

# 'Eurodance'

De scheiding tussen producers en performers in de jaren negentig in Nederland. Vier casestudies



Master Thesis, Universiteit Utrecht  
Opleiding: MA Muziekwetenschap  
Student: Catherine Cameron  
Studentnummer: 0308404  
Begeleider: Dr. L. D. M. Mutsaers  
Datum: augustus 2008

## **Woord vooraf**

In de jaren negentig vergaarde Nederland internationale bekendheid door de beats en sounds van Eurodance. De makers van deze muziek hebben zich daarbij op de achtergrond gehouden. Alle aandacht werd gevestigd op de performers van de muziek. In het kader van mijn afstudeeronderzoek vond ik het tijd worden om niet de gezichten, maar de makers van de muziek op de voorgrond te plaatsen. Een kijkje achter de schermen in plaats van op het podium...

Bij deze wil ik graag Ruud van Rijen en Bobby Boer bedanken voor de interviews die ik met hen heb mogen afnemen. De twee producers hebben mij geholpen met een kijkje achter de schermen. Hun verhalen waren dan ook een grote hulp voor deze thesis.

<b>I. INLEIDING</b>	<b>4</b>
<b>1. Afbakening</b>	<b>4</b>
Onderwerp en onderzoeksvraag	4
Bronnen en methode	5
<b>2. Historische context</b>	<b>7</b>
Het begrip ‘dance’	7
De muziek zelf	7
Eurodance for profit	8
De live uitvoering	9
Etniciteit en gender	10
Producers versus performers	11
<b>3. Juridische context</b>	<b>12</b>
Invoering Wet op de Naburige Rechten	12
Performers als rechthebbenden	13
Rechten in Eurodance	15
<b>II. DE SCHEIDING TUSSEN PRODUCERS EN PERFORMERS IN DE JAREN NEGENTIG IN NEDERLAND. 4 CASESTUDIES</b>	<b>16</b>
<b>4. Ruud van Rijen: Twenty 4 Seven</b>	<b>16</b>
Biografie	16
Geraadpleegde interviews	17
Ervaring en aanzet producer	17
Naam van de act	18
In contact met performers	18
Reden voor inschakelen performers	19
De muziek	19
Inbreng producer versus performers	20
Breuk en gevormd beeld producer en performers	21
<b>5. Bobby en Martin Boer: 2 Brothers on the 4th Floor</b>	<b>25</b>
Biografie	25
Geraadpleegde interviews	26
Ervaring en aanzet producers	26
Naam van de act	27
In contact met performers	27
Reden voor inschakelen performers	29
De muziek	30
Inbreng producers versus performers	30
Breuk en gevormd beeld producers en performers	31

<b>6. Jean-Paul de Coster en Phil Wilde: 2 Unlimited</b>	<b>33</b>
Biografie	33
Geraadpleegde interviews	35
Ervaring en aanzet producers	35
Naam van de act	35
In contact met performers	36
Reden voor inschakelen performers	36
De muziek	37
Inbreng producers versus performers	38
Breuk en gevormd beeld producers en performers	41
<b>7. Wessel van Diepen en Dennis van den Driesschen: Vengaboys</b>	<b>43</b>
Biografie	43
Geraadpleegde interviews	45
Ervaring en aanzet producers	45
Naam van de act	45
In contact met performers	45
Reden voor inschakelen performers	46
De muziek	47
Inbreng producers versus performers	48
Breuk en gevormd beeld producers en performers	48
<b>III. CONCLUSIE</b>	<b>50</b>
<b>Het concept</b>	<b>50</b>
<b>Profiel van de producers</b>	<b>51</b>
<b>Reden inschakelen performers</b>	<b>51</b>
<b>Producers versus performers</b>	<b>52</b>
<b>IV. LITERATUUR EN BRONNEN</b>	<b>53</b>

# I: INLEIDING

## 1. Afbakening

### Onderwerp en onderzoeksvraag

‘No, there’s no limit!’ zongen de Amsterdammers Ray Slijngaard en Anita Doth in 1993. ‘No Limit’ groeide uit tot een wereldwijde hit en werd het bekendste nummer van de populaire Nederlandse dance-act, 2 Unlimited. Het tweetal zong in het nummer over hun ontbrekende grenzen om entertainend op een podium te staan. Het waren niet de enige grenzen die bij het duo ontbraken. Grenzen van ontevredenheid over contracten en afspraken met de producers waren er ook niet, maar daar kwam het duo pas achter nadat ‘No Limit’ uitgezongen was.

Waar Nederland voorheen een onopvallende plek in de mondiale muziekwereld had, werd het land in de jaren negentig van de twintigste eeuw internationaal bekend als danceland. Dance-events, -labels en –tijdschriften kenmerkten de toenemende groei en populariteit van de elektronische dansmuziek. Deze jaren vormden hierdoor een belangrijk historisch moment voor de Nederlandse popmuziekgeschiedenis. Van Amerika tot in Azië kende iedereen vanaf de jaren negentig Nederland als hét dance producerend land waar Ray en Anita vandaan kwamen.<sup>1</sup> 2 Unlimited behoorde tot het dancesubgenre Eurodance. Dat was niet alleen de meest commerciële en internationaal best verkopende dance, maar ook een nieuw format in de popmuziek waar Nederland in de jaren negentig de bakermat van was. Een format waarin producers muziek maakten in de studio en voor de live-uitvoering van hun muziek performers inschakelden die tevens het gezicht van de muziek waren. Ray en Anita waren slechts twee voorbeelden van performers uit een stroming van dance-acts van het format Eurodance.

Terwijl de performers van Eurodance-acts wereldwijd op podia de muziek presenteerden, bleven de producers van de muziek vaak uit het zicht. Alle faam ging uit naar de uitvoerders en niet naar de makers van de muziek. In alle media-aandacht konden de performers volop hun verhalen kwijt over de muziek, het succes, maar ook de problemen achter de schermen. Daarbij hebben ze zich vaak negatief geuit over hun relatie met de producers of over de verdeling van het geld. ‘Miljoenen op de bank?’ zei Anita in een van haar interviews. ‘Ray en ik kwamen samen niet eens aan vier kwartjes per verkochte cd.’<sup>2</sup> Dergelijke uitspraken hebben de indruk gewekt dat de performers die al dansend en zingend de wereld rondreisden en het aanspreekpunt voor duizenden fans waren financieel minder profijt van het succes hadden dan de op de achtergrond gebleven producers. Maar ten tijde van de gloriëdagen van Eurodance was 1993 niet alleen het jaar van de doorbraak van ‘No Limit’. Het was tevens het jaar waarin de Wet op de Naburige Rechten in Nederland werd ingevoerd. Een recht waarin in tegenstelling tot de auteurswet

---

<sup>1</sup> Fuller, Chris (1996) ‘Dancing to international success’ in: *Billboard*, Vol. 108, Issue 44, 2 november, p. 60.

<sup>2</sup> Nn (2005) ‘Foute producers en wurgcontracten’ in: *Algemeen Dagblad*, 21 mei. (Een kwartje in de oude munteenheid guldens is ongeveer tien huidige eurocent waard).

niet de makers, maar juist de uitvoerders van muziek als rechthebbenden beschouwd worden.

Ondanks de invoering van deze wet hebben veel performers van Eurodance-acts de indruk gewekt dat zij zijn uitgebuit door hun producers. De visies van de producers hierover zijn tot nu toe altijd ongehoord gebleven. Net als hun visies over andere zaken rondom de dance-acts. Toch zijn zij als makers het startpunt van het wereldwijde succes rondom de dance-acts. Zij zijn degenen die met hun muziek Nederland internationaal op de kaart van de muziekindustrie hebben gezet.<sup>3</sup> Door hun muziek is Nederland niet langer meer bekend door incidentele muzieksuccessen, maar is Nederland bekend geworden om haar eigen genre. Nederland is het land geworden waar de Eurodance sound vandaan komt. Omdat ik het vreemd vond dat de visies over het grote succes van de producers ongehoord bleven, besloot ik om daar deze thesis aan te wijden.

Voor het eerst in de popmuziekgeschiedenis worden nu de visies van de producers belicht. Omdat Eurodance een commercieel genre is waar veel dance-acts uit voortgekomen zijn, beperk ik mij in deze thesis tot vier casestudies van de best verkochte Nederlandse Eurodance-acts uit de jaren negentig. De vier casestudies die aan bod komen zijn: Ruud van Rijen van Twenty 4 Seven, Bobby en Martin Boer van 2 Brothers on the 4th Floor, Jean-Paul de Coster en Phil Wilde van 2 Unlimited en Wessel van Diepen en Dennis van den Driesschen van de Vengaboys.<sup>4</sup> De onderzoeksvraag die centraal staat luidt:

*Wat hebben de op de achtergrond gebleven producers van de meest succesvolle Nederlandse Eurodance uit de jaren negentig te zeggen over het maakproces van muziek waarbij performers als gezicht voor hun muziek fungeerden?*

## **Bronnen en methode**

Om antwoord te krijgen op mijn onderzoeksvraag geef ik in deel één de werkdefinitie en de historische- en juridische context van het onderwerp. Van daaruit bestudeer ik in deel twee vier casestudies waarin de visies van producers over hun muziek en relaties met performers uitgediept zijn. Vervolgens beslaat deel drie de conclusie waarin de bevindingen uit het onderzoek worden weergegeven.

Wetenschappelijke onderzoeken waarbij reeds nader ingegaan is op dit onderwerp en die gebruikt zijn voor deel één zijn de dissertatie *Beat Crazy: een pophistorisch onderzoek naar de impact van transnationale dansrages twist, disco en house in Nederland* van L. D. M. Mutsaers voor de historische context en voor de werkdefinitie van Eurodance het artikel *De rol van etniciteit bij populaire black dance: 6 februari 1993. De single 'No Limit' van 2 Unlimited doet zijn intrede in de Top 40* van M. Wermuth. Voor de juridische context is vakliteratuur over de Wet op de Naburige Rechten gebruikt.

Voor deel twee zijn voornamelijk interviews bestudeerd met de makers en performers van de vier casestudies gezien het feit dat veel boeken over Nederlandse jaren negentig dance meestal subgenres zoals gabber, electro, trance, techno en house

---

<sup>3</sup> Bakker, Machgiel (1993) 'Euro Dance Consolidates Continental Music' in: *Music & Media*, vol. 10, 18 december en Tilli, Robert (1997) 'Indies' dance cards are full of variety and cross-over potential' in: *Billboard*, Vol. 109, Issue 30, 26 juli.

<sup>4</sup> Slooten, Johan van (2001) *Top 40 Hitdossier 1956-2001* (Haarlem: Becht).

belichten. Opvallend is dat dit allemaal dancestromingen zijn waaraan dj's gerelateerd zijn en waarbij geen performers op een podium staan (op een enkele uitzondering na). In plaats daarvan is het de producer van de muziek die op het podium staat en hiermee dus tegelijkertijd de rol van auteur, producer, dj en performer vervult.

Twee interviews met producers zijn door mijzelf afgenomen, omdat er weinig of geen interviews van deze muzikmakers gepubliceerd waren. Het gaat hierbij om Ruud van Rijen, de producer van de eerste Nederlandse Eurodance-act Twenty 4 Seven en Bobby Boer, een van de producers van de Eurodance-act 2 Brothers on the 4th Floor. Deze interviews zijn de meest belangrijke bron geweest omdat de informatie regelrecht van de producers bij mij terecht is gekomen zonder dat er zich een ander medium tussenin heeft bevonden.

Naast de interviews die ik zelf heb afgenomen zijn geschreven interviews uit muziek- en vaktijdschriften een belangrijke informatiebron geweest. Omdat Eurodance commerciële muziek is die gemaakt is om winst te maken, zijn het bepaalde media die over deze muziek schrijven. Het zijn voornamelijk fanbladen zoals de *Hitkrant* die zich op deze muziek concentreren. Dit muziektijdschrift richt zich op de grote fanbase van toegankelijke muziek uit de hitlijsten door in haar artikelen veel aandacht te schenken aan commerciële muziek en de daarbij behorende artiesten. *Hitkrant* is een voorbeeld van een muziektijdschrift dat zich richt op allerlei vormen van commerciële muziek, variërend van rock tot aan pop. *10Dance* en *BG Magazine* zijn voorbeelden van vaktijdschriften die ik heb gebruikt die zich meer toespitsen op een specifiekere lezersgroep.<sup>5</sup> Deze tijdschriften richten zich alleen op luisteraars van dance. *Music Maker* en *Oor* zijn andere geraadpleegde tijdschriften voor dit onderzoek geweest. Deze beperken zich net als de *Hitkrant* niet alleen tot dance, maar bespreken ook andere muziekgenres. Vergeleken met de *Hitkrant* hebben *Music Maker* en *Oor* een minder commerciële uitstraling en richten ze zich tevens op meer alternatieve muziek buiten de Top 40. Hierdoor zijn de artikelen minder toegankelijk. Alle muziek- en vaktijdschriften zijn geraadpleegd in het archief van het Nationaal Pop Instituut in Amsterdam.

Naast bestudering van geschreven bronnen zijn in het Instituut voor Beeld en Geluid in Hilversum en op internet relevante geluids- en beeld dragers uit de jaren negentig bestudeerd. Dit waren voornamelijk videoclippen en documentaires over dance in Nederland eind jaren tachtig en begin jaren negentig. Bij de geluidsdragere was het niet alleen van belang om naar de muziek te luisteren, maar ook om de cd-boekjes te bestuderen. Deze bevatten veel informatie over de opgenomen muziek zoals de instrumentatie, de teksten en de naamsvermelding van de makers en uitvoerenden.

---

<sup>5</sup> In 1997 fuseerden de twee dance tijdschriften *Update Magazine* en *Bassic Groove* tot *BG Magazine*.

## 2. Historische context

### Het begrip ‘dance’

In de jaren negentig werd dance sterk gecommmercialiseerd in Nederland. Het muziekgenre dat onder de noemer ‘house’ in Amerika was ontstaan was in eerste instantie onderdeel van een klein underground clubcircuit. In 1984 experimenteerden in Chicago in de club The Warehouse zwarte diskjockeys, waarvan Frankie Knuckles de bekendste is, met het combineren van verschillende muziekstijlen: disco (op dat moment dé clubmuziek), funk, Philly soul en Europese synthesizermuziek, zoals Kraftwerk en New Order. Omdat Frankie Knuckles bezig was met het mixen van de verschillende stijlen en er zelf elektronische effecten – zoals van de synthesizer en drumcomputerbreaks en samples – aan toe voegde, kreeg de muziek een unieke, herkenbare sound. Clubbezoekers die enthousiast op de muziek reageerden vroegen in andere clubs om deze unieke sound die in ‘the house’ gedraaid werd. Hiermee was het begrip ‘house’ geboren. Terwijl house in Chicago was ontstaan, werd New York de thuisbasis voor de aanverwante ‘garage’ en Detroit voor de vernieuwende ‘techno’.<sup>6</sup> Deze drie muziekgenres waren de eerste vormen van wat later onder de verzamelnaam dance genoemd is.

Het duurde tot 1988 voordat house massaal werd en Europa bereikte via het vakantie-eiland Ibiza, waar veel Engelse, Nederlandse en Duitse jongeren vakantie vierden. Het vakantie-eiland zorgde ervoor dat de muziek meegebracht werd naar de thuisbasis van de vakantiegangers, zo ook Nederland.<sup>7</sup> Amsterdam werd naast Londen een belangrijk centrum voor house in Europa.<sup>8</sup> Omdat de muziek zich na een aantal jaren steeds uitbreidde, ontstonden in de jaren negentig in Nederland naast house ook andere dance genres, waaronder Eurodance.

### De muziek zelf

Dance was vernieuwende muziek. Het genre differentieerde zich van verscheidene muzikale tradities uit het verleden. Het eerste vernieuwende element in de muziek was het instrumentarium. Vanuit de rockwereld was het gebruikelijk om een standaard instrumentarium bestaande uit een gitaar, basgitaar, zang en drum te gebruiken. Dance bracht daar verandering in doordat zij geheel gebruik maakte van elektronische muziekinstrumenten zoals drumcomputers, synthesizers en samplers.

Een tweede vernieuwing was dat de melodie en zang niet langer meer de prioriteit kregen in de nummers. Die ging uit naar de gehele sfeer van de muziek die tot stand kwam door het elektronische instrumentarium, de repetitieve, eenvoudig opgebouwde melodieën en de voortstuwende beat die bij de luisteraar een bijna hypnotiserend gevoel opwekten.<sup>9</sup>

---

<sup>6</sup> Ibidem.

<sup>7</sup> Steensma (2002), p. 181 en Mutsaers, Lutgard (1998) *Beat Crazy, een pophistorisch onderzoek naar de impact van de transnationale dansrages twist, disco en house in Nederland* (Utrecht: EML Books), p. 130.

<sup>8</sup> Mutsaers, Lutgard ‘The Netherlands’ in: Shepherd, John / Horn, David / Laing, David (eds) (2003) *Continuüm Encyclopedia of Popular Music of the world Vol. VII Europe* (London: Continuum), p. 266.

<sup>9</sup> Shuker, Roy (1998) *Key Concepts in Popular Music* (Londen: Routledge), p. 92.



Ook was er in tegenstelling tot de meeste rockmuziek, geen sprake van een muzikaal productieproces waarbij meerdere muzikanten samen een groepsgeluid creëerden.<sup>10</sup> Dance werd eenmansmuziek die thuis achter de computer gemaakt kon worden. Dit was dankzij de technologische ontwikkeling waarbij er steeds meer elektronische instrumenten (drumcomputer, MIDI, sampler) op de markt kwamen die nieuwe mogelijkheden creëerden.<sup>11</sup>

Waar voorheen een onderscheid gemaakt werd tussen muzikant en producer, was dit bij dance vaak een en dezelfde persoon. De dancemusicus werd tegelijkertijd de bedenker, de producer en de uitvoerder van de muziek wanneer deze als dj op het podium werkzaam was. Dj's hebben een prominente rol gespeeld in dance, omdat zij bepalen welke nummers in de uitgaansgelegenheden gedraaid worden. Hij of zij heeft hierdoor direct invloed op de muziek die het publiek bereikt en bepaalt vervolgens ook of een nummer een hit kan worden.

In de jaren negentig kreeg dance er nog een vernieuwend element bij. Producers van Eurodance begonnen een nieuw format waarbij zij niet zelf het podium betraden als dj, maar hun muziek door performers lieten uitvoeren. Het publiek kreeg niet langer meer de maker, maar de uitvoerder van dance te zien. Het inzetten van performers door producers is niet aan een specifiek genre toe te kennen, omdat dit bij meerdere genres mogelijk is. Wel is deze toepassing kenmerkend voor Eurodance.

## **Eurodance for profit**

Eurodance was dance gemaakt 'for profit'. In de jaren negentig werden de hitlijsten in Nederland gedomineerd door deze muziek. Dit kwam echter niet uit het niets. De Eurodance haalde zijn inspiratie voor succes uit de hip house.

Hip house was een cross-over tussen hip hop en house dat elementen uit beide genres bevatte. Hip house ontstond in Amerika in 1987, vlak voordat de house doorbrak in Nederland, en werd naast Amerika ook groot in Engeland waar veel bekende hip house artiesten vandaan kwamen, zoals The Beatmasters featuring The Cookie Crew. In Nederland was de uit Suriname afkomstige Amsterdammer Peter van den Bosch, beter bekend onder zijn artiestennaam Tony Scott een bekende hip house artiest.

Hip house had als belangrijk kenmerk een mannelijke rapper in de coupletten en een zangeres in de refreinen. Dit zou overgenomen worden in Eurodance en een van haar belangrijkste handelsmerken worden.<sup>12</sup> Ondanks dat hip house en andere vormen van dance in veel discotheken en op speciale houseparty's gedraaid werd, bereikte de muziek daarmee nog geen mainstream publiek. De meeste dance was niet toegankelijk genoeg om in de hitlijsten terecht te komen, doordat de nummers te weinig melodie en zang bevatten. Eurodance bracht daar juist verandering in en sloeg bij een groot publiek aan door de invoering van twee belangrijke elementen: prominente vocale partijen en performers die deze vocale partijen uitvoerden. Omdat de performers niet alleen de

---

<sup>10</sup> Mutsaers (1998), p. 129.

<sup>11</sup> MIDI staat voor Musical Instrument Digital Interface en is een standaardtaal voor computers en keyboards. (bron: Plas, Jan van der / Schepers, Mike (2003) *Popmuziek van A tot Z* (Utrecht: Uitgeverij Het Spectrum B.V.).

<sup>12</sup> D'Abo, Marty (1994) 'Eurodance' in: *10Dance*, nr. 14, december, p.43 en Watson, Miranda (1995) 'Dance offshoots vie for Eurodance's dominance' in: *Billboard*, Vol. 107, Issue 25, 24 juni.

zangers waren, maar ook het gezicht van de muziek, werd de muziek daardoor niet alleen interessanter voor het oor, maar ook voor het oog.

Eurodance werd dance met een karakteristieke en herkenbare sound. Net als hip house bevatte Eurodance elementen uit hip hop en house. Een verschil met hip house is dat in de Eurodance een grotere rol is weggelegd voor de synthesizer en het tempo hoger ligt. Waar voorheen dance uit vrij monotone melodieën ontstond, wordt Eurodance juist getypeerd door simpele doch herkenbare en pakkende melodieën. De voornaamste instrumenten die naast de vocalen gebruikt werden in deze melodieën zijn de drumcomputer en de synthesizer.

In voorgaande dancegenres hadden de vocalen geen prominente rol en waren het slechts korte samples. In Eurodance stonden de performers met hun vocalen centraal en werden hele refreinen en coupletten gezongen. De meest gangbare vorm die hierbij gebruikt werd was een zangeres die de poppy refreinen zong en een mannelijke rapper die zijn raps in de coupletten uitvoerde. Deze vorm werd voornamelijk het kenmerk voor de eerste Eurodance-acts die begin jaren negentig ontstonden toen de hip hop nog zeer populair was. Eind jaren negentig was een verandering bij de Eurodance beweging te zien doordat de hip hop zijn prominente rol verloor en het format van twee performers veranderde in dansformaties met vier performers, zoals de Vengaboys. De prominente rol van een mannelijke rapper was verdwenen, maar deze latere Eurodance-acts kenmerkten zich net als voorgaande Eurodance-acts door een gelijke verdeling van mannelijke en vrouwelijke leden. Daarbij was het gebruikelijk dat de twee vrouwelijke leden voornamelijk de melodielijnen op de voorgrond zongen en de mannelijke leden af en toe op de achtergrond te horen waren. De vocalen brachten veel melodie in de nummers die samen met de ritmische passages gemakkelijk in het gehoor lagen en snel bleven hangen bij de luisteraars, zogenaamde 'hooks'.<sup>13</sup> Door de vocalen en de melodieën klonk de muziek minder eentonig en was er een duidelijke songstructuur aanwezig, iets dat voorheen ontbrak in dance.

Eurodance werd hierdoor niet alleen interessant als dansmuziek voor het uitgaanspubliek, maar ook voor luisteraars thuis die de muziek via de radio of in de videoclips op televisie hoorden. De eenvoudige teksten en melodieën maakten Eurodance tot de meest commerciële variant van dance. Het was het eerste dancegenre dat toegankelijk werd voor een groot, mainstream publiek. Waar voorheen dance gedraaid werd op houseparty's in oude loodsen en fabriekshallen, traden performers van Eurodance op in clubs over de hele wereld. Eurodance had dance tot hitmuziek gemaakt.

## **De live uitvoering**

De transformatie van dance tot hitmuziek bracht grote veranderingen met zich mee. Zo veranderden de locaties van de uitvoeringen, het imago van de performers en de inhoud van de muziek zelf. Dance was voor de luisteraar van popmuziek al vernieuwend geweest door de beat, de sound en de vorm. Zoals hierboven beschreven bracht Eurodance ook vernieuwingen met zich mee door de invoering van performers die prominente vocalen

---

<sup>13</sup> Voor een uitgebreidere definitie van de term 'hook': Shepherd, John 'Hook' in: Shepherd, John / Horn, David / Laing, David / Oliver, Paul / Wicke, Peter (eds) (2003) *Continuüm Encyclopedia of Popular Music of the world Vol. II Performance and Production* (Londen: Continuüm), pp. 563-564.

uitvoerden. Die vernieuwing zorgde er ook voor dat het begrip 'live' een andere betekenis kreeg dan gebruikelijk was.

Vóór Eurodance draaiden dj's 'live' voor het oog van het publiek plaatjes en speelden muzikanten in de rockwereld tijdens rockconcerten live de muziek op hun instrumenten. Bij Eurodance concerten werd een tape afgespeeld waardoor de elektronische muziek hoorbaar was in de zaal. In plaats van een producer die als dj zijn eigen platen draaide op een podium, waren performers te zien die dansten op de muziek van een afgespeelde tape van de producer. Het woord 'live' refereert bij dit muziekgenre dus niet aan het instrumentale gedeelte van de uitvoering van de muziek. Het enige dat live uitgevoerd kan worden zijn de vocalen. In sommige gevallen is er slechts sprake van playbacken en worden de vocalen niet live gerapt en gezongen. In dat geval is geen enkel element van de uitvoering van de muziek 'live' te noemen.

Eurodance was een muzieksoort waarbij de bron van het instrumentale gedeelte van de muziek onzichtbaar was voor het publiek. Concertbezoekers van Eurodance uitvoeringen kunnen niet zien waar het instrumentale gedeelte van de muziek vandaan komt. De performers geven een show voor het publiek waarin zij zingen en dansen op muziek, maar waar die muziek vandaan komt is niet te zien aangezien er geen begeleidingsmuzikanten op het podium te zien zijn. De performers bespelen zelf ook geen instrumenten. De muziek is er 'opeens' in de zaal wanneer de performers het podium betreden. Het afspelen van tapes was op zich niets bijzonders, omdat dat eerder gehanteerd werd bij zogenaamde tape-acts. Maar Eurodance was het eerste originele muziekgenre dat dit als optreedformat had.

