break waarin het melodische hoofdmotief invalt. Dit motief is een gesampled loop van de noten van een Dmin-akkoord in stijgende lijn.¹⁵⁴ Het stuk zou afkomstig zijn van de track 'I Like it' van Landlord.¹⁵⁵ Na zes maten volgt een stemsample die aftelt "3 – 2 – 1 – 0". Deze stem is een stukje van het aftellen tijdens de lancering van de Apollo 11 in 1969.¹⁵⁶ Het geeft het geheel een retro-futuristische sfeer. Vervolgens valt de ritmische basis met 4/4-kickbeat, snaredrum en hihat in tegentijd weer in. Nog eens 8 maten later wordt de intensiteit verhoogd: er valt een extra hihatpartij in zestiende noten zonder accentuering in, en het melodische hoofdmotief wordt gekopieerd in een laag register. Hiermee lijkt het A-deel een hoogtepunt te bereiken.

Nog eens acht maten later breekt een B-deel aan. Dit deel baadt in galm en klinkt daardoor bijzonder explosief. In dit deel blijven de ritme-elementen en de 'blijf-effecten' doorlopen, maar vervalt het melodische hoofdmotief. In de plaats komt een geloopte stemsample afkomstig uit Yazoos 'Bring Your Love Down' (Didn't I).¹⁵⁷ Na acht maten verandert het ritme subtiel. De reden hiervoor kunnen we vinden in de sample

¹⁵⁴Gearschutz (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<https://www.gearschutz.com/board/electronic-music-instruments-electronic-music-production/990794-i-think-i-found-real-origin-landlord-stab.html>).

¹⁵⁵ Whosampled (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015

([http://www.whosampled.com/sample/268663/Outlander-Vamp-Landlord-I-Like-It-\(Blow-Out-Dub\)/](http://www.whosampled.com/sample/268663/Outlander-Vamp-Landlord-I-Like-It-(Blow-Out-Dub)/)).

¹⁵⁶ Whosampled (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015

(<http://www.whosampled.com/sample/304448/Outlander-Vamp-Jack-King-...3-Minutes-45-Seconds-and-Counting-...-Three,-Two,-One,-Zero.-All-Engine/>).

¹⁵⁷Whosampled (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015

([http://www.whosampled.com/sample/5151/Outlander-Vamp-Yazoo-Bring-Your-Love-Down-\(Didn't-I\)/](http://www.whosampled.com/sample/5151/Outlander-Vamp-Yazoo-Bring-Your-Love-Down-(Didn't-I)/)).

die op dat moment wordt geïntroduceerd: Marcos Salon voegt een stukje uit Todd Terry's 'Back To The Beat' toe, bovenop de bestaande ritmebasis en de stemsample.¹⁵⁸ De prominent aanwezige conga's vallen meteen op, maar ook de lichte ritmewijziging is een resultaat van het samplen van die opname. De snaredrum in de sample valt immers een tel vroeger.

Na 8 maten valt het melodische hoofdmotief terug in terwijl het gesamplede ritme blijft doorlopen. Nog eens 8 maten later vallen de oorspronkelijke ritme-elementen terug in terwijl de hoofdmelodie blijft verderlopen.

Na 8 maten schakelt hij weer even over naar het B-deel met de stemsample uit Bring Your Love Down (Didn't I). Wat volgt zijn 32 maten waarin het melodische hoofdmelodie opnieuw de hoofdrol opeist. In de laatste acht maten komt de stemsample terug, terwijl in de laatste maat een break met enkel de stem wordt ingebracht.

Wat volgt, is een herneming van het B-deel met het gesamplede en in galm badende congaritme. Dit houdt hij 16 maten aan. Daarna volgen 16 maten waarin de hoofdmelodie nog eens wordt hernomen, samen met het originele ritme. Dit is duidelijk het laatste hoogtepunt van de track.

De outro tot slot gaat terug op het intro-stuk: 8 maten waarin hoofdzakelijk de 4/4-kickbeat een hoofdrol speelt, samen met de breakbeat synthesizerpartij in het laag register. Ook wordt het nog een laatste keer de stemsample opgevoerd.

Aan de mix van dit nummer is vooral de mate van galm opmerkelijk tussen de twee verschillende ritmische onderdelen. Het gesamplede congaritme baadt in galm waardoor het explosiever en bombastischer overkomt, terwijl het andere ritme concreter aanvoelt. Bovendien speelt Salon in de overgangen naar de verschillende stukken vooral met de geluidsvolumes en 'sustain-effecten' om een wisselen in dynamiek en intensiteit aan te kondigen. Daarnaast is het opmerkelijk hoe industrieel de ritmebasis in dit nummer klinkt.

¹⁵⁸ Whosampled (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015
(<http://www.whosampled.com/sample/5152/Outlander-Vamp-Todd-Terry-Back-to-the-Beat-2/>).

8.4 Instrumentatie

Hierboven beschreef ik voornamelijk formele eigenschappen van de geselecteerde R&S-tracks: ritmische en melodische elementen, arrangementen, akoestische en dynamische elementen en effecten. Een 'sound' van een track of label is echter niet enkel afhankelijk van structurele of formele elementen. Om de oorsprong van een 'klank' zelf te achterhalen moeten we op zoek naar de klankbron zelf. Dat brengt ons tot dit onderdeel, dat handelt over de gebruikte apparatuur. Ik probeer na te gaan met welke apparatuur de hoger beschreven tracks werden gemaakt. Bovendien stelt zich de vraag in hoeverre deze apparatuur uniek was en of ze hierdoor van doorslaggevend belang was in de totstandkoming van de besproken tracks.

Laten we echter eerst enkele basisbegrippen voor de productie van elektronische dansmuziek in die periode van naderbij bekijken. De vier belangrijkste elementen in het productieproces van een track zijn klanksynthese (*sound synthesis*), *processing*, *sampling* en *sequencing*.¹⁵⁹

Met klanksynthese wordt het elektronisch genereren van klanken bedoeld, al dan niet door middel van een synthesizer. Elektronische klanksynthese geschiedt door middel van drie basiscomponenten: de geluidsbron of oscillator, die het basisgeluid produceert (bijvoorbeeld sinusgolf, zaagtandgolf, ruis...); een filter, die dit basisgeluid van bepaalde frequenties ontdoet (bv. *low-pass filter*, waarbij de frequenties boven een bepaald afsnijpunt weggefilterd worden; *high-pass filter*, waarbij de frequenties onder het afsnijpunt verdwijnen; *band-pass filter*, die een bepaalde frequentieband weerhoudt enz.); en een versterker, die het resulterende geluid hoorbaar maakt en eventueel nog modificeert (bijvoorbeeld met behulp van een *envelope generator*, die het verloop van de klank – de *attack*, *decay*, *sustain* en *release* – bijstuurt).¹⁶⁰ Door het creatief inzetten en recombineren van de drie genoemde modules kunnen nieuwe klanken ontstaan. Daarnaast kunnen bijkomende geluidsprocessors aangewend worden om het geluid verder te modificeren, zoals filters en equalizers (die laatsten zijnde filters met diverse banden), LFO's (*low-frequency oscillators*: oscillatoren die een andere module kunnen moduleren, bv. een filter), *envelope generators*, *gates* (die delen uit het geluid

¹⁵⁹ Peter MANNING., *op cit.*, p. 54.

¹⁶⁰ Mark VAIL., *op cit.*, p. 465 – 481.

‘weghappen’), enz. en gestandaardiseerde effecten als ‘reverb’ (galm), delay (vertraging), tremolo (trilling). Effectprocessoren bestaan in analoge, digitale, hardware en software (DSP) varianten.¹⁶¹

Terwijl klanksynthese en processing analoog én digitaal kunnen worden toegepast, was sampling in die periode een hoofdzakelijk digitaal fenomeen. In elektronische dansmuziek kwamen samples op verschillende manieren voor. Enerzijds konden de in synthesizers verwerkte klanken van akoestische instrumenten samples zijn van bestaande geluiden of instrumenten als ‘presets’. Anderzijds werden in elektronische dansmuziek ritmes vaak opgebouwd uit verzamelde samples (bijvoorbeeld het hergebruiken en verknippen van een drumsolo als basis voor een ritme). Bovendien werd het gebruik van *soundbytes* in de jaren tachtig en vroege jaren negentig bijzonder populair.¹⁶² De bovenstaande analyses zijn daar een mooi voorbeeld van. Reynolds noemt het zelfs ‘sampladelic’, een tijdsperiode bevolkt door aan samples verslaafde producers.¹⁶³ Hieronder zal u zien dat ook de tracks ‘Energy Flash’, ‘Brazil’ en ‘Vamp’ veelvuldig gebruik maken van dergelijke soundbytes.

Sequencing tenslotte is fundamenteel voor het bouwen van een track. Met behulp van een sequencer – in hardware- of softwarevorm – kan men alle instrumenten en klanklagen aansturen via vooraf geprogrammeerde patronen die al dan niet in ‘realtime’, al dan niet via een vooraf gecomponeerde sequens aan- en afgezet worden. De sequencer neemt een aantal namelijk aanwijzingen die de producer invoert op en slaat ze op als een volledige sequentie. Uiteindelijk ontstaan verschillende sequenties die samen een track vormen. Sequencers worden vaak gebruikt in combinatie met MIDI (Musical Instruments Digital Interface), een digitaal protocol om elektronische instrumenten van verschillende types en merken met elkaar te laten communiceren¹⁶⁴ Bij gecombineerd gebruik neemt de sequencer een reeks MIDI-data op om ze vervolgens in functie te stellen van de instrumenten die ze bestuurt.¹⁶⁵

¹⁶¹ Mark J. BUTLER., *op cit.*, p. 60.

¹⁶² Korte, gesamplede stukjes uit populaire cultuur. *Ibidem*, p. 60.

¹⁶³ Simon REYNOLDS., *op cit.*, p. 41.

¹⁶⁴ Hierbij moeten we opmerken dat veel analoge apparatuur in technostudio's niet over MIDI beschikte. Dit werd immers pas in 1983 ingevoerd. De Roland 909, Juno 106 en de SY22 bijvoorbeeld wel, de TB 303, 606 en 808 nog niet. Die laatste gebruikten dan ook analoge methodes. Peter MANNING., *op cit.*, p. 319

¹⁶⁵ Mark J. BUTLER., *op cit.*, p. 62.

Laten we eerst onderzoeken waar de hierboven beschreven tracks werden gemaakt. Achter het pseudoniem Electric Avenue's schuilt de Brit David Morley. Morley vertelde in een interview dat ik met hem afnam dat hij in de vroege R&S-jaren alle tracks maakte in de Gentse thuisstudio van Renaat Vandepapeliere.¹⁶⁶ Ook achter Spectrums 'Brazil' schuilt David Morley. De track is gemaakt in de R&S-studio in Gent.

De volgende track is 'Why Don't You Answer' van The Abstract. Achter dat pseudoniem schuilt Cisco Ferreira, ook een Brit. Ferreira hoorde ook vanaf het prille begin tot het 'in-house'-productieteam van R&S Records.¹⁶⁷

Joey Beltram, de producer van 'Energy Flash' is dan weer een Amerikaan uit New York. Renaat Vandepapeliere vertelde in een interview dat ik afnam dat hij per post 'Energy Flash' kreeg toegezonden, het was een eerste kennismaking met Beltram. Dat wil zeggen dat Beltram in die periode werkte in New York. Voor de productie van later verschenen tracks heeft Vandepapeliere Beltram vervolgens wel naar Gent gehaald.¹⁶⁸

'Vamp' tot slot werd gemaakt door Outlander. Achter dat pseudoniem schuilt de Belgische producer Marcos Salon. Salon vertelde in een interview dat ook hij tot het vaste productieteam van R&S behoorde, weliswaar enkele jaren nadat David Morley en Cisco Ferreira arriveerden in Gent. Ook 'Vamp' is dus gemaakt in de studio in Gent.

Vier van de vijf tracks werden dus gemaakt in de studio van R&S zelf. Laten we daarom eerst die studio en zijn instrumentatie van naderbij bekijken.

Op basis van fotomateriaal uit de eerste helft van de jaren negentig is het mogelijk te achterhalen welke de instrumentatie van Techno Island en de R&S Laboratories was.¹⁶⁹ De 'setup' van de studio was na jaren van verzamelen en aankopen uiteindelijk behoorlijk uitgebreid. Vooruitstrevende en bijzonder dure apparatuur werd doorheen de jaren dan ook aangekocht met de opbrengsten van verkochte opnames.

¹⁶⁶ Art PHILIPPETH., *David Morley Interview*, Overijse, 11 april 2014.

¹⁶⁷ Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/artist/14888-Cisco-Ferreira>).

¹⁶⁸ Art PHILIPPETH., *Renaat Vandepapeliere Interview*, Drongen, 16 april 2014.

¹⁶⁹ Renaat VANDEPAPELIERE., privé-archief, folder foto's.

CJ BOLLAND, CJ Bolland in *Electric Island*, 1991, laatst geraadpleegd op 8/7/2015 (<https://www.youtube.com/watch?v=3vPhaCe2RyU>).

De 'setup' waarmee de eerste R&S-tracks werden gemaakt, in deze selectie 'Feel The Groove', 'Why Don't You Answer' en 'Brazil', bestond in 1989 volgens David Morley slechts uit enkele, weliswaar dure, instrumenten¹⁷⁰.