## **Etniciteit en gender**

Eurodance was in de jaren negentig niet alleen het populairste genre, maar ook in vele opzichten een representant van wat de multi-etnische samenleving destijds aan popcultuur voortbracht. De veelal Europese nationaliteit van de 'uitvinders' van het genre hebben gezorgd voor de naam Eurodance. Opvallend daarbij is dat het Europese verwijst naar een modern multi-etnisch Europa, en niet langer naar een eeuwenoude blanke Europese beschaving die vaak tegenover die van andere continenten wordt geplaatst, veelal hoger in de culturele hiërarchie.<sup>14</sup>

Dat etniciteit een belangrijke rol speelde bij Eurodance was vooral zichtbaar bij de eerste generatie acts veelal bestaande uit een witte of lichtgekleurde zangeres en een zwarte rapper. Achter de schermen bestaan Eurodance-acts uit producers die het karakteristieke geluid voortbrengen. De producers zijn bijna allemaal wit en man. Hoewel de zangeressen binnen de Eurodance zeer uiteenlopende muzikale achtergronden hebben, komen de rappers daarentegen bijna zonder uitzondering uit de hiphopsubcultuur. Ray Slijngaard van 2 Unlimited en René Philips van 2 Brothers on the 4th Floor zijn twee voorbeelden van Eurodance rappers die uit de hiphopsubcultuur komen. De link met deze subcultuur is terug te vinden in de muziek die opgebouwd is uit de typisch vraag- en antwoordspelletjes van rapper en zangeres.<sup>15</sup> Hoewel de raps, die

---

<sup>14</sup> Wermuth, Mir (2004) 'De rol van etniciteit bij populaire black dance: 6 februari 1993. De single 'No Limit' van 2 Unlimited doet zijn intrede in de Top 40' in: Rosemarie Buikema en Maaïke Meijer (red.) (2004) *Kunsten in beweging 1980-2000, Cultuur en migratie in Nederland deel 2* (Den Haag: Sdu Uitgevers), p. 220.

<sup>15</sup> Ibidem, p. 220-223 en 232.

door de Eurodancerappers zelf geschreven worden, geworteld zijn in de straattaal van de hiphopsubcultuur, wordt er nooit in gescholden en zijn ze meestal vrolijk van aard. Dit maakt de nummers kindvriendelijk en geschikt voor de hitparade.

Ondanks de uit de hiphop voortgekomen kenmerken van Eurodance is de uitstraling van deze acts eerder gerelateerd aan clubhouse dan aan de streetlook van hiphop.<sup>16</sup> De kleding van de artiesten is grotendeels zwart of zilver en hebben soms iets weg van cyberkleding.<sup>17</sup>

Eurodance is een duidelijke hybride van multi-etniciteit met haar combinatie van pop, technobeats en hiphopraps. Bovendien heeft Eurodance op een heel ander niveau ook invloed gehad op de groeiende populariteit van black dance na de hoogtijdagen van 2 Unlimited en consorten. Black dance was niet langer iets voor en door zwarte jongeren, maar kon aansluiting vinden bij een veel groter publiek van wit én zwart.<sup>18</sup>

Doordat de latere Eurodance-acts geen mannelijke rapper hadden die hiphopraps uitvoerde, speelde etniciteit bij deze muziekgroepen een minder belangrijke rol. Zij hadden andere karakteristieken die in deel 2 aan bod komen in de casestudie van de Vengaboys.

## **Producers versus performers**

Het format van Eurodance waarin performers muziek van producers uitvoerden bracht niet alleen succes, maar ook veel moeilijkheden met zich mee. Omdat voor de totstandkoming van de muziek zowel producers als performers nodig waren die elk hun eigen baten en belangen nastreefden, ontstonden na verloop van tijd vaak conflicten. Producers en performers hadden ieder hun eigen functie, maar vanaf de eerste Eurodance-act Technotronic van de Belgische producer Jo Bogaert (Thomas De Quincey) bleek dat de rolverdeling voor alle betrokkenen niet altijd vanzelfsprekend was.

Bij deze dance-act ontstond verwarring en onenigheid over wie het gezicht van de muziek moest zijn. Bij sommige acts waren niet de werkelijke zangers en zangeressen die in de studio de muziek hadden opgenomen het gezicht van de muziek, maar werden voor de videoclip en live-optredens modellen ingehuurd die de zangpartijen moesten playbacken en op die manier het gezicht van de muziek waren. De studiozangers en zangeressen gingen hier niet altijd mee akkoord, omdat zij vonden dat ze daardoor te weinig credits kregen voor hun werk. In de vier casestudies die in dit onderzoek aan bod komen zijn de performers de daadwerkelijke zangers en zangeressen die tevens het gezicht van de muziek zijn.

Maar ook dan blijkt een rolverdeling van producers en performers niet zo eenvoudig. Omdat de betrokkenen allemaal verschillende functies en belangen hebben, is interessant wat de verschillende bijbehorende rechten bij die functies zijn. In het hieropvolgende hoofdstuk over de juridische context wordt nader ingegaan op de verschillende rechten die de producers en de performers hadden. Centraal daarin staat de Wet op de Naburige Rechten waarin niet de makers, maar performers van muziek als rechthebbenden worden beschouwd.

---

<sup>16</sup> Ibid, p. 230-231.

<sup>17</sup> Dit is duidelijk te zien in de videoclipen van de Eurodance-acts 2 Unlimited, 2 Brothers on the 4th Floor en Twenty 4 Seven. In de bijlagen is een lijst met alle videoclipen van deze acts die geraadpleegd zijn op de website [www.youtube.com](http://www.youtube.com).

<sup>18</sup> Wermuth (2004), p. 232-233.

### 3. Juridische context

#### Invoering Wet op de Naburige Rechten

De golf van dance-acts waarbij performers de muziek van producers uitvoerden kwam in 1993 in een ander juridisch licht te staan door de invoering van een belangrijk, nieuw recht: de Wet op de Naburige Rechten (voortaan aangeduid als WNR).<sup>19</sup> Het begrip ‘naburig recht’ verwijst naar het feit dat het recht grenzend oftewel naburig aan het auteursrecht is.<sup>20</sup> WNR is geen onderdeel of verlenging van het auteursrecht, maar is een op zichzelf, losstaand recht. In tegenstelling tot in de auteurswet worden in de WNR niet de muzikanten, maar de muzikuitvoerders als rechthebbenden beschouwd. Zij zijn niet scheppend, maar *herschepend* met kunst bezig en worden hiervoor beschermd.<sup>21</sup>

De invoering van de WNR was van groot belang in Eurodance, omdat daarin naast de producers - die de bedenkers en makers van de muziek waren - ook de performers een belangrijke functie hadden als uitvoerders van de muziek. Hierdoor waren niet alleen de producers, maar ook de performers verantwoordelijk voor het verspreiden van de muziek. Vóór de invoering van de WNR beschermde de auteurswet de exploitatie van een muziekstuk in de zin dat alleen de maker ervan het recht had om te bepalen of en dan wel hoe zijn muziekstuk gepubliceerd of vermenigvuldigd werd.<sup>22</sup> Doordat de verspreiding van muziek steeds eenvoudiger en sneller werd door toenemende technische ontwikkelingen, zoals de komst van radio, televisie en digitale media zoals de CD en de mp-3, bleek de auteurswet een tekortkoming te hebben voor een groep belanghebbenden op het gebied van recht op exploitatie: de uitvoerende musici.

Vooral in de dance wereld was dit effect te merken. Het waren voornamelijk dj's en zangers en dansers die gebruik maakten van auteursrechtelijk beschermd werk en hiervoor toestemming aan desbetreffende auteurs moesten vragen. Doordat de uitvoerende kunstenaars dankzij de nieuwe technieken nu ook de mogelijkheid hadden om opnames van hun uitvoeringen te maken, breidde de exploitatie van de muziek zich steeds meer uit. De muziek bereikte het publiek nu nog sneller en de populariteit van een muziekstuk was niet langer meer alleen te danken aan de muzikanten, maar ook aan de uitvoerders ervan. Essentieel was dat de belangen van deze mensen ook in een wet opgenomen moesten worden. Hun recht betrof dus niet het werk zelf, maar wat zij met dit werk gedaan hadden. (uitvoering, opname etc.) Een discussie van twintig jaar volgde

---

<sup>19</sup> Twee internationale verdragen stonden aan de basis van deze wet: het verdrag van Rome uit 1961 en het verdrag van Genève uit 1971. De volledige tekst van deze twee verdragen:

[http://www.wipo.int/treaties/en/ip/rome/pdf/trtdocs\\_wo024.pdf](http://www.wipo.int/treaties/en/ip/rome/pdf/trtdocs_wo024.pdf) en

[http://www.wipo.int/export/sites/www/treaties/en/ip/phonograms/pdf/trtdocs\\_wo023.pdf](http://www.wipo.int/export/sites/www/treaties/en/ip/phonograms/pdf/trtdocs_wo023.pdf).

<sup>20</sup> Andere termen waarmee naburige rechten ook wel worden aangeduid zijn: ‘aangrenzende rechten’, ‘verwante rechten’ (regelgeving Europees niveau, België) ‘droits voisins’, ‘Verwandte Schutzrechte (of ‘Nachbarrechte’) en ‘neighbouring rights’. Bron: Holzhauser (2005), p. 135.

<sup>21</sup> Lingen (2007), p. 45.

<sup>22</sup> In de auteurswet wordt niet alleen over ‘muziekstukken’ gesproken, maar over ‘een werk’ in bredere zin. De benaming ‘een werk’ omvat zowel literatuur, wetenschap alsmede kunst in het algemeen. Omdat in dit onderzoek alleen de discipline muziek van toepassing is heb ik het alleen over ‘muziekstukken’ en niet literatuur, wetenschap of kunst in de breedste zin van het woord.

over de belangen van de uitvoerders en plaatproducenten. Op 1 juli 1993 was de invoering van de WNR in Nederland officieel een feit.<sup>23</sup>

## **Performers als rechthebbenden**

De WNR heeft betrekking op vier groepen rechthebbenden:

1. de uitvoerend kunstenaar
2. de producent van een fonogram (= geluidsdrager)
3. de filmproducent
4. de omroeporganisatie

In dit onderzoek beperk ik me alleen tot de beschrijving van de eerste twee groepen rechthebbenden: de uitvoerende kunstenaars – specifiek de uitvoerende musici en vocalisten – en de producent van een fonogram. Vooral eerstgenoemde groep is belangrijk aangezien Eurodance performers met hun uitspraken soms de indruk hebben gewekt dat zij zijn uitgebuit door hun producers en te weinig inspraak hebben gehad over zaken betreffende de muziek waarin zij zongen.

Onder een uitvoerend kunstenaar wordt verstaan: ‘de toneelspeler, zanger, musicus, danser en iedere andere persoon die een werk van letterkunde of kunst opvoert, zingt, voordraagt of op enige andere wijze uitvoert, alsmede de artiest, die een variété- of circusnummer of een poppenspel uitvoert.’<sup>24</sup> In de muziekwereld betekent dit dat iedereen die bijdraagt aan de uitvoering van muziek, dus niet alleen solisten, maar ook bijvoorbeeld sessiemuzikanten en achtergrondzangeressen behoren tot uitvoerende kunstenaars. Zij hebben recht op naamsvermelding en het uitsluitend recht om de uitvoeringen op te nemen, daar kopieën van te maken, op de markt te brengen en uit te zenden of openbaar te maken.<sup>25</sup> De performers krijgen volgens de WNR een vergoeding voor de uitvoering en verspreiding van andermans muziek. Ze hebben de muziek weliswaar niet zelf geschreven, maar ze hebben wel bijgedragen aan de totstandkoming van de instrumentatie of verspreiding van het nummer waardoor ze dankzij de WNR rechthebbenden zijn. De vergoedingen wordt geïnt en verdeeld door SENA (Stichting ter Exploitatie van Naburige Rechten) die de vergoedingen incasseert bij publieke ruimtes, zoals een discotheek, een restaurant of een winkel of bij media zoals de radio of televisie die de muziek afspelen.<sup>26</sup>

Bovendien dragen deze performers bij aan de populariteit van andermans muziek. Een voorbeeld hiervan is wanneer een Eurodance zangeres op de radio of in een discotheek te horen is met muziek die door haar producer geschreven is. Doordat zij de vocalen op de plaat heeft ingezongen en een platenmaatschappij die opname heeft verspreid, bereikt de muziek van de producer nu een groot publiek via de radio en de

---

<sup>23</sup> Sinds de invoering van de WNR zijn vele veranderingen toegepast. In 2004 zijn de laatste wijzigingen aangepast naar aanleiding van de auteursrichtlijn. De omschrijving van deze aanpassingen:

<http://www.nvpi.nl/nvpi/pagina.asp?pagkey=60415> (05-02-2008)

<sup>24</sup> <http://www.ivir.nl/wetten/nl/wnr.html>

<sup>25</sup> <http://www.ivir.nl/wetten/nl/wnr.html> (22-04-2008).

<sup>26</sup> SENA is opgericht door FNV KIEM (Federatie Nederlandse Vakbeweging Kunsten Informatie en Media), de Nederlandse Toonkunstenaarsbond, beide organisaties van uitvoerende kunstenaars, en de Nederlandse Vereniging van Producenten en Importeurs van Beeld- en Geluidsdragers (organisatie voor producenten afgekort als NVPI). SENA is gevestigd op de Catharina van Renneslaan 8, 1217 CX Hilversum, tel. 035 6251700, <http://www.sena.nl>.

discotheek. De populariteit van de muziek is daardoor deels te danken aan de zangeres en de platenmaatschappij.

Onder producent van een fonogram wordt verstaan: 'de natuurlijke rechtspersoon die een fonogram voor de eerste maal vervaardigt of doet vervaardigen.'<sup>27</sup> Nadruk hierbij ligt op de woorden 'eerste maal' die duidelijk aangeven dat alleen de oorspronkelijke producent van geluidsdragers beschermd is. Dit is essentieel, omdat anders ook kopieerders van muziek als rechthebbenden beschouwd zouden kunnen worden.<sup>28</sup> De definitie van deze groep rechthebbenden heeft in het verleden veel verwarring veroorzaakt, doordat de termen 'producent' en 'producer' veelal door elkaar gebruikt zijn.

In deze thesis wordt de term 'producer' gebruikt om bedenkers en makers van muziek aan te geven. In de WNR wordt echter het begrip 'producent' gebruikt waarmee degene die het economische risico van de opnamen draagt bedoeld wordt. Over de vraag of makers van muziek onder de noemer 'producer' ook onder de definitie van 'producent van een fonogram' vallen is een juridische strijd gevoerd tussen SENA en stichting GONG (Genootschap van Onafhankelijke Nederlandse Geluidsproducers). Laatstgenoemde is van mening dat de 'producers' wel degelijk gezien moeten worden als fonogramproducent in de zin van de WNR om de volgende redenen: als zelfstandige ondernemer neemt de producer de organisatie van de opname voor zijn rekening, heeft de producer, naast de uitvoerende kunstenaar, een eigen creatieve inbreng bij het maken van de opname en is hij technisch verantwoordelijk voor het eindresultaat, met andere woorden de eerste vastlegging. Bovendien vindt GONG dat producers ook een grote artistieke inbreng in de totstandkoming van het muzikale eindproduct hebben en hun werkzaamheden hierdoor vergelijkbaar zijn met die van een dirigent of een toneelregisseur. Ze bepalen immers grotendeels onder andere de klankkleur en het tempo van de opnames. Hiermee is GONG van mening dat niet de platenmaatschappij, zoals in de WNR beschreven als 'producent van fonogram', maar de producer de eerste vastlegger van een uitvoering is volgens de definitie van het Verdrag van Rome. SENA heeft hier tegenin gebracht dat het Verdrag van Rome erop doelt om uitvoerende kunstenaars en platenmaatschappijen te beschermen en een producer niet tot een uitvoerende kunstenaar behoort, aangezien die niet de uitvoering voor zijn rekening neemt, maar enkel de opname daarvan realiseert.<sup>29</sup>

Uiteindelijk besloot de rechtbank op 14 juni 2000 dat de producer in de Nederlandse dance niet als uitvoerend kunstenaar of producent van fonogrammen gezien kan worden en dus niet als rechthebbende volgens de WNR beschouwd wordt. De rechtbank sloot zich aan bij SENA in de zin dat de financiële verantwoordelijkheid voor het vervaardigen van de eerste vastlegging van een fonogram voorop staat. Alleen wanneer de producer op min of meer gelijke voet met de platenmaatschappij de financiële verantwoordelijkheid voor de eerste opname draagt, zal hij samen met de platenmaatschappij producent van het fonogram zijn.<sup>30</sup> Ook wanneer een producer zijn muziek in eigen beheer uitbrengt is hij volgens de WNR wel rechthebbende als producent

---

<sup>27</sup> <http://www.ivir.nl/wetten/nl/wnr.html>

<sup>28</sup> Holzhauser (2005), pp. 143-144.

<sup>29</sup> Ibidem, pp. 431-434.

<sup>30</sup> Ibid, p. 435.

van het fonogram, omdat hij de financiële verantwoordelijkheid voor het uitbrengen van de muziek draagt en de muziek verspreidt.<sup>31</sup>

## **Rechten in Eurodance**

Dankzij de invoering van de WNR konden zangers en muzikanten uit allerlei muziekgenres een vergoeding claimen voor het feit dat zij hoorbaar waren op de track. Vooral in de Eurodance was dit belangrijk aangezien producers in dit genre vaak niet zelf de zangpartijen inzongen, maar dit door performers lieten doen. Rond de invoering van de wet kwam er een stroming van dance-acts waarbij performers niet alleen in de studio de vocalen inzongen, maar de muziek van de producer ook voor een publiek presenteerden middels een afgespeelde tape in combinatie met hun eigen vocalen.

Ondanks de WNR hebben veel performers die muziek van anderen uitvoerden zich vaak negatief geuit over het feit dat zij hiervoor te weinig vergoedingen hebben ontvangen. Uit de hierboven beschreven juridische context is gebleken dat de performers van Eurodance net als hun producers die tegelijkertijd de bedenkers en makers van de muziek waren, hun eigen rechten hadden voor hun bijdrage aan de muziek. Dat uitspraken van hen soms de indruk hebben gewekt dat producers hun artiesten hebben uitgebuit dient daarom nadere bestudering. In het hieropvolgende deel twee volgen de visies van de op de achtergrond gebleven producers in vier casestudies. Hun kant van het verhaal over het maakproces van de muziek en de uitvoering daarvan wordt hierin weergegeven.

---

<sup>31</sup> <http://www.popinstituut.nl/docs/rechtenbrochure.pdf>, p. 14 (22-04-2008).



## II. DE SCHEIDING TUSSEN PRODUCERS EN PERFORMERS IN DE JAREN NEGENTIG IN NEDERLAND.

### 4 CASESTUDIES

#### 5. Ruud van Rijen: Twenty 4 Seven

*‘Wij producers hebben iets wat niet alle mensen hebben, namelijk een soort gevoel dat wanneer je iets aan het maken bent, weet dat het een hit kan worden of niet. Ik weet van tevoren altijd wat een plaat gaat doen. Het is een gevoel.’* (Producer Ruud van Rijen over het maken van hithouse<sup>32</sup>)

#### Biografie

Twenty 4 Seven was de eerste Nederlandse Eurodance-act. Producer Ruud van Rijen maakte in 1988 een hip hop nummer genaamd ‘I Can’t Stand It’. In dit nummer was in de coupletten de rapper MC Fixx-It (Ricardo Overman) te horen en in de refreinen Van Rijen zelf, middels een vocoder.<sup>33</sup> Dat is een apparaat waarmee een elektronische stem kan worden gecreëerd.<sup>34</sup> Toen de plaat een plek in de Tip Parade kreeg besloot Van Rijen om een commerciëlere versie te maken en de plaat een hip house sound in plaats van een hip hop sound te geven. Het tempo werd verhoogd van 100 b.p.m. naar 124 b.p.m. en voor de vocalen in de refreinen benaderde Van Rijen de toentertijd 15-jarige Nancy Coolen, later beter bekend als Nance. De nieuwe versie van de plaat belandde in de Top 20 waarna de Duitse platenmaatschappij BCM geïnteresseerd werd in het uitbrengen van de plaat. Zij eisten echter wel een andere rapper en zo werd Ricardo Overman vervangen door Tony Dawson-Harrison alias Captain Hollywood.



Afb. 1: Nance & Stay-C

In 1990 scoorde Twenty 4 Seven een internationale hit met de nieuwe versie van ‘I Can’t Stand It’ waarop de rap van Captain Hollywood en zang van Nance te horen was. De plaat bereikte in verschillende landen de nummer één positie en hetzelfde jaar verscheen de tweede single ‘Are You Dreaming’ en het eerste album *Street Moves*. Nance en Captain Hollywood werden de gezichten van Twenty 4 Seven en gaven optredens waarbij ze bijgestaan werden door de twee dansers Jacks (Wolfgang Reiss) en Hanks (Giovanni Falco).<sup>35</sup> In 1992 verliet Captain Hollywood de dance-act om plaats te maken voor de 23-jarige rapper Staycey Paton, alias Stay-C.<sup>36</sup> De eerste single van de nieuwe formatie, ‘It Could Have Been You’ sloeg niet aan, maar de tweede single ‘Slave

<sup>32</sup> Interview met Ruud van Rijen, 13 februari 2008 te Lommel in België.

<sup>33</sup> <http://www.discogs.com/artist/MC+Fixx+It> 17-12-2007.

<sup>34</sup> Definitie van vocoder: Théberge, Paul. ‘Vocoder’ in: Shepherd, John / Horn, David / Laing, David / Oliver, Paul / Wicke, Peter (eds.) (2003) *Continuüm Encyclopedia of Popular Music of the world Vol. II Performance and Production* (Londen: Continuüm), pp. 268-269.

<sup>35</sup> <http://www.nancefansite.nl/about/> (12-02-2008).

<sup>36</sup> Berg, Cors van den (1994) ‘Tien maffe vragen aan Twenty 4 Seven’ in: *Hitkrant*, 22 januari, p. 19.

To The Music' werd internationaal een groot succes. Doordat het gelijknamige album uit 1993 ook wereldwijd een succes werd, traden Nance en Stay-C over de hele wereld op. In het daaropvolgende jaar brachten ze het derde album *I Wanna Show You* uit met de succesvolle singles 'Oh Baby' en 'Keep On Trying'.<sup>37</sup>

Door het wereldwijde succes kreeg de dance-act in 1995 de Conamus Export prijs van 1994 uitgereikt.<sup>38</sup> Tijdens het internationale succes en het feit dat het album *I Wanna Show You* goud werd en *Slave To The Music* dubbel platina begon in 1995 onenigheid te ontstaan tussen de performers achter de schermen. Als gevolg daarvan verliet Nance in 1996 de dance-act om zich op een solocarrière te storten. Door de conflicten achter de schermen bleef het een jaar stil rondom Twenty 4 Seven.

In 1996 verschenen de nieuwe singles 'We Are The World' en 'If You Want My Love' met daarop de zang van de 14-jarige Stella Koedam die Nance had vervangen. Het nieuwe gezicht was geen goede inbreng, want de singles en het vierde album *Twenty 4 Hours 7 Days A Week* werden niet de grote hits zoals *Twenty 4 Seven* die gewend was. In 1997 verliet Stella dan ook het muziekproject.

Na het vertrek van Stella bleef het jarenlang stil rondom *Twenty 4 Seven*. Tussen 2000 en 2004 bracht Van Rijen platen uit onder de namen Ru-D, Ruudaman, RVR, 2nd Nature en Loop. Ook was hij bezig met zijn eigen bedrijf Z-Minor Productions. Maar liefst tien jaar na het vertrek van Stella bracht hij in oktober van 2007 weer onder de naam *Twenty 4 Seven* een single uit, 'Like Flames'. Elle (Ellen Sleutjes) is de nieuwe zangeres die vanaf die plaat verantwoordelijk is voor de vocalen zowel in de studio als tijdens optredens. De podiumact *Twenty 4 Seven* bestaat sindsdien niet langer meer uit een rapper en een zangeres, maar alleen uit een zangeres.<sup>39</sup>

## Geraadpleegde interviews

Tijdens de succesjaren van *Twenty 4 Seven* werden voor interviews altijd de gezichten van de dance-act benaderd en niet de maker van de muziek. Het zijn voornamelijk Nance en Stay-C die aan het woord zijn gekomen in de mediaberichten, omdat zij de gezichten van de dance-act waren in de hoogtijdagen. Omdat Van Rijen in interviews nog nooit aan het woord is gekomen over de samenwerking tussen hem en de performers, heb ik hem voor dit onderzoek geïnterviewd.<sup>40</sup> Hierbij is qua performers van de dance-act gefocust op Nance en Stay-C aangezien zij het meest gezichtsbepalend waren voor *Twenty 4 Seven*.

## Ervaring en aanzet producer

In 1983 begon Ben Liebrand met het radio programma "In the mix" bij radio Veronica. Van Rijen die in Ben Liebrand zijn grote voorbeeld zag, raakte hierdoor geïnspireerd en

---

<sup>37</sup> [http://www.popinstituut.nl/biografie/twenty\\_4\\_seven.1994.html](http://www.popinstituut.nl/biografie/twenty_4_seven.1994.html) (16-04-2008).

<sup>38</sup> Een belangrijke prijs in de Nederlandse muziekwereld, die jaarlijks door het bestuur van de stichting Buma Cultuur (voorheen Stichting Conamus) toegekend wordt aan een muzikale productie, op geluidsdrager c.q. beeldgeluidsdrager vastgelegd, van welke geluidsdrager in een aaneensluitende periode van twaalf maanden buiten Nederland meer exemplaren zijn verkocht dan van vergelijkbare andere (bron: <http://www.bumacultuur.nl/index.php?p=page.php%3FpageAlias%3Dcona.nl.harpengala> 26-11-2007).

<sup>39</sup> <http://www.ruudvanrijen.com> (27-11-2007) en [http://www.popinstituut.nl/biografie/twenty\\_4\\_seven.1994.html](http://www.popinstituut.nl/biografie/twenty_4_seven.1994.html) (17-12-2007) en het persoonlijke interview.

<sup>40</sup> Het interview met Ruud van Rijen vond plaats op 13 februari 2008 in zijn studio te Lommel in België.

begon zich vanaf die tijd intensief bezig te houden met het mixen van platen. Van Rijen: ‘Het moment dat Ben Liebrand met zijn eerste programma “In the mix” begon was ik verkocht aan mixen. Ik wist toen dat ik dát wilde gaan doen. Mijn vader werkte toen nog bij een piratenzender en had thuis twee pick-ups met een mengtafel. Dat was voor mij een mooi setje om op te oefenen. Er zat toen zelfs nog geen pitch-control op. Dat is een tempo-regelaar die dj’s tegenwoordig gebruiken om platen mee in elkaar te mixen. Platen die van elkaar in tempo verschilden draaide ik daarom zelf een beetje bij.’

Omdat Van Rijen al vrij snel merkte dat het mixen hem goed af ging, besloot hij om mee te gaan doen met wedstrijden in zijn woonplaats Valkenswaard. Doordat hij meteen alles bij deze wedstrijden won kwam hij erachter dat zijn prestaties zich boven het gemiddelde niveau bevonden. Aangespoord door deze gedachte deed hij vervolgens mee aan de Zuid-Nederlandse kampioenschappen die hij ook won en de Nederlandse kampioenschappen, “3 Maal Doordraai” van dj Robin Albers op de AVRO radio, waar hij tweede werd.

Naast het mixen was Van Rijen tevens werkzaam als dj in diverse discotheken in Noord-Brabant. Tijdens het draaien en mixen van andermans platen besloot hij om zijn eigen platen te gaan maken. Van Rijen: ‘Tijdens het draaien van die platen kreeg ik het idee dat ik de platen zelf kon gaan maken. Ik wist al hoe een pick-up en een mengtafel werkten, dus het eerste wat ik ging doen was een drumcomputer en een synthesizer kopen. Daarna kocht ik een 4-sporen bandrecorder om op te kunnen nemen.’ De eerste platen bracht Van Rijen onder de naam Driving Force uit. Het waren instrumentale platen met gesampled vocalen. Doordat Van Rijen besloot om commerciëlere muziek te gaan maken en omdat de hip hop in die tijd erg populair was, besloot hij om artiesten voor zijn muziek te benaderen.

### **Naam van de act**

In deze casestudie is deze parameter niet relevant, omdat de naam Twenty 4 Seven alleen refereert aan het feit dat de act 24 uur per week met de muziek bezig is. De naam is door van Rijen bedacht en refereert niet specifiek aan óf de producer óf de performers.

### **In contact met performers**

Van Rijen heeft alle performers die in Twenty 4 Seven gezongen hebben, met uitzondering van Captain Hollywood, zelf benaderd. De eerste performer voor Twenty 4 Seven was rapper Ricardo Overman. De tweede performer in Twenty 4 Seven was zangeres Nance. Net als Ricardo Overman kende Van Rijen haar uit de discotheek Freebird in Asten waar hij niet alleen als dj werkzaam was, maar ook modeshows, missverkiezingen en rapwedstrijden presenteerde en zo met beide artiesten in aanraking kwam. Van Rijen: ‘Toen ik haar vroeg of ze naar de studio kon komen was de studio nog niet meer dan een slaapkamer met een 4 sporen-band recorder, een kleine mengtafel en wat apparatuur. Ze zong: “I can’t stand it no more, no, no, no” dat ik vervolgens vier keer samplede zodat het een refrein werd.’

De derde performer was de Duitse rapper Captain Hollywood die erbij was gekomen via de Duitse platenmaatschappij BCM en de plaats van Ricardo Overman overnam. Captain Hollywood werkte alleen aan het eerste album mee aangezien hij een contract had voor één album. Na het eerste album stapte hij uit de groep om zich op zijn solocarrière te richten.

Stay-C was de vierde performer in Twenty 4 Seven. Van Rijen kwam in contact met deze rapper via dj Sven van Veen. Hoewel al deze performers, met name Nance en Stay-C, door de jaren heen het gezicht van de dance-act bepaald hebben blijft Twenty 4 Seven een concept van Van Rijen en niet van de performers. Dit is ook duidelijk op te maken uit de hoezen van de cd's waarop staat: *Twenty 4 Seven featuring Stay-C and Nance* (of de naam van andere performers). Van Rijen: 'Nance en Stay-C was de eerste act die bekend was bij de mensen. Ze waren de eerste performers die op de voorgrond traden, maar ik en MC Fixx-It zijn de uitvinders van Twenty 4 Seven, met als enige verschil dat ik er nog eerder was dan hij. Ik had de muziek al klaar. Ik ben de bedenker van het hele concept, ik heb ook altijd alles bedacht, geschreven en geproduceerd.'

### **Reden voor inschakelen performers**

Als bedenker van een wereldwijde bekende dance-act plaatste Van Rijen de performers op de voorgrond en bleef hij zelf op de achtergrond. Hier heeft hij bewust voor gekozen. Van Rijen: 'Mijn naam stond altijd genoemd in de bladen en dat is wat je als producer wilt. Ik hoef niet op de voorgrond geplaatst te worden want daar ben ik geen persoon voor. Als een camera op mij gericht staat, dan klap ik helemaal dicht. Ik had er ook voor kunnen kiezen om keyboard op het podium te spelen, maar ik ben daar het type niet voor. We hebben wel eens wat geprobeerd, maar dat vond ik helemaal niks. Ik zit liever achter de schermen. In de studio voel ik me goed. Achteraf gezien ben ik ook blij dat het zo gegaan is, omdat ik in de bladen las dat bijvoorbeeld Nance verwaand gevonden werd. Ze kunnen me beter niet kennen, en de mensen die me moeten kennen die kennen me. Voor mij is het goed zo. Ik wil niet in the picture. Mensen mogen mijn gezicht wel zien, want ik vind het wel leuk om op een cd-tje te staan of op de achtergrond te zien te zijn in een videoclip, maar ik moet niet de hoofdpersoon zijn.'

Een tweede reden die Van Rijen had om performers in te schakelen was dat hij zijn muziek commerciëler wilde gaan maken. Dit kon worden bereikt door de invoering van een rapper en een zangeres. De vocalen maakten de dance toegankelijker, waardoor de muziek bij een groter publiek aansloeg.

### **De muziek**

Hieronder volgt geen analyse van de muziek zelf, omdat dat in deel 1 is weergegeven. Relevant is wat de visie van de producer over zijn muziek en het maakproces daarvan is. Van Rijen: 'Wij (producers) hebben iets wat niet alle mensen hebben, namelijk een soort gevoel dat wanneer je iets aan het maken bent, weet dat het een hit kan worden of niet. Ik weet van tevoren altijd wat een plaat gaat doen. Ik heb ook vaak dat iets bijna af is en vervolgens denk dat er niets in zit. In zo'n geval gooi ik het dan ook gewoon weg, want je moet voor de nummer 1 gaan. Het is een gevoel. Geef mij honderd platen en ik pak die hits eruit. Ik wist van de platen die ik in de Twenty 4 Seven succetijd maakte ook welke daarvan de nummer één hits waren. Toen ik bijvoorbeeld 'Is It Love' aan het maken was, vond ik die zo goed, maar dacht de platenmaatschappij daar anders over. Ik ben altijd bij mijn standpunt gebleven en heb het zover doorgedreven dat ze het uiteindelijk uitbrachten. Vervolgens werd dat het grootste succes wat we ooit hebben gehad. Je moet je niet door anderen laten vertellen wat je moet doen als je zelf ergens in gelooft en weet dat je er goed in bent.'

Belangrijk als producer is dat je goed op de hoogte bent van de trends in de muziekwereld waar je de muziek in uitbrengt. Van Rijen: ‘Het is een heel snelle wereld waarbij je meteen ergens op moet inspringen. De producer moet zorgen dat hij de nieuwe sound heeft en een nieuw liedje moet daarom snel uitgebracht worden als het af is.’

### **Inbreng producer versus performers**

Belangrijk bij deze vorm van muziek waarbij producers en performers betrokken zijn is de inbreng van beide partijen in de muziek en alle andere aspecten rondom het muziekproject. *Twenty 4 Seven* is een concept van Van Rijen en hij is als producer altijd verantwoordelijk geweest voor de muziek en de teksten. Rapper Stay-C heeft hem hierbij vaak geholpen. Zo is op het album *Slave To The Music* weergegeven dat alle nummers hierop door beiden geschreven zijn en Van Rijen de enige is die verantwoordelijk is geweest voor het arrangeren en het produceren van het album. Op het album *I Wanna Show You* is per nummer aangegeven wie de muziek en wie de teksten geschreven heeft. Alle teksten op dit album zijn niet door Van Rijen maar door Stay-C geschreven. De muziek is op zes nummers alleen door Van Rijen geschreven en op de andere zes nummers door Van Rijen en Stay-C. Alle instrumentale gedeeltes zijn door Van Rijen zelf ingespeeld, met uitzondering van de saxofoon in het nummer ‘I Wanna Show You’. Hieruit blijkt dat Nance geen artistieke inbreng heeft gehad in het muzikale proces, maar alleen heeft ingezongen en opgetreden.

De vraag is waarom Van Rijen ervoor koos om anderen mee te laten bepalen in de totstandkoming van zijn muziek en waarom Stay-C hier wel een cruciale rol in heeft gespeeld en Nance niet? Van Rijen: ‘Nance heeft nooit liedjes geschreven en dat was haar ambitie ook niet. Het eerste nummer ‘I Can’t Stand It’ heb ik helemaal alleen geschreven, maar toen kon ik nog geen muziek spelen. Ik speelde alles met een vinger in op de computer en programmeerde net zo lang totdat de pianofragmenten als echte piano’s klonken en de basfragmenten als een echte bas. Zo maakte ik mijn eerste plaat. Ik ben er ook van overtuigd dat je helemaal geen muziek hoeft te kunnen spelen om een hit te maken want een hit maken is gevoel. Maar wanneer je een heel album moet produceren, kom je tekort. Op dat moment lopen er al managers rond, die beweren dat ze een goede schrijver voor je hebben. Vaak komt het erop neer dat ze het alleen maar aanbieden omdat ze er dan zelf aan kunnen verdienen. Dan hebben ze zelf een ‘publishing’ en daar zit die schrijver dan weer in. Zo ben ik terecht gekomen bij Jim Soulier die heel goede liedjes schreef en alles wat ik in mijn hoofd had in de muziek kon vertalen.’

Van Rijen: ‘Toen Stay-C in beeld kwam, had hij als rapper ook ideeën voor de muziek en heb ik een keus gemaakt door te stoppen met de samenwerking met Jim Soulier en verder te gaan met Stay-C. Waarom ik niet met Nance verder ben gegaan is simpelweg omdat zij geen songs schreef. In het begin heeft zij nooit aangegeven dat ze wilde meeschrijven aan de nummers. Op een gegeven moment is ze wel met het idee aangekomen, maar vervolgens heb ik nooit wat gezien en is er dus ook nooit iets opgenomen. Doordat zij daar pas later mee aankwam en doordat ik daar vervolgens niets van gezien heb, is dat idee waarschijnlijk niet vanuit haar zelf gekomen, maar ingefluisterd door personen die zelf een graantje mee wilden pikken. Schrijven is ook een verhaal apart, niet iedereen kan dat. Met Stay-C werkte het heel goed, omdat hij de ideeën die hij in zijn hoofd had meteen kon voorzingen en ik aan de hand daarvan hoorde

of het een nummer een hit was of niet. Die manier van samenwerking is altijd goed gegaan en dat is ook niet de oorzaak van het vertrek van Nance geweest.’<sup>41</sup>

Naast de inspraak in de muziek bepaalden de performers de outfits en de choreografie voor in de optredens. Hierbij was het niet Van Rijen, maar het management van de artiesten die ze daarbij hielp. Hierover is Van Rijen altijd erg tevreden geweest. Van Rijen: ‘De styling van Nance en Stay-C was altijd erg goed. Het was altijd heel mooi en het klopte altijd in het geheel. Het plaatje was compleet.’

### **Breuk en gevormd beeld producer en performers**

Na haar breuk met Twenty 4 Seven heeft Nance zich vaak negatief geuit over de samenwerkingen in de dance-act en de verdeling van het geld. Van Rijen: ‘Als producer heb je heel veel succes, maar aan de andere kant merk je dat je in een verdomhoekje gestopt wordt. Producers worden vaak afgeschilderd als de slechten, terwijl dat niet altijd zo is. Veel producers beginnen ergens mee zonder te weten hoe alles in elkaar steekt, tenzij ze een opleiding achter de rug hebben waarin de rechten in de muziekwereld uitgelegd worden. Ik begon met iets dat ik ontzettend gaaf vond, maar waar ik nooit de bedoeling mee had om er mijn beroep van te maken. Daar durfde ik niet eens van te dromen. Totdat het eerste contract getekend werd en ik een cheque van 20.000 Mark kreeg. Ik zat met een brede glimlach in de auto want daar moest ik normaal gesproken bijna een jaar voor werken. Achteraf bleek dat zo’n bedrag veel te laag is en ik hetzelfde contract voor een half miljoen kon ondertekenen. Dat heb ik naderhand ook gekregen, maar in eerste instantie was dat niet zo.’

Van Rijen: ‘De artiesten dachten vaak dat ik heel veel verdiende. Dat is heel rot, omdat men toen dacht dat ik er meer uit haalde dan zij, terwijl dat helemaal niet waar is. Ik ben degene die het slechts heeft verdiend aan het hele Twenty 4 Seven verhaal. Het beeld dat producers altijd artiesten uitmelken klopt dus niet. Ik ben voordat een artiest in beeld komt, de bedenker van het hele verhaal. Ik heb het liedje al klaar liggen en dan komt er een artiest die het liedje gaat zingen zoals ik het wil. Ik stuur ze helemaal in die richting waarvan ik denk dat het een hit kan worden. Ik ben dus degene die volledig coacht, bedenkt, kortom degene die alles doet. Dan mag ik daar meer voor krijgen dan de artiest, ook al gaat die de hele wereld over en wordt die het bekende gezicht. Zonder dat ik het gedaan had, waren de artiesten nooit geworden wat ze nu zijn. De basis ligt hier in de studio.’

‘Maar na heel veel jaren kwam ik erachter dat zij veel meer kregen dan ik. Omdat ik niet wist hoeveel ik kon vragen vroeg ik aan de platenmaatschappij een klein percentage van de winst. Dat percentage zat ver onder het bedrag dat ik kon vragen, maar dat wist ik destijds niet. De managements van de artiesten wisten meer van dit soort zaken af en vroegen dan ook een hoger percentage. De performers en ik hebben van elkaar nooit geweten wat we kregen. Later heb ik alle contracten van de artiesten in mogen kijken, omdat ik open kaart met de platenmaatschappij wilde spelen. Toen heb ik het contract van Stay-C gezien, dat gelijk was aan dat van Nance en kwam ik erachter dat ik gewoon het minst betaald kreeg van iedereen. Ik ben dus altijd beschuldigd van iets dat absoluut niet waar was, en dat ik destijds nooit zelf wist. Door deze fout ben ik daar nu heel erg open en eerlijk over met artiesten. Bovendien had ik makkelijk geld van de

---

<sup>41</sup> Op de oorzaak van het vertrek van Nance wordt later in dit hoofdstuk nader ingegaan.

optredens kunnen krijgen, maar daar heb ik nooit een rooie cent van gezien. De performers hebben dat geld altijd gehad en dat waren grote bedragen. Dus wie heeft wie voor de gek gehouden? Ik heb daar achteraf ook helemaal geen problemen mee, dat is voor mij de les geweest en daarom ben ik mij achteraf heel erg gaan verdiepen in de muziekwereld. Om alle stappen te doorlopen zodat ik precies weet waar mijn rechten zitten en me zoiets voortaan niet meer gebeurt.’

Het probleem bij dergelijke conflicten is ook de onvoorspelbaarheid van het succes van de muziek. Van Rijen: ‘In eerste instantie denken performers dat ze nooit die ene ster zullen worden en vinden ze het dus al geweldig wanneer ze een cd-tje kunnen opnemen. De meesten willen dat dan ook voor niks doen, omdat het hen dan nog om de cd gaat en van verdere zorg geen sprake is. Wanneer die cd vervolgens wordt verkocht, denken de artiesten vaak: Hé, ik doe het hartstikke goed, waar gaat dat geld naartoe? En dat is waar de problemen ontstaan, omdat ze dan vaak al iets getekend hebben waar ze niks aan verdienen. Wanneer er een opvolger komt, worden ze dus bij hun eerste succes al genaaid en worden de artiesten argwanend. Eigenlijk zit de hele muziekindustrie verrot in elkaar. Er werd argwanend naar mij gekeken. Veel mensen dachten dat ik er wel goed aan verdiende, maar door middel van contracten kan ik nu laten zien dat ze daar fout in waren. Ik vertel dit nu voor het eerst.’<sup>42</sup>

Van Rijen wilde niet reageren op mediaberichten die verspreid werden waarin Nance haar negatieve kant van het verhaal belichtte. Achteraf gezien heeft hij daar wel spijt van. Van Rijen: ‘Het heeft me altijd dwars gezeten dat ik nooit mijn verhaal heb verteld aan de buitenwereld en slecht ben afgeschilderd. Van sommige verhalen klopte helemaal niets. Ik ben er klaar mee en wil graag iedereen laten weten hoe het echt zit. Al is het alleen om het verteld te hebben zonder dat ik er iets mee op schiet. Er is een slechte zijde van de muziekwereld waarvan mensen vanaf zouden moeten weten voordat ze aan iets beginnen. Het is namelijk echt een zootje met veel vriendjespolitiek en ik heb gemerkt dat er veel mensen waren die meehielpen vanuit winstbelang en niet omdat zij de artiesten oprecht wilden helpen. Ieder management heeft zijn eigen belangen waardoor botsingen kunnen ontstaan tussen de managements, waar uiteindelijk niemand bij gebaat is.’ Doordat veel mensen zich met de samenwerking in Twenty 4 Seven gingen bemoeien is na verloop van tijd onenigheid ontstaan tussen de betrokkenen. Enerzijds waren er onenigheden tussen de performers Nance en Stay-C en anderzijds tussen performer Nance en producer Van Rijen.

Een mogelijke verklaring voor de onenigheid tussen Nance en Stay-C is het verschil van inspraak die zij in de muziek hadden. Tevens kreeg Stay-C sinds zijn betrokkenheid bij het project meer respons van zijn fans dan Nance, hoewel zij wel eerder bij het project betrokken was. Van Rijen: ‘Zij had al samen met Captain Hollywood voor 20.000 mensen opgetreden, kwam al op tv en voelde zich echt al een ster. Maar mannelijke fans gillen nu eenmaal niet bij het zien van hun idool en vrouwelijke fans wel. Dat verschil was goed merkbaar en daarmee is de eerste kink in de kabel gekomen. Die wrijving ging van kwaad tot erger. De performers reisden bovendien samen de hele wereld over en zaten daarbij continu op elkaars lip. Dit zorgde voor irritaties tussen beiden waardoor de samenwerking op het podium er ook steeds meer op achteruit ging. De situatie werd allemaal nog eens versterkt doordat Nance verkering

---

<sup>42</sup> Dit is het eerste interview met Ruud van Rijen waarin hij zijn kant van het verhaal vertelt over alle zaken rondom Twenty 4 Seven.

kreeg met William Rutten, de vaste fotograaf van 2 Unlimited. Niet dat ik iets tegen 2 Unlimited heb, of 2 Unlimited tegen ons, maar op ieder groot podium in de wereld stonden we samen, en de ene keer waren wij de vooract en zij de hoofdact en de andere keer net andersom. Het was altijd een beetje wringen. Ik heb daar heel weinig van meegekregen en heb dat achteraf pas beseft, omdat ik altijd thuis in de studio muziek aan het maken was. Één keer heb ik dat in Tsjechië, waar wij groter waren dan 2 Unlimited, aan den lijve ondervonden. Daar stond een limousine klaar voor ons, maar 2 Unlimited stapte daar automatisch in. Die moesten er weer uit, zodat wij er in konden. Het slaat helemaal nergens op, maar het zijn wel dingen die we allemaal meegemaakt hebben. Het management zou op zulke punten de artiesten beter moeten begeleiden. Maar dat gebeurde dus helemaal niet, want het ging uiteindelijk om een hoop geld. Daarnaast hebben Stay-C en ik in het beginstadium tegen Nance gezegd dat het beter was om aan de buitenwereld duidelijk te maken dat ze geen vriend had. Dan blijven die jongens verliefd op jou, zeiden we. Daar heb ik wel spijt van, omdat daardoor een verkeerd beeld over ons gevormd is. Wij hebben dat echter alleen maar in het beginstadium gezegd als een bepaalde marketing strategie. Later toen ze ging trouwen heb ik nooit gezegd dat ze dat niet mocht doen en zijn we daar ook op teruggekomen.’

De uiteindelijke oorzaak voor de breuk van Nance en Stay-C met Twenty 4 Seven is de onwetendheid van alle betrokkenen geweest. Ruud: ‘We begaven ons allemaal in een wereld die we niet kenden. Eerst waren we met zijn drieën, maar later kwam daar van buitenaf een management voor Nance en een management voor Stay-C bij. Ik zat in de studio zonder management en door de komst van nog meer betrokkenen verliep de samenwerking steeds minder goed. Steeds meer mensen hadden baat bij het succes van de groep en wilden steeds meer invloed uitoefenen op alles.’ Omdat de onenigheden tussen Nance en Stay-C steeds erger werden en de performances van Twenty 4 Seven hieronder leden, besloot Van Rijen dat het beter was om zonder Nance verder te gaan. Van Rijen: ‘Toen is ze kwaad geworden, maar eigenlijk was het haar eigen schuld. Ze kon er niet tegen dat de rapper én de liedjes verzorger én meer aandacht kreeg. Ik vind het nog steeds jammer, het had niet zo gehoeven. Ik heb het eerst een tijd laten rusten, totdat ik merkte dat het voor mij niet ging rusten. Daarbij merkte ik ook dat door de ziekte die Nance had, ik er bijna van overtuigd ben dat het veroorzaakt is door stress. Na zes jaar hebben we een afspraak gemaakt en alles uitgepraat. We wisten er allebei gewoon weinig vanaf en we hebben beiden dingen instinctief gedaan. Als we op dat moment mensen hadden met kennis van zaken die het op een normale manier uitgelegd hadden, was het waarschijnlijk niet zo gegaan. Uiteindelijk ging het allemaal alleen maar om een hoop geld. Ik heb nu helemaal niks tegen Nance.’

Na de vervangende zangeres Stella was het jaren stil rond Twenty 4 Seven. Van Rijen: ‘We hadden geen succes meer, ik kon maar geen nieuwe zangeres vinden en bovendien kwam in die tijd de happy hardcore in en waren de hoogtijdagen van de Eurodance al achter de rug.<sup>43</sup> Daarom besloot ik om met Twenty 4 Seven te stoppen. Ik ging leuke dingen doen, want ik had genoeg verdiend. Achteraf gezien heb ik daar spijt

---

<sup>43</sup> Eind 1994 kwam de doorbraak van Happy Hardcore, de vrolijke variant van Hardcore house. Hoewel het genre voortkwam uit de Hardcore house, had het veel overeenkomsten met Eurodance. De nummers kenmerkten zich door vrolijke zangpartijen en melodielijnen waarin piano- en synthesizer fragmenten de boventoon voerden. In 1995 en 1996 was Happy Hardcore erg populair in Nederland. Bron: Gageldonk, Paul van (2000) *De Gabberstory, Het verhaal van Dj Paul en Dj Rob* (Amsterdam: L.J. Veen).



van gehad en dat is ook de reden waarom ik na tien jaar weer ben verder gegaan onder de naam Twenty 4 Seven. Ik kreeg in die tijd continu de vraag waarom ik gestopt was en of ik daardoor nog wel goede muziek kon maken. In de tussentijd zat ik wel in de studio, maar zat ik kennis te vergaren. Ik was aan het uitzoeken hoe een synthesizer echt werkte, zodat ik precies wist welk knopje wat deed. Daar heb ik heel veel tijd in gestoken. Toen ik eindelijk zover was dat ik alles wist besloot ik dat het moment aangekomen was om weer te beginnen. Maar wat ik heel moeilijk vind is het feit dat er nu een heel andere muziek bezig is in vergelijking met toen. Het zijn andere sounds die anders worden gemaakt en daar ben ik nu nog mee bezig. Rap is niet meer zo populair als toen, wat een van de redenen is dat ik nu alleen een zangeres heb. De andere reden daarvoor is omdat ik nooit meer een vete tussen twee performers wil zien.'