Met de Roland TR-808 en TR-909 had men de klassieke drumcomputers in huis.¹⁷¹ In 1981 verscheen die Roland 808, oorspronkelijk bedoeld als een vervanger voor de reguliere ritmesectie. Nadat dat geen succes bleek en productie daarom al snel stopte, werden deze computers opgepikt door 'Techno rebels' die nieuwe muziekstijlen gingen ontwikkelen door deze apparaten te 'misbruiken'. Doorheen de jaren 1980 vormde de Roland 808 met zijn typische door ringfilters en gated gefilterde noise gevormde en door een 'klok'-systeem in cyclische patronen gestructureerde klanken de ruggegraat van elektronische dansmuziek. Ringfilters produceren uitbarstingen van geluid wanneer ze getriggerd worden. Ze worden voornamelijk gebruikt voor basdrums en gepitchte klanken. Gated gefilterde noise gebruikt dan weer het beat-signaal om een 'short decay envelope' te koppelen aan een geluidsbron. Dit wordt dan gefilterd door een band-passfilter om uiteindelijk de typische klank van hihat en cymbalen te produceren. Snaredrums worden dan weer geproduceerd door een combinatie van deze twee technieken. Hetzelfde gebeurde met de Roland 909 die in 1984 op de markt kwam. Dit was een verbeterde versie van de 808 waarbij complexere accentuering en een *swing-feel* mogelijk werden.¹⁷² ¹⁷³ De derde drumcomputer Roland R-8 die pas in 1989 verscheen en ook tot de R&S-apparatuur behoorde was een nog gesofisticeerdere versie die nog meer accentuering en nuance mogelijk maakte.¹⁷⁴

Laten we nu overgaan tot de synthesizers. Dat waren de digitale Roland Juno 106 en de MKS 50, de Oberheim Matrix 6R, de analoge Roland System 100M en de Waldorf Wave.¹⁷⁵ De Roland Juno 106 kwam in 1984 op de markt en was een uitbreiding van de bestaande Juno-serie. Voor het eerst werd MIDI geïncorporeerd en beschikte de synthesizer over zes digitaal gecontroleerde oscillatoren (DCO's) met *sub-oscillatoren*, 128

¹⁷⁰ Art PHILIPPETH., *David Morley Interview*, Overijse, 11 april 2014.

¹⁷¹ Zie bijlage voor afbeeldingen.

¹⁷² Een 'swing feel' is een ritme dat steunt op gesyncopeerde achtste noten, dit in tegenstelling tot een 'straight' ritme dat steunt op kwartnoten. George GROVE (ed.), *op cit.*, p. 248.

¹⁷³ Martin RUSS., *op cit.*, p. 379.

¹⁷⁴ Vintagesynth (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.vintagesynth.com/roland/r8.php>)

¹⁷⁵ Zie bijlage voor afbeeldingen.

mb geheugen, Rolands typische pitch bend/modulatie-controller en de toevoeging van een polyphonische *portamento*.¹⁷⁶ Specifiek voor de klank van de Juno 106 waren de zeer snelle en 'snappy' enveloppes die een doorslaggevend element waren in de snijdende klanken die de synth produceerde.¹⁷⁷ De MKS 50 was dan weer een 'rekvariant' (dus de module zonder keyboard) van de Alpha Juno-serie (belangrijk waren de Alpha Juno 1 en 2). De Oberheim Matrix 6R kwam midden jaren 1980. Deze synth gebruikte goedkopere digitale elementen (DCO's) en MIDI-elementen, maar bewaarde daarbij een analoge sound. De Matrix 6R was bijzonder populair omdat hij, hoewel relatief goedkoop, de analoge klanken en texturen van de op dat moment legendarisch zijnde Oberheim Matrix 12 reproduceerde.¹⁷⁸ De Waldorf Wave tenslotte is dan weer een imposante digitale synthesizer met weliswaar analoge filters waarmee men samples van geluidsgolven kon manipuleren en combineren. Op die manier kon men eenvoudige of complexe nieuwe geluiden produceren. Aangezien de Waldorf Wave pas in 1993 op de markt kwam is dit instrument voor de gegeven periode echter minder relevant.¹⁷⁹

Als sampler-synthesizer werd de E-Mu Emulator III gebruikt.¹⁸⁰ Dit digitale instrument was in de tweede helft van de jaren 1980 het kroonjuweel van E-Mu, de meest professionele sampler-synthesizer die men voorhanden kon hebben. Het was de eerste sampler die een 16-bit CD-kwaliteit en sampling aan 44.1khz of 33khz aankon. Daarnaast had het instrument zeer geëvanceerde 'tools': uitgebreide 'sample editing'-mogelijkheden, MIDI, CD-ROM-lezer, een kwalitatieve sequencer en *arpeggiator* en een groot RAM-geheugen.¹⁸¹¹⁸² Dit alles zorgde ervoor dat het instrument een op dat moment ongeëvenaarde stereoklank kon produceren.

¹⁷⁶ Een 'oscillator' wekt het geluidsignaal op in een synthesizer. Oscillatoren zijn controleerbaar, net zoals het opgewekte signaal. 'Portamento' is een glijdend effect tussen twee of meer noten. Het effect vertraagt het veranderen van het voltageniveau als gevolg van het veranderen van noot. Miller PUCKETTE., *op cit.*, p. 20. Martin RUSS., *Sound synthesis and sampling*, New York, Focal Press, 2004, p. 145.

¹⁷⁷ Mark JENKINS., *op cit.*, p. 109.

¹⁷⁸ Vintagesynth (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.vintagesynth.com/oberheim/mat6.php>)

¹⁷⁹ Vintagesynth (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (http://www.vintagesynth.com/waldorf/wald_wave.php)

¹⁸⁰ Zie bijlage voor afbeeldingen.

¹⁸¹ Een 'arpeggiator' kan gezien worden als een eenvoudige sequencer die de noten van een akkoord achter elkaar plaatst en 'loopt' in een bepaald patroon. Mark JENKINS., *op cit.*, p. 55.

¹⁸² Vintagesynth (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.vintagesynth.com/emu/emulator3.php>)

De sequencer was de Yamaha TX 802.¹⁸³ Dit was een 'rekvariant' van Yamaha's DX7mkII-sequencer. Deze TX 802 was op het einde van de jaren 1980 de goetkoopste manier om de catalogus van typische 'DX'-klanken voorhanden te hebben.¹⁸⁴ Als mixtafel tenslotte werd een 32-kanaals Allen & Heat Saber Series gebruikt.

Bovendien had bijna iedereen die over de vloer kwam in Techno Island een Roland TB 303-drumcomputer, de synthesizer die oorspronkelijk samen met de drumcomputer 808 op de markt kwam ter vervanging van een klassieke ritmesectie.¹⁸⁵

In 1991 verscheen Outlanders 'Vamp'. Het is een periode waarin het arsenaal aan apparatuur exponentieel groeit. De foto's van Techno Island uit Vandepapelieres privé-archief werden enkele jaren later genomen en tonen namelijk een veel uitgebreidere setup. Enerzijds omdat er zoals gezegd steeds nieuwe instrumenten werden aangekocht, anderzijds omdat iedere producer ook nog eens een eigen collectie van instrumenten verzamelde.

Het gaat hier om David Morley's drumcomputer Roland TR 606 (het goedkopere model van de 808), Robert Leiners synthesizers PPG Wave Computer en Aries Modular en Renaat Vandepapelieres eigen sampler Akai S1000 en de synthesizer Moog Memorymoog.¹⁸⁶ Leiners PPG (Palm Products GmbH) Wave Computer was een synthesizer die over digitale en te bewerken en te combinere samples van geluidsgolven beschikte. Die werden gecombineerd met analoge filters die zorgden voor een warme klank. De PPG Wave Computer is qua werking en klank vergelijkbaar met de Waldorf Wave die zich in de R&S-studio bevond.¹⁸⁷ De Aries Modular was daarnaast een klassiek analoog monofoon modulair systeem dat bijzonder veel voorkennis vereiste om er de juiste klanken mee te kunnen produceren.¹⁸⁸ Vandepapelieres Akai s1000 was aan het einde van de jaren 1980 Akais meest geëvanceerde sampler met alle mogelijke benodigdheden om samples te maken, te bewerken en te lopen. Met dit instrument introduceerde Akai de mogelijk tot 16-bit sampling in 16 noten polyfonie aan bijna

¹⁸³ Zie bijlage voor afbeelding.

¹⁸⁴ Vintagesynth (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.vintagesynth.com/yamaha/tx802.php>)

¹⁸⁵ Zie bijlage voor afbeelding.

¹⁸⁶ Zie bijlage voor afbeeldingen.

¹⁸⁷ Vintagesynth (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.vintagesynth.com/misc/wave.php>)

¹⁸⁸ Mark JENKINS., *op cit.*, p. 120

50seconden aan ruimte per sample.¹⁸⁹ Vandepapelières Moog Memorymoog tenslotte was de laatste analoge synthesizer die het ondertussen iconisch geworden merk Moog uitbracht voordat het failliet ging. Zoals de naam aangeeft beschikte het instrument over een enorm geheugen, maar helaas is het daarnaast weinig betrouwbaar.¹⁹⁰ Het is onduidelijk in hoeverre dit instrument vaak werd gebruikt door de R&S-producers.

De overige instrumenten kunnen we identificeren als zijnde de analoge synthesizer Oberheim Xpander (vergelijkbaar met de eerder beschreven Oberheim Matrix 6R), de digitale synthesizers Yamaha DX 7 en Korg Poly 800, de effectprocessors Eventide Ultra Harmonizer en AMS Digital Delay, de draaitafel Technics SLK 1200 en de homecomputer Atari ST.¹⁹¹ Speciale aandacht dienen we hier kort te besteden aan de Yamaha DX 7. Vanaf de lancering in 1983 was dit betaalbare instrument een van de meest populaire digitale synthesizers. Door een revolutionaire maar aanvankelijk ingewikkelde vorm van digitale synthesis, 'FM: Frequency Modulation', konden producer vanaf dan volstrekt nieuwe klanken ontwikkelen. De typische DX 7-klank is dan ook enerzijds metalig en anderzijds even 'vet' als een analoge synth.¹⁹² De Korg Poly 800 was dan weer Korgs betaalbare en eenvoudige antwoord op de populaire -serie van Yamaha. Dit instrument beschikte dan ook over vergelijkbare specificaties en klanken.¹⁹³ De oorsprong van deze laatste instrumenten was niet te achterhalen. Vermoedelijk werden ze aangekocht door R&S Records of waren ze eigendom van producers.

We weten nu dus welke instrumenten David Morley, Cisco Ferreira en Marcos Salon tot hun beschikking hadden. David Morley en Marcos Salon noemen beiden echter zonder enige twijfel de E-MU Emulator III als de belangrijkste bron voor de tracks die ze produceerden. Het was het allereerste instrument dat Renaat Vandepapelière aankocht én het instrument dat de jaren nadien het meest werd gebruikt. Het was een zeer professionele en dure sampler-synthesizer met analoge filters. Deze gaven het instrument een warme klank. De sampler werd meestal gebruikt als solo-instrument om strijkers en hoofdmelodieën te creëren. Later werden goedkopere Akai-samplers

¹⁸⁹ Martin RUSS., *op cit.*, p. 231.

¹⁹⁰ Vintagesynth (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.vintagesynth.com/moog/memory.php>)

¹⁹¹ Zie bijlage voor afbeeldingen.

¹⁹² Martin RUSS., *op cit.*, p. 245.

¹⁹³ Mark JENKINS., *op cit.*, p. 86.

aangekocht, waarmee Marcos Salon die voor 'Vamp' maar liefst vier samples gebruikte voor melodie, vocalen en ritmes, voornamelijk werkte.¹⁹⁴ Bovendien mogen we de eigenheid van die veelgebruikte samplers niet over het hoofd zien. Ze werkten namelijk allen op een *sample rate* van 16-bit. Daarnaast samplede men om praktische aan een frequentie van minder dan 44,1 khz. Immers, hoe lager de frequentie, hoe trager het beperkte RAM-geheugen of diskette vol was. Hierdoor kregen de tracks, vergeleken met hedendaagse standaarden, een 'lofi'-geluid.¹⁹⁵

Het is echter veel moeilijker te achterhalen welke apparatuur Joey Beltram in New York hanteerde voor zijn 'Energy Flash'. Volgens David Morley waren de analoge Roland Alpha Juno 1 en de Yamaha TX 802 met zijn DX 7-klanken de belangrijkste instrumenten waarmee de donkere, zware en metaalachtige klanken werden geproduceerd.¹⁹⁶ Voor de ritmebasis gebruikte Beltram dan weer een Roland TR 707 en een Casio RZ-1, terwijl hij later ook heeft aangegeven een Waldorf Wave en een Casio FZ-1 te bezitten. In principe zien we dus dat Beltram en zijn collega's in Gent met ongeveer dezelfde instrumenten werkten.¹⁹⁷

De klanken die Joey Beltram via de 'What The'-knop voor het eerst uit de Roland Alpha Juno 1 wist te halen voor zijn latere track 'Mentasm' refereerden aan stofzuigergeluiden en werden al beroemd als de 'Belgian hoover'. De zuigende en brutale klank die gedreven werd door angst, paniek en buitenaards gevaar werd een signatuur voor de bijzonder donkere Belgian Techno die R&S Records verspreidde in 1990 en 1991.¹⁹⁸

Volgens David Morley echter waren effecten, meer nog dan de apparatuur, de cruciale elementen om de typische desillusionerende klank te produceren. Effecten als reverb, delay, tremolo en flange (verdubbeling van het geluid door faseverschuiving) waren voor hem cruciaal.¹⁹⁹

¹⁹⁴ Art PHILIPPETH., *David Morley Interview*, Overijse, 11 april 2014.

¹⁹⁵ Mark JENKINS., *op cit.*, p. 39

¹⁹⁶ Art PHILIPPETH., *David Morley Interview*, Overijse, 11 april 2014.