## 6. Bobby en Martin Boer: 2 Brothers on the 4th Floor

*'Het was zo'n klein slaapkamertje met een opklapbed en verder volgestouwd met apparatuur. Ik heb alles in staan zingen op de gang.'* (Des'Ray Manders over de beginstudio van 2 Brothers on the 4th Floor<sup>44</sup>)

### Biografie

Een andere belangrijke Nederlandse dance-act waarbij makers van de muziek andere performers op een podium lieten zien dan zichzelf was 2 Brothers on the 4th Floor. Verantwoordelijken voor de muziek waren de Utrechtse broers Bobby en Martin Boer. Eind jaren tachtig experimenteerden zij in hun slaapkamer op de vierde verdieping van de flat waar zij woonden in het componeren en mixen van commerciële dansmuziek. In 1991 brachten ze hun eerste twee singles uit, 'Can't Help Myself' in januari en 'Turn Da Music Up' in november. Eerstgenoemde single werd zowel nationaal als internationaal een grote hit, 'Turn Da Music Up' werd alleen buiten Nederland een hit. Voor de vocalen op de twee singles hadden de broers rapper Da Smooth Baron MC (artiestennaam voor Peter Baburek) en de zangeressen Peggy 'The Duchess' en Gale Robinson benaderd.<sup>45</sup> Zij vormden tevens ook het gezicht van de dance-act, omdat beide broers zelf niet het podium op wilden.



Afb. 2: D-Rock & Des'Ray

Ondanks het grote succes van voornamelijk het nummer 'I Can't Help Myself', legden de producers het muziekproject van 1990 tot 1992 opzij om zich op andere muzikale bezigheden te storten. Martin Boer verhuisde naar een professionelere studio en maakte daar remixen voor andere artiesten (onder andere ook voor Twenty 4 Seven) onder de naam Dancability Productions. Bobby Boer hield zich bezig met het ontwerpen van platenhoezen bij zijn eigen bedrijf Creations.<sup>46</sup>

In 1993 lieten de twee broers weer van zich horen, zij het met een andere bezetting in de vocalen en op het podium. Rapper René Philips alias D-Rock en de 24-jarige zangeres Desirée Manders, beter bekend onder haar artiestennaam Des'Ray, waren vanaf 1993 de nieuwe gezichten van de dance-act. Met deze artiesten scoorden de broers een grote hit met de single 'Never Alone'. De plaat behaalde de gouden status in Nederland. De volgende single die in het jaar daarop verscheen, 'Dreams', werd wederom een grote hit en bereikte de nummer één positie in de Nederlandse Top 40.

Door het succes gaven de performers Des'Ray en D-Rock vele optredens waarbij ze live zongen over een tape. Om de shows nog completer te maken werden ze op het podium bijgestaan door twee dansers. In juli 1994 werd het eerste album *Dreams* uitgebracht. In de twee daaropvolgende jaren bleven de broers succesvolle hitsingles produceren die allemaal de Top 10 notering kregen en op het podium uitgevoerd werden door D-Rock en Des'Ray: 'Let Me Be Free' (november 1994) gevolgd door 'Fly' (april 1995), 'Come Take My Hand' (september 1995), 'Fairytale' (maart 1996), 'Mirror Of Love' ( augustus 1996) en 'There Is A Key' (november 1996).

<sup>44</sup> Haagsma, Jacob (1998) 'Met twee tieners conservatorium af' in: *Arnhemse Courant*, 22 januari.

<sup>45</sup> <http://www.discogs.com/artist/Da+Smooth+Baron+MC> (17-12-2007).

<sup>46</sup> Steensma, Frans (ed.) (1998) *Oor's popencyclopedie*, 11<sup>e</sup> editie (Amsterdam: Uitgeversmaatschappij TTG), p. 380.

Na het tweede album 2 dat in 1996 werd uitgebracht volgden de gebroeders Boer met de singles ‘One Day’ (mei 1997) en ‘Do You Know’ (augustus 1997) een andere koers met hun muziek. Waar ze voorheen bekend waren om hun typerende Eurodance stijl, lieten ze met deze singles meer R&B invloeden doorklinken. De twee broers hadden vanaf dat jaar met hun muziek een hoogtepunt bereikt, want ondanks dat ze na de twee R&B singles weer terugkeerden naar hun Eurodance stijl, sloeg de muziek niet meer aan bij het grote publiek. Door een reorganisatie bij platenmaatschappij CNR Music kwam er desondanks de voorbereidingen en klaarliggende singles geen derde album. In 2002 besloten de twee broers dan ook te stoppen met de dance-act. In 2006 en 2007 maakten Des’Ray en D-Rock een reünietournee in Nederland.<sup>47</sup>

## Geraadpleegde interviews

De producers Bobby en Martin Boer bleven in de grote golf van media-aandacht op de achtergrond. De vele interviews werden voornamelijk gedaan met de uitvoerders D-Rock en Des’Ray. De producers hebben in totaal slechts twee interviews gedaan. Deze vonden plaats in 1994 voor de tijdschriften *Hitkrant* en *10Dance*. Om meer te weten te komen over het maakproces van hun muziek en de reden waarom zij zich als producers op de achtergrond hebben gehouden heb ik zelf een interview afgenomen met Bobby Boer.<sup>48</sup> Alle drie de interviews zijn voor deze casestudie geraadpleegd.

## Ervaring en aanzet producers

Het radioprogramma “In the mix” van Ben Liebrand is niet alleen belangrijk geweest als inspiratiebron voor Van Rijen, maar ook voor Bobby en Martin Boer. B. Boer: ‘Eigenlijk waren Martin en ik altijd al met muziek bezig. We kochten altijd veel platen bij de platenzaak “Kareltje” in Utrecht.<sup>49</sup> Het gaf een kick om een plaat te hebben op import, voordat die in Nederland een hit werd. Vervolgens begonnen we met draaien. We hadden een drive-in show, maar we draaiden alleen maar dance. We luisterden naar Ben Liebrand met “In the mix” en pikten er vervolgens een single uit die we dan gingen draaien. In die tijd kwam het mixen van platen op en besloten we om daar wat mee te gaan doen. We hadden van onze oom een oude bandrecorder gekregen en begonnen de banden met een schaar en plakband te knippen en te plakken. Ik vond dat heel leuk, maar Martin vond dat nog veel leuker. Hij heeft vervolgens wat banden opgestuurd naar radiozenders waar ze gedraaid werden. Voor het Italiaanse disco duo “Fun Fun” maakte hij een megamix van hun hits die hij naar de platenmaatschappij opstuurde. Het nummer werd een grote hit over heel Europa. Ik vond het echter leuker om zelf dingen te maken.’

B. Boer: ‘Omdat eind jaren tachtig een overgang plaatsvond van de house die opkwam en de eerste rap wilden Martin en ik Eurodance gaan maken. Eurodance was de combinatie van die twee populaire muziekgenres. De eerste plaat, ‘Can’t Help Myself’ uit 1991, was al een cross-over. Het werd toen nog hip house genoemd, maar het was al een bruggetje van rap en house naar Eurodance toe. Maar we haalden ook inspiratie uit de Latin Hip Hop. Vooral de pianofragmenten daaruit zijn duidelijk te horen in Eurodance, maar ook in bijvoorbeeld de Happy Hardcore, dat later opkwam.’

---

<sup>47</sup> [http://www.popinstituut.nl/biografie/2\\_brothers\\_on\\_the\\_4th\\_Floor.173.html](http://www.popinstituut.nl/biografie/2_brothers_on_the_4th_Floor.173.html) (26-11-2007), [http://www.martinboer.nl/martinboer.nl/2\\_Brothers.html](http://www.martinboer.nl/martinboer.nl/2_Brothers.html) (17-12-2007) en Steensma (ed.) (1998), p. 380.

<sup>48</sup> Het interview met Bobby Boer vond plaats op 15 mei 2008 in zijn woonplaats IJsselstein.

<sup>49</sup> Toentertijd was Kareltje één van de meest toonaangevende disco importzaken in Nederland. <http://www.martinboer.nl/martinboer.nl/Biografie.html> (20-05-2008).

## Naam van de act

Hoewel de producers tijdens het succes van de dance-act voornamelijk op de achtergrond bleven en de uitvoerders D-Rock en Des'Ray op de voorgrond geplaatst werden, is de naam 2 Brothers on the 4th Floor wel een duidelijke verwijzing naar de producers. Op het eerste gezicht is de naam tegenstrijdig met hoe de producers zichzelf willen profileren, namelijk op de achtergrond. In het interview met *Hitkrant* wordt hen hier dan ook een vraag over gesteld: "‘I Can't Help Myself' was de eerste single onder de naam 2 Brothers on the 4th Floor. Hoe zijn jullie in hemelsnaam aan die naam gekomen? B. Boer: 'I Can't Help Myself' vonden we zó goed, dat er een naam bij moest. En omdat je in die tijd acts als 2 In A Room had, kwamen we op de naam 2 Brothers on the 4th Floor. Omdat we dus twee broers waren en toen op de vierde verdieping van een flat in Utrecht woonden."<sup>50</sup>

In het interview uit 2008 vertelt B. Boer hierover: 'Achteraf gezien was het een heel goed gekozen naam, omdat er altijd wel een verhaaltje bij te vertellen was op de radio. Het was ook heel mysterieus want op een gegeven moment gingen we expres geen interviews geven. We werden een beetje een hype en iedereen begon zich af te vragen wie die twee broers dan waren. In eerste instantie lieten we de performers op de voorgrond treden, omdat wij daar geen tijd voor hadden en ook niet het type voor waren. Op een gegeven lieten we helemaal niks meer los over onszelf, waardoor de identiteit van ons als producers een beetje mysterieus werd. Hierdoor werden we juist steeds vaker gevraagd voor interviews en fotoshoots die wij vervolgens weer afwezen. Er zijn op internet ook maar twee foto's in omloop van ons.'

## In contact met performers

Beide artiesten die op de eerste plaat staan, waren erbij gekomen via de platenmaatschappij Indisc. B. Boer: 'Martin maakte voor 'Can't Help Myself' een drum loop (een geluidsfragmentje dat elke keer herhaald wordt) en een bas, waar ik vervolgens een pianofragment en akkoorden bij verzon. De muziek was eigenlijk een gestolen refrein uit een oude danceplaat. In die tijd werd dat heel veel gedaan. De zangpartijen werden ingezongen door Peggy 'The Duchess', de secretaresse bij de platenmaatschappij. We wilden gaan optreden met het nummer, maar we hadden geen artiesten. Peggy had de zangpartijen weliswaar ingezongen, maar ze wilde niet optreden. De rap was eerst ingerapt door René Philips, waar we al eerder muziek mee hadden gemaakt onder de naam D-Rock. Dat was ook een gezongen refreintje en een rap-coupletje. Hij woonde aan de overkant en Martin kende hem bovendien goed uit de platenzaak "Karel'tje". De platenmaatschappij vond het echter niet goed, dus die stelde Peter Baburek aan ons voor. De plaat werd een hit en we traden op met de eerste act die alleen uit een rapper en wat dansers bestond.'

Bij de tweede single 'Turn Da Music Up' uit 1991 kwam de Amerikaanse jazzzangeres uit België, Gale Robinson, erbij. Net als Peggy was zij erbij gekomen via de platenmaatschappij. B. Boer: 'Peggy en Gale hebben de zangpartijen alleen ingezongen in de studio, maar ze waren nooit echt de artiesten. De act was toen nog zonder zangeres. In eerste instantie waren we van plan om bij elke plaat van artiest te veranderen. Snap! deed dat ook en dat waren altijd mijn grote voorbeelden geweest. Toch bestond het gezicht van de dance-act na de eerste twee platen altijd uit de twee vaste performers rapper D-Rock en zangeres Des'Ray. Na de eerste twee platen zijn Martin en ik ons op andere dingen gaan richten. Het maken van de eerste plaat was namelijk heel erg leuk, maar bij de tweede plaat voelden we al wat meer druk. We moesten weer wat nieuws gaan maken en daar hadden we geen zin in. Maar na twee jaar wilden we toch weer wat gaan proberen. Eurodance begon in 1993 overall vandaan te komen. 2 Unlimited was inmiddels aan het doorbreken en met Twenty 4 Seven

---

<sup>50</sup> Berg, Cors van den (1994) '2 Brothers on the 4th Floor' in: *Hitkrant*, 8 januari, p. 32.

ging het ook heel erg goed. Op een zaterdagmiddag hebben Martin en ik de derde plaat 'Never Alone' in elkaar gezet. Het hele liedje had ik al, inclusief tekst. We moesten alleen nog maar een zangeres hebben. Des'Ray kenden we van de platenmaatschappij waar Martin de Fun Fun mix bij had gemaakt. Martin had eerder met haar samengewerkt toen zij nog in het zangduo Totally Organized Trendy Bobbers (TOTB) zat waar hij een mix voor de single 'The Best Of My Love' maakte. Ook had ze de vocalen verzorgd voor het project Fundamental, waar ik samen met Wessel van Diepen aan werkte. Toen Des'Ray voor dit project in de studio was, vroegen ik en Martin haar ter plekke om de zangpartijen van 'Never Alone' in te zingen. Het klonk fantastisch! Voor de rapcoupletten hadden we weer René Philips benaderd. Peter Baburek was inmiddels met andere dingen bezig en bovendien waren we toen nog van plan om elke keer van artiesten te wisselen. Toen we merkten dat het met D-Rock en Des'Ray heel goed klikte, hebben we dat plan niet meer doorgezet. We gingen heel goed met elkaar om en het was gewoon leuk.'

Opmerkelijk bij het muzikale proces van de eerste single van 2 Brothers on the 4th Floor met Des'Ray en D-Rock op zang en rap is dat zij elkaar pas leerden kennen nadat ze hun partijen afzonderlijk opgenomen hadden. Nadat D-Rock zijn rappartijen in de studio voltooid had, heeft Des'Ray haar zangpartijen ingezongen en opgenomen. Omdat de platenmaatschappij een enthousiaste respons op de single gaf, zijn de producers en performers naderhand bij elkaar gekomen om toekomstplannen in de muziek te maken.<sup>51</sup>

## Reden voor inschakelen performers

De reden waarom de producers zelf niet op een podium zijn gaan staan om hun muziek een live show te geven is onder andere tijdgebrek. Hierdoor waren ook voornamelijk de performers en niet de producers in fotoshoots en interviews te zien. Vanaf het nummer 'Never Alone' zijn de zwarte rapper D-Rock en de blanke Des'Ray het gezicht van 2 Brothers on the 4th Floor geworden. Hun etniciteit heeft een belangrijke rol hierbij gespeeld wat in het hieronder weergegeven fragment van het interview met B. Boer in *Hitkrant* verduidelijkt.<sup>52</sup>

*CvdB*: De opvolger van 'Turn Up Da Music' is 'Never Alone'. Als we de foto's bekijken, zien we niet twee broertjes, maar een blond meisje en een jongen met een donkere huidskleur. Rara, hoe kan dat?

*B. Boer*: Het probleem was dat we wel plaatjes wilden maken, maar niet op wilden treden. Ik heb een drukke baan als grafisch ontwerper en heb het daarnaast hartstikke druk met freelance werk. Mijn broer heeft het mogelijk nog drukker met studiowerk: commercials, jingles en mixen. Dus zijn we op zoek gegaan naar een jongen en meisje voor het live gedeelte.

*CvdB*: Het is een blank meisje en een donkere jongen geworden. Hebben jullie dat met opzet gedaan?

*B. Boer*: Ja. Omdat het een liedje (Never Alone) met een boodschap is moest dat, vonden wij, een blank iemand en een gekleurd iemand zijn. Want de tekst gaat over discriminatie.'

(Refrein)

*Black and white dancin' together*

*Side by side we'll make things better*

*You're never alone*

*Dancin' together*

*Side by side through stormy weather*

*You're never alone...*

<sup>51</sup> Nn (1994) '2 Brothers on the 4th Floor te gast bij Hitkrant/ Radio 538 telefoonstunt' in: *Hitkrant*, 8 juni, p. 51.

<sup>52</sup> Berg, Cors van den (1994) '2 Brothers on the 4th Floor' in: *Hitkrant*, 8 januari, p. 32-33.

*Never alone (8x)*

(refrein)

*I'm always on course with the force offcourse  
Breakin' down doors, and no I won't pause.  
Here's an injection to all the people,  
don't you stop movin' cause we're all equal.  
I'm the 3D2 and I'm here to help.  
Stop the violence and help yourself,  
to a better place for the human race  
Turn up the bass, time to rave.  
It's universal  
Let's do it now, no time for rehearsal.  
Wave your hands for the masterplan  
and jam with the man here to slam.  
So throw your fist in the air and strive for peace  
happiness and unity.  
Can't you see we've got to make it better.  
Black and white together.*

(refrein)

*Never alone (8x)  
Never alone (8x)*

*It's time to wake up it's time to rise.  
Let freedom ring for you and I.  
We've got to take care of the world today.  
Hear what I say, no time to play.  
Save the ozone before it's gone like a storm.  
My word is born.  
Can't you see we've got to make it better  
Black and white together.*

(refrein)

*Never alone (8x).*



Afb. 3: Logo 2 Brothers on the 4th Floor

B. Boer: 'Toen we het schreven, dat was in januari 1993, had je die rassennonrusten in Duitsland. (...) Daar hebben we ons eigenlijk door laten inspireren. Het gaat erover dat we op de dansvloer heel goed met elkaar om kunnen gaan, daar telt huidskleur niet, maar zodra we daar buiten komen gaat het mis. Waarom kan dat in het normale leven niet? De wereld is één grote dansvloer waar we met zijn allen op moeten dansen. En omdat voornamelijk jonge mensen naar onze muziek luisteren en zij dus de volwassenen van morgen zijn, dachten we: we moeten het goede voorbeeld geven. Vandaar dat we op zoek zijn gegaan naar een blank meisje en een donkere jongen. Zodat ze kunnen zien dat blank en zwart heel goed samen gaat.

Een zangeres en een rapper.<sup>53</sup> In het interview uit 2008 vertelt B. Boer hierover: ‘We wilden de jeugd aanspreken met een mooi statement, en dat lukte ook. Dat contrast tussen donker en licht zie je ook terug in ons logo. Dat heb ik bewust zo gemaakt.’

Naast tijdgebrek hadden Bobby en Martin Boer de artiesten ook ingeschakeld, omdat zij zichzelf niet geschikt vonden voor optredens. B. Boer: ‘Je moet dat leuk vinden en je moet dat in je hebben. Ik heb wel eens achter een keyboard op een podium gestaan, maar die was dan niet eens aangesloten. Het was wel leuk, maar je staat daar toch niet echt iets te doen. Ik zit liever in de studio en om de optredens voor het publiek wat interessanter te maken besloten we er een paar dansers bij te doen. Dat heeft veel meer impact dan wanneer ik achter een keyboard sta. We hadden een dansschool in Nieuwegein benaderd die dansers leverden. We hadden bewust een school gekozen, omdat iemand bij ziekte dan makkelijk vervangbaar was. We hadden een team van vijf dansers die niet alleen in Nederland optraden, maar ook meegingen op toer en in de videoclip dansten. Ze waren niet de artiesten van de act, maar waren onderdeel van de show. Ik hoef niet per se op de voorgrond te staan en datzelfde heeft Martin ook. Wij houden ervan om in de studio te zitten en D-Rock en Des’Ray om op te treden. Zij staan in de belangstelling en zij zijn belangrijk, maar Martin en ik waren wel degenen die daarvoor hadden gezorgd. Ze hebben nooit een manager gehad. Wij regelden alle interviews en fotoshoots zelf. Ik ben nooit jaloers geweest op het feit dat zij in de schijnwerpers stonden, want Martin en ik wilden het ook op die manier. Zij zijn goed in optreden en wij in het bedenken van een liedje. Door ons op de achtergrond te houden kregen we bovendien een mysterieus imago, waardoor we juist populairder werden.’

## **De muziek**

Een analyse van de muziek van 2 Brothers on the 4th Floor is overbodig aangezien in deel 1 de inhoud van Eurodance uitgebreid aan bod komt. De uitspraken die B. en M. Boer hebben gedaan over hun muziek betrof vooral hoe de nummers tot stand kwamen en dat hoort bij de volgende parameter inbreng producers versus performers die hieronder beschreven staat.

### **Inbreng producers versus performers**

Hoewel vaak verondersteld wordt dat de uitvoerders van de Nederlandse dance-acts vrijwel geen inspraak in het muzikale eindproduct hebben gehad, is dit bij 2 Brothers on the 4th Floor niet het geval. In verschillende interviews en artikelen hebben Des’Ray en D-Rock aangegeven dat zij tevreden waren over hun inbreng in de muziek. Hieronder volgen een aantal voorbeelden van dergelijke uitspraken.

Des’Ray: ‘Het is ook dat we heel lang werken aan een nummer. Samen met Bobby en Martin proberen we van alles uit. We maken allemaal verschillende versies van een nummer en het beste resultaat komt uiteindelijk op de plaat, de rest gaat in de prullenbak.’<sup>54</sup>

Des’Ray: ‘Je kunt wel zeggen dat het een team van vier mensen is. Alles wat de 2 Brothers aangaat wordt met ons vieren besproken. Meestal komt Bobby met een uitgangspunt, een melodietje met een tekst, waarvan hij denkt: misschien is dat wel wat. Als wij dan naar de studio komen hebben zij meestal de basis al opgenomen, en dan kijk ik weer wat het beste werkt voor mij. Want ik moet het ook leuk vinden om te zingen. Er wordt heel goed overlegd enzo. Er is altijd wel ruimte voor mijn eigen ideeën.’<sup>55</sup>

---

<sup>53</sup> Dit is ook zo het geval bij de Duitse Eurodance-act ‘Culture Beat’ die met het woord ‘culture’ in hun naam willen aangeven dat zij twee culturen met elkaar verbinden (bron: Toorn, Otto van den (1994) ‘De ups en downs van Culture Beat’ in: *10Dance*, nr. 5, maart, p. 54).

<sup>54</sup> *Ibidem*.

<sup>55</sup> Haagsma, Jacob (1998) ‘Met twee tieners conservatorium af’ in: *Arnhemse Courant*, 22 januari.

‘D-Rock en Des’Ray zijn meer dan gezichten. De jongens hebben een idee dat ze aan ons voorleggen in de studio. Als wij het niet leuk vinden wordt het veranderd.’<sup>56</sup>

De muziek van alle nummers is bedacht en gemaakt door de gebroeders Boer. B. Boer: ‘Martin en ik maakten een liedje totdat wij helemaal tevreden waren. Als Des’Ray en D-Rock daar veranderingen aan wilden brengen en het daardoor beter zou klinken deden we dat ook. Maar in principe hadden Martin en ik het instrumentale gedeelte altijd helemaal klaar voordat zij er de vocalen aan gingen toevoegen. Bij het verzinnen van een nummer begon ik altijd met een paar akkoordjes en een zanglijntje wat we vervolgens gingen uitwerken. Martin was veel technischer en erg goed in de mixage. Ik was daar niet zo goed in, maar ik wist wel hoe het klinken moest. Hij was heel goed in het vinden van bepaalde geluidjes. Hij zat achter de computer en deed meer het programmeer werk en ik speelde de muziek in. Soms kwam hij ook met iets geniaals aanzetten en dan deden we dat er ook in. Op een gegeven moment was het vast een patroon.’

De teksten werden geschreven door de rappers.<sup>57</sup> Op ‘Can’t Help Myself’ en ‘Turn Da Music Up’ was dat rapper Da Smooth Baron MC en op alle overige nummers van beide albums was dat D-Rock. B. Boer: ‘Ik ben niet zo goed in het schrijven van teksten. Het moet bovendien ook overtuigend overkomen. Het waren wel wat commerciële tekstjes, maar D-Rock kwam wel uit de underground scene. Hij had ook in Amerika gewoond en hij wist meer over de rap cultuur. Ik ga hem dan niet vertellen waar hij over moet gaan rappen. Veel rappers vonden Eurodance maar niks, maar wij werden best serieus genomen omdat wij René Philips hadden die de hele achterban had van de underground rap scene. Zangeressen van Eurodance werden ook vaak onderschat met hun zang. Des’Ray was een heel goede zangeres die cum laude op het conservatorium was afgestudeerd. Het was serieus maar aan de andere kant was het ook commercieel. Het was gewoon leuk.’

Slechts aan één nummer heeft zangeres Des’Ray meegeschreven en dat is ‘Smile’ op het debuutalbum *Dreams*. B. Boer: ‘We hebben haar wel verteld dat zij ook nummers mocht schrijven, maar ik denk niet dat dat echt haar ding was. Misschien kan ze het wel, maar ik denk dat zij dan beter is met jazz. Daar was zij ook altijd mee bezig geweest.’ Het nummer ‘All I Wanna Do’ op het album 2 is het enige nummer dat de gebroeders Boer niet zelf hebben geschreven. Dit nummer is geschreven door D-Rock en Erwin Kooijmans.

## **Breuk en gevormd beeld producers en performers**

Des’Ray en D-rock hebben zich in de interviews die zijn afgenomen tijdens hun loopbaan met 2 Brothers on the 4th Floor altijd positief geuit over de samenwerking tussen hen en de producers. Vergeleken met uitspraken van andere Eurodance performers, zoals die van Twenty 4 Seven en 2 Unlimited, is die positiviteit opmerkelijk. Deze performers hebben zich negatief geuit over de samenwerking met hun producers. Een belangrijk verschil met deze Eurodance-acts is het management. Des’Ray en D-Rock hadden geen eigen management, waardoor alle zaken rondom 2 Brothers on the 4th Floor geregeld werden door de producers zelf. B. Boer: ‘In het begin hebben we wel een manager gehad, maar dat verliep helemaal niet goed, dus daarom hebben we het daarna altijd zelf gedaan. We hadden een boekingskantoor waar iemand de eerste telefoontjes opving en de boekingen deed. Alles werd vervolgens aan ons doorgegeven zodat wij het zelf konden regelen. Gezeik met managements hebben wij dus niet gehad. Het beste is om er samen uit te komen, want bij managements zitten vaak mensen die alleen maar vanuit hun eigen belang werken.’