¹⁹⁷ Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.discogs.com/Beltram-Energy-Flash/release/2084>).

¹⁹⁸ Gert KEUNEN., *op cit.*, p. 325.

¹⁹⁹ Art PHILIPPETH., *David Morley Interview*, Overijse, 11 april 2014. Gust DE MEYER & Alex TRAPPENIERS., *op cit.*, p. 112.

8.5 Methode: man of machine?

Nu duidelijk geworden is welke instrumenten de basis vormden ga ik op zoek naar de werkmethode voor het produceren van een EDM-track. In 'Cambridge Introductions: Electronic Music' beschrijft Nick Collins de basismethode die men hanteerde.

Eerst en vooral worden met behulp van drumcomputers, synthesizers en samplers een aantal basispatronen in een cyclische 'loop' geproduceerd. Door deze afzonderlijke loops boven elkaar te plaatsen ontstaat een textuur en komt een track tot leven. Deze loops zijn te controleren met behulp van een 'sequencer' of een digitaal 'audio workstation'. Aan de hand van een mixing desk worden alle 'lagen' op elkaar afgestemd qua klank. Doordat de 'gelopen lagen' kunnen verschillen in lengte ontstaat een wisselwerking en dynamiek tussen die lagen en patronen.²⁰⁰ Butler noemt de techniek 'multimeasure patterning'.²⁰¹

De DIY-filosofie van R&S Records indachtig is het maar zeer de vraag of de werkmethodes in de praktijk wel zo gestructureerd waren als hierboven beschreven.

Volgens David Morley en Renaat Vandepapeliere was de werkmethode bij R&S afhankelijk van persoon tot persoon. Volgens David Morley wisten hijzelf en CJ Bolland zeer goed hoe apparatuur op een efficiënte manier te gebruiken en in functie te stellen van de track. Iedere track vertrok volgens hem dan ook vanuit een vastomlijnd idee.²⁰² Marcos Salon daarentegen was volgens Renaat Vandepapeliere dan weer de man van het richtingloos experiment.²⁰³

Of de 'kunde van de producer' dan wel 'de technologie van de instrumenten' doorslaggevend zijn voor het ontwikkelen van klank is een moeilijk te beantwoorden en sterk bediscussieerd vraagstuk.²⁰⁴ Marcos Salon vond dat technologie –en die was ten overvloede aanwezig in Techno Island- en de eigenheid van iedere synthesizer, sampler, sequencer of drumcomputer de beslissende factor was voor het ontwikkelen van klank. Renaat Vandepapeliere en David Morley vonden anderzijds dat net de kunde van de producer hem in staat stelde om de juiste klank uit de machines te halen. Het is duidelijk dat deze specifieke vraagstelling tot discussie leidt, zeker 25 jaar na datum. CJ Bolland

²⁰⁰ Nick COLLINS, Margaret SCHEDEL, Scott WILSON., *op cit.*, p. 113.

²⁰¹ Mark J. BUTLER., *op cit.*, p. 179.

²⁰² Art PHILIPPETH., *David Morley Interview*, Overijse, 11 april 2014.

²⁰³ Art PHILIPPETH., *Renaat Vandepapeliere Interview*, Drongen, 16 april 2014.

²⁰⁴ Stan HAWKINS., *op cit.*, p. 86.

tot slot bevindt zich tussen deze twee uitersten in. Hij vond dat de productie van deze tracks, net omdat ze aanvankelijk zo eenvoudig waren, geen enorme hoeveelheid 'productie' of aandacht vergden. Toch vertrok ook hij, net zoals Morley, steeds vanuit een vooropgesteld idee of klank.²⁰⁵

8.6 Naar een 'R&S-sound'

Wat leert de analyse van bovenstaande representatie tracks ons nu over de klank of 'sound' van R&S Records zelf? Welke gemeenschappelijke vormelijke en inhoudelijke kenmerken ontwaren we? En zijn deze te abstraheren naar de algemene klank van het label?

Zoals eerder aangehaald, kies ik er voor om net deze periode in het bestaan van R&S te analyseren omdat het niet minder dan een scharnierperiode is. Het is in deze periode dat Renaat Vandepapeliere en Sabine Maes de hoofdzakelijk commerciële motieven die het label domineerden in zijn eerste bestaansjaren (1984-1989) inruilen voor artistieke motieven. In die periode legt het label de inhoudelijke basis voor de latere artistieke en experimentele koers. Omdat dualiteit en het tweeledige inherent zijn aan een scharnier, is het moeilijk om een rechtlijnige 'sound' af te leiden voor deze periode. Wél kunnen we op basis van overeenkomstige elementen raakvlakken aantonen binnen deze overgangsperiode.

De eerste 'In Order To Dance'-compilatie hinkt op twee benen. In 1988 surfte Renaat Vandepapeliere met een reeks uitgaves mee op de commercieel succesvolle New Beat-hype. Enerzijds is die eerste compilatie in 1989 daarvan een afspiegeling. Anderzijds herken je op die compilatie al sporen van een nieuwe identiteit, van een label dat internationaal hoger mikt aan de hand van Italo House en Italo Disco. Op de tweede compilatie in 1990 is die verhouding al bijna omgekeerd: het label is duidelijk een nieuwe weg ingeslagen, maar laat het New Beat-verleden nog niet volledig achter zich. Met de derde compilatie lijkt R&S Records het artistieke pad volledig te hebben gevonden en vindt het de artistieke goudader voor de jaren die dan nog zullen volgen.

²⁰⁵ CJ BOLLAND, *Electronic Beats*, 2014, laatst gelezen op 8/7/2015 (<http://www.electronicbeats.net/antwerp-part-5/>)

Als we het tempo als startpunt nemen zien we dat alle tracks rond 120 beats per minute zitten. Dat tempo lijkt absoluut een ijkpunt voor alle tracks. 120 BPM is dan ook hét tempo voor dansmuziek: net snel of traag genoeg om natuurlijke lichamelijke resonantie te genereren, dus de zin om te dansen.²⁰⁶ Daarmee is het duidelijk verschillend van de klassieke 110 bpm's van de New Beat en leunt het sterk aan bij de +120 bpm's van Techno. Aangezien de tracks hoofdzakelijk in discotheken werden gedraaid en bijgevolg door een DJ daar aan andere tracks moest worden gemixt, is een min of meer standaard tempo natuurlijk niet verwonderlijk.

Als we vervolgens overgaan naar ritmiek zien we dat alle onderzochte tracks steunen op een 4/4-kickbeat als fundament. De snaredrum op de derde tel van iedere maat lijkt daarbij het ritmische antwoord dat haast automatisch aan die 4/4-kickbeat wordt gekoppeld. Ook de hihat in 8^e of geaccentueerde 16^e noten in tegentijden komt in iedere track naar voren als een 'stuwend' element. 4/4-kickbeat, snaredrum en hihat in tegentijden zijn dan ook zonder twijfel ritmische sleutelementen.

Als tweede zijn ook syncopen een belangrijke ritmische bouwsteen. We zien dat in iedere track een gesyncopeerd patroon door één of meerdere instrumenten wordt vertolkt. Daarbij is het opmerkelijk dat de (melodische) syncopen in de vroege R&S-tracks 'Feel The Groove' en 'Why Don't You Answer' zwaarder doorwegen dan de 4/4-beat, en intensief vertolkt worden door zowel ritmische als melodische instrumenten. Met het uitspuren van de kale Techno-vorm in '90 en '91 zal ook de 4/4-beat als fundament aan belang winnen, ten koste van de drukke en op elkaar gestapelde gesyncopeerde ritmes.

Op het vlak van melodische elementen zien we raakvlakken tussen de tracks. Alle tracks kennen een herkenbaar melodisch hoofdmotief dat steeds wordt herhaald en dat het hoogtepunt vormt van de horizontale gelaagdheid van de tracks. Dit motief bestaat vaak uit één akkoord in een hoger register dat op verschillende toonstrappen in een gesyncopeerd ritme tot een eenvoudig en herhaald patroon gevormd wordt. We zien in de vroege R&S-track 'Why Don't You Answer' dat dit motief ook uitgevoerd kan worden

²⁰⁶ Dirk MOELANTS., *op cit.*, p 583.

door de harmonieuze vocalen. In 'Energy Flash' is het motief dan weer monotoner van aard: het signatuurmotief wordt herleid van verschillende akkoorden tot één enkele noot.

Als tweede element zien we steeds een contrast terugkeren: het afwisselen van intense en staccato melodieën in een hoog register met lang aangehouden, door (gesynthetiseerde) strijkers uitgevoerde, noten. Deze techniek van wisselwerking tussen contrasterende elementen verleent iedere track een dynamiek van actie en rust, spanning en ontspanning, inademen en uitademen.

Als derde element merken we het veelvuldig gebruik van samples of *soundbytes* op. Terwijl 'Feel The Groove' en 'Why Don't You Answer' nog gezongen zangpartijen bevatten en de tracks daardoor nog verwantschap vertonen met popmuziek, zitten de drie andere tracks boordenvol samples van stemmen, violen, fluitjes, drums en conga's. Voor 'Vamp' steunde Outlander voor het melodisch hoofdmotief, gedeeltelijke ritmische basis én stemmen op bestaand materiaal. Dit veelvuldig hercontextualiseren van bestaand materiaal lijkt een constante te zijn in deze periode. De praktijk werd mede mogelijk gemaakt door het omzeilen van het bestaande wettelijk kader voor het auteursrecht. Op de hele korte soundbytes waren de regels immers niet van toepassing.

Als we nu nog wat meer 'uitzoomen' en de horizontale en verticale opbouw van de tracks overlopen zien we enkele interessante gelijkenissen. Enerzijds vinden we geen gemeenschappelijke opbouw terug bij de tracks. Anderzijds zien we wel een aantal kleinere elementen terugkeren. Zo heeft iedere track wel een 'intro' en een 'outro' van 8 of 16 maten. Hoewel het metrum en tempo bij alle tracks meteen duidelijk worden, verschilt de invulling qua instrument of intensiteit of de dynamiek tussen de onderdelen dan wel weer per track. Mark J. Butlers 'ambiguity of beginning' en 'ambiguity of metrical type' komen dan ook voor. Daarnaast zien we vanaf de intro een horizontale en trage opbouw, waarbij naar een eerste hoogtepunt wordt toegewerkt. Wat volgt is dan meestal een contrasterend B-deel of 'bridge'. Vervolgens wordt weer overgegaan naar het A-deel. Afhankelijk van de track is de structuur ingewikkelder met meerdere delen, een grotere gelaagdheid, etc.

Ondanks de hierboven beschreven formele elementen komen we eigenlijk niet tot een vormelijke 'formule'. Dat siert het eclectische karakter van R&S en is het bewijs dat creativiteit geen recept kent. In een interview dat ik met hem afnam, omschreef Peter Decuypere de klank van R&S records met drie rake kernwoorden:

*"Het moet warm zijn, donker zijn en er moet energie in zitten. Dat is de klank van R&S én van de beste techno."*²⁰⁷

Het is deze beschrijving die we als aanknopingspunt moeten nemen voor een volgende analyse. Een 'sound' is enerzijds namelijk afhankelijk van de hierboven beschreven formele elementen, maar is net zozeer afhankelijk van eerder 'gevoelsmatige' elementen als de eigenheid van specifieke instrumentatie en technieken als mixing en het toevoegen van geluidseffecten. Mogelijk brengt de volgende analyse ons een stap verder bij een definiëring van de R&S-'sound'.

Op het vlak van instrumentatie zien we dat het arsenaal aan drumcomputers, synthesizers, sequencers en samplers dat de R&S-producers ter beschikking hadden in eerste instantie vrij bescheiden was. Geleidelijk aan echter groeit de collectie, en zal ook de klank van de producties interessanter worden. De rauwe, warme en donkere klanken kwamen volgens David Morley zeker uit de Roland Alpha Juno 1, de Juno 106 en de Yamaha TX 802. Voor de intense staccato's en bevreemdende strijkerspartijen was de E-MU Emulator III van doorslaggevend belang. Het was een bijzonder duur instrument met een unieke klank, waarvoor enkel R&S als label de financiële middelen had om het aan te kopen. Daarnaast waren ook de samplers met hun lagere *sample rates* van doorslaggevend belang. Het is dus ook de eigenheid van de voorhanden zijnde instrumenten die de gehele 'sound' bepaalt.

Tot slot kunnen we ook enkele interessante mix-elementen aanstippen. Volgens Simon Reynolds klonken de R&S-tracks in deze periode uniek omdat de lagere middenfrequenties extra naar voren werden geschoven in de eindmix. Hierdoor wordt de basdrum van de 909-drumcomputer echt pompend. Deze mixtechniek zorgde ervoor

²⁰⁷ Art PHILIPPETH., *Peter Decuypere Interview*, Antwerpen, 3 april 2015.

dat de tracks in het geheel agressiever en penetranter gingen klinken. Dit in tegenstelling tot de dansmuziek die in de voorgaande jaren net de bassen en de hogere registers benadrukte.²⁰⁸

Ook het toevoegen van geluidseffecten en akoestische elementen is volgens David Morley van zeer groot belang.²⁰⁹ Deze subtiele elementen zijn voor een 'sound' net zo belangrijk als formele elementen of de eigenheid van apparatuur. Een constante in de besproken tracks is bijvoorbeeld het afwisselen tussen enerzijds staccato en 'concrete' en 'opgeblazen' delen in een hoog register en anderzijds 'lome' en bevreemdende delen met lang aangehouden noten en veel galmeffecten. Deze afwisseling zorgt voor een structurele dynamiek die bepalend is voor de tracks. Een volgend voorbeeld dat geldt voor alle besproken tracks is de toevoeging van galm op de snaredrum. Dit – al dan niet – subtiel effect verhoogt de impact van de ritmebasis. Een derde maar steeds voorkomend voorbeeld is het toevoegen van 'delay en phase'-effecten, al dan niet in panning. Deze subtiele effecten geven de tracks haast ongemerkt bevreemde effect en een extra 'luchtigheid'.

Ondertussen hebben we een beter zicht op de ingrediënten van de R&S-klank. Laten we nu tot slot nog even terugkeren naar de quote van Peter Decuypere. In zijn korte 'sound'-beschrijving maakt hij impliciet ook een vergelijking: de beste Techno steunde volgens hem op drie belangrijke kernwoorden: warmte, donkerte en energie. R&S was in die context volgens hem het summum, het equivalent van het beste. Deze uitspraak brengt ons meteen ook bij het volgende hoofdstuk. Immers, als R&S het summum zou zijn, ten opzichte van wie of wat verhoudt het label zich dan op het vlak van 'sound'. Met andere woorden: klonk R&S Records als label uniek ten opzichte van zijn concurrenten?

²⁰⁸ Simon REYNOLDS., *op cit.*, p. 142.

²⁰⁹ Art PHILIPPETH., *David Morley Interview*, Overijse, 11 april 2014.

9. Musicologische vergelijking tussen R&S Records en vier Europese concurrenten

9.1 Selectiecriteria

Als we de vergelijking willen maken tussen R&S en internationale collega's moeten we in de eerste plaats bepalen welke landen muzikaal invloedrijk waren in de periode 1988-1992. Vervolgens moeten we kijken welke labels in die landen een belangrijke rol speelden. Zodra we die selectie hebben gemaakt, gaan we verder. Net zoals we deden voor de selectie van R&S-tracks maak ik hier een onderscheid tussen de uitgaves in licentie en de tracks in eigen productie. Immers, enkel de tracks uit die laatste categorie willen we bespreken. Uit de uiteindelijke selectie van tracks neem ik per label willekeurig één te bespreken track.

De eerste selectie hebben we in principe al gemaakt. Eerder besprak ik al de landen die in de jaren 1988-1992 een belangrijke rol speelden: Groot-Brittannië, Duitsland, Nederland en België zelf. Ook Frankrijk besprak ik, maar aangezien dat land een veel kleinere rol speelde, laat ik dit uit deze selectie.

Op labelniveau selecteer ik voor België het Gentse **Music Man**. Dit label ontstond in 1989 als verlengstuk van de gelijknamige, vooruitstrevende platenwinkel in de Bagattenstraat. Als we de Music Man-catalogus kwalitatief en kwantitatief bekijken, zien we dat het label meer dan de labels Buzz en Big Time International een vooraanstaande positie bekleedde. Als Duits label selecteer ik het Berlijnse **Interfisch/Tresor**. Het Interfisch-label werd in 1988 opgericht als een verlengstuk van een club die in 1991 zijn naam veranderde in Tresor, naar de voormalige bankkluis die zich ter plaatste bevond. Op korte tijd groeide Tresor uit tot een iconisch label. Op basis van de kwalitatieve catalogus met tal van invloedrijke uitgaven kunnen we concluderen dat het label, meer dan eender welk ander eerder besproken Duits label, een vooraanstaande positie bekleedde in de besproken periode. Als Brits label selecteer ik **Warp**. Warp ontstond in 1989 in Sheffield en bouwde op korte tijd een kwalitatieve catalogus op. Hoewel vanaf 1986 zeer veel belangrijke Britse (import-)labels ontstonden die de (Acid) Houserage met releases voedden, kies ik ervoor om Warp te selecteren, dit omdat Warp in de periode die ik onderzoek internationaal een belangrijke speler werd, terwijl de

eerdergenoemde Houselabels op dat moment al op de terugweg waren. Bovendien wordt Warp in alle mogelijke literatuur beschreven als de Britse tegenhanger van R&S Records.²¹⁰ Het Nederlandse label dat ik tot slot selecteer, is het Amsterdamse **Go Bang!** Ook dit label is een spin-off van een muziekwinkel, 'Boudisque' in dit geval. Ik selecteer Go Bang! omdat het label, meer dan de andere eerder beschreven Nederlandse labels in deze periode zowel kwalitatief als kwantitatief te meest hoogstaande catalogus heeft.

De volgende stap is het selecteren van tracks. Ideaal zou zijn om voor deze periode vijf tracks per label te selecteren, net zoals ik deed voor R&S Records. Om praktische redenen (de omvang van deze scriptie) kies ik er echter voor om binnen de te onderzoeken periode willekeurig één track per label te selecteren. Immers, de focus blijft in deze op R&S Records liggen, en op een vergelijking tussen dit label en de belangrijkste spelers op Europese schaal. Uiteindelijk kom ik op die manier bij de volgende selectie uit:

- Clock DVA - The Act (Interfisch/Tresor, 1988)
- Rhythm Device - Acid Rock (Music Man, 1989)
- LFO - LFO (Warp, 1990)
- D-Shake - My Heart The Beat (Go Bang!, 1991)

9.2. Musicologische analyse

9.2.1 Interfisch/Tresor: Clock DVA – The Act

'The Act' werd in 1988 exclusief bij Interfisch uitgebracht. Clock DVA was een van oorsprong Britse groep die tussen 1988 en 1990 releases uitbracht via Interfisch. Aangezien Clock DVA een groep met verschillende muzikanten was, is de groep dus enigszins een buitenbeentje in deze selectie van hoofdzakelijk 'producers'. De track is met zijn 131 bpm relatief vlug en duurt exact vier minuten en dertig seconden.

'The Act' (Bijlage, nummer XX) begint met een bijzonder angstaanjagende sample. We horen een gillende en wenende vrouw terwijl een mannenstem moeilijk verstaanbare

²¹⁰ Zie bijlage voor track.

woorden uitspreekt. Na 25 seconden vallen de melodische hoofdmelodie, het ritmische patroon en vocalen in. Eigenlijk mogen we deze track als een 'nummer' of een 'song' beschouwen, waarmee ik bedoel dat het de structurele kenmerken van een 'popsong' bevat: een strofe, refrein, brug, refrein. De song begint meteen met de eerste strofe. De ritmische basis is vrij eenvoudig met een bass drum op de eerste tel van iedere maat en een metalig klinkende snare drum op de tweede en de vierde tel. In de vierde maat wordt de bass drum telkens verdubbeld in twee achtste noten. In de achtergrond horen we een synthesizerpartij in zestiende noten in een laag register. Deze partij geeft de track een zekere 'gejaagdheid'. Ook het melodische gedeelte wordt al van in het begin ingezet. Duister klinkende strijkers in een laag register spelen een 'vraag en antwoord'-melodie met vier dalende noten. In de ene maat is de laatste noot van die dalende reeks een lage noot, terwijl in de daaropvolgende maat dat een hoge noot wordt. Op die manier ontstaat een melodisch hoofdmotief dat opgebouwd is rond deze afwisseling in een 'vraag-antwoord' systeem. Boven op deze strijkersmelodie vallen ook de vocalen meteen in en die volgen de melodie. Het is een zware en moeilijk verstaanbare stem die de eerste strofetekst zingt gedurende acht maten. Daarna volgt een refrein van vier maten waarbij de melodie licht wijzigt en wordt verdubbeld. Op die manier wordt drie maal afgewisseld tussen strofe en refrein.

I see your face
A desert I'm inside
Lost in your eyes
Where I can hide

Where do we run
Where do we run

I know we're gone
Like a shadow of a wing
Burning of light
Here in this night

Where do we run
Where do we run

I came from within

Like a shadow in the dusk
Biding my time
Out on a line

Where do we run
Where do we run²¹¹

Hierna volgt een B-deel of brug die vierentwintig maten duurt en waarin enkel de ritmische basis blijft doorlopen. De baspartij verandert en er wordt op iedere vierde tel een korte sample ingevoegd van de gillende vrouw. Ook wordt een nieuwe laag toegevoegd met een synthesizerpartij in zestiende noten in een hoog register. In dit deel verdwijnen na zestien maten deze partij en de sample. Wel wordt er nu met een gesyncopeerde sublaag een nieuwe baspartij toegevoegd. Na acht maten gaat deze synthesizerpartij over in een nieuwe strofe.

Opnieuw wordt nu weer driemaal een strofe en een refrein afgewisseld. Vanaf de tweede herneming komt ook een tweede stempartij in die een harmonie zingt op de *lead vocal*:

I know your act
A mirror broken glance
I know your act
A mirror stolen chance

Where do we run
Where do we run

I see your face
Through a starless sky
My heart is black
I know you cry

Where do we run
Where do we run

²¹¹ Songlyrics (website), laatst geraadpleegd op 28 juni 2015 (<http://www.songlyrics.com/clock-dva/the-act-lyrics/>).

In this embrace
I feel you sigh
I feel the knife
Buried deep inside

Where do we run
Where do we run

Op een herneming van het B-deel met alle beschreven elementen volgt, na zestien maten, een nieuw gedeelte. Acht maten lang blijft enkel de snare drum over terwijl nieuwe geluidseffecten worden toegevoegd waarvan de oorsprong moeilijk te achterhalen is (brekend glas?). Na acht maten valt dan opnieuw een diepe synthetische baslijn in 16 voetsregister in die op zijn beurt samen met de bass drum, snare drum en de geluidseffecten de herneming van de strofe inluidt. De tekst van de laatste strofes gaat als volgt:

I know your name
It's burned upon my heart
I saw your eyes
Ignite me inside

Where do we run
Where do we run

I've seen your past
It's written here in blood
Here in your face
A moment we can trace

Where do we run
Where do we run

I see your face
A desert I'm inside
Lost in your eyes
Where I can hide

Where do we run

Hierna wordt het B-gedeelte nog eens hernomen, opnieuw met alle beschreven elementen. Dit deel wordt nu tweeëndertig maten aangehouden en luidt meteen het einde van het nummer in. In de laatste vier maten blijven enkel de bass drum en de snare drum over, samen met de geluidseffecten.

De texturale opbouw van dit nummer is opmerkelijk omwille van de hoeveelheid geluidseffecten en samples die in veel gevallen voortdurend van links naar rechts gepand worden. Bovendien worden de overgangen naar nieuwe delen of elementen telkens aangegeven door een dramatisch 'zuigend' effect.

9.2.2 Music Man: Rhythm Device – Acid Rock

'Acid Rock' wordt in 1988 exclusief door Music Man uitgegeven als 12" vinylsingle. Achter het pseudoniem Rhythm Device schuilt de Gentenaar Frank De Wulf, die later als producer en remixer ook zal verschijnen in de R&S-catalogus. Afgaande op het aantal remixes en herpersingen die later in datzelfde jaar verschijnen, lijkt de track een groot commercieel succes te zijn geweest. 'Acid Rock' speelt aan een bpm van 119 en duurt ruim zes minuten.²¹²

De track heeft een relatief eenvoudige structuur opgebouwd rond een thema van één maat waaraan telkens nieuwe lagen worden toegevoegd of weggelaten om op die manier een volle textuur te bereiken en weer af te bouwen. 'Acid Rock' wordt ingeleid door een met *pitch shifter* verlaagde stem die zegt: "There was a time... when rock 'n' roll was easy... but now it's clean and heavy!".²¹³ Meteen valt dan een A-deel met het melodische hoofdmotief in: een gesyncopeerde synthetische baspartij (f-f-ges-es-c) die per maat herhaald wordt. Het lijken twee verschillende lagen te zijn die elkaar in het gesyncopeerde ritme lijken aan te vullen. De oorspraak van dit stuk is onduidelijk. Volgens verschillende bronnen zou dit hoofdmotief de gesamplede en versnelde

²¹² Zie bijlage voor track.

²¹³ Een 'pitch shifter' wordt ook een 'frequency shifter' genoemd. Deze optie verhoogt of verlaagt de frequentie van het inkomende signaal, al dan niet in mixcombinatie met het oorspronkelijke signaal. Mark JENKINS, *op cit.*, p. 29

‘gitaarriff’ van Deep Purples ‘Smoke On The Water’ zijn.²¹⁴ Volgens CJ Bolland is het stuk dan weer afkomstig uit Joan Jett’s ‘I Love Rock ‘N Roll’.²¹⁵ Na vier maten valt een onderliggende monotone synthpartij in een hoog register in die de intensiteit verhoogt. Na drie maten valt die partij weer even weg en komt de zware stem naar voren: “Enjoy... acid rock!”. Nu valt ook de ritmische basis in en lijkt de track los te barsten voor een eerste deel van vierentwintig maten. Het ritmische patroon is opgebouwd rond een 4/4 kick-beat en een van korte galm voorziene snare drum op de eerste en derde tel van iedere maat. Waar normaal de hi-hat het geheel samenhoudt, opteert men hier voor een synthetisch geluid in door rusten onderbroken zestiende noten in een hoge frequentie. De monotone synthpartij in de achtergrond valt opnieuw in. Opmerkelijk aan de ritmische basis is de ‘feel’: hoewel het ritme volledig op de maat werd geplaatst lijkt het ritme te slepen omwille van de rusten. Na acht maten wordt het melodische hoofdmotief gedurende twee maten met één toon verhoogd. Meteen erna wordt dit motief opnieuw gedurende twee maten een toon verlaagd ten opzichte van de oorspronkelijke toonhoogte. Door deze korte passage neemt dit lange stuk plots een subtiele wending om na twintig maten weer te worden afgebouwd: de synthpartij in het hoge register valt weg en twee maten later valt ook het hoofdmotief weg. Het is de overgang naar een kort B-deel.