---

<sup>56</sup> Geerts, Paul (1997) ‘Er nu mee stoppen? Ik zou gek zijn! In: *Brabants Dagblad*, 20 juni.

<sup>57</sup> Dit staat weergegeven in de cd-boekjes van beide albums *Dreams* en 2.



B. Boer: 'Een ander belangrijk punt wat heeft bijgedragen aan de goede samenwerking tussen de performers en mij en Martin is het feit dat wij de artiesten onder contract hadden en niet de platenmaatschappij. Wij regelden dus zelf de betaling naar Des'Ray en D-Rock en daar kon niemand tussenin komen. In veel gevallen is het zo dat producers en performers los van elkaar onder een contract staan bij een platenmaatschappij. Bij 2 Brothers on the 4th Floor had de platenmaatschappij mij en Martin en Des'Ray en D-Rock in een pakket onder contract. Hierdoor konden er geen rare dingen gebeuren zoals de platenmaatschappij die met de artiesten naar een andere producer wil gaan. De samenwerking tussen mij en Martin en D-Rock en Des'Ray is altijd goed gegaan. We gingen goed met elkaar om en het was altijd leuk. Geleidelijk aan we wisten allemaal dat het een keer zou ophouden. Het succes werd minder en de formule met een meisje dat het refrein zingt en een jongen die de coupletten rapt was uitgewerkt. Op een gegeven moment hebben we er wel wat varianten op gemaakt. We probeerden wat dingen uit, zoals nummers met wat meer R&B waarin heel veel rap voorkwam en nauwelijks zang of juist nummers met heel veel zang en bijna geen rap. Op een gegeven moment werkt het gewoon niet meer en dan houdt het op. We zijn ongeveer tien jaar actief geweest met 2 Brothers on the 4th Floor en dat is een lange tijd. De laatste twee platen waren ook geen hits geworden en daardoor hadden wij en de platenmaatschappij het idee om te stoppen. Des'Ray ging verder in de muziek met Diva's of Dance. Sinds een jaartje treden zij en D-Rock weer op onder de naam 2 Brothers on the 4th Floor. Er was heel veel vraag naar bij jaren negentig feesten en naar aanleiding daarvan hebben we het daar met zijn vieren over gehad en zijn zij gaan optreden via een boekingskantoor. Dat is echt hun ding en dat vinden Martin en ik prima.'

## 7. Jean-Paul de Coster en Phil Wilde: 2 Unlimited

'It's not techno music any longer. Your mum sings it! It's the pop music of the Nineties.' (Ray Slijngaard over de muziek van 2 Unlimited<sup>58</sup>)

### Biografie

2 Unlimited was niet de eerste Nederlandse dance-act waarbij performers het gezicht van de muziek bepaalden in plaats van de bedenkers van die muziek, maar zij staat wel te boek als de bekendste, succesvolste en invloedrijkste Eurodance-act aller tijden. Bedenkers van de muziek waren de Belgische producers Jean-Paul de Coster en Phil Wilde. Begin jaren negentig maakten ze muziek in de Soundsational Studio's: een kleine kamer op zolder boven de winkel in fontein- en vijverbenodigdheden van de familie Wilde te Lovendegem. Onder de naam 2 Unlimited produceerden ze in 1991 het instrumentale nummer 'Get Ready For This' dat in Groot-Brittannië op de tweede plaats in de hitlijsten belandde en daar wekenlang bleef staan.

Door het succes van de plaat besloten De Coster en Wilde om een live-act te formeren. Ze benaderden de destijds 20-jarige, Amsterdamse rapper Ray Slijngaard die zelf met het voorstel kwam om ook een zangeres bij het project te betrekken, de 19-jarige, eveneens uit Amsterdam afkomstige Anita Dots (Anita Dels). Ray schreef een songtekst voor 'Get Ready For This'. De song werd vervolgens opnieuw uitgebracht met de toegevoegde vocalen van hem en Anita. Vanaf dat moment vormden de twee Amsterdammers het gezicht van 2 Unlimited. De single scoorde opnieuw in de Engelse hitlijsten, en dankzij de lowbudget videoclip die door het internationale videoclip station MTV werd uitgezonden, won de dance-act al snel populariteit in andere landen van Europa en daarbuiten. Alleen in Nederland duurde het enige tijd voordat de succesmuziek erkend werd. Terwijl 2 Unlimited in Groot-Brittannië aangekondigd werd als 'the new sensation from Holland' was de dance-sensatie in Nederland nog vrijwel onbekend.<sup>59</sup>

Doordat het publiek tijdens de live-uitvoeringen, en in interviews en fotoreportages altijd de Nederlandse Ray en Anita te zien kreeg en de Nederlandse manager Michel Maartens alle nationale en internationale optredens en de daarbij behorende promotie vanuit Nederland coördineerde, werd 2 Unlimited in Nederland gepresenteerd als een Nederlandse dance-act, hoewel de muziek van Belgische afkomst was. De vele nummers die geproduceerd werden door De Coster en Wilde en in de studio ingezongen en op het podium live uitgevoerd werden door Ray en Anita, sloegen niet alleen bij het Westerse publiek aan, maar ook bij luisteraars in India, Turkije, Korea, Japan, Zuid-Amerika en Afrika. De twee Nederlandse performers toerden hierdoor over de hele wereld. In 1992 toerden ze ook in Australië waar hun debuutalbum, *Get Ready!*, dat in februari dat jaar werd uitgebracht en de eerste drie singles, 'Get Ready For This', 'Twilight Zone' en 'Workaholic' gelijktijdig in de hitlijsten stonden. Met 'Twilight Zone' bereikten ze voor het eerst een nummer één positie in de hitlijsten.



Afb. 4: Anita & Ray

<sup>58</sup> Price, Simon (1994) 'Europa Uber Alles' in: *Melody Maker*, 14 mei, p. 26.

<sup>59</sup> <http://dutchdance.atspace.com/pages/1991fpag.html> (6-12-2007) en Berg, Cors van den (1994) '2 Unlimited' in: *Dance Update*, nr. 9, 16 juni, p. 4.

Het jaar 1993 werd hét succesjaar van 2 Unlimited. Het tweede album *No Limits* dat op 10 mei dat jaar verscheen, bevatte hun meest succesvolle single aller tijden: 'No Limit'. De single stond in 35 Europese landen wekenlang op nummer één en werd platina in Nederland, Engeland en Duitsland. De tweede hit van het album was de single 'Tribal Dance', gevolgd door een eveneens succesvolle derde single 'Faces' en de vierde, 'Maximum Overdrive'.<sup>60</sup> Door het wereldwijde succes kregen ze een award uitgereikt voor wereldwijd best verkochte Nederlandse artiest tijdens de World Music Awards van 1993 in Monaco waar ze eveneens een optreden verzorgden.<sup>61</sup>

Het succes van 2 Unlimited was zo groot dat vele andere Nederlandse en buitenlandse dance-acts, waarvan sommigen zelfs al voor de opkomst van 2 Unlimited bestonden, een voorbeeld aan de groep namen. De laatste single van het succesvolle album verscheen in januari van 1994 met als titel 'Let The Beat Control Your Body'. In juni van dat jaar verscheen het derde album *Real Things*. Net als de twee voorgaande albums verkocht ook dit album zeer goed. 'Here I Go' werd hun twaalfde opeenvolgende top 10 single en met 'Twilight Zone' bereikte de groep zelfs naast Azië, Australië en Canada ook de Amerikaanse Billboard Hot 100. Ook in Nederland was het grote succes duidelijk merkbaar. In 1995 namen ze tijdens het Noorderslag festival in Groningen de Popprijs in ontvangst. Daarmee wonnen ze 10.000 gulden die ze vervolgens aan een goed doel schonken. Met de laatste single van het album, 'Nothing Like The Rain' voerden ze een geheel andere koers dan voorheen. Waar de dance-act voorheen bekend stond om elektronische up-tempo nummers, was dit nummer een ballad. Het is ook het jaar waarin de eerste single 'Get Ready For This', vier jaar na de eerste release alsnog de Amerikaanse Billboard Hot 100 bereikte. Ook verscheen de verzamel-cd *Hits Unlimited* met alle tot dan toe uitgebrachte singles. De verzamel-cd was de bekroning van alle succesjaren van Ray en Anita als 2 Unlimited.

In april van 1996 beweerden verschillende krantenberichten dat de twee performers de dance-act wilden verlaten. Volgens de media zou dit komen doordat de twee meer inspraak in de muziek wilden hebben waar de producers het niet mee eens zouden zijn. Ook speelde er naast een muzikaal motief ook een zakelijk aspect mee: Ray en Anita vonden dat de opbrengst van de muziek niet eerlijk verdeeld werd en waren van mening dat zij recht hadden op een groter aandeel van de winst dan zij in werkelijkheid kregen. Ook hier konden de producers zich niet in vinden, wat er uiteindelijk toe leidde dat Ray en Anita datzelfde jaar besloten om de dance-act te verlaten. Er waren ook onenigheden tussen Ray en Anita onderling. Anita wilde de producers voor zijn en had zonder Ray ingelicht te hebben in een persbericht verkondigd dat 2 Unlimited niet meer bestond. De conflicten tussen Anita en de producers leidde tot een rechtszaak die Anita won en een schadevergoeding opleverde vanwege het slechte contract dat ze getekend had. In juni van datzelfde jaar verscheen nog de single 'Spread Your Love' die al opgenomen was voordat Ray en Anita de groep verlaten hadden. Het was duidelijk te zien aan de videoclip die slechts een compilatie van bij elkaar geraapte live-beelden was, omdat Ray en Anita geen medewerking meer wilden verlenen aan de opnames.<sup>62</sup> Anita begon vanaf toen te werken aan een solocarrière en presenteerde programma's bij The Music Factory en Radio 538.<sup>63</sup> Ray begon ook aan een solocarrière maar had meer succes met zijn productiemaatschappij Raymar Productions en zijn platenlabel

---

<sup>60</sup> [http://www.popinstituut.nl/biografie/2\\_unlimited.163.html](http://www.popinstituut.nl/biografie/2_unlimited.163.html) (22-04-2008).

<sup>61</sup> De World Music Awards is de prijsuitreiking voor de wereldwijd best verkochte muzikartiesten. Bron: <http://www.worldmusicawards.com> (29-04-2008).

<sup>62</sup> <http://dutchdance.atspace.com/pages/1996cpag.html> (18-12-2007) en OOR Popencyclopedie 11<sup>de</sup> editie, 1998, p. 381.

<http://dutchdance.atspace.com/pages/1996dpag.html> (18-12-2007).

<sup>63</sup> Pol, Matthijs van der (1999) 'Anita over haar nieuwe plaat' in: *BG Magazine*, nr. 3, p. 37.

X-Ray dat later omgedoopt werd tot Rayvano Records. Ook startte hij het project V.I.P. Allstars voor beginnende R&B en hip hop muzikanten.<sup>64</sup>

In 1997 besloten De Coster en Wilde om door te gaan met 2 Unlimited en zochten ze twee nieuwe gezichten voor de dance-act. Het werden de twee Nederlandse meisjes Romy van Ooijen en Marjon van Iwaarden. De twee konden het succes van de oude performers echter niet evenaren. De in 1998 uitgebrachte drie singles 'Wanna Get Up', 'Edge Of Heaven' en 'Never Surrender', werden geen hits. Ray en Anita waren voor de fans 2 Unlimited, geen De Coster en Wilde en al helemaal geen Romy en Marjon. In 2000 werd 2 Unlimited dan ook voorgoed opgeheven. Vanaf 2002 begon Anita met Linda Estelle (T-Spoon) en Des'Ray (2 Brothers on the 4th Floor) samen op te treden onder de naam Diva's of Dance. In 2008 zijn zij nog steeds actief met de groep.<sup>65</sup>

## Geraadpleegde interviews

Ook bij de dance-act 2 Unlimited zijn het voornamelijk de performers die in de interviews aan het woord zijn geweest. In drie interviews uit 1992, 1993 en 1994 voor respectievelijk de muziekbladen *Hitkrant*, *Music Maker* en *Oor* staan echter uitspraken van de producers centraal. Hierin vertellen ze over het maakproces van hun muziek en waarom ze er destijds voor hebben gekozen om zelf uit de schijnwerpers te blijven en een podiumact rond de muziek te vormen.

## Ervaring en aanzet producers

Voordat Wilde samen met De Coster het 2 Unlimited muziekproject begon, was hij in de jaren tachtig als dj werkzaam geweest. Na een aantal jaren begon hij ook met het produceren van platen. In 1989 werkte hij samen met zangeres Petra (bekend van Petra & Co) die dat jaar de eerste Nederlandstalige houseplaat 'Laat je gaan' uitbracht. Samen met Peter Bauwens richtte Wilde een muziekbedrijf op genaamd 'soundsational productions and songs'. Naast het produceren van platen maakte hij ook remixes van andere dance-acts zoals Technotronic.<sup>66</sup>

Wilde kwam in contact met De Coster doordat laatstgenoemde een platenwinkel had waar Wilde zijn platen kocht. Het eerste muziekproject waar ze samen aan werkten was een remix voor Bizznizz. Daarna begonnen ze hun meest succesvolle muziekproject: 2 Unlimited.<sup>67</sup>

## Naam van de act

De naam 2 Unlimited refereert oorspronkelijk niet aan de twee Nederlandse performers Ray en Anita, maar aan de Belgische producers De Coster en Wilde. Wilde: 'De naam slaat op de samenwerking tussen mij en Jean-Paul en was er al lang voordat we met Ray en Anita gingen samenwerken. Maar omdat Ray en Anita ook met zijn tweeën zijn, paste de naam prima bij dit project.'<sup>68</sup> Ondanks dat de naam in de eerste plaats van toepassing was op de twee producers heeft het publiek van de muziek altijd de naam aan de performers gekoppeld. Ray en Anita waren ten slotte de enige gezichten die het publiek te zien kreeg bij optredens, in interviews en fotoshoots.

---

<sup>64</sup> Nn (1994) 'Eigen initiatief 2 Unlimited- rapper' in: *10Dance*, nr. 14, december p.5.

<sup>65</sup> [http://www.popinstituut.nl/biografie/2\\_unlimited.163.html](http://www.popinstituut.nl/biografie/2_unlimited.163.html) (18-12-2007) en [www.wilde-productions.be](http://www.wilde-productions.be) (18-12-2007) en <http://www.divasofdance.com/> (29-04-2008).

<sup>66</sup> <http://www.discogs.com/artist/Phil+Wilde> (13-08-2008), <http://www.wilde-productions.be/index.php?pag=bio> (13-08-2008).

<sup>67</sup> <http://www.wilde-productions.be/index.php?pag=bio> (13-08-2008).

<sup>68</sup> Kleijn, Willem (1994) '2 Unlimited, de meest succesvolle Benelux-act aller tijden, De mannen achter de hits' in: *Music Maker*, september. p. 88.

## In contact met performers

De Coster en Wilde hadden al instrumentale muziek uitgebracht onder de naam 2 Unlimited, voordat Ray en Anita deel uitmaakten van de dance-act. Ze maakten een instrumentale houseplaat omdat dat soort muziek in die tijd vrij goed verkocht werd, vooral in de vorm van 12-inch singles (dance-format). Wilde: 'Dat was een trend. We staken iets in elkaar en die eerste single, 'Get Ready For This', kwam in België uit op het Byte-label van Jean-Paul. Het was een louter instrumentaal nummer, we werkten toen nog niet met Ray en Anita. Ik had met Ray wel eens wat nummers met rap opgenomen, maar die waren allemaal geflopt. De plaat had succes in de clubs en verkocht heel goed. Via het clubcircuit verbreidde het succes zich langzaam over heel Europa. De plaat kwam terecht bij Pete Waterman (een producer van het bekende producertrio Stock, Aitken and Waterman, W.K.) en diens platenmaatschappij PWL Records, die vooral in de dansmuziek veel hits hadden. Nu teren ze vooral op licenties die ze met groepen als 2 Unlimited hebben afgesloten. Hij bracht de plaat vrijwel op hetzelfde moment dat wij een commerciëlere vorm van het plaatje bedachten.'<sup>69</sup> Die commerciëlere vorm zou tot stand komen door de toevoeging van vocalen. Via het managementbureau CBA kwamen ze in contact met rapper Ray die zelf voorstelde om zijn vriendin Anita als zangeres erbij te betrekken.<sup>70</sup>

## Reden voor inschakelen performers

De Coster en Wilde waren ervan overtuigd dat vocale muziek meer hitpotentie zou hebben dan instrumentale muziek. In een interview in *Hitkrant* belichtten ze dit wanneer hen de volgende vraag gesteld werd: 'Het verhaal van 2 Unlimited begon eigenlijk met de instrumentale versie die jullie van 'Get Ready For This' maakten. Hoe is het idee gegroeid om er nadien twee gezichten op te plakken? Wilde: 'Om het te commercialiseren, dat was ons eerste uitgangspunt. We wilden het toegankelijk maken voor radio en tv.' De Coster: 'De uitdrukking 'gezichten op plakken' heeft voor mij een bijklank. Ik wil erop drukken dat we hier niet met Milli Vanilli-toestanden te maken hebben. In het danswereldje dienen de frontmensen vaak enkel als uithangbord en hebben ze verder niets met de muziek op zich te maken. Bij 2 Unlimited is dat anders. Anita en Ray zijn bij het project betrokken geweest nadat ze eerst een opnamesessie hadden gedaan.'<sup>71</sup>

Omdat rap in die tijd erg populair was vroegen ze Ray om een rap te verzinnen op de instrumentale versie van 'Get Ready For This'. Hierdoor zou het nummer een nog groter publiek bereiken dan voorheen met de instrumentale versie. Wilde: 'We hadden hem een bandje met 'Get Ready For This' gestuurd, en hij stuurde dat terug met zijn rap plus de zang van een meisje. Dat bleek zijn vriendin Anita te zijn. We vonden die twee partijen wel leuk kleuren, en hebben ze uitgenodigd voor een opnamesessie. Ze hebben de vocale versie van 'Get Ready For This' ingezongen, toen ze dus nog geen 2 Unlimited waren. In eerste instantie wilden we ze voor die opname gewoon betalen als sessiemuzikanten, maar toen kwam Jean-Paul met de vraag of zij niet het gezicht van het project wilden zijn. Dat was voor hen natuurlijk ook veel interessanter.'<sup>72</sup> Toen hebben ze daarvoor een contract met hen getekend en hebben ze zichzelf kandidaat gesteld voor een volgende plaat of voor live-optredens. Stilaan kregen ze ook artistieke inbreng.<sup>73</sup>

---

<sup>69</sup> Ibidem, pp. 88-89.

<sup>70</sup> Ibidem.

<sup>71</sup> Ibidem.

<sup>72</sup> Kleijn (1994), pp. 88-89.

<sup>73</sup> Dyck, Peter van (1992) 'Geld is geen doel op zich voor 2 Unlimited' in *Hitkrant*, 18 juli.

## De muziek

Wat betreft de vocalen was de rap van Ray in de coupletten een element uit de hip hop en kwamen de vocalen van Anita in de refreinen voort uit de pop. Wilde: 'Bij de opnames voor de opvolger van 'Get Ready For This', 'Twilight Zone' hebben we in feite een trend gezet door Anita de poppy refreintjes te laten zingen. Nu klinkt dat allemaal heel logisch, maar dat was het op dat moment, voor een toch vrij agressieve housetrack, bepaald niet. Dat nummer scoorde nog beter dan 'Get Ready For This', en heeft veel in de dance-muziek veranderd. Heel de scene van Cappella tot 2 Brothers on the 4th Floor, Culture Beat, Dr. Alban, noem ze maar op, allemaal begonnen ze met refreintjes. Zonder dat wij het zelf beseften hebben we die trend neergezet, hebben we de agressieve clubdance een commercieel jasje gegeven.<sup>74</sup> En op die trend hebben we bij de volgende nummers voortgeborduurd.'<sup>75</sup> De twee gezichten met ieder hun eigen soort vocalen brachten meer variatie en melodie in de dancenummers. Voorheen bestonden de vocale partijen in de dance vaak uit korte, herhaalde samples. De combinatie van de twee soorten vocalen en het vele gebruik van de synthesizer zorgden voor een melodieuzer geheel. Hierdoor werd deze dance populair bij de massa. Ray: 'In onze nummers wordt een sterke rap gecombineerd met een leuk en melodieuze meezingrefrein. Hetgeen wij maken is eigenlijk geen pure house meer maar neigt al naar moderne popmuziek. In feite maken wij housepop en dat is onze sterke kant. Onze liedjes zijn zeer radiogeniek.'<sup>76</sup>

De muziek was door invoering van de melodie toegankelijker gemaakt. Meer melodie zorgde voor meer herkenbaarheid en meezingbaarheid waardoor het een groter publiek aantrok. Wilde: 'We hebben één groot voordeel. Over het algemeen is techno weinig melodisch, terwijl wij ons net baseren op de melodie.' De Coster: 'Als kenners daarom vinden dat wij géén techno maken, dan maak ik daar geen problemen rond. Ze mogen onze muziek noemen wat ze willen. Als je techno analyseert, dan merk je dat het op sfeer, gimmicks en ritmes gebaseerd is. Wij maken daarentegen klassieke nummers. Wij hebben eerst een melodie of refrein waarrond we pas nadien een technoproductie weven.'<sup>77</sup> Doordat de nadruk niet op de algehele sfeer, maar op de melodie van een nummer werd gelegd, kan verondersteld worden dat de muziek van 2 Unlimited eerder popmuziek dan dance is. De Coster: 'Het grote verschil tussen ons en andere producten is dat wij meer melodie hebben. Wij schrijven songs. No Limit kun je rustig op gitaar spelen. De undergroundscene is één vlakke boel. Louter gebaseerd op rhythm, rhythm-tracks sfeer. 2 Unlimited heeft refreintjes die je kunt onthouden. Het hoeft niet moeilijk te zijn, maar je moet het wel mee kunnen fluiten. Veel house werkt hypnotiserend, wat ik persoonlijk snel vind vervelen. House of techno wordt nog altijd geassocieerd met underground, XTC en gekke dingen doen. Dat is er bij ons niet bij. Wij hebben een clean imago. Opgewekt en vrolijk. Eén brok energie. De housescene is mineur, heel droevig eigenlijk. Een beetje fin de siècle. Een beetje verzetten tegen alles. 2 Unlimited is gewoon effe leuk doen.'<sup>78</sup>

2 Unlimited had net als alle andere Eurodance-acts een cleane imago. Andere dance genres waren vaak geassocieerd geweest met drugs en illegale feesten. 2 Unlimited kwam over als onschuldige muziek, mede dankzij de kindvriendelijke teksten en uitstraling van Ray en Anita. De doelgroep van de podiumact bestond dan ook uit veel jonge luisteraars. 'De muziek is bedoeld voor Jan-met-de-pet-in-de-sstraat', aldus Wilde. 'Amusement! Dat vind ik

---

<sup>74</sup> Hierbij moet wel worden opgemerkt dat het niet de producers van 2 Unlimited waren, maar de producer van Twenty 4 Seven, Ruud van Rijen, die als eerste het concept bedacht van een rapper in de coupletten en een zangeres in de refreinen. 2 Unlimited beweerde in dit interview dat zij die trend hebben neergezet, maar in werkelijkheid is dit Ruud van Rijen geweest.

<sup>75</sup> Kleijn (1994), p. 89.

<sup>76</sup> D.H. (1993) 'Voorlopig nog geen "limited editions" voor 2 Unlimited' in: *Backstage*, december, p. 12.

<sup>77</sup> Dyck, van (1992).

<sup>78</sup> Engelshoven, Tom / Luijn, John van (1993) 'Gewoon effe leuk doen' in: *Oor*, 15 mei, nr. 10 p. 29.

zo schitterend: die kleine kinderen die meezingen en dat mijn moeder het leuk vindt. Mensen in de bizniz denken het vaak beter te weten maar ze zouden het wat graag zelf willen doen. Maar dat lukt ze nou net niet. Als het dan zo gemakkelijk is, waarom lukt het ze dan niet?” De Coster voegt daaraan toe: De bedoeling van dansmuziek is dat mensen er op dansen. Als ik in een discotheek kom en ik zie 2000 mensen uit hun dak gaan en ik zie de verkoopcijfers dan denk ik dat we daar in geslaagd zijn.’<sup>79</sup>

De muziek van 2 Unlimited kent weinig ontwikkeling, iets waar de makers van de muziek bewust voor gekozen hebben. Het succes bij de jongeren was erg groot, maar De Coster ontkent dat het een marketingstrategie was om muziek voor jongeren te maken: ‘Het was geen vooropgezet idee. Het bleek gewoon zo uit te pakken dat zij het oppikten. En nu weten we welk publiek we bereiken, en wat ze leuk vinden aan 2 Unlimited. Daar houd je dan automatisch rekening mee. Het zou een beetje dom zijn als wij op een dag tegen elkaar zeiden “nu gaan we iets heel anders doen met 2 Unlimited”.’<sup>80</sup> Dat de muziek door de jaren heen weinig ontwikkeling doorgemaakt heeft is dan ook een punt van kritiek dat de producers vaak over zich heen hebben gekregen. Zijzelf ervaren dit echter juist als een sterke eigenschap van hun muziek. De Coster: ‘De grote troef van 2 Unlimited is dat het herkenbaar is. En dat wil zeggen dat het origineel is. Qua sound en melodie herkent men ons altijd. Kinderen van vier, vijf jaar oud horen het verschil niet tussen de Beatles en de Stones, maar als wij op tv komen is het: “Ha, 2 Unlimited!” Als je succes wilt houden dan is continuïteit heel belangrijk. Anders is het publiek je snel vergeten.’<sup>81</sup> Een ander punt van kritiek is dat de muziek te plat en te commercieel zou zijn. De producers hebben echter nooit naar buiten gebracht dat zij luistermuziek maakten. Ze hebben hun commerciële muziek altijd goed weten te onderscheiden van de luistermuziek. De Coster: ‘We beweren niet avant-garde undergroundhouse te maken. We begonnen met de intentie om gewoon eens een tof houseplaatje te maken...’<sup>82</sup> De Coster: ‘Commercieel zijn is geen smet en zeker niet minderwaardig. Het is een keuze. Er zijn twee mogelijkheden: toegankelijke, verkoopbare muziek maken of underground en avant-garde blijven. Van in het begin tikken onze platen aan bij een groot publiek. Het zou dom zijn om dat in te dijken.’<sup>83</sup> De producers zijn zich goed bewust van de doelgroep die zij met deze muziek aanspreken. De muziek van 2 Unlimited spreekt vooral jongeren tussen de twaalf en achttien aan door de eenvoudige teksten en de melodieopbouw, de opgewektheid van de muziek, het cleane imago, de herkenbaarheid en meezingbaarheid.