In dit B-deel blijft aanvankelijk enkel de ritmische basis over. Een nieuw geluid in een hoog register wordt geïntroduceerd en wisselt per twee maten af met de onderliggende synthesizerpartij die we al kenden. Ook komt er een zware maar droge sublaag bij in de tegentijden. Deze laag accentueert het ritme. Na vier maten vallen hi-hat en snare drum dan ook weg, om slechts heel even weg te blijven. Na twee maten wordt de ritmische basis in haar volledigheid geherintroduceerd, deze keer voor vier maten. Waarop het ritme weer wegvalt voor twee maten en de ‘Acid Rock’-stem terugkeert. Opmerkelijk aan deze laatste twee maten is enerzijds de introductie van nog een nieuwe en zeer aanwezig zijnde gesyncopeerde laag in een middenregister. Doordat deze nieuwe laag, samen met de stemsample, alle aandacht opeist merken we anderzijds pas na een

²¹⁴ Whosampled (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015

(<http://www.whosampled.com/sample/18191/Rhythm-Device-Acid-Rock-Deep-Purple-Smoke-on-the-Water/>).

²¹⁵ CJ BOLLAND, *Electronic Beats*, 2014, laatst gelezen op 8/7/2015 (<http://www.electronicbeats.net/antwerp-part-5/>)

tweede beluistering dat de bass drum wordt omgekeerd en in tegentijden speelt. Op de vierde tel van de laatste maat accentueert een “aaaaaaah”-sample met veel galm het einde van dit deel. Dit stuk werd gesampled uit Kraftwerks ‘Bonig Boom Tschak’ dat in 1986 verscheen.²¹⁶ De laatste twee maten vormen een desoriënterende overgang naar de eerste herneming van het A-deel.

Ook hier duurt dit A-deel vierentwintig maten. En ook hier worden enkele variaties ingebouwd. Na acht maten wordt eerst en vooral met een tamborijn in zestiende noten een subtiele nieuwe laag toegevoegd die de ritmebasis meer ‘drive’ geeft. Deze toevoeging wordt bovendien ingeleid door de korte toevoeging van de zeer aanwezige gesyncopeerde synthpartij. Verder wordt op een zeer onlogische plaats het ‘toon hoger/toon lager’-gedeelte herhaald. Na zes maten valt gedurende vier maten het ‘toon hoger’-deel in, gevolgd door vier maten het ‘toon lager’-deel. De passage doorbeekt het logische metrum van twee, vier of acht maten. Binnen deze herneming van vierentwintig maten wordt daarna gedurende acht maten nog eens de normale toonhoogte hernomen. De aanwezige gesyncopeerde synth leidt dan opnieuw een korte break in: de ‘Acid-Rock’-stemsample, samen met de omgekeerde bass drum leiden op hun beurt een herneming van het B-deel in.

Dit B-deel duurt zestien maten. Enkel de ritmische basis blijft over, samen met afwisselend de twee synthpartijen in een hoog register. Ook de zware sublaag verschijnt opnieuw. De tamboerijnpartij, die we al kennen van het tweede A-deel, blijft doorlopen. Nadat opnieuw de ‘Acid Rock’-stemsample en de bijhorende break van twee maten worden ingelast wordt voor de tweede keer het A-deel hernomen.

Dit derde A-deel duurt tweeëndertig maten. Opnieuw wordt na vier maten de tamboerijn en de synth in het hoge register toegevoegd. Ook voegt De Wulf het ‘toon hoger/toon lager’-deel opnieuw in. Deze keer worden de twee deel wel uit elkaar getrokken. Acht maten ver in dit A-deel wordt de toon gedurende vier maten verlaagd. In de laatste twee maten vallen ook de hi-hat en de bass drum weg. Daarna wordt de normale toonhoogte weer hernomen. Opnieuw acht maten later wordt gedurende twee

²¹⁶ Whosampled (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015
(<http://www.whosampled.com/sample/118517/Rhythm-Device-Acid-Rock-Kraftwerk-Boing-Boom-Tschak/>).

maten de toon verhoogd. De normale toonhoogte wordt daarna opnieuw hernomen gedurende zes maten. Wat volgt, is een afbouw: eerst hi-hat en snare drum, dan tamboerijn en extra hi-hat terwijl het hoofdmotief blijft verderlopen. Uiteindelijk wordt de 'Acid Rock'-sample met de bijhorende break nog eens herhaald. Deze break luidt de outro in.

De outro duurt nog eens 32 maten waarin alle elementen van de A- en B-delen nog eens aan bod komen, weliswaar zonder overgangen of breaks. De intensiteit neemt daarmee dan ook af. Als einde volgen nog twee maten waarbij enkel de kickbat en de tamboerijn overblijven. In de laatste seconden sluit de track dan af met een laatste maal de 'Acid Rock'-stemsample.

Op het vlak van mixing is 'Acid Rock' weinig complex. Het melodische hoofdmotief neemt veruit de meeste plaats in in de mix. Daarnaast eisen ook de van galm voorziene snare drum, Kraftwerk-sample en de stemsample veel aandacht op. Ook het 'hi-hat-effect' is vrij aanwezig.

9.2.3 Warp: LFO – LFO

LFO was een afkorting van 'Low Frequency Oscillation'. Achter deze benaming schuilden de Britse producers Mark Bell, Gez Varley en Martin Williams. De gelijknamige track verscheen in 1990 exclusief bij Warp. 'LFO' heeft een tempo van 126. De speelduur bedraagt net meer dan 5 minuten.²¹⁷

In de eerste acht maten, het intro-gedeelte van 'LFO', is het tempo niet meteen duidelijk. De belangrijkste melodische elementen worden nu wel aan aangegeven. De track begint dan ook met een synthpad die acht akkoorden na elkaar speelt binnen twee frasen van telkens drie maten en een maat rust. De klank van de synth zet meteen de toon: mede door het phaser-effect wordt de klank desoriënterend, ruimtelijk en futuristisch. Bovenop ligt een staccatosynthpartij in gekapte zestiende noten in een hoog register die net door zijn korte ritmiek wel een indicatie van het tempo geeft.

²¹⁷ Zie bijlage voor track.

Het metrum valt op zijn plaats van zodra de ritmische basis invalt en het A-deel aanvat. In principe maakt de track geen grote structurele wendingen; het geheel vormt van begin tot einde in principe één groot A-deel. Meteen opvallend is de sterk aanwezig zijnde hi-hat in tegentijden. Ook de snare drum op de reguliere tweede en vierde tel is aanwezig. Dieperliggend ontwaren we een tweede hi-hatlijn in doorlopende zestiende noten die het geheel een sterke stuwkracht geeft. Veel moeilijker te achterhalen, is echter waar de bass drum zich bevindt. Wellicht horen we twee verschillende bass drums. Het is duidelijk hoorbaar dat de meest uitgesproken beat op de eerste tel zit, maar door het drukke ritmische patroon is het moeilijk te achterhalen of hij terugkeert op andere plaatsen binnen eenzelfde maat. De tweede bass drum is dan ook subtieler in de andere frequenties verwerkt en speelt een gesyncopeerd ritme. Daarnaast valt ook een baslijn in. Deze synthesizer speelt een gesyncopeerde partij die telkens afwisselt tussen twee toonhoogtes binnen een terts. De bijzonder 'droge' klank van deze baslijn is opvallend. Wellicht wordt die gevormd door een square wave met een lage afsnijfrequentie in de filter. Opvallend aan het ritmische patroon is de dynamiek tussen de onderliggende hi-hat in zestiende noten en de hi-hat in tegentijden. Terwijl die eerste de bovenhand neemt op de eerste tel van iedere maat lijken de tegentijden alle aandacht op te eisen vanaf de tweede tel. Dat effect wordt nog versterkt door een 'tikkend' of 'zappend' ritmegeluid in zestiende noten dat sporadisch aan bod komt, bovenop de bestaande elementen. Op die manier ontstaat binnen één en dezelfde maat een dynamiek tussen enerzijds zestiende en achtste noten en anderzijds accenten 'on time' en in tegentijden.

Na acht maten komt er een stemsample van een man die het woord "L... F... O..." spelt. Om de komst van deze sample kracht bij te zetten valt gedurende één maat de ritmische basis weg waarna die weer terugkeert. Dit stuk wordt zestien maten herhaald, waarbij in de laatste acht maten ook de staccato synthpartij uit de intro terugkomt. Daarna volgen zestien maten waarbij ook de futuristisch aandoende synthesizerpartij uit de intro opnieuw inkomt. In de laatste vier maten krijgt de staccatopartij in het hoge register een kleine variatie mee.

Wat volgt, is een korte break van twee maten waarbij enkel de bass drum overblijft. Daarna volgen acht maten waarin de ritmische basis samen met de sublaag opnieuw

inkomt. Opnieuw volgt dan een break waarin de 'L... F... O...'-sample gedurende twee maten inkomt.

Nu volgt een lang middenstuk waarin alle gekende melodische elementen in verschillende combinaties aan bod komen en de textuur daardoor telkens verandert. Ook de intensiteit verandert daardoor telkens. Eerst komen er acht maten waarin enkel de staccato partij in het hoge register bovenop de ritmische basis wordt toegevoegd. Nadien volgen acht maten met een lichte variatie op laatstgenoemde partij, samen met de subpartij, de futuristische synth en het nieuwe 'hi-hat-effect'. Daarna volgen vier maten waarin enkel de staccatopartij overblijft. In de volgende zestien maten wordt dan weer het voorgaande deel hernomen, deze keer zonder de sublaag en het 'hi-hat-effect'. Als contrasterend element wordt vervolgens een break van twee maten ingevoegd waarin enkel de sublaag bovenop de ritmische basis komt. Nadat dan opnieuw acht maten enkel de futuristische synthpartij aan bod komt wordt opnieuw een break van twee maten ingelast. Deze keer valt de ritmische basis in eerste instantie weg en komt de sublaag en de staccato partij in het hoge register naar voren. In de tweede maat van de break komt het ritme terug met de bass drum in zestiende noten. In de daaropvolgende 24 maten komen alle elementen terug aan bod. Eerst acht maten enkel de futuristische synth met het staccato motief erbij, vervolgens komt de sublaag de plaats in nemen van de staccatopartij. In de laatste acht maten blijft dan enkel nog de futuristische synth over bovenop het ritmische patroon.

In het stuk dat volgt wordt een afbouw ingezet door middel van een *break*, een kort 'pauzegedeelte'. Terwijl de ritmische basis wordt voortgezet, komt de staccatopartij in het hoge register weer naar voren terwijl ook de sublaag plaats opeist. Daarna volgen zestien maten waarin in het eerste deel de 'L.. F... O...'-sample terugkomt in combinatie met de futuristische synthpartij. In het tweede deel blijft die synthpartij doorspelen, maar maakt de sample plaats voor de sublaag. In de laatste acht maten komt eerst de staccatopartij in het hoge register nog eens terug in combinatie met de strijkers. Daarna valt de ritmische basis weg en blijft enkel het 'hi-hat-effect' over in combinatie met een laatste keer de stemsample.

De textuur en de mix van deze track zijn opvallend. Door zijn gelaagdheid is de ritmebasis relatief complex en 'dichtgeplamuurd'. De melodische elementen echter zijn zeer overzichtelijk en krijgen veel meer ruimte. Bovendien zorgt de afwisseling van energetische elementen (de staccatopartij in het hoge register en de gesyncopeerde baspartij) met de eerder lome phaser-synthpartijen voor een dynamiek van actie en rust. Ook op het vlak van mixing wordt dat contrast ondersteund: de staccatopartijen klinken directer, terwijl de uitgesponnen futuristische elementen meer galm krijgen. De volledige ritmebasis klinkt daarnaast relatief direct en aanwezig, met weinig galm of vervorming.

9.2.4 Go Bang! D-Shake – My Heart The Beat

'My Heart The Beat' verscheen in 1991 exclusief bij Go Bang! Achter het pseudoniem D-Shake schuilde de Nederlandse producer Aad De Mooy. De track heeft een tempo van 123 bpm en een speelduur van 7 minuten 33 seconden. Hoewel er van de track ook een verkorte versie van 3 minuten 40 seconden bestaat, kies ik ervoor om hier de volledige versie te bespreken.²¹⁸ 'My Heart The Beat' heeft een relatief complexe structuur met veel verschillende elementen, die ik hieronder kort bespreek.

'My Heart The Beat' wordt per acht maten op- en afgebouwd. De track heeft geen A-, B- of C-delen, aangezien hij onderweg geen nieuwe wending neemt. Wél bouwt de track verschillende keren na elkaar op, om dan opnieuw stil te vallen.

De track begint met een sample uit het nummer 'Love Song' van de Britse groep Simple Minds dat ruim tien jaar eerder verscheen.²¹⁹ Het is een synthesizerpartij op één noot in doorlopende maar geaccentueerde zestiende noten in een middenregister. Deze partij biedt weinig houvast en totdat de volgende laag wordt toegevoegd, is het onduidelijk waar de eerste 'tel' zit. Na acht maten echter wordt het melodische hoofdmotief aangebracht en begint het A-gedeelte. Het is een futuristisch klinkende pad in akkoorden in een hoog register. Deze laag sluit ritmisch perfect aan op de 'Simple Minds'-sample. Nog eens acht maten later valt ook de ritmische basis in. De eerste, onderliggende ritmische laag is de bass drum op iedere tel en een hi-hat op de

²¹⁸ Zie bijlage voor track.