## **Inbreng producers versus performers**

2 Unlimited was een team bestaande uit vier personen, waarbij twee producers en twee performers zorgden voor de totstandkoming van een muzikaal eindproduct. Zowel performers als producers hebben inbreng op verschillende aspecten van de dance-act gehad.

De twee producers achter 2 Unlimited hadden ieder hun eigen taak. De Coster had voornamelijk de leiding op zakelijk gebied en Wilde op artistiek gebied. Ondanks ieders eigen kwaliteiten werkten de producers op beide gebieden samen. De samenwerking werd bewerkstelligd doordat de opbouw van de muziek eenvoudig gehouden werd. Wilde over dance in de hitlijsten: ‘Het is net als in de reclame, daar hanteert men de KSS-theorie: Keep it simple stupid. Dat verkoopt!’<sup>84</sup> Het muzikale proces begon met het verzinnen van een

---

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> Carvalho, Hester (1994) ‘Meer! Verder! Beter! Groter!’ in: *NRC Handelsblad*, 29 juni en Tilli, Robert (1993) ‘2 Unlimited Sees No Limit In Reaching The Sky’ in: *Music & Media*, vol. 10, 18 december, p. 14.

<sup>81</sup> Ibidem.

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Vanhellemont, Serge (1993) ‘2 Unlimited wil dit jaar ‘volwassen’ worden’ in: *Hitkrant*, 6 februari, p. 20.

<sup>84</sup> Kleijn (1994), p. 90.

melodie. Deze werd op de piano gecreëerd en bestond uit een eenvoudig akkoordenschema dat de basis van het nummer moest vormen. Alleen Wilde kon piano spelen, maar ook De Coster zat achter de piano zodat beiden ideeën konden uitwisselen om met elkaar tot een goed eindproduct te komen. Wilde: ‘meestal begin ik met een toffe lead-sound, een technoklank. En dat inspireert je dan om iets te spelen. Heb je eenmaal een deuntje dan bouw je daarop verder. Soms gaat het ook andersom, zoals met No Limit, dat was in de tijd van het singletje ‘Poing’. Je had toen de Rotterdam-sound, die snelle gabberhouse, die brak toen net door. Dus wij vroegen ons af of we ook niet zoiets moesten maken met zo’n bombastische, vierkante gabber-drumpartij. Op een gegeven moment had ik een heel leuk geluid met veel power gevonden. En dan begin je te spelen (zingt riffje ‘No Limit’): dengdeng denge da deng deng, en neemt dat op met de sequencer.’<sup>85</sup> Die track was eigenlijk heel simpel: drums, lead, bas. Daarna ging ik op vakantie. Na terugkomst speel ik die track weer eens af en was stomverbaasd. Had ik dat gemaakt? Zo fantastisch, zo moordend, daar moest ik onmiddellijk mee verder! Maar het was heavy voor die tijd, gabberhouse en poppy refreintjes, dat kon toch niet. We hebben daar nog een vergadering aan gewijd in Engeland. Die mensen zeiden dat we ons nergens iets van aan moesten trekken en gewoon onze gang moesten gaan. Dat is een van de dingen die ik van Pete Waterman, een typische Engelsman, heb geleerd: don’t let others say what you have to do. Jij bent de baas over je muziek, niet de andere mensen in de business! Goed we hebben een heel simpel refreintje gemaakt, het was een uniek concept dat onmiddellijk aansloeg.’<sup>86</sup>

Bij de totstandkoming van de muziek werd geen gebruik gemaakt van akoestische instrumenten en werd alles digitaal opgenomen. De reden hiervoor vertelt Wilde in een interview: ‘Je maakt een analyse van wat de mensen willen horen, en die hebben er geen boodschap aan of iets live ingespeeld wordt. De cd-kopers horen niet of het een echt orkest is. Ze merken het hooguit aan de sfeer van een nummer. Bij de muziek waarmee wij bezig zijn is vrijwel alles elektronisch. Dat betekent heel veel sampling. En verder gebruik ik, in het kader van de analoge revival, ook veel oudere synthesizers.’<sup>87</sup> Over de drumcomputers vertelt hij: ‘Ik gebruik vrijwel alleen samples, veelal klanken die al een keer bewerkt zijn. Die worden dan opnieuw gesampled en opgeslagen in een geheugenbank. Ik heb duizenden drumklanken, bijvoorbeeld alleen al zo’n 200 verschillende bass-drums. Die bieden zo’n variëteit dat ik echt geen behoefte heb aan een TR-909 drumcomputer waar maar één bassdrum uitkomt.’<sup>88</sup>

De teksten werden grotendeels door de performers geschreven die als uitgangspunt hiervoor de melodie van de producers uit de studio gebruikten.<sup>89</sup> Anita: ‘We werken nauw samen aan iedere plaat. Jean-Paul en Phil sturen een bandje op met de eerste aanzetten tot een nieuwe song. Wij proberen daar al wat tekst op te zetten, een refrein bij te vinden en sturen dat allemaal terug met enkele bedenkingen over de muziek. Na een tijdje heen en weer gecorrespondeerd te hebben komen we samen in een of ander Belgisch hotel waar we dan de puntjes op de i zetten en de song afwerken. Vervolgens trekken we de studio in. We hebben dus best wel artistieke inbreng in de nummers. Zeker wat de tekst betreft.’<sup>90</sup>

---

<sup>85</sup> Definitie van ‘sequencer’ volgens Plas, Jan van der / Schepers, Mike (2003) *Popmuziek van A tot Z* (Utrecht: Uitgeverij Het Spectrum B.V.): “Een sequencer is een computerprogramma dat in MIDI de gespeelde noten vastlegt. Met een sequencer zijn een of meerdere keyboards en drumcomputers aan te sturen. In de jaren tachtig was de sequencer een apart apparaat, tegenwoordig zit deze functie standaard in het computerprogramma voor harddisk-recording.”

<sup>86</sup> Kleijn (1994), pp. 90, 93.

<sup>87</sup> Ibidem, p. 91.

<sup>88</sup> Ibid, pp. 91, 93.

<sup>89</sup> Price, Simon (1994) ‘Europa Uber Alles’ in: *Melody Maker*, 14 mei, p.26 en Steer, Robert (1995) ‘Get Ready For The Twilight Zone’ in: *Update Magazine*, nr. 14, november, p. 10.

<sup>90</sup> D.H. (1993) ‘Voorlopig nog geen “limited editions” voor 2 Unlimited’ in: *Backstage*, december, p. 12.



De raps werden verzonden door Ray, waarbij hij van de producers duidelijk van tevoren te horen kreeg hoeveel en in welke maten hij hiervoor de ruimte had. De raps waren snel klaar in tegenstelling tot de zangteksten voor de vocalen van Anita in de refreinen. Daarvoor werd extra hulp ingeschakeld. Wilde: 'In zo'n 30% van de gevallen worden de teksten door anderen geschreven. We willen op dat punt toch wat variatie erin houden. Zangteksten schrijven is moeilijker. Daarna wordt er nog van alles bijgeschaafd aan de teksten. Die kids van tegenwoordig zijn echt niet zo romantisch meer, dus het moet niet de hele tijd over "I Love you, I want you, I let you never in de steek" gaan. "You gotta show me love" bijvoorbeeld is een heel andere manier om "I love you" te zeggen. Het mag ook niet te naïef zijn, maar aan de andere kant moet het ook simpel zijn. En dat is toch de kunst om een commerciële dance-track te maken, het moet on the edge zijn: hard genoeg voor de clubs, en poppy genoeg voor de radio zodat de moeders het ook graag horen. Als twaalf- of veertienjarige moet je gerust thuis kunnen komen met een cd van 2 Unlimited. Dat is ons concept. We krijgen wel eens dat verwijt dat we de muziek alleen voor het geld maken, maar dat is niet waar. Ik vind dat je muziek moet maken om zoveel mogelijk mensen daarmee een plezier te doen. Of het nu simpele muziek is, die overigens vaak nog best moeilijk is om te maken, of complexe, dat is uiteindelijk toch de bedoeling.'<sup>91</sup>

Ook Ray en Anita houden tijdens het schrijven van de teksten in hun achterhoofd de gedachte dat ze schrijven voor kinderen tussen de twaalf en achttien jaar. Anita: 'Onze teksten moeten in de eerste plaats goed "bekken". De klankkleur en dikte moeten kloppen met de muziek. Voor de rest proberen we vrij happy teksten te schrijven.' Ray: 'Ik besef terdege voor wie we schrijven. Ik weet dus dat ik niet kan vloeken en schelden zoals Ice T of andere hardcore rappers dat doen. Ik zou het slechte voorbeeld niet willen geven. Je bent een ideaal voor je fans. Daar moeten we ons een beetje naar gedragen.'<sup>92</sup>

Naast de teksten en de zang gaven beide performers andere muzikale ideeën aan die naar inzicht van de producers wel of niet toegepast werden.<sup>93</sup> De inbreng van Ray en Anita op muzikaal gebied ervoeren de producers als noodzakelijk. De artiesten moesten zich naar hun mening kunnen vinden in de muziek om het overtuigend te kunnen uitvoeren. Omdat Ray en Anita de muziek moesten uitvoeren op podia, moesten zij er zelf zorg voor dragen dat ze zich in de muziek konden vinden. Het schrijven van de teksten die zij zongen was hiermee belangrijk. Wilde: 'Ray en Anita zouden de nummers niet zo goed kunnen brengen wanneer we hun alles zouden dicteren. Er wordt als een team aan een plaat gewerkt.'<sup>94</sup> De Coster: 'We zijn toch nog altijd met iets artistieks bezig. Je kunt van twee performers niet verlangen dat ze voor 100% met hart en ziel iets vertolken waar ze zich helemaal niet in terugvinden. Nu is het zo dat je altijd toegevingen moet doen. Als je samen aan een project werkt, moet iedereen wat water bij de wijn doen. Toch proberen we met hun muzikale smaak rekening te houden. Als ik ze op de World Music Awards in Monaco zie staan en dat dan vergelijk met hun allereerste optreden, dan stel ik vast dat er een heel steile en positieve evolutie aan de gang is. Van twee mensen met enkel amateurervaring zijn zij uitgegroeid tot een professioneel team met een hoog niveau. Ze vallen niet uit de toon tussen al die wereldartiesten. Integendeel. En zoiets kan enkel als je rekening houdt met de persoonlijkheid van de artiest.'<sup>95</sup> Je hebt ook projecten waar de artiest niet eens zelf de stem heeft ingezongen en geen inspraak heeft in de *styling*. Dat loopt onherroepelijk dood.'<sup>96</sup> Maar zo bevestigt hij ook: 'De elementen moeten natuurlijk

---

<sup>91</sup> Kleijn (1994), pp. 90-91.

<sup>92</sup> D.H. (1993), p. 12.

<sup>93</sup> Dyck, van, (1992).

<sup>94</sup> Dyck, van, (1992).

<sup>95</sup> Ibidem.

<sup>96</sup> Engelshoven / van Luijn (1993), p. 29.

wel commercieel verantwoord zijn. Je moet geen techno vertolken in een hardrockoutfit.<sup>97</sup> Ray en Anita konden dus niet zomaar hun gang gaan in hun creativiteit. Alles werd gecontroleerd door De Coster en Wilde, want 2 Unlimited was hun project. De producers hadden altijd het laatste woord.

Niet alleen de muziek, maar ook andere aspecten van de dance-act droegen bij aan het grote succes van 2 Unlimited. Het totale imago van de groep werd bepaald door de gezichten van Ray en Anita. Hoewel de muziek, met uitzondering van de vocalen, voor het overgrote deel bepaald werd door de producers, bedachten de performers de invulling van alle andere creatieve aspecten, zoals hun opvallende kledingstijl, hun haar en make-up, de dans in de liveshow en de vormgeving van de videoclip. Juist ook deze aspecten droegen veel bij aan het imago van 2 Unlimited.<sup>98</sup> Ook waren zij al die jaren het aanspreekpunt voor de pers en de fans en traden zij in interviews en tijdens shows op de voorgrond in tegenstelling tot de producers. Dat het succes voor een groot deel aan Ray en Anita zelf en niet de producers te danken was werd ook nog eens bevestigd nadat de twee de groep verlaten hadden en de producers twee andere performers inschakelden. Het succes werd vanaf die tijd nooit meer geëvenaard.

### **Breuk en gevormd beeld producers en performers**

Uit diverse interviews en mediaberichten is gebleken dat 2 Unlimited in april 1996 uit elkaar ging wegens onenigheden tussen de performers en de producers en de performers onderling. De visies van de producers zijn echter niet aan bod gekomen in deze berichten. Alleen de performers zijn aan het woord geweest over de breuk. Volgens Ray en Anita zijn er twee belangrijke punten waar de producers niet aan tegemoet wilden komen, waardoor de breuk ontstaan is. Het eerste punt is dat Ray en Anita meer muzikale inbreng wilden en het tweede punt is dat ze een groter aandeel van de opbrengst wilden.

Naarmate het succes zich steeds meer uitbreidde en het aantal interviews en optredens toenam eisten Ray en Anita meer muzikale inbreng. Vanuit hun standpunt leek dit op het eerste gezicht logisch, maar de producers zijn vanaf het begin af aan altijd degenen geweest die niet alleen de muziek (met uitzondering van de vocalen), maar ook het hele concept hadden bedacht voordat Ray en Anita in zicht kwamen. Ook hadden zij de naam '2 Unlimited' bedacht die in eerste instantie op hun van toepassing was. Zij waren altijd degenen geweest die de muziek beheersten, omdat zij de muziek bedachten en opnamen in de studio. Daaruit kan opgemaakt worden dat het terecht is geweest van de producers om niet tegemoet te komen aan de wensen van Ray en Anita. Vanaf het begin was al duidelijk dat het een project van Wilde en De Coster was en dat zij het concept leidden. De producers gaven Ray en Anita al vrij veel inspraak doordat zij hun eigen teksten schreven en styling bepaalden. Doordat alleen de kant van het verhaal van Ray en Anita in de mediaberichten is verteld, leek de beslissing van de producers om daarin niet tegemoet te komen onterecht, terwijl dat niet zo blijkt te zijn.

Ook waren de performers niet tevreden over de verdeling van het geld. In verschillende mediaberichten is naar voren gekomen dat de verhoudingen tussen het aandeel van de producers en de performers niet zou kloppen. Na de breuk zei Anita Doth: 'Miljoenen op de bank? Ray en ik kwamen samen niet eens aan vier kwartjes per verkochte cd.'<sup>99</sup> Ray vertelde: 'Ik voelde me een slaaf van de platenmaatschappij. Die was er alleen maar om aan anderen heel veel geld te verdienen. Ik had geen zin om op die manier verder te gaan.'<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> Ibidem.

<sup>98</sup> Price, Simon (1994) 'Europa Uber Alles' in: *Melody Maker*, 14 mei, p. 26.

<sup>99</sup> Nn (2005) 'Foute producers en wurgcontracten' in: *Algemeen Dagblad*, 21 mei.

<sup>100</sup> Stapele, Saul van (1997) 'Ray Slijngaard, Ster 2 Unlimited is Nederland beu' in: *Haagse Courant*, 10 november.

Maar ook op dit vlak zijn alleen de visies van de performers naar buiten gekomen die de indruk hebben gewekt dat de performers er slecht vanaf gekomen zijn. Uit het feit dat zij als tekstschrijvers royalties ontvingen blijkt dit wel mee te vallen. In de *Volkskrant* stond hierover: “Blijkens een voorzichtige raming in het maandblad *Quote*, augustus 1994, sleepten Doth en Slijngaard in 1993 alleen al vijf miljoen gulden aan royalties binnen. De inkomens uit optredens werden gemakshalve buiten beschouwing gelaten.”<sup>101</sup> Tevens laat Ray in een ander bericht doorschemeren dat hij niet heel slecht verdiend heeft. Ray: ‘Vergeet niet dat we heel jong waren toen we begonnen. Voor de eerste optredens kreeg ik 150 piek. Dat vond ik, die in de keuken op Schiphol 1200 gulden in de maand verdiende, waanzinnig veel geld. En het platencontract dat we in die dagen tekenden was wel ons eerste, dus daaruit hebben we evenmin het hoogst haalbare gesleept. Maar goed, je zult mij verder niet horen klagen, ik kan een potje breken.’<sup>102</sup> De onenigheden over de muzikale inbreng en het geld waren ook niet de enige redenen waarom de breuk tot stand kwam. Ray heeft een jaar na de breuk aangegeven dat hij na al die jaren house zich meer op R&B wilde gaan richten.<sup>103</sup> Tevens heerste bij de performers een besef dat het succes van de dance-act niet oneindig zou zijn. Ray: De knop omdraaien en nog een paar jaar op de automatische piloot verder gaan had misschien gekund, maar daar voelden Anita en ik niets meer voor na al die hectische jaren. Dat zou dan waarschijnlijk voor vier jaar zijn geweest en dat is tegenwoordig in de muziekbusiness gewoon erg lang. Als het dan toch niet meer klikt, kun je beter stoppen voordat ze je beginnen uit te spugen, hebben we toen geredeneerd.<sup>104</sup> In *Billboard* vertelt Ray: ‘I don’t regret doing 2 Unlimited at all. But it was time to pursue my own ideas. Our producers would prepare all our tracks. All we had to do was come into the studio and do the vocals. They weren’t very open to the idea of putting more variety in our music. Working with other producers was out of the question. Now I can do the stuff I really want to, R&B and hip hop, I can start with a bassline in the studio and build it up into a track which is my very own creation.’<sup>105</sup>

---

<sup>101</sup> Nn (1996) ‘Een laffe streek’ in: *Volkskrant*, 18 april.

<sup>102</sup> Du Moulin, Louis (1997) ‘Ray Slijngaard ook muzikaal verlost van 2 Unlimited’ in: *Rotterdams Dagblad*, 12 april.

<sup>103</sup> Van Stapele (1997).

<sup>104</sup> Du Moulin (1997).

<sup>105</sup> Mooij, Thessa (1997) ‘Slijngaard builds on his unlimited base’ in: *Billboard*, Vol. 109 Issue 22, 31 mei.

## 8. Wessel van Diepen en Dennis van den Driesschen: Vengaboys

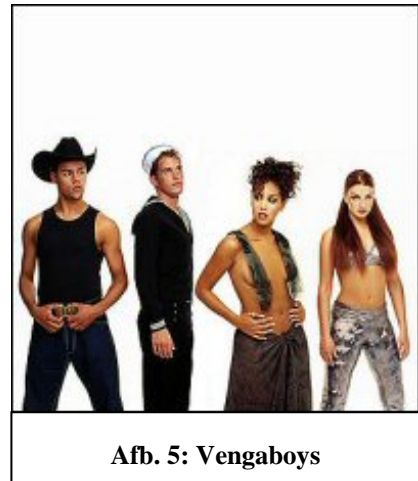
*‘Wie weleens in Spanje is geweest, moet ze ongetwijfeld gezien hebben, zo begon het eerste persbericht. En niemand die ooit zei: ik kom zo vaak in Spanje en ik heb die Venga’s nooit gezien. Want dan was je op het verkeerde feest geweest.’* (Wessel van Diepen over zijn succesvolle dance-act Vengaboys<sup>106</sup>)

### Biografie

De Vengaboys is een dance-act waarbij lange tijd geheimzinnig over de makers van de muziek gedaan werd. Bij voorgaande acts als Twenty 4 Seven, 2 Brothers on the 4th Floor en 2 Unlimited bleven de producers van de muziek weliswaar op de achtergrond, maar kwamen ze er wel in het openbaar voor uit dat zij de makers waren van de muziek. De bedenkers van de Vengaboys onderscheidden zich daarin. Zij wilden anoniem blijven en verzonnen daarom verschillende promotieverhalen rondom de groep.

In 1997 kwam het bericht dat twee Spaanse dj’s, dj Danski en dj Delmundo, van 1992 tot 1997 met een oude schoolbus door Spanje waren gereden en op verschillende plekken illegale strandfeesten hadden gegeven. Danski: I just thought, ‘We’ll buy one of those old school buses, rebuild it a little, go to Spain and play records for a few years.’ We called it the Vengabus. Delmundo: We only threw beach parties at night. When the clubs closed, we’d do an aftershow party on the beach.<sup>107</sup> Verder vulden ze het verhaal aan door te beweren dat ze vanaf 1997 muziek wilden gaan maken onder de naam Vengaboys en hierbij de podiumartiesten Kim uit Brazilië, Denise uit Hongarije, Robin uit Venezuela en Roy uit Trinidad de muziek voor een publiek lieten presenteren. Deze vier performers zouden ze op hun strandfeesten in Spanje hebben ontmoet. Zelf konden ze naar verluid niet dansen en bovendien vonden ze zichzelf te lelijk om een podium te betreden.

Drie jaar na het in de wereld helpen van de berichten over de geheimzinnige dance-act kwamen de producers en medewerkers van Wessel’s ‘dreamteam’ er in een artikel in het decembernummer van *Vrij Nederland* voor uit wat het werkelijke verhaal achter de Vengaboys was. Dj Danski en Delmundo waren pseudoniemen voor de in werkelijkheid Nederlandse producers Dennis van den Driesschen (die ook producer van Nakatomi en remixer van muziek van andere dance-acts was) en Wessel van Diepen (die bekend was als producer van andere dance-acts en als radio dj bij o.a. Veronica en Radio 538). Het tweetal verspreidde de muziek niet vanuit een oude schoolbus in Spanje, maar vanuit een studio in het Nederlandse Hilversum. Bovendien werden de twee in het werk bijgestaan door Van Diepens zus Wendelien van Diepen, die de PR verzorgde en haar vriend Peter Schoots, die het management voor zijn rekening nam. De vier opereerden in het bedrijf Violent Music onder de naam Vengaboys, dat voor het publiek de gezichten van de vier exotische podiumartiesten Kim (Kim Sasabone), Denise (Denise van Rijswijk), Robin (Robin Pors) en Roy (Roy den Burger) betrof. Alle vier de gezichten bleken overigens niet uit verre landen te komen, maar waren gewoon afkomstig uit de Nederlandse steden Rotterdam, Vlaardingen en Harderwijk.



Afb. 5: Vengaboys

<sup>106</sup> Ede Botje, Harm / Donkers, Sander (2000) ‘De gifmengers van de Vengaboys’ in: *Vrij Nederland*, Vol. 61 afl. 51-52, 23 december, p. 33.

<sup>107</sup> Blashill, Pat (1999) ‘The Vengaboys Party Rules’ in: *Rolling Stone*, afl. 814, p. 42.

Om met de dance-act wereldwijde bekendheid te vergaren verscholen de producers zich achter pseudoniemen, waardoor ze anoniem konden opereren en de mogelijkheid hadden om middels verzonden promotieverhalen veel publiciteit te krijgen. Niet alleen het verhaal over wie de Vengaboys waren was compleet verzonden, maar ook vele gebeurtenissen rondom de groep waren uit de duim gezogen. Zo werden er ludieke acties bedacht waarmee de Vengaboys in de publiciteit kwamen. In 2000 bleek dat de acties niet eens plaats hadden gevonden hadden en alleen op papier hadden bestaan. Dit alles deden de producers om met hun dance-act naamsbekendheid te krijgen.

De eerste singles brachten de Vengaboys in 1997 uit. ‘Parada de Tettas’ (letterlijk vertaald: de tietenparade) en ‘To Brazil’ werden in Nederland slechts kleine hits. In het daaropvolgende jaar begon het succes van de groep grote vormen aan te nemen. De derde single ‘Up & Down’ wist de derde plaats in de Nederlandse Top 40 te behalen en de vierde single ‘We Like To Party’ bereikte de tweede plaats in de Nederlandse Top 40. In laatstgenoemd nummer gaat de tekst over de Vengabus waarmee de groep op weg zou zijn om overal feesten te geven. De plaat behaalde platina net als de opvolger ‘Boom Boom Boom Boom’ die eveneens een nummer één positie in de hitlijsten behaalde.

Het eerste album *Greatest Hits Part 1* dat in 1998 werd uitgebracht behaalde goud. Muziekcritici verbaasden zich over de goede ontvangst, want de liedjes waren eentonig en de teksten die enkel over feesten en seks gingen waren oppervlakkig. Maar dat was juist de essentie van het succes, want de muziek sloeg aan bij de massa die de toegankelijke teksten en melodieën makkelijk onthield.