²¹⁹ Whosampled (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.whosampled.com/sample/6713/D-Shake-My-Heart-the-Beat-Simple-Minds-Love-Song/>).

tegentijden. Acht maten later volgen de snare drum op de reguliere tweede en derde tel en gesyncopeerde conga's in zestiende noten. Deze laag blijkt gesampled te zijn van de 'Incredible Bongo Band' en de song 'Apache' uit 1973.²²⁰ Nog eens acht maten later wordt dit ritmische patroon vervolledigd met een extra snare drum die van meer galm wordt voorzien. Op deze manier wint de ritmiek meer impact. Met een stemsample, afkomstig uit het nummer 'Take A Chance With Bizzy' (1982) van de groep Bizzy & Co,²²¹ lijkt deze eerste opbouw na acht maten een eerste hoogtepunt te bereiken. Op iedere eerste tel van iedere maat accentueert de sample het begin van die maat. De 'ooh'-sample krijgt bovendien een opvallend tremolo- en delay-effect mee.

Nu volgt echter een nieuw gedeelte dat aanvat met een rust van één maat die het effect van de nieuwe laag die daarna wordt geïntroduceerd, vergroot. Voor het eerst wordt nu ook een laag toegevoegd in het diepste basregister (*sub bass*). Deze sterk overstuurde partij contrasteert sterk met het A-deel, dat vooral opgebouwd werd rond midden- en hoge registers. Deze partij contrasteert bovendien ook met een tweede nieuw geluid dat erbij komt: een staccato alarmgeluid in een hoog register. Nadat vervolgens over een lengte van achtenveertig maten de volledige ritmebasis, de 'Simple Minds'-sample, de 'ooh'-sample en de desoriënterende synth in het hoge register zijn geïntroduceerd, bereikt de track een nieuw hoogtepunt. In de laatste acht maten wordt nog een subtiële hi-hat toegevoegd die de ritmische intensiteit versterkt.

De vier maten die daarop volgen, vormen terug een dieptepunt waarbij enkel de 'Simple Minds'-sample en de 'ooh'-sample overblijven. Vanaf dan is het gedurende zesendertig maten opnieuw opbouwen. Als eerste wordt een nieuwe en prominent aanwezig zijnde synthesizerlaag in zestiende noten in een middenregister toegevoegd. De accenten die deze partij leggen, gaan in interactie met de 'Simple Minds'-sample. Vervolgens komt de 4/4-bass drum terug, waarna ook de overige ritmische elementen opnieuw inkomen. Ondertussen is ook de futuristische synth in het hoge register opnieuw toegevoegd. Tot slot worden ook de extra hi-hat en de 'ooh'-sample opnieuw ingevoegd.

²²⁰ Whosampled (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015
(<http://www.whosampled.com/sample/178856/D-Shake-My-Heart-the-Beat-Incredible-Bongo-Band-Apache/>).

²²¹ Whosampled (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015
([http://www.whosampled.com/sample/179300/D-Shake-My-Heart-the-Beat-Bizzy-%26-Co.-Take-a-Chance-\(With-Bizzy\)/](http://www.whosampled.com/sample/179300/D-Shake-My-Heart-the-Beat-Bizzy-%26-Co.-Take-a-Chance-(With-Bizzy)/)).

Nu valt de track opnieuw stil en vertrekt een nieuwe opbouw bij de sublaag die opnieuw inkomt. Na vier maten komt de galmende snare drum in die we eerder al hoorden. Deze keer echter wordt een hi-hatpartij in vlakke zestiende noten toegevoegd die de track nu vooruit stuwt. De hi-hat in tegentijden verdwijnt waardoor de 'feel' enigszins verandert. Ook de gesyncopeerde synthesizerpartij in zestiende noten in het middenregister die er nu bijkomt, is nieuw. Daarna komt de extra hi-hat er ook opnieuw bij. Tot slot komt de 'ooh'-sample opnieuw erbij, samen met de in het vorige deel toegevoegde synthpartij in het middenregister. Dit volledige stuk van tweeëndertig maten is veeleer ritmisch dan melodisch. Daar komt echter verandering in met de herneming van de vertragende en desoriënterende synth in het hoge register gedurende nog eens 16 maten.

Hierna wordt de outro ingezet. Alles valt daarbij in eerste instantie terug op de sub bass bovenop de ritmische basis (die terugvalt op de hi-hat in tegentijden). Daarbovenop wordt nu echter een nieuwe stemsample bijgevoegd: een vrouwenstem met de woorden "my heart... the beat...". Laatstgenoemde sample is afkomstig uit de song 'Dr. Mabuse: A Paranoid Fantasy' (1984) van Propaganda.²²² Tot slot komt de futuristische synthesizerpartij in het hoge register nog gedurende zestien maten terug. In de laatste acht maten wordt een fade-out ingezet.

De texturale samenstelling van deze track is wederom opvallend. Door zijn gelaagdheid en specifieke klankkleur is de melodische basis relatief complex en dens. Ook de ritmische elementen zijn meerlagig en complex. Bovendien zorgt de afwisseling van energie elementen met de lome en futuristische synthpartijen voor een dynamiek van actie en rust. Ook op het vlak van mixing wordt dat contrast ondersteund: de staccatopartijen klinken directer, terwijl de uitgesponnen futuristische elementen meer galm krijgen.

²²²Whosampled (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (<http://www.whosampled.com/sample/289888/D-Shake-My-Heart-the-Beat-Propaganda-Dr.-Mabuse%3A-A-Paranoid-Fantasy/>).

9.3 Vergelijking met R&S Records

Nu we vier tracks geselecteerd en besproken hebben uit Duitsland, België, Nederland en Groot-Brittannië moeten we ons afvragen hoe deze tracks zich op structureel, melodisch en klanktechnisch vlak verhouden ten opzichte van de eerder besproken R&S-tracks. Wat leren de verschillen en/of de gelijkenissen ons dan over de positie die R&S zelf bekleedde?

9.3.1 R&S Records – Interfisch/Tresor

Laten we beginnen in Duitsland. Als we de Interfisch-track vergelijken met de R&S-tracks 'Feel The Groove' en 'Why Don't You Answer' ontwaren we opmerkelijke gelijkenissen en verschillen. De drie tracks, die dan eigenlijk ook 'songs' kunnen noemen, zijn opgebouwd rond een conventionele 'popstructuur' waarin we de structurele elementen herkennen van intro, strofe, refrein en brug, geënt op een reguliere 4/4-beat. Ook de volledige, niet-gesampled vocalen behoren tot deze popesthetiek. Bovendien lijkt melodie het in al deze tracks nog te halen boven stuwende ritmische patronen. Met een speelduur van respectievelijk 4 minuten dertig seconden, 4 minuten 38 seconden en 3 minuten 52 seconden valt ook de lengte van de tracks binnen de conventies van de popmuziek.

De verschillen tussen de tracks zijn echter minstens even belangrijk en vertellen ons des te meer over de esthetische nuances tussen de labels. Terwijl de R&S-tracks, zoals eerder aangehaald, refereren aan enerzijds de Italo Disco en anderzijds de op dat moment hyperpopulaire New Beat lijken die twee volledig afwezig in de Duitse track. 'The Act' bezit alle eigenschappen van Industrial en Electronic Body Music (EBM), een Belgisch-Duits genre dat onder meer door Front 242 en Neon Judgement werd vertegenwoordigd en in 1988 nog steeds furore maakte in Duitsland. EBM heeft een doorgaans hoger tempo en is minder dansbaar dan de tragere New Beat. De typische Industrial-ritmeklanken van de Interfisch-track horen we amper in de R&S-uitgaven die zich net laten kenmerken door een zekere vorm van lichtheid en onbezonnenheid. Terwijl het Italiaans aandoende 'Feel The Groove' dan nog bijzonder vrolijk aanvoelt, komen zelfs de twee donkerdere R&S-tracks niet in de buurt van de Duitse neerslachtigheid.

Een belangrijk bijkomend element daarbij is dat Clock DVA een groep was van vier muzikanten. Alle tracks die R&S in deze periode uitbracht, waren daarentegen het werk van individuele producers.

9.3.2 R&S Records – Music Man

Laten we nu de focus verleggen naar R&S en zijn belangrijkste binnenlandse concurrent Music Man. In 1989 brengt producer Frank De Wulf onder het pseudoniem Rhythm Device de track 'Acid Rock' uit. We kunnen deze track opnieuw perfect vergelijken met de R&S-tracks 'Feel The Groove', 'Why Don't You Answer' en 'Brazil'.

Met de R&S-tracks heeft 'Acid Rock' enkele structurele elementen gemeen. Met een speelduur van enerzijds ruim zes minuten en anderzijds in het geval van de verkorte 'single-edit' ruim drie en een halve minuut zien we op dat vlak overeenkomsten met de R&S-tracks. Enerzijds sluit die verkorte single-edit aan op de speelduur van 'Feel The Groove' en 'Why Don't You Answer', en anderzijds sluit de langere versie aan op de speelduur van 'Brazil'.

Net zoals deze tracks heeft 'Acid Rock' een melodisch hoofdmotief dat een eenvoudige maar herkenbare combinatie is van enkele dalende en stijgende noten.

Op het vlak van 'klank' zien we ook overeenkomsten. 'Acid Rock' refereert met zijn trage, aggresieve klanken zonder twijfel aan de New Beat. Abstracts 'Why Don't You Answer' en Electric Avenues 'Feel The Groove' deden dat ook, maar op een speelsere, 'Italiaanse' manier. Ook ten opzichte van 'Brazil' klinkt 'Acid Rock' donkerder. Daarnaast klinkt 'Acid Rock' in zijn geheel 'zwaarder' dan de drie R&S-tracks uit diezelfde periode. De ritmische basis van de track klinkt heviger door een andere klank, heeft meer oversturing en galm. Ook de synthesizerklank en de samples klinken veel heviger.

9.3.4 R&S Records – Warp

Nu gaan we met Warp over naar Groot-Brittannië. Daar bracht LFO in 1990 de gelijknamige track uit. Als we 'LFO' vergelijken met 'Brazil', 'Energy Flash' en 'Vamp' komen we tot opmerkelijke gelijkenissen en verschillen.

In de eerste plaats is de speelduur van vijf à zes minuten voor alle tracks vergelijkbaar. Echter, zijn de melodische en ritmische elementen veel belangrijker. Zo merken we dat 'LFO', net zoals alle R&S tracks, over een eenvoudig melodisch hoofdmotief beschikt. Terwijl dat bij de tracks 'LFO', 'Brazil' en 'Vamp' zeer opvallend is, lijkt 'Energy Flash' veel spartaanser en minder uitgesproken.

Daarnaast zien we dat 'LFO' net zoals de R&S-tracks contrasten inbouwt: energieke en zeer 'directe' delen met eenvoudige melodieën worden afgewisseld met met lome en langer aangehouden synthesizerpartijen (of in het geval van 'Vamp' door een andere mixing in bepaalde delen). Op die manier lijkt de track gaandeweg een dynamiek te ontwikkelen van 'actie' en 'rust'.

Op het vlak van de ritmische patronen merken we dat 'LFO' net zoals de R&S-tracks steunen op een typische 4/4-beat waarbij een gesyncopeerde partij de 'drive' versterkt. De klank van die ritmische patronen, en in het bijzonder van de 'droge' baslijnen, is wel bijzonder voor 'LFO'.

Belangrijk echter bij deze Warp-track is de klankkleur. De neerslachtigheid en donkerheid van de vorige twee besproken tracks vertaalt zich hier in een uitgesproken 'bevreemdende' klank. Een klank die onmenselijk, zeer futuristisch en mechanisch klinkt. Als je 'LFO' naast de drie R&S-tracks plaatst komt enkel 'Brazil', de exotische referenties van die track even buiten beschouwing gelaten, in de buurt qua klankkleur. Mogelijk heeft ook het (midhoge) register van veel synthesizerpartijen daar een aandeel in. 'Energy Flash' en 'Vamp' klinken met hun midlage registers daarentegen veeleer donker en angstaanjagend dan bevreemdend of futuristisch.

9.3.3 R&S Records – Go Bang!

Nu gaan we tot slot over naar het Nederlandse Go Bang! met 'My Heart The Beat' van D-Shake. Als we deze track vergelijken met de ook hier de R&S-tracks 'Brazil', 'Energy Flash' en 'Vamp' komen we opnieuw tot interessante verschillen en gelijkenissen.

Met ruim zeven minuten is de 'Go Bang!'-track een stuk langer dan de drie R&S-tracks. . Ook hier zijn de melodische en ritmische elementen echter belangrijker. Zo merken we dat 'My Heart The Beat' net zoals alle R&S tracks over een eenvoudig melodisch

hoofdmotief beschikt. Weliswaar is het in deze track minder uitgesproken doordat het minder expliciet in de mix zit en het een lome en vertragende synthpartij is.

Dit brengt ons meteen bij een volgend element. We zien dat ook 'My Heart The Beat', net zoals de R&S-tracks, contrasten inbouwt: energieke en zeer 'directe' delen worden afgewisseld met met lome en langer aangehouden synthesizerpartijen (of in het geval van 'Vamp' door een andere mixing in bepaalde delen). Op die manier lijkt ook deze track gaandeweg een dynamiek te ontwikkelen van 'actie' en 'rust'.

Op het vlak van ritmiek merken we dat 'My Heart The Beat', net zoals de R&S-tracks, steunt op een een reguliere 4/4-beat waarbij een gesyncopeerde synthesizerpartij in het middenregister de 'drive' versterkt.

Bovendien moeten we ook het gebruik van samples kort aanhalen. Alle tracks in deze vergelijking gebruiken namelijk samples (van op dat moment reeds bestaande opnames). Net als de R&S-tracks 'Brazil' en 'Vamp' gebruikt 'My Heart The Beat' echter samples van extatische vrouwenstemmen. Vaak markeren deze samples het hoogtepunt van de track. Qua klankkleur vindt deze track dan weer vooral zijn gelijke in het donkere 'Energy Flash', terwijl de andere twee 'R&S'-tracks duidelijk speelser klinken.

Ook hier moeten we de algemene klankkleur beschouwen. De 'Go Bang!'-track sluit eigenlijk wel aan bij de drie R&S-tracks. De 'laag-midregisters' klinken ook in deze track donker en angstaanjagend.

9.4 R&S Records, een 'klanksynthese'?

Wat kunnen we nu concluderen uit bovenstaande onderzoek? In hoeverre kunnen we dit onderzoek 'synthetiseren' tot één welbepaalde, al dan niet unieke R&S-klank voor de periode 1988 – 1992?

Een eerste conclusie kunnen we trekken voor de periode tot 1988-1989: we horen hier een duidelijke focus op vrolijke Italo Disco en Chicago House en –in dit staal in mindere mate- New Beat. Deze tracks combineren dan ook alle Italiaanse stijlkenmerken: de combinatie van de TR-909, baslijn, de strijkerspartijen bovenaan en de pianopartij met jazzy, parallelle drieklanken. Door het kleine vergelijkingsstaal moeten we voorzichtig zijn met veralgemening, maar we kunnen voorzichtig concluderen dat deze focus op Italiaanse/Chicago-elementen afwezig was in de buurlanden, en dus uniek voor R&S in

deze periode. De New Beat-focus was daarnaast bovendien iets typisch Belgisch en komt in dit staal ook niet voor in de buurlanden. Enigszins paradoxaal kunnen we dus opmerken dat R&S net in deze artistiek weinig interessante periode sterk verschillende van de klank in de buurlanden. Daartegenover staat dat de Italo Disco en Chicago House-recepten in eigen land natuurlijk zéér populair waren.

Als we vervolgens overgaan naar de periode 1990 – 1992 kunnen we enerzijds wél parallellen en anderzijds tegenstellingen trekken tussen R&S en de concurrenten. De parallellen die we herkennen tussen de besproken R&S-tracks en die uit het vergelijkingsstaal zijn mogelijk genre-gerelateerd.²²³ Immers, in tegenstelling tot de periode 1988-1990 kunnen we deze tracks grotendeels wél onder eenzelfde stijlbenaming categoriseren, nl. 'hardcore techno'. We herkennen, bij iedere track weliswaar met eigen accentuering en focus, dan ook gelijksoortige structurele kenmerken als een gelijkaardige speelduur, pompende en gesyncopeerde ritmische patronen gebaseerd op een 4/4-basis, een eenvoudige hoofdmelodie, texturale dynamiek ('actie' en 'rust'), het gebruik van samples, gestructureerde opbouw en de typische futuristische klanken en mixtechnieken. ('Brazil' specifiek koppelde dit als enige track dan nog eens aan Braziliaanse Samba-invloeden). Of R&S Records in die periode van 'hardcore techno' anders klonk ten opzichte van zijn concurrenten omwille van die unieke aanlooperperiode voor 1990 is moeilijk te bewijzen. In Italo Disco en Chicago House vinden we weinig gemeenschappelijke elementen terug, bepaalde harmonische en sferische overeenkomsten zijn dan weer wél vindbaar in de typisch Belgische New Beat en de voorgaande EBM. Enigszins ongenueanceerd noemt Ulf Poschardt in 'DJ Culture' de R&S-tracks in de periode 1990 – 1992 een rechtstreekse verderzetting van de traditie die EBM en New Beat inzetten.²²⁴

De vraag is nu dan in hoeverre de R&S-tracks binnen deze genrebepalingen uitblonk als producent/uitgever van de b́este Techno-tracks. Zodra we bij deze vraag omtrent 'timbre' terechtkomen, wordt het antwoord helaas moeilijker te formuleren. Enerzijds zou de instrumentatie een oplossing kunnen bieden: we kennen immers de specifieke en wellicht unieke instrumentatie van de R&S-studio. Daaruit zouden we kunnen aantonen

²²³ Philip TAGG., *op cit.*, p. 215.

²²⁴ Ulf POSCHARDT, *op cit.*, p. 335.

dat het 'timbre' van het label op basis van die instrumentatie anders klonk dan zijn concurrenten. Hier komt echter in de eerste plaats het probleem van 'de man of de machine' weer naar voren. Wordt de klank van een track bepaald door de specifieke klank van een instrument of door de kunde van de producer? Enerzijds weten we dat we bepaalde klankelementen kunnen afleiden uit het instrumentarium en zijn specifieke eigenheid (en de toenmalige technische mogelijkheden). Toch is het misschien te eenvoudig om hier teveel gewicht aan te koppelen. Het is dus een punt dat wellicht nog lange tijd voor discussie vatbaar zal blijven en daardoor antwoorden moeilijk maakt.

Zoals aangehaald vond edaarnaast dat R&S dé beste Techno had uitgebracht en geproduceerd. Een mening die hij poneerde als gevolg van een evaluatie van de begrippen 'warm, donker en energiek'. Echter, met deze begrippen wagen we ons op het terrein van de 'perceptie'.²²⁵ Het zijn kwalitatieve klanktermen die moeilijk te verifiëren zijn door middel van een louter musicologische analyse. Verder onderzoek dat cognitieve perceptie kan koppelen aan musicologie kan wellicht een vollediger antwoord bieden en aantonen dat de tracks van R&S al dan niet warmer, donkerder en energiever dan die van de concurrentie klinken.

²²⁵ Cornelia FALES., "Short-Circuiting Perceptual Systems, Timbre in Ambient and Techno Music." In: *Wired For Sound* (eds. Paul D. Greene, Thomas Porcello), Wesleyan University Press, 2005, p. 165.

10. Conclusie

Deze scriptie was tweeledig van aard. Enerzijds deed ik in een eerste deel historisch onderzoek naar het ontstaan, de evolutie en het einde van R&S Records als uitgeverij in de periode 1983 – 2001 door middel van interviews, catalogusonderzoek en een studie van de beperkte literatuur die voorhanden is. Voorafgaandelijk bracht ik daarbij kort in kaart in welk muzikaal landschap R&S zich bevond. Anderzijds spitste het tweede deel zich toe op een musicologisch onderzoek. Daarvoor probeerde ik te achterhalen welke de ‘klank’ van het label R&S Records in de specifieke periode 1988 – 1992 was. Daarvoor selecteerde, beschreef, en analyseerde ik 5 representatieve tracks uit de catalogus. Vervolgens vergeleek ik deze tracks met 4 tracks van concurrerende labels uit belangrijke concurrentiele Britse, Duitse, Nederlandse en Belgische markten.

Het eerder genoemde historisch onderzoek wijst uit dat Renaat Vandepapeliere en Sabine Maes met R&S Records in de periode 1983 – 2001 een pioniersrol speelden in de verspreiding en ontwikkeling van elektronische dansmuziek in Europa. Een eerste periode van 1983 tot 2001 kunnen we grotendeels bestempelen als een commerciële periode. Een periode waarin Vandepapeliere een team van hoofdzakelijk jonge, Belgische producers rond zich verzamelde en inspeelde op de heersende rage van Italo Disco en New Beat. Het financiële succes van die uitgaves maakte het mogelijk om vanaf 1990 op een radicale manier artistieke en ‘Do It Yourself’-principes boven commerciële motieven te plaatsen. Op dat moment breken de Amerikaanse Techno en Britse (Acid)House door in België. Het is echter met ‘hardcore techno’, de aggresievere en donkere variant, waar R&S dan grote successen mee zal boeken. Renaat Vandepapeliere staat open voor innovatie en haalt vernieuwende klanken en producers naar zijn Gentse ‘Techno Island’-studio om samen te werken met de ‘in house’-producers. R&S wordt op die manier een ‘gateway’ en wordt met een bijzonder indrukwekkende catalogus de roerganger van wat men ‘Belgian Techno’ zal noemen.

Vanaf 1992 breekt elektronische dansmuziek wereldwijd door bij het grote publiek. Binnen de subculturen echter ontstaan aan een sneltempo nieuwe genres volgens het principe van ‘actie en reactie’. Ambient, IDM, Jungle, Breakbeat, Drum ‘n bass, Gabber, Trance en Lounge ontstaan en krijgen een plaats in de steeds groter en diverser wordende R&S-catalogus. Vandepapeliere richt tussen 1992 en 2001 15 sublabels op om

die verschillende nieuwe stijlen en klanken te kunnen uitbrengen. Als uitgeverij forceerde R&S Records geen bewuste muzikale evolutie of revolutie, maar was het er wel een zeer sterke 'monitor' of weerspiegeling van door steeds in de muzikale voorhoede te opereren. De uitgebreide catalogus die bijzonder veel, al dan niet exclusieve, doorslaggevende uitgaves en producers telt is daar zeker een bewijs van. Vanaf 1999 lijkt die muzikale ontwikkeling echter te stokken. Vandepapeliere, die door het R&S-succes ondertussen meer 'manager' dan 'artistiek verantwoordelijk' was geworden ziet in een dergelijk muzikaal landschap weinig uitdaging en besluit in 2001 R&S Records stop te zetten.

Het musicologische onderzoek naar de 'klank' van R&S in de periode 1988 – 1992 toont verder een heel aantal bijzonderheden. Enigszins paradoxaal blijkt R&S in zijn minst geïnspireerde en commerciële Italo Disco/Chicago House/New Beat-periode volstrekt uniek te klinken ten opzichte van zijn buitenlandse concurrenten. Hoewel de genres in België bijzonder populair waren (en R&S in het binnenland dus zeker niét uniek klonk), klonken de buitenlandse labels in deze periode helemaal anders. Voor de periode 1990-1992 lijken alle besproken tracks te voldoen aan de genre-bepalingen van de 'hardcore techno'. We herkennen, bij iedere track weliswaar met eigen accentuering en focus, dan ook gelijksoortige structurele kenmerken als een gelijkaardige speelduur, pompende en gesyncopeerde ritmische patronen op een 4/4-basis, een eenvoudige hoofdmelodie, texturale dynamiek ('actie' en 'rust'), het gebruik van samples, gestructureerde opbouw, en de typische futuristische klanken en mixtechnieken. Een veel moeilijker te beantwoorden vraag is echter in hoeverre de R&S-tracks in deze periode en binnen de genre-bepalingen kwalitatief hoogstaander waren dan die van de concurrentie. Wel kunnen we voorzichtig concluderen dat R&S Records en veel van de tracks die het label in deze periode uitgaf zo vooruitstrevend en invloedrijk waren dat ze de genre-bepalingen zélf mee hebben vormgegeven.

11. Bibliografie

11.1. Literatuur

D.B. BAARDA, M.P.M. DE GOEDE, A.G.E. VAN DER MEER-MIDDELBURG., *Basisboek Interviewen, Handleiding voor het Voorbereiden en Afnemen van Interviews*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 2007, 113 p.

Mark VAN BERGEN, *Dutch Dance*, Tilburg, Karakter, 2013, 522 p.

Bill BREWSTER & Frank BROUGHTON., *Last Night a DJ Saved my Life: the History of the Disc-jockey*, New York, Grove Press, 1999, 598 p.

Mark J. BUTLER., *Unlocking the Groove, Rhythm, Meter and Musical Design in Electronic Dance Music*, Bloomington, Indiana University Press, 2006, 346 p.

Nick COLLINS, Margaret SCHEDEL, Scott WILSON., *Cambridge Introductions to Music, Electronic Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 237 p.

Jan DELVAUX., *Belpop, de eerste vijftig jaar*, Gent, Borgerhoff & Lamberigts, 2001, 271 p.

Joanna DEMERS., *Listering through the Noise, the Aesthetics of Experimental Electronic Music*, Oxford, Oxford University Press, 2010, 216 p.

Felix DENK & Sven VON THÜLEN., *Der Klang der Familie: Berlin, Techno and the Fall of the Wall*, Berlijn, Books on Demand, 2014, 308 p.

George GROVE (ed.), *A Dictionary of Music and Musicians*, 2009, Cambridge, Cambridge University Press, 789 p.

Francesco FABBRI, Goffredo PLASTINO., *Made In Italy: Studies in Popular Music*, Londen, Routledge, 2013, 336 p.

Cornelia FALES., "Short-Circuiting Perceptual Systems, Timbre in Ambient and Techno Music." In: *Wired For Sound* (eds. Paul D. Greene, Thomas Porcello), Wesleyan University Press, 2005.

Stan HAWKINS., "Feel the Beat Come Down: House Music as Rhetoric." In: Allan F. MOORE (ed.), *Analyzing Popular Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, p. 80 – 102.

David HESMONDHALGH., "The British Dance Music Industry: A Case Study of Independent Cultural Production." In: *The British Journal of Sociology*, Vol. 49, No. 2, 1998, p. 234 - 251.

Thom HOLMES., *Electronic and Experimental Music, Technology, Music and Culture*, New York, Routledge, 2008, 568 p.

Mark JENKINS., *Analog Synthesizers, Understanding, Performing, Buying*, Oxford, Focal Press, 2007, 336 p.

Ansgar JERRENTROP., "Techno Music: Its special Characteristics and Didactive Perspectives." In: *The World of Music*, vol. 42., No. 1, Gothic, Metal, Rap and Rave - Youth Culture and its Educational Dimensions, 2000, p. 65 - 82.

Robert KELLER., *Mapping the Soundscape: Rhythm and Formal Structure in Electronic Dance Music*, The Florida State University, Electronic Theses, Treatises and Dissertations, 2003.

Gert KEUNEN., *Pop, een Halve Eeuw Beweging*, Tielt, Lannoo, 2002, 477 p.

Guillaume KOSMICKI., *Musiques Electroniques, des Avant-Gardes aux Dance Floors*, Marseille, Le Mot et le Reste, 2009, 304 p.