Niet alleen in Nederland, maar ook in andere landen zoals Amerika werden de Vengaboys een groot succes. In 1999 behaalden de singles ‘Up & Down’ en ‘We Like To Party’ daar een eerste plaats in de Billboard Dance Chart. Hetzelfde jaar werd in Nederland de volgende single, ‘We’re Going To Ibiza’ een grote hit en werden ze genomineerd voor de MTV Award van Beste Doorbraak Van Het Jaar. Een jaar later ontvingen ze de TMF Award voor Beste Dance Act en kende Conamus hen de Exportprijs toe. De prijs werd echter door de groep geweigerd, omdat ze alleen publieksprijzen in ontvangst wilden nemen en zich niet geroepen voelden om tijdens het Gouden Harp Gala 2000 een optreden te geven voor een ‘stel oude mannen in grijze pakken’.<sup>108</sup> In 2000 verschenen eveneens de singles ‘Shalala’ en ‘Uncle John From Jamaica’ en het album *The Platinum Album*. Performer Robin verliet dat jaar de groep en werd vervangen door Yorrick. Met de nieuwe bezetting toerde de groep door Australië, Nieuw-Zeeland en Maleisië en namen ze het nummer ‘Take Me To The City’ op voor de bioscoopverfilming van de Amerikaanse tv-serie *Charlie’s Angels*. De verkoop van de muziek en de publiciteit die de groep kreeg zorgden ervoor dat de Vengaboys een groot succes werd over de hele wereld.

In december 2000 wisten de journalisten Harm Ede Botje en Sander Donkers voor een artikel in *Vrij Nederland* het werkelijke verhaal achter de hitmuziek los te krijgen bij de breinen achter de muziek: Wessel van Diepen, Dennis van Driesschen, Wendelien van Diepen en Peter Schoots. In dat artikel werd door alle vier de betrokkenen voor het eerst gesproken over de werkelijke ideeën achter de Vengaboys en waarom zij voor een anonieme en geheimzinnige aanpak van het muziekproject kozen. Hoewel de groep nooit officieel uit elkaar is gegaan, hebben de Vengaboys hierna nooit meer muziek uitgebracht.<sup>109</sup> Wel hebben ze nog een aantal jaren optredens gegeven. In 2002 verlieten Yorrick en Denise de groep waarna het een aantal jaren stil bleef rond de groep. In 2007 voegden Yorrick en Denise zich weer bij de groep en hoewel er geen nieuwe muziek is uitgebracht onder de naam Vengaboys, is de dance-act vanaf 2007 wel te boeken voor optredens.<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup> Nn (2000) ‘Vengaboys hebben geen trek in Exportprijs’ in: *Limburgs Dagblad*, 12 februari.

<sup>109</sup> <http://www.popinstituut.nl/biografie/vengaboys.683.html> (04-01-2008).

<sup>110</sup> <http://www.janvis.nl/artiest/26/vengaboys.html> (01-05-2008).

## Geraadpleegde interviews

Omdat de producers en performers hun ware identiteit verborgen wilden houden hebben de Vengaboys bijna geen interviews gedaan. De twee interviews die voor deze casestudie zijn geraadpleegd stonden in de *Rolling Stone* en *Vrij Nederland*. Daarbij is het laatstgenoemde interview het meest geraadpleegd aangezien de producers daarin vertellen wat het werkelijke verhaal achter de Vengaboys was en hoe het muziekproject in elkaar zat.

## Ervaring en aanzet producers

Voordat Van Diepen (1966) het Vengaboys project opstartte had hij al veel ervaring opgedaan in de muziekwereld. Vanaf zijn vijftiende was hij actief bezig geweest bij diverse radiostations. Beginnend bij zijn eigen opgerichte piratenzender Radio Stad Delft gevolgd door diskjockeywerkzaamheden bij VARA, Veronica, RTL- Veronique en Radio 538 waar hij zijn eigen radioprogramma “Van Diepen’s Dance Department” begon. Niet alleen als radio dj, maar ook als producer van dance was hij vanaf de jaren negentig actief. In 1991 vormde hij samen met producer Denzil Slemming een technoduo onder de naam L.A. Style, waarmee ze bekend zijn geworden met het nummer ‘James Brown Is Dead’. Drie jaar later begon hij met het produceren van vele andere dance-platen onder verschillende pseudoniemen. Samen met Peran van Dijk maakte hij platen onder de naam Lick en Luvspunge.<sup>111</sup>

In 1995 richtte Wessel Van Diepen (voortaan aangeduid als Van Diepen) samen met Van den Driesschen de happy hardcore dance-act Nakatomi op. Onder de naam dj Delmundo en Danski scoorden ze daarmee tot aan 1997 een aantal hits met ‘Free’, ‘Children Of The Night’ en ‘Sing’. Daarnaast waren beide producers ook betrokken geweest bij de dance-act Alice DeeJay van de producers Eelke Kalberg, Jurgen Rijkers en Sebastiaan Molijn. Van den Driesschen was naast producer ook bezig met het remixen van muziek van andere dance-acts, onder andere van 2 Brothers on the 4th Floor en Twenty 4 Seven.<sup>112</sup> Door de succesvolle samenwerkingen besloten ze om de Vengaboys op te richten.

## Naam van de act

De naam Vengaboys kwam voort uit een opnamesessie van het eerdere project Nakatomi. Van den Driesschen: ‘Die zomer was die Zuid-Amerikaanse feel nogal in met trompetjes en exotisch gedrum. Dus we hadden een Spaanse zangeres gevraagd om wat kreten in te zingen. Dat kind riep van alles, maar wat bleef hangen was “venga, venga, venga”.’<sup>113</sup> Door de verzonnen identiteit van de makers van de muziek, verwees het Spaanse woord “venga” naar de zogenaamde Spaanse identiteit van de dj’s Danski en Delmundo die in werkelijkheid Nederlands waren.

## In contact met performers

‘Wie weleens in Spanje is geweest, moet ze ongetwijfeld gezien hebben, zo begon het eerste persbericht. Van Diepen: En niemand die ooit zei: ik kom zo vaak in Spanje en ik heb die Venga’s nog nooit gezien. Want dan was je op het verkeerde feest geweest.’<sup>114</sup> Dat op de plaatjes van de Vengaboys stevast een oer-Hollands telefoonnummer stond, ontging ook iedereen.<sup>115</sup> De persberichten met onwaarheden werden verspreid om de betrokkenen in het muziekproject in de anonimiteit te houden en de performers interessanter te doen voorkomen

---

<sup>111</sup> Nn (1999) ‘Wessel van Diepen’ in: *BG Magazine*, nr. 1, p. 25 en

[http://www.popinstituut.nl/biografie/wessel\\_van\\_diepen.20696.html](http://www.popinstituut.nl/biografie/wessel_van_diepen.20696.html) (09-01-2008).

<sup>112</sup> <http://www.geocities.com/SunsetStrip/Towers/2488/Nakatomi.html> (09-01-2008).

<sup>113</sup> Ede Botje, Harm / Donkers, Sander (2000), p. 32.

<sup>114</sup> Ibidem, p. 33.

<sup>115</sup> Ibidem, p. 32.

dan ze in werkelijkheid waren. Performers Kim, Denise, Robin en Roy waren dan nooit opgepikt bij illegale strandfeesten in Spanje en hadden al helemaal niet een internationale identiteit. Wessel had zangeres Kim voor het eerst in een Rotterdamse discotheek gezien waar ze als danseres in de weekenden bijverdiende. Ze was destijds twintig, deed een opleiding voor schoonheidsspecialiste en werkte bij de KPN. ‘Maar vanaf dat moment kwam ze uit Brazilië en hield ze van chocola.’<sup>116</sup> Danser Yorrick die in 2000 Robin had vervangen, kwam zelfs uit de Nederlandse boyband Velvet (waar ook diens vriend Jeroen Post in zat die destijds bekend was als vj bij TMF). Er was niemand geweest die dit van Kim of Yorrick of een van de andere performers opgemerkt had. Zowel de producers als de performers waren Nederlands en om dat te verhullen moesten beide partijen zich internationaal voordoen. Op deze manier werden de Vengaboys voor het publiek exotischer en daarmee interessanter voorgedaan dan zij in werkelijkheid waren. Performer Kim ervoer dit juist als positief: ‘Ik vind het heerlijk dat niemand werkelijk weet wie wij zijn, want daardoor heb ik nog een fantastisch privéleven.’<sup>117</sup>

### **Reden voor inschakelen performers**

Net als bij de voorgaande casestudies werden performers als gezicht van de muziek ingeschakeld, omdat de producers zichzelf hiervoor niet geschikt vonden. Daarnaast was de anonimiteit van de producers een belangrijk gegeven binnen het concept van de Vengaboys. Door de anonimiteit, die bewerkstelligd werd door het gebruik van pseudoniemen, konden geheimzinnige en fictieve verhalen rondom de dance-act bedacht worden. Hierdoor werd de dance-act veel interessanter voorgedaan dan zij in werkelijkheid was en groeide haar populariteit waardoor ook de verkoopcijfers stegen.

Een van de eerste berichten over een verzonden gebeurtenis ging over het feit dat de Vengaboys tijdens een optreden geld in het publiek gegooid hadden en hierdoor in de problemen kwamen door de grote chaos die daardoor ontstaan was. In het interview in *Rolling Stone* vertelt Van Diepen nog onder het pseudoniem dj Delmundo hierover: ‘We were selling shitloads of records, and it’s fun to make money, but it’s not the most important thing. So when we played at a beach club in Barcelona, we threw ten or fifteen thousand dollars into the audience. It was complete chaos. It was big fun, but it was also a publicity stunt. Now, people who come to our concerts ask, “Are they going to throw money again?”’<sup>118</sup> In hetzelfde interview vertelt hij over de zogenaamde illegale strandfeesten waar de Vengaboys optraden. ‘The Spanish police, the Guardia Civil, are hard as hell. They’re fanatics about keeping people quiet at night. They’d actually hit people with their bats. We had someone there who spoke Spanish to deal with the Guardia Civil. Another way to deal with them is to R-U-N! Run to the bus, put the equipment on it and get out. Then drive a while and set it up again. The good thing about driving in Europe is that you can be in a completely different country in just a few hours.’

Voor producers Van Diepen en Van Den Driesschen was het een spel. Van Diepen: ‘We hebben echt ontzettend veel lol gehad. Je hoort weleens: ze zijn voor het geld gegaan. Maar het voelde als piraterij. De muziek kon eigenlijk niet en we jokten de hele boel bij elkaar. Niets was echt. Alles was verzonden.’<sup>119</sup>

Sommige onzinverhalen werden niet voor de extra publiciteit bedacht, maar als oplossing voor een voorkomend probleem. Schoots: ‘De eerste opnamen van de clip voor ‘Boom, Boom’ waren mislukt, maar die single ging als een gek. ’s Avonds na het eten

---

<sup>116</sup> Ibid.

<sup>117</sup> Ibid, p. 35.

<sup>118</sup> Blashill, Pat (1999), p. 42.

<sup>119</sup> Terphoven, Arne van / Beemsterboer, Toon (2004) *Door! Dance in Nederland* (Amsterdam: Uitgeverij Contact) p. 69.

verzonnen we dan maar dat de banden uit de Venga-bus gestolen zouden zijn. Ik dacht: wie weet lezen ze het voor bij TMF. Maar dat kwam dus mooi op het ANP-nieuws, en op het achtuurjournaal.' Van Diepen giert het uit: 'Moet je je voorstellen; ik zit mijn programma te presenteren en zeg: we gaan er even uit voor het nieuws. En dan hoor ik om het uur het verhaal voorbijkomen dat we de avond ervoor hebben verzonnen. Die grap kon nog een keer. Ditmaal was het de mastertape van de eerste cd die gestolen was. Het persbericht meldde: wees er dus snel bij, want op=op. En verdomd, de verkoop trok aan.'<sup>120</sup> Zakelijk leider Schoots over de verzonnen verhalen: 'Wij maken sprookjes. Je kunt wel heel eerlijk gaan vertellen dat onze muziek gemaakt wordt in een Hilversumse studio, maar dat willen de mensen helemaal niet horen. En trouwens, wij vinden het ook niet leuk.'<sup>121</sup> Van Diepen voegde daar nog een eigen ervaring van het principe aan toe: 'Toen Prince interviews begon te geven vond ik hem ineens niet meer interessant.'<sup>122</sup>

Kenmerkend aan de performers waren de specifieke imago's van alle groepsleden.<sup>123</sup> Elke performer kreeg een eigen imago toegekend. Kim was altijd in een legeroutfit te zien, Roy was de cowboy en Robin was de matroos. Simpele imago's die makkelijk bleven hangen bij het publiek. Makkelijker nog dan een gezicht en dat was ook een van de redenen: 'Bandjes met twee jongens en twee meisjes zijn er genoeg. Wij wilden de karakters aanscherpen, en ze uitvergrooten tot stripfiguren, want dat is universeel herkenbaar. En handig bovendien: toen groepslid Robin ermee ophield en vervangen werd door ex-dolfijnentrainer Yorrick, viel dat maar weinigen op, aldus Wendelien van Diepen.'<sup>124</sup>

De specifieke imago's voor de groepsleden zorgden niet alleen voor vervangbaarheid van de performers, maar ook voor nog meer herkenbaarheid bij het publiek. Doordat de imago's zo herkenbaar waren kon het publiek er een echte band mee krijgen. Iets wat in de vorige muziekprojecten Van Diepen ontbrak.<sup>125</sup>

## De muziek

De muziek van de Vengaboys verschilt met die van voorgaande besproken casestudies doordat er geen prominente rol is weggelegd voor hip hop. Eind jaren negentig verdwenen de rapfragmenten uit Eurodance om plaats te maken voor een nieuwere vorm van de muziek waarin meer van het elektronisch instrumentarium te horen was. Door de verandering van de muziek veranderde ook het concept dat niet langer uit rapper en een zangeres bestond, maar vier leden die allen dansten en zongen. Daarin hadden vrouwen en mannen wel een gelijk aandeel doordat de groep uit twee mannen en twee vrouwen bestond. Van Diepen maakte Eurodance, waarbij het concept er aan de buitenkant anders uitzag, maar de gedachte erachter hetzelfde bleef. Van Diepen en Van den Driesschen opereerden achter de schermen als producers en performers Kim, Denise, Robin en Roy voerden zijn muziek uit.

De muziek van de Vengaboys sloeg bij de massa aan doordat het laagdrempelig was. De songs waren inhoudelijk simpel en lagen gemakkelijk in het gehoor doordat ze veel herhaling bevatten in zowel de eenvoudig opgebouwde melodieën als de niet al te diepgravende teksten. Hierdoor bleven ze vaak na een enkele keer gehoord te hebben gemakkelijk in het geheugen van vele luisteraars. De producers maakten duidelijk veel gebruik van 'hooks' in de muziek. De muziek van de Vengaboys was karakteristiek doordat

---

<sup>120</sup> Ede Botje, Harm / Donkers, Sander (2000), p. 33.

<sup>121</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>122</sup> Ibid.

<sup>123</sup> De toepassing van het toekennen van bepaalde imago's aan een podiumartiest was ook al te zien in de jaren negentig bij de Britse meidengroep Spice Girls. Daarin had elk groepslid een eigen imago. Zo was er een baby spice, sporty spice, posh spice, sexy spice en tough spice.

<sup>124</sup> Ede Botje, Harm / Donkers, Sander (2000), p. 33.

<sup>125</sup> Ibid, p. 32.



de teksten altijd dezelfde banale onderwerpen betrof, namelijk seks en feesten. De teksten werden gezongen op muziek die bestond uit voornamelijk eenvoudige beats en een synthesizer melodie. Omdat de nummers allemaal over dezelfde onderwerpen ging en de muziek in elk nummer oppervlakkig bleef en weinig ontwikkeling doormaakte kreeg de muziek veel kritiek van menig popliefhebber. Desondanks sloeg de muziek bij een grote massa aan, juist dankzij de simpelheid, de oppervlakkigheid en de doeltreffendheid van de banale teksten en melodieën.<sup>126</sup>

Door zijn radio-ervaring kon Van Diepen goed inschatten wat voor muziek de potentie had om een hit te worden en welke niet. Van Diepen: ‘Door mijn radiocarrière had ik wel enigszins door hoe het commerciële circus werkte. Ik zag artiesten en platen komen en gaan. Het is me daarbij opgevallen dat in ons genre de opvolgers vaak net zo klinken als de eerste single. Bij de gratie van het succes van de eerste wordt de tweede plaat ook een hit, maar een minder grote. Vaak is het thema minder goed. Er komt meestal nog een slappe, derde single en dan is het afgelopen. Het komt bij dance maar zelden voor dat mensen hun succes in de hitparade consolideren. Daar kwam mijn radio-ervaring om de hoek kijken, want Dennis en ik hebben het bewust anders aangepakt. Ons publiek verschoof en wij zijn daarin meegegaan. Een van onze latere hits, ‘We’re Going To Ibiza’, is door andere mensen gekocht dan degenen die ‘Up and Down’ kochten. Met elementen uit de vorige platen hebben we de muziek stapje voor stapje meer pop gemaakt. Daardoor hebben we het succes gecontinueerd en hebben we de Vengaboys behoed voor het lot van een eendagsvlieg.’<sup>127</sup> Van den Driesschen: ‘Je gaat aan de slag met de klanken die je op dat moment veel op de radio hoort, en bezoekt clubs om te horen welke trends eraan komen. Verder hebben we goed gekeken hoe de échte hitfabrieken het deden, zoals 2 Unlimited, of Stock, Aitken and Waterman. Ze veranderen elke keer het melodietje, en verder houden ze alles juist precies hetzelfde.’<sup>128</sup> ‘Daarnaast is een succesvolle act gebaat bij één duidelijke emotie die het hele product omgeeft. In het geval van de Vengaboys doet Van Diepen daar niet moeilijk over. Het is wippen, tietten, feesten. En dan zo, dat je er in Saoedi-Arabië geen problemen mee krijgt.’<sup>129</sup> Een penetrante synthesizerriedel, een pompende eurobeat en een opeenstapeling van pakkende slogans – vanaf de single ‘Up and Down’ hadden de Vengaboys hun formule te pakken. ‘En dat hebben we héél lang zo gehouden,’ zegt Van den Driesschen droog. ‘Soms zei ik: nu kan het echt niet meer, Wes. En hij: jawel joh, gewoon doen!’<sup>130</sup>

## **Inbreng producers versus performers**

Over de inbreng van de performers in deze dance-act is niks bekend. Deze parameter is in deze casestudie dan ook niet relevant aangezien de performers nooit uitspraken hierover gedaan hebben en daardoor niet bekend is of er conflicten zijn ontstaan over de inbreng van de performers in vergelijking met die van de producers.

## **Breuk en gevormd beeld producers en performers**

Een echte breuk van de Vengaboys is er nooit geweest, maar nadat de producers in 2000 het concept van de Vengaboys opgebiecht hadden, is er geen muziek meer onder die naam uitgebracht. In 2001 en 2002 verlieten respectievelijk Yorrick en Denise de groep waarna het een aantal jaren stil bleef rondom de dance-act. In 2006 voegden ze zich weer aan de dance-act en werd Roy vervangen door Donny Latupeirissa. Vanaf 2007 zijn de Vengaboys te boeken als entertainmentact.

---

<sup>126</sup> Cartigny, Wally (2000) ‘Wessel van Diepen, simpel plat en uiterst doeltreffend’ in: *FRET*, november nr. 7.7.

<sup>127</sup> Terphoven, Arne van / Beemsterboer, Toon (2004), p. 70.

<sup>128</sup> Ede Botje, Harm / Donkers, Sander (2000), p. 32.

<sup>129</sup> Ibidem.

<sup>130</sup> Ibid, p. 33.

Doordat de performers geen interviews hebben gedaan, zijn er geen uitspraken van hun bekend die over de samenwerking met de producers gaan. Een beeld wat door de performers over de producers is gevormd, is in deze casestudie daarom niet relevant.

### **III: CONCLUSIE**

De beats en melodieën van de op de achtergrond gebleven producers van Nederlandse Eurodance domineerden in de jaren negentig de hitlijsten. Het grote succes van deze muzikauteurs weerhield hen er niet van om zelf uit de schijnwerpers te blijven. Ze kozen ervoor om artiesten in te schakelen die de muziek middels performances aan een publiek presenteerden en een gezicht aan de muziek gaven. Om erachter te komen waarom de producers met hun muziek niet zelf in de belangstelling stonden zijn interviews met deze producers afgenomen en geschreven interviews uit muziek- en vaktijdschriften bestudeerd. Hieruit is duidelijk geworden dat Eurodance door een scheiding wordt gekenmerkt tussen de rol van de makers en de performers van de muziek. Door deze rolverdeling zijn soms conflicten ontstaan omdat performers bijvoorbeeld meer inspraak wilden hebben in de totstandkoming van de muziek. In dit onderzoek is de nadruk gelegd op het verhaal van de producers waardoor meer informatie verkregen is over het bedenken- en maakproces en de uitvoering van de muziek. Tot nu toe is alleen de visie van de performers belicht, terwijl de producers juist de bron van al het succes zijn.

#### **Het concept**

Waar voorgaande dancegenres zich meer op een underground publiek richtten, werd Eurodance juist toegankelijk gemaakt zodat het in de hitlijsten terecht kon komen en een zo groot mogelijk publiek kon bereiken. Die toegankelijkheid in de muziek werd bereikt door de invoering van verschillende elementen die Eurodance zo herkenbaar maakten en er tevens voor zorgden dat het commerciële hithouse was. Een van de belangrijkste kenmerken was de invoering van prominente vocalen. In voorgaande dance bestonden de vocalen bijna altijd uit elektronische samples. De eerste Eurodance kenmerkte zich door twee verschillende vocalen, namelijk rap in de coupletten en melodieuze zang in de refreinen. De rap kwam uit de hip hop, maar was ook al ingevoerd in hip house, de voorganger van Eurodance die de beats uit de house en de rap uit de hip hop had samengevoegd. De melodieuze zang was een element uit de pop en net als in hip house werden de zangpartijen in Eurodance begeleid door de uit de house afkomstige beats en andere klanken van een elektronisch instrumentarium, zoals synthesizers. In de latere Eurodance is geen rap te horen, maar meer van het elektronisch instrumentarium.

Een ander element waardoor Eurodance toegankelijk was voor een groot publiek was de eenvoudigheid van de melodieën en teksten. De refreinen hadden vaak een hoog meezinggehalte door de niet al te diepgravende teksten en makkelijk opgebouwde melodieën. De raps in de coupletten waren kindvriendelijk waardoor de muziek voor jong en oud geschikt was.

Een van de belangrijkste kenmerken van Eurodance waren de performers die het gezicht van de muziek waren. De zangpartijen werden namelijk niet alleen in de studio opgenomen, maar ook op diverse podia aan een publiek gepresenteerd. De artiesten werden daarom niet alleen uitgekozen op hun zangkwaliteiten, maar ook op hun uiterlijkheden die moesten passen bij de soort vocalen die zij uitvoerden. Omdat de rap afkomstig was uit de zwarte hip hop cultuur, die gedomineerd wordt door mannen, werd deze vertolkt door een stoere, mannelijke zwarte rapper. Voor de poppy refreinen werden vrouwelijke vocalisten uitgekozen die meestal blank waren en blond haar hadden. Dat de combinatie van twee verschillende huidskleuren in een act vaak gebruikt werd, geeft aan dat etniciteit ook een belangrijke rol heeft gespeeld in deze acts. Eurodance was een representant van wat de multi-

etnische samenleving destijds aan de popcultuur voortbracht. Bijna alle rappers waren van Surinaamse afkomst, in het geval van 2 Unlimited waren zelfs beide performers van Surinaamse afkomst. In de latere Eurodance werd met een ander format gewerkt. Dergelijke groepen bestonden niet uit twee, maar vier performers met ieder een specifiek imago. Hierdoor waren de performers makkelijk vervangbaar. Het rap element was vervangen door meer melodie afkomstig van een elektronisch instrumentarium. De leeftijden van de performers lagen altijd tussen de 15 en 25 jaar. De doelgroep van de dance-acts waren tieners die of ze nu blank of zwart waren, een jongen of meisje, altijd een idool konden zien in de performers van de muziek. Het jonge publiek kon zich identificeren met de gezichten van een act die zij op de podia en in de bladen te zien kregen.

Eurodance gaf een vernieuwende betekenis aan het begrip ‘live-uitvoering’. In vergelijking met andere dance waren het niet de producers die als dj’s op het podium te zien waren, maar performers die door de producers ingeschakeld werden om invulling te geven aan de vocale partijen van de muziek. De performers dansten en zongen tijdens een performance op de instrumentale muziek die in de studio door de producer werd bedacht, gespeeld en opgenomen en op het podium middels een tape werd afgespeeld. De ‘live’ uitvoering van Eurodance is op deze manier een innovatie in de muziekwereld geweest aangezien de bron van het instrumentale gedeelte van de muziek voor het eerst niet te zien was voor het publiek, omdat er geen dj of muzikant op het podium te zien was.

### **Profiel van de producers**

Bijna alle producers van de besproken casestudies waren blank, man en werkzaam in tweetallen. Ruud van Rijen van Twenty 4 Seven werkte alleen. Wessel van Diepen en Dennis van den Driesschen hadden in tweetal de muziek van de Vengaboys bedacht en gemaakt, maar werden in andere zaken betreffende de dance-act wel bijgestaan door anderen. Bij de andere acts, en vele andere dance-acts die niet zijn opgenomen in dit onderzoek, zijn de bedenkers en makers van de muziek een tweetal van producers. Vaak is er een rolverdeling binnen deze samenwerking, waarbij de ene producer meer de overhand heeft op het creatieve, muzikale aspect en de ander op het zakelijke aspect rondom de dance-act.