Dick VAN DER LUGT., *Interviewen in de praktijk*, Groningen, Wolters-Noordhoff, 2006, 134 p.

Peter MANNING., *Electronic and Computer Music*, New York, Oxford University Press, 2004, 326 p.

Kembrew MCLEOD., "Genres, Subgenres, Sub-Subgenres and more, Musical and Social Differentiation within Electronic/Dance Music Communities." In: *Journal of Popular Music Studies*, 13, 2001, pp. 59-75.

Gust DE MEYER & Alex TRAPPENIERS., *Lexicon van de Muziekindustrie*, Leuven, Acco, 2004, 303 p.

Gust DE MEYER & Kris AMERYCKX., *Geschiedenis van de Belgische muziekindustrie*, Leuven, Acco, 2007.

Dirk MOELANTS., "Preferred Tempo Reconsidered." In: *Proceedings of the 7th International Conference on Music Perception and Cognition, Sydney, 2002*, C. STEVENS, D. BURNHAM, G. MCPHERSON, E. SCHUBERT, J. RENWICK (eds.), Adelaide, Casual Productions, 2002, pp. 578 – 583.

Ulf POSCHARDT, *DJ Culture*, Londen, Quartet Books, 1998, 352 p.

Miller PUCKETTE., *The Theory of Electronic Music*, Londen, World Scientific Publishing, 2006, 337 p.

Steve REDHEAD, Derek WYNNE en JUSTIN 'O CONNOR., *Clubcultures reader: Readings in Popular Cultural Studies*, Hoboken, Wiley-Blackwell, 1998, 260 p.

Simon REYNOLDS., *Energy flash, a Journey through Rave Music and Dance Culture*, Londen, Bloomsbury House, 1998, 765 p.

Hillegonda C. RIETVELD., *This is Our House*, Farnham, Ashgate, 1998, 276 p.

Curtis ROADS., *Microsound*, Cambridge, The MIT Press, 2004, 424 p.

Martin RUSS., *Sound synthesis and sampling*, New York, Focal Press, 2004, 425 p.

Peter SCHAPIRO, *Modulations, Une Histoire de la Musique Electronique*, Parijs, Editions Alla, 2013, 367 p.

Dan SICKO., *Techno Rebels, the Renegades of Electronic Funk*, Detroit, Wayne State University, 2010, 163 p.

Nigel E. SMITH., "And the Beat goes on: an Introduction to French Techno Culture." In: *The French Review*, Vol. 77, No. 4, 2004, p. 730 - 741

Philip TAGG., "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice." In: *Popular Music*, 2, 1982, p. 37-65.

Philip TAGG., From Refrain to Rave: the Decline of Figure and the Rise of Ground. In: *Popular Music*, 13/2, p. 209-222.

Sarah THORNTON., *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*, Middleton, Wesleyan, 1996, 208 p.

David TOOP., *Ocean of Sound, Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*, Londen, Serpent's Tail, 1995, 306 p.

Mark VAIL., *The Synthesizer, a Comprehending Guide to Understanding, Programming, Playing and Recording the Ultimate Electronic Music Instrument*, Oxford, Oxford University Press, 2014, 1066 p.

Oli WARWICK., "Welcome to the New Age Disco, the Untold Story of London Techno, 1989 – 1997." In: *Red Bull Music Academy* (website), laatst geraadpleegd op 20 juli 2015 (<http://daily.redbullmusicacademy.com/2015/07/london-techno-untold-story>).

Renée W. WOOLLER, Andrew R. BROWN., "A framework for discussing Tonality in Electronic Dance Music" In: Sonia Wilkie, Anthony Hood (eds). *Sound – Space: The Australian Computer Music Conference*, Sydney, 13 juli 2008.

Rob YOUNG., *Warp: Labels Unlimited*, Michigan, Black Dog, 2005, 188 p.

11.2. Bronnen

Electric Avenue, *Feel the Groove*, Gent, R&S Records, 1988.

The Abstract, *Why Don't You Answer*, Gent, R&S Records, 1989.

Spectrum, *Brazil*, Gent, R&S Records, 1990.

Joey Beltram, *Energy Flash*, Gent, R&S Records, 1990.

Outlander, *Vamp*, Gent, R&S Records, 1991.

ClockDVA, *The Act*, Berlijn, Interfisch, 1988.

Rhythm Device, *Acid Rock*, Gent, Music Man, 1989.

LFO, *LFO*, Londen, Warp, 1990.

D-Shake, *My Heart The Beat*, Amsterdam, Go Bang!, 1991.

CJ BOLLAND, CJ Bolland in Electric Island, 1991, laatst geraadpleegd op 8/7/2015 (<https://www.youtube.com/watch?v=3vPhaCe2RyU>).

CJ BOLLAND, Electronic Beats, 2014, laatst gelezen op 8/7/2015 (<http://www.electronicbeats.net/antwerp-part-5/>).

Matthew COLLIN., "The New Beat of Belgium." In: *I-D*, September 1988.

Jozef DEVILLÉ., *The Sound of Belgium*, Brussel, Visual Antics, 2013.

Bob MACK., "House Music Map of the Western World." In: Bob Guccione (ed.), *SPIN*, New York, Camouflage Associates, 1990, p. 33-34.

Art PHILIPPETH., *Marcos Salon Interview*, Gent, 2 april 2014.

Art PHILIPPETH., *David Morley Interview*, Overijse, 11 april 2014.

Art PHILIPPETH., *Renaat Vandepapeliere Interview*, Drongen, 16 april 2014.

Art PHILIPPETH., *Peter Decuypere Interview*, Brussel, 3 april 2015.

Art PHILIPPETH., *Frank De Wulf Interview*, Gent, 28 april 2015.

Sebastian ROTH., Renaat Vandepapeliere (R&S Records): "Als je niet kan verliezen, kan je ook niet winnen." In: *Focus Knack*, 26 april 2014.

Jon SAVAGE., "Machine Soul, a History of Techno." In: *The Village Voice*, 1993.

Renaat VANDEPAPELIERE., Gent, privé-archief, folder foto's.

Discogs (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (www.discogs.com).

Gearslutz (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (www.gearslutz.com).

Whosampled (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (www.whosampled.com).

Telus (website), laatst geraadpleegd op 18 juli 2015
(<http://www3.telus.net/cathedral/rsrecords/main/index.htm>).

Remixtheory (website), laatst geraadpleegd op 19 juli 2015 (www.remixtheory.net).

Vintagesynth (website), laatst geraadpleegd op 17 juli 2015 (vintagesynth.com).

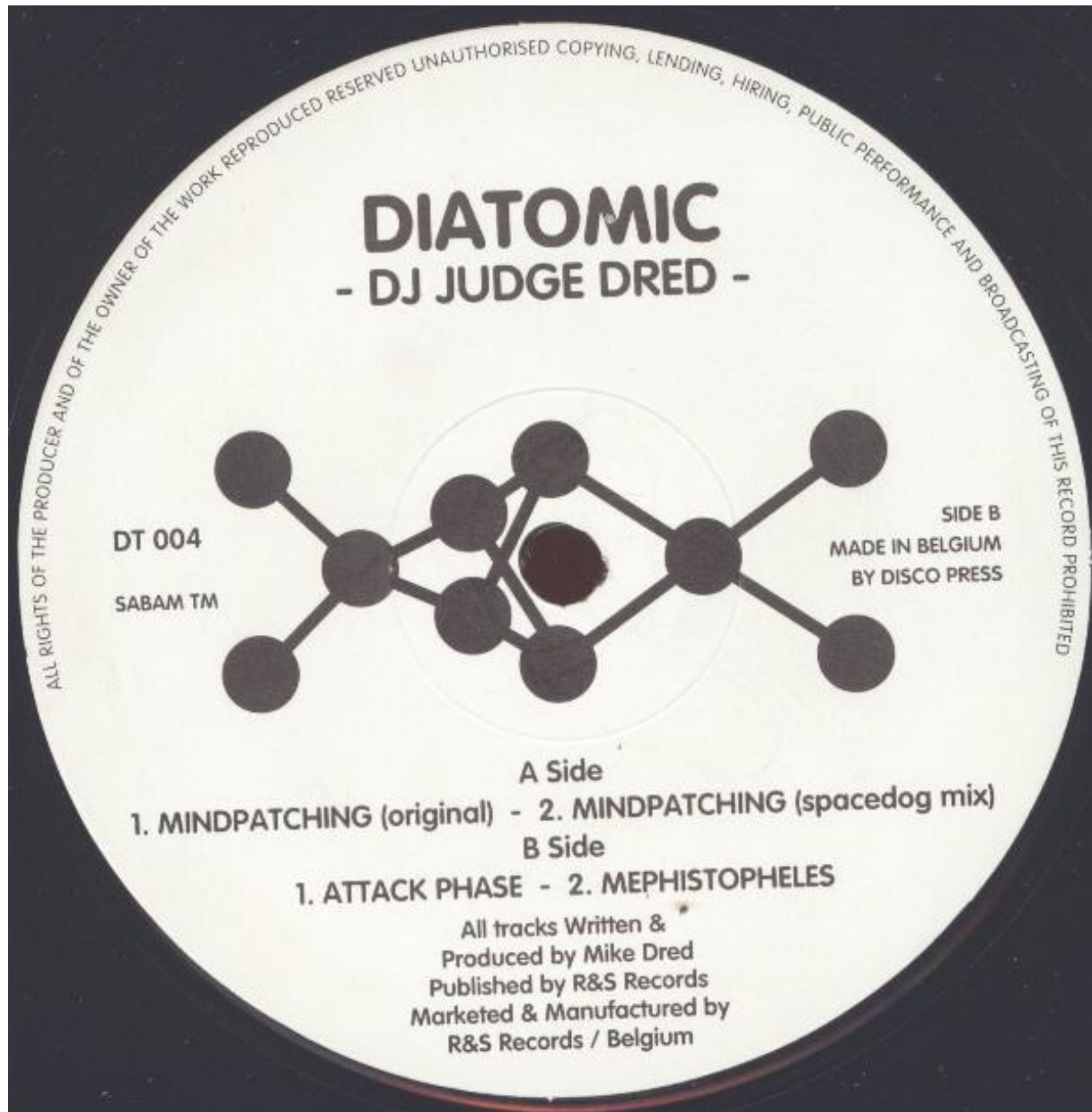
Songlyrics (website), laatst geraadpleegd op 28 juni 2015 (www.songlyrics.com).

Red Bull Elektropedia (website), laatst geraadpleegd op 19 juni 2015
(<https://www.youtube.com/watch?v=UxnVkTF4a9A>).

Ultratop (website), laatst geraadpleegd op 19 juli 2015 (www.ultratop.be)

12. Bijlagen

Bijlage 1











Bijlage 6







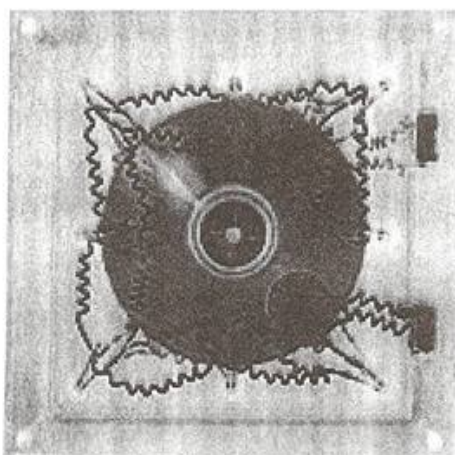
0'10cc0

side (here)	track no	track title	mixes	running time
A	1.	o'locco	kama sutra	0:06:28:32
A	2.		space therapy	0:07:24:11
	3.			
B	4.	o'locco	orbital therapy	0:06:08:23
B	5.		part 1	0:05:28:09
B	6.		part 2	0:05:09:99
B	7.		part 3	0:04:02:01
			part 4	
(over)				





R & S RECORDS
LIMBURGSTRAAT 82 - 9000 GENT - BELGIUM
TEL (32) (0)9 224 21 48 - FAX (32) (0)9 223 73 73



IN ORDER TO DANCE 5

IN ORDER TO DANCE 5 OFFERS AN EXTRAORDINARY OVERVIEW OF RECENT HIGHLIGHTS FROM THE R & S RECORDS CATALOGUE, COUPLED WITH SELECTED TRACKS LICENSED FROM OTHER LABELS WHICH EQUALLY SET THE TONE IN TODAY'S THRIVING DANCE MUSIC SCENE. THE TRACKLIST READS AS A GENUINE "WHO'S WHO IN DANCE MUSIC", WITH MORE INFORMATION PER ARTIST PROVIDED THROUGHOUT THE FOLLOWING PAGES.

NOT ONLY ITS EXQUISITE MUSICAL CONTENT, BUT ALSO ITS SPECIAL PACKAGING MAKES IN ORDER TO DANCE 5 A HIGHLY REMARKABLE RELEASE: THE ARTWORK CENTRES AROUND A HAND-MADE FLUORESCENT SEE-THROUGH PLEXIGLASS 2CD-BOX CONTAINING A SET OF BATTERY-POWERED LIGHTS THAT ARE SWITCHED ON WHEN THE BOX IS OPENED. FROM THIS ARTEFACT, WHICH IS LIMITED TO A NUMBERED EDITION OF 1.000 COPIES (WORLDWIDE), THE COVER ART FOR THE OTHER FORMATS WAS DERIVED.

IN ORDER TO DANCE 5 WAS COMPILED AND CONCEIVED BY RENAAT VANDEPAPELIERE. ALL ARTWORK WAS DESIGNED BY DASPASCALS A SCRITTO. GENT. THE RS 94036 CD XX EDITION WAS MANUFACTURED BY VAN SINTJAN, GENT.

Bijlage 9



Bijlage 10