Bij het maakproces van de muziek vonden de meeste producers het belangrijk dat de performers ook inspraak hadden. Doordat de rappers hun eigen teksten schreven, konden zij deze met meer overtuiging brengen dan wanneer zij een tekst van iemand anders moesten overbrengen aan een publiek. Omdat de artiesten vaak ook hun eigen kledingstijl bedachten, met of zonder medewerking van een management, creëerden zij daarmee een essentieel onderdeel van hun imago. Een herkenbaar imago zorgde ervoor dat de muziek meer hitpotentie zou hebben.

Het is opmerkelijk dat de producers van Eurodance vaak bezig zijn geweest met meerdere muziekprojecten en hierbij gebruik maakten van verschillende pseudoniemen. Redenen hiervoor zijn onder andere dat de producers door middel van hun naam niet beperkt willen zijn tot het maken van muziek van één genre en bovendien gewaardeerd willen worden om hun muzikale product en niet om hun bekende naam. Tegelijkertijd heeft deze wisseling van namen ook te maken met het feit dat de dancewereld een snelle wereld is waarin vernieuwing erg belangrijk is. Wisselingen van snel opeenvolgende muziektrends zorgen ervoor dat het gebruik van verschillende en vernieuwende pseudoniemen noodzakelijk is. Elk muziekproject is weer anders, dus de naam die eraan gekoppeld wordt ook.

### **Reden inschakelen performers**

Dat de producers zichzelf op de achtergrond hielden had voornamelijk commerciële doeleinden. De muziekauteurs hebben aangegeven dat zij ervan overtuigd waren dat vocale muziek destijds een groter publiek bereikte dan instrumentale muziek. Omdat hip house eind

jaren tachtig populair was, maar de popzang van een vrouwelijke vocalist het meest essentiële element voor commercie was, is het concept van de combinatie van een rapper en een vrouwelijke vocalist ontstaan. Later verdween de rap en daarmee het beeld van een mannelijke rapper in Eurodance om meer plaats te maken voor het elektronische instrumentarium, waardoor de muziek een nieuwere sound kreeg.

Een andere reden voor het inschakelen van performers is dat de producers zelf niet het podium op wilden. Zij vonden zich hier niet het geschikte type voor en voelden zich daarom niet thuis op een podium. Zij wilden zich concentreren op het produceren van de muziek in de studio en hadden daardoor bovendien geen tijd om op een podium te staan.

De producers hebben zich altijd bewust op de achtergrond gehouden, omdat het op de voorgrond zetten van de performers de dance-acts meer populariteit gaf. Het publiek identificeert zich immers met de performers die zij te zien krijgen en niet met de producers. Zij hebben zelf nooit in de belangstelling willen staan, omdat zij tevreden waren met het feit dat de muziek en de daarbij behorende dance-act een product van hen was en door de performers als gezicht van de muziek te presenteren de muziek meer succesvol was.

### **Producers versus performers**

In deel 2 van deze thesis is naar voren gekomen dat bij twee casestudies, Twenty 4 Seven en 2 Unlimited, de samenwerking tussen producers en performers niet altijd goed is gegaan en onenigheden tussen die twee uiteindelijk tot een breuk in het muziekproject hebben geleid. Ook hebben we in deel 1 gezien dat de golf van Eurodance-acts bijgestaan werd door de invoering van de Wet op de Naburige Rechten in 1993. Dit was de eerste wet waarin de uitvoerenden van de muziek als rechthebbenden worden beschouwd en vergoedingen kunnen ontvangen doordat zij een bijdrage leveren aan de populariteit van muziek van anderen, namelijk de producers. De wet is niet van toepassing op de producers, maar die hebben de auteurswet die hen voorziet van rechten op hun eigen muziek. De wet is belangrijk geweest voor Eurodance, omdat daarin zoveel performers betrokken waren die meehielpen aan de verspreiding en uitvoering van de muziek van de producers en hiervoor als rechthebbenden in de wet opgenomen zaten om daarvoor een vergoeding te ontvangen. Hieruit blijkt dat negatieve uitspraken van performers over de verdeling van het geld niet altijd terecht waren.

Na bestudering van interviews en zelf interviews te hebben afgenomen is duidelijk geworden dat meer nadruk gelegd kan worden op het feit dat de muziekprojecten bedacht zijn door de producers en daarmee concepten van hén en niet de performers zijn. Door de visies vanuit de producers te belichten is duidelijk geworden dat het terecht is dat zij niet altijd concessies hebben gedaan aan de eisen van de betrokken performers. De producers waren immers de bedenkers en makers van het concept waarbinnen de performers een eigen functie als uitvoerder hadden. Tevens hebben deze producers de ingeschakelde performers niet geheel onthouden van inbreng in de muziek. In tegendeel, ze hebben juist de performers mogelijkheden geboden om inbreng in het muziekproject te hebben. Het blijft echter altijd een concept van de producer, waardoor die geheel terecht alle teugels in handen houdt...

## **IV: LITERATUUR EN BRONNEN**

### **Naslagwerken**

- Slooten, Johan van (2001) *Top 40 Hitdossier 1956-2001* (Haarlem: Becht).
- Larkin, Colin (ed.) (1998) *The Virgin Encyclopedia of Dance Music* (Londen: Virgin Books).
- Plas, Jan van der / Schepers, Mike (2003) *Popmuziek, Ruim 1000 begrippen van A tot Z* (Utrecht: Uitgeverij Het Spectrum B.V.).
- Shepherd, John / Horn, David / Laing, David / Oliver, Paul / Wicke, Peter (eds.) (2003) *Continuüm Encyclopedia of Popular Music of the world Vol. II Performance and Production* (Londen: Continuüm).
- Shepherd, John / Horn, David / Laing, David (eds.) (2003) *Continuüm Encyclopedia of Popular Music of the world Vol. VII Europe* (Londen: Continuüm).
- Shuker, Roy (1998) *Key Concepts in Popular Music* (Londen: Routledge).
- Steensma, Frans (ed.) (1998) *Oor's popencyclopedie*, 11<sup>e</sup> editie (Amsterdam: Uitgeversmaatschappij TTG).
- Steensma, Frans (ed.) (2000) *Oor's popencyclopedie*, 12<sup>e</sup> editie (Amsterdam: Uitgeversmaatschappij TTG).
- Steensma, Frans (ed.) (2002) *Oor's popencyclopedie*, 13<sup>e</sup> editie (Amsterdam: Uitgeversmaatschappij TTG).

### **Boeken (vakliteratuur)**

- Holzhauser, Rudolf Willem (2005) *Inleiding intellectuele rechten*. 2<sup>e</sup> druk. (Den Haag: Boom Juridische Uitgevers).
- Leeuwen, Cees / Koedooder, Margriet / Beltman, Nico / Molenaar, Dick (2003) *Artiest en Recht Praktijk gids 2003: fiscale, sociale, juridische informatie voor artiest, organisator, manager en adviseur* (Deventer: Kluwer).
- Lingen, Niek van (2007) *Auteursrecht in hoofdlijnen* (Groningen: Wolters-Noordhoff).
- Spoor, Jacob Hendrik / Verkade, Dirk Willem Frederik / Visser, Dirk Johan Gerard (2005) *Auteursrecht: auteursrecht, naburige rechten en databankenrecht* (Deventer: Kluwer).

### **Dissertaties**

- Mutsaers, Lutgard (1998) *Beat Crazy, een pophistorisch onderzoek naar de impact van de transnationale dansrages twist, disco en house in Nederland* (Utrecht: EML Books).
- Rietveld, Hillegonda (1998) *This is our house, house music, cultural spaces and technologies* (Aldershot: Ashgate Publishing Limited).

### **Boeken (journalistiek)**

- Gageldonk, Paul van (2000) *De Gabberstory, Het verhaal van Dj Paul en Dj Rob* (Amsterdam: L.J. Veen).
- Plas, Jan van der (2003) *Nederpop met hart en ziel, een geschiedenis van de Nederlandse popmuziek* (Utrecht: Uitgeverij Het Spectrum B.V.).
- Terphoven, Arne van / Beemsterboer, Toon (2004) *Door! Dance in Nederland* (Amsterdam: Uitgeverij Contact).

## **Artikelen (wetenschappelijk)**

Wermuth, Mir (2004) 'De rol van etniciteit bij populaire black dance: 6 februari 1993. De single 'No Limit' van 2 Unlimited doet zijn intrede in de Top 40' in: Rosemarie Buikema en Maaïke Meijer (red.) (2004) *Kunsten in beweging 1980-2000, Cultuur en migratie in Nederland deel 2* (Den Haag: Sdu Uitgevers).

## **Artikelen algemene media (dagbladen en weekbladen)**

- Carvalho, Hester (1994) 'Meer! Verder! Beter! Groter!' in: *NRC Handelsblad*, 29 juni.
- Carvalho, Hester (1996) 'De inwisselbare gezichten van de tiernmuziek' in: *NRC Handelsblad*, 26 april.
- Dijk, Tjalling van (1996) '2 Unlimited uit elkaar' in: *Algemeen Dagblad*, 17 april.
- Du Moulin, Louis (1997) 'Ray Slijngaard ook muzikaal verlost van 2 Unlimited' in: *Rotterdams Dagblad*, 12 april.
- Ede Botje, Harm / Donkers, Sander (2000) 'De gifmengers van de Vengaboys' in: *Vrij Nederland*, Vol. 61 afl. 51-52, 23 december.
- Geerts, Paul (1997) 'Er nu mee stoppen? Ik zou gek zijn!' in: *Brabants Dagblad*, 20 juni.
- Geerts, Paul (1999) 'Botsautomuziek' in: *HP/De Tijd*, 5 november.
- Groot, Rianne (2001) 'House als big business' in: *Het Financieel Dagblad*, 31 maart.
- Haagsma, Jacob (1998) 'Met twee tienden conservatorium af' in: *Arnhemse Courant*, 22 januari.
- Haagsma, Robert (2003) 'Twee mannen en een hitfabriek' in: *Algemeen Dagblad*, 9 september.
- Heemelaar, Nico (2000) 'Zomerhit 1998 We Like to party, Vengaboys' in: *Algemeen Dagblad*, 16 augustus.
- Stapele, Saul van (1997) 'Ray Slijngaard, Ster 2 Unlimited is Nederland beu' in: *Haagse Courant*, 10 november.
- Nn (1996) 'Nederlandse house-duo 2 unlimited gaat uit elkaar' in: *Volkskrant*, 17 april.
- Nn (1996) 'Een laffe streek' in: *Volkskrant*, 18 april.
- Nn (1999) 'Vengaboys hit global stage with pseudo sunshine pop' in: *Financieel Dagblad*, 11 december.
- Nn (2000) 'Vengaboys hebben geen trek in Exportprijs' in: *Limburgs Dagblad*, 12 februari.
- Nn (2005) 'Foute producers en wurgcontracten' in: *Algemeen Dagblad*, 21 mei.

## **Artikelen (muziek- en vaktijdschriften)**

- Bakker, Machgiel (1993) 'Euro Dance Consolidates Continental Music' in: *Music & Media*, vol. 10, 18 december
- Beesemer, Ardy (1992) 'Twee-eenheid' in: *Oor*, 27 juni.
- Berg, Cors van den (1992) 'Op wereldreis met 2 Unlimited' in: *Hitkrant*: 12 september.
- Berg, Cors van den (1993) 'Het grenzeloze succes van 2 Unlimited' in: *Hitkrant*, 22 mei.
- Berg, Cors van den (1993) 'Wessel van Diepen barst van het zelfvertrouwen' in: *Hitkrant* 31 juli, nr. 30.
- Berg, Cors van den (1993) 'Twenty-4-seven, een gouden combinatie!' in: *Hitkrant*, 14 augustus.
- Berg, Cors van den (1994) '2 Brothers on the 4th Floor' in: *Hitkrant* 8 januari.
- Berg, Cors van den (1994) '2 Unlimited wint Award tijdens Smashes Hits TV-Gala, maar...Ray mocht niet rappen!' in: *Hitkrant*, 15 januari.
- Berg, Cors van den (1994) 'Tien maffe vragen aan Twenty 4 Seven' in: *Hitkrant*, 22 januari.
- Berg, Cors van den (1994) 'Twenty 4 Seven gaat 2 Unlimited achterna' in: *Hitkrant*, 12 maart.

- Berg, Cors van den (1994) 'Desiree van 2 Brothers on the 4th Floor' in: *Hitkrant*, 19 maart.
- Berg, Cors van den (1994) '2 Unlimited' in: *Dance Update*, nr. 9, 16 juni.
- Berg, Cors van den (1994) 'Is er leven na 2 Unlimited?' in: *Hitkrant*, 18 juni.
- Berg, Cors van den (1994) 'Ray van 2 Unlimited over meisjes, racisme en ruzie met Anita' in: *Hitkrant*, 16 juli.
- Berg, Cors van den (1994) 'Wessel van Diepen had op school een eigen zender' in *Hitkrant*, 17 september, nr. 37.
- Berg, Cors van den (1994) 'Nancy van Twenty 4 Seven: door schade & schande wijs' in: *Hitkrant*, 24 december.
- Blashill, Pat (1999) 'The Vengaboys Party Rules' in: *Rolling Stone*, afl. 814.
- Brouns, Jesse (1992) '2 Unlimited' in: *Hitkrant*, 14 maart.
- Cartigny, Wally (1998) 'Nieuw 2 Unlimited wil het oude succes evenaren' in: *FRET*, mei.
- Cartigny, Wally (2000) 'Wessel van Diepen, simpel plat en uiterst doeltreffend' in: *FRET*, november nr. 7.7.
- D'Abo, Marty (1994) 'Eurodance' in: *10Dance*, nr. 14, december.
- D.H. (1993) 'Voorlopig nog geen "limited editions" voor 2 Unlimited' in: *Backstage*, december.
- Dyck, Peter van (1992) 'Geld is geen doel op zich voor 2 Unlimited' in: *Hitkrant*, 18 juli.
- Engelshoven, Tom / Luyn, John van (1993) 'Gewoon effe leuk doen' in: *Oor* nr. 10, 15 mei.
- Engelshoven, Tom / Luyn, John van (1994) '2 Unlimited' in: *Oor*, nr. 12, 18 juni.
- Fuller, Chris (1996) 'Dancing to International Succes' in: *Billboard* Vol. 108 Issue 44, 2 november.
- Gitsels, Edwin (1993) '2 Unlimited apetrots op super-overwinning in Hitkrant-poll' in: *Hitkrant*, 14 november.
- Joode, Ron de (1994) '2 Brothers on the 4th Floor: project zonder voorbedachte rade' in: *10Dance* 3, januari.
- Kleijn, Willem (1994) '2 Unlimited, de meest succesvolle Benelux-act aller tijden, De mannen achter de hits' in: *Music Maker*, september.
- Kummer, Oene (1993) '2 Unlimited, No Limits' in: *Oor*, 15 mei.
- Lee, Marcel (1994) 'Dance duo's maken de dienst uit: 2 Unlimited en Culture Beat zetten de trend' in: *Hitkrant*, 7 mei.
- Linders, Irene (1992) '2 Unlimited supersterren in Engeland' in: *Hitkrant*, 22 februari.
- Megens, René (1993) 'Twenty 4 Seven' in: *Oor* 22, oktober.
- Mooij, Thessa (1997) 'Slijngaard builds on his unlimited base' in: *Billboard*, Vol. 109 Issue 22, 31 mei.
- Pol, Matthijs van der (1999) 'Luistertest Anita Doth' in: *BG Magazine*, nr. 3,
- Pol, Matthijs van der (2002) 'Luistertest Wessel van Diepen' in: *BG Magazine*, februari nr. 1.
- Price, Simon (1994) 'Europa Uber Alles' in: *Melody Maker*, 14 mei.
- Simonart, Serge (1993) 'Remixen' in: *Humo*, 14 oktober.
- Steer, Robert (1995) 'Get Ready For The Twilight Zone' in: *Update Magazine*, nr. 14, november.
- Tilli, Robert (1993) '2 Unlimited Sees No Limit In Reaching The Sky' in: *Music & Media*, vol. 10, 18 december.
- Tilli, Robert (1997) 'Indies' dance cards are full of variety and cross-over potential' in: *Billboard*, Vol. 109, Issue 30, 26 juli.
- Toorn, Otto van den (1993) 'Praag Unlimited' in: *10Dance*, nr. 2, december.
- Toorn, Otto van den (1994) 'De ups en downs van Culture Beat' in: *10Dance*, nr. 5, maart.
- Vanhellemont, Serge (1992) 'Workaholics!' in: *Hitkrant*: 16 mei.
- Vanhellemont, Serge (1992) '2 Unlimited, hoge bomen vangen veel wind' in: *Hitkrant*, 14 november.



- Vanhellefont, Serge (1993) '2 Unlimited wil dit jaar "volwassen" worden' in: *Hitkrant*, 6 februari.
- Watson, Miranda (1995) 'Dance offshoots vie for Eurodance's dominance' in: *Billboard*, Vol. 107, Issue 25, 24 juni.
- Zuiderveld, Ubel (2001) 'Van Venus tot Vengaboys' in: *Music Maker*, vol. 24, afl. 9, september.
- Nn (1991) '2 Unlimited wil Fame and Fortune' in: *Hitkrant*, 16 november.
- Nn (1991) 'Verbroederingsfeestje' in: *Hitkrant*, 30 november.
- Nn (1994) '2 Brothers on the 4th Floor te gast bij Hitkrant/ Radio 538 telefoonstunt' in: *Hitkrant*, 18 juni.
- Nn (1994) 'Black & white dancing together; in: *Hitkrant*, 3 september.
- Nn (1994) 'Real Things, 2 Unlimited' in: *Hitkrant*, 3 september.
- Nn (1994) 'Eigen initiatief 2 Unlimited- rapper' in: *10Dance*, nr. 14, december.
- Nn (1997) '2 Unlimited weer bij elkaar' in: *Update Magazine*, oktober.

### **Internet (tekst)**

- [www.alicedeejay.net](http://www.alicedeejay.net) (20-02-2008)
- [www.allmusic.com](http://www.allmusic.com) (10-01-2008)
- [www.bumacultuur.nl](http://www.bumacultuur.nl) (19-02-2008)
- [www.ddance.nl](http://www.ddance.nl) (21-02-2008)
- [www.discogs.com](http://www.discogs.com) (12-02-2008)
- [www.divasofdance.com](http://www.divasofdance.com) (29-04-2008)
- [www.dutchdance.atSPACE.com](http://www.dutchdance.atSPACE.com) (21-02-2008)
- [www.eurokdj.free.fr](http://www.eurokdj.free.fr) (22-02-2008)
- [www.geocities.com/SunsetStrip/Towers/2488/Nakatomi.html](http://www.geocities.com/SunsetStrip/Towers/2488/Nakatomi.html) (09-01-2008)
- [www.ivir.nl](http://www.ivir.nl) (06-02-2008)
- [www.martinboer.nl](http://www.martinboer.nl) (26-11-2007)
- [www.nancefansite.nl](http://www.nancefansite.nl) (12-02-2008)
- [www.npi.nl](http://www.npi.nl) (11-02-2008)
- [www.nvpi.nl](http://www.nvpi.nl) (05-02-2008)
- [www.planet90.nl](http://www.planet90.nl) (22-02-2008)
- [www.radio.nl/2003/home/medianieuws/010.archief/2006/07/109036.html](http://www.radio.nl/2003/home/medianieuws/010.archief/2006/07/109036.html) (09-01-2008)
- [www.ruudvanrijen.com/](http://www.ruudvanrijen.com/) (27-11-2007)
- [www.sena.nl](http://www.sena.nl) (06-02-2008)
- [www.wetten.overheid.nl](http://www.wetten.overheid.nl) (06-02-2008)
- [www.wilde-productions.be](http://www.wilde-productions.be) (22-02-2008)
- [www.wipo.int](http://www.wipo.int) (06-02-2008)
- [www.worldmusicawards.com/](http://www.worldmusicawards.com/) (29-04-2008)
- [www.yakidk.com](http://www.yakidk.com) (15-04-2008)

## **Internet (afbeeldingen)**

Afbeelding 1 Nance & Stay-C:

[http://www.popinstituut.nl/biografie/twenty\\_4\\_seven.1994.html](http://www.popinstituut.nl/biografie/twenty_4_seven.1994.html) (31-07-2008)

Afbeelding 2 D-Rock & Des'Ray:

<http://www.geocities.com/SunsetStrip/Towers/2488/2brothers.html> (31-07-2008)

Afbeelding 3 Logo 2 Brothers on the 4th Floor:

[http://www.martinboer.nl/martinboer.nl/2\\_Brothers.html](http://www.martinboer.nl/martinboer.nl/2_Brothers.html) (31-07-2008)

Afbeelding 4 Anita & Ray:

[www.the2unlimited.com/Photo1.htm](http://www.the2unlimited.com/Photo1.htm) (31-07-2008)

Afbeelding 5 Vengaboys:

[www.tadmedia.com/node/5991](http://www.tadmedia.com/node/5991) (31-07-2008)

## **CD Albums**

2 Brothers on the 4<sup>th</sup> Floor, *Dreams* (Lowland 1994)

2 Brothers on the 4<sup>th</sup> Floor, 2 (Lowland 1996)

2 Unlimited, *Get Ready* (BYTE 1992)

2 Unlimited, *No Limits!* (BYTE 1993)

2 Unlimited, *Real Things* (BYTE 1994)

2 Unlimited, *Hits Unlimited* (BYTE 1995)

2 Unlimited, *2 Unlimited II* (BYTE 1998)

Twenty 4 Seven, *Street Moves* (BCM 1991)

Twenty 4 Seven, *Slave To The Music* (CNR 1993)

Twenty 4 Seven, *I Wanna Show You* (CNR 1994)

Vengaboys, *Greatest Hits Part 1* (Breakin' Records 1998)

Vengaboys, *Up & Down- The Party Album* (Zomba 1998)

Vengaboys, *The Platinum Album* (Breakin' Records 2000)

## **CD Singles**

Cappella, 'U Got 2 Know' (1993)

Cappella, 'U Got 2 Let The Music' (1993)

Culture Beat, 'Mr. Vain' (1993)

Milli Vanilli, 'Girl You Know It's True' (1988)

Milli Vanilli, 'Girls I'm Gonna Miss You' (1989)

Milli Vanilli, 'Baby Don't Forget My Number' (1989)  
Snap!, 'Oops Up' (1990)  
Snap!, 'Power' (1990)  
Snap!, 'Rhythm Is A Dancer' (1992)  
Technotronic, 'Pump Up The Jam' (1989)  
The Beatmasters featuring The Cookie Crew, 'Rok Da House' (1987)  
Tony Scott, 'The Chief' (1989)  
Tony Scott, 'That's How I'm Living' (1989)

## **Videografie**

*Ben Liebrand te gast bij Tineke*, (Ben Liebrand legt uit hoe het mixen van platen werkt) 1986  
(geraadpleegd op [www.youtube.com](http://www.youtube.com))  
*House, gewoon uit je dak* VARA documentaire, 1992 (geraadpleegd op [www.youtube.com](http://www.youtube.com))  
*Onrust* VPRO documentaire, 1992 (geraadpleegd op [www.video.google.com](http://www.video.google.com))  
*House in Holland* Teleac documentaire, 2003 (geraadpleegd op [www.video.google.com](http://www.video.google.com))  
*Pump Up The Jam*, videoclip van Technotronic, 1989 (geraadpleegd op [www.youtube.com](http://www.youtube.com))

## **Eigen interviews**

Ruud van Rijen, 13-02-2008, Lommel (B).

Dit is het eerste interview dat deze dance producer heeft gegeven. Ruud van Rijen was de pionier van de Eurodance in de jaren negentig met zijn dance-act Twenty 4 Seven. Hij was de eerste met het concept van een dance-act die bestond uit een mannelijke rapper en een (blonde) zangeres.

Bobby Boer, 15-05-2008, IJsselstein.

Ondanks het grote succes van 2 Brothers on the 4th Floor is dit pas het derde interview dat Bobby Boer ooit heeft gedaan over 2 Brothers on the 4th Floor. De twee voorgaande interviews stonden in *Hitkrant* en *10Dance* en werden gehouden in het jaar 1994. Bobby en Martin besloten daarna om geen interviews meer te doen. Voor dit onderzoek is een uitzondering gemaakt.



		<p>'Let The Beat Control Your Body' (1994)</p> <p>'No One' (1994)</p> <p>'The Real Thing' (1994)</p> <p>'Do What's Good For Me' (1995)</p> <p>'Here I Go' (1995)</p> <p>'Nothing Like The Rain' (1995)</p> <p>'Jump For Joy' (1996)</p> <p>'Spread Your Love' (1996)</p> <p>'Edge Of Heaven' (1998)</p> <p>'Never Surrender' (1998)</p>
1997 - 2000	Vengaboys	<p>'Parada De Tettas' (1997)</p> <p>'To Brazil' (1997)</p> <p>'Boom Boom Boom Boom' (1998)</p> <p>'Up &amp; Down' (1998)</p> <p>'We Like To Party' (1998)</p> <p>'Kiss' (1999)</p> <p>'We're Going To Ibiza' (1999)</p> <p>'Cheekah Bow Bow' (2000)</p> <p>'Forever As One' (2000)</p> <p>'Shalala Lala' (2000)</p> <p>'Uncle John From Jamaica' (2000)</p>