



Ger Tillekens

De jaren zestig

Het surplus van de popmuziek

De opkomst van de rock-'n-roll in 1955 en de beatexploosie van 1964 vormen de twee constituerende momenten van de popmuziek. Ger Tillekens laat zien dat op veel punten de muzikale ontwikkeling blijkt te anticiperen op wat nog komen moest en dat zowel de rock-'n-roll als de Britse beat een latente behoefte articuleerden.

Waarom 1955 en waarom 1964?

In 1964, het jaar van de Beatlemania en de 'Britse Invasie', bekende jeugdig Nederland zich massaal tot de popmuziek. In juni van dat jaar traden de Beatles, na een tumultueuze rondvaart in de Amsterdamse grachten, op in Blokker. Twee maanden later lieten de Rolling Stones van zich horen in het Scheveningse Kurhaus. Van beide gebeurtenissen – de eerste in meer positieve, de ander in meer negatieve termen – maakten de pers, radio en televisie een nationale ervaring. De jeugd, die met de opkomst van de rock-'n-roll in het midden van de jaren vijftig al de afzonderlijke leeftijdstatus van ' tiener' had verworven, manifesteerde zich nu nog nadrukkelijker als een nieuwe generatie van 'jongeren' met een eigen muzikale bagage. Het duurde niet lang totdat hun jeugdcultuur zich vertaalde in een meer omvattende tegencultuur. Waar ging het allemaal om en wat dreef de jongeren die zich in die tijd keerden tegen het gezag van hun ouders en de overheid? Waarom onttrokken zij zich aan de wereld van de volwassenen in hun eigen, autonome jeugdcultuur? Welke rol speelde de popmuziek, die zich in twee gedaantes – achtereenvolgens als rock-'n-roll en beatmuziek – zo nadrukkelijk manifesteerde?

Uit verveling?

De culturele revolutie van de jaren zestig valt niet gemakkelijk te duiden. Een goede reden leken jongeren niet te hebben voor hun tegendraads gedrag. De naoorlogse jeugd, zo stelt bijvoorbeeld de Amerikaanse cultuur-

wetenschapper Lawrence Grossberg, vormde immers de best gevoede, best geklede en best opgeleide generatie ooit. Het enige waarover jongeren te klagen hadden, was de verwaarlozing van hun affectieve behoeften en, vooral, een gebrek aan plezier. Verveling was hun belangrijkste drijfveer en de groeiende welvaart verschaftte hen de middelen om daar iets aan te doen. Het bleef aanvankelijk allemaal tamelijk onschuldig. Waar de jeugd met haar nieuwe jeugdcultuur en haar even nieuwe muziek op uit was, zo concludeert Grossberg met een onvertaalbare woordspeling, was 'to rock the cultural boat'. Dat het hele gebeuren uiteindelijk escaleerde en de jeugdcultuur al snel veranderde in een complete tegencultuur, was vooral te wijten aan het onbegrip en de daaruit voortvloeiende negatieve en harde reacties van de kant van ouders, leraren en andere autoriteiten.¹

De combinatie van verveling en welvaart vormt het uitgangspunt van menige verklaring van de jeugdrevolte. De naoorlogse cultuuromslag wordt dan gezien als een effect van de economische groei die de heersende protestantse ethiek van uitstel van behoeftebevrediging definitief aan het wankelen bracht en een nieuw, hedonistisch ingestelde vorm van consumptisme opriep. Dat met name jongeren daarop aanspreekbaar waren, laat zich vervolgens verklaren door de stijgende duur van de schoolloopbaan waardoor inkomen en consumptie voor hen werden uitgesteld tot een steeds later tijdstip in de levensloop. Als antwoord op de frustratie tussen zichtbare mogelijkheden en voelbare disciplineren vulden jongeren het groeiende gat tussen kindertijd en volwassenheid met de relatief goedkope maar opvallende producten van hun nieuwe jeugdcultuur. Met hun opvallende kledingstijl en hun favoriete muziek – respectievelijk de Amerikaanse rock-'n-roll en het Franse *chanson* – gaven de eerste representanten van de jeugdcultuur, de nozems en de artistiekelingen, ieder op eigen wijze uiting aan de kreet: 'We want it and we want it now'.

Op het eerste gezicht valt er weinig tegen deze redenering in te brengen. Toch zijn er de nodige kanttekeningen bij te plaatsen. De jeugdcultuur van de jaren zestig was immers ronduit antimaterialistisch. Ook op het punt van de groeiende welvaart beantwoordt de specifieke Nederlandse situatie niet aan het beeld. Na de Tweede Wereldoorlog moesten de meeste Ne-

1 Lawrence Grossberg, *We gotta get out of this place. Popular conservatism and post-modern culture* (Londen 1992) 147. Een soortgelijke redenering vinden we terug bij James Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig* (Amsterdam en Meppel 1995). Kennedy trekt evenwel een tegenovergestelde conclusie. Volgens hem is de brede invloed van de jeugdcultuur in Nederland juist te danken aan de snelle acceptatie van de jeugdcultuur door begripende volwassenen.

derlanders nog lang wachten op een echt reële inkomensverbetering. De geleide loonpolitiek en ook de bestedingsbeperkingen van 1957 en 1958 hielden de inkomensstijging langdurig in toom en dat gold zeker ook voor jongeren, want de jeugdlonen werden in die periode doelbewust laag gehouden. De zogeheten ‘loonexplosie’ en de daarop volgende ‘loongolven’ vonden pas plaats in 1963 en 1964. Niettemin laat Nederland in de jaren vijftig vergelijkbare veranderingen zien in het consumptiepatroon als bijvoorbeeld het buurland België.² Eerder dan uit de groeiende welvaart lijkt de toenemende consumptie daarmee te moeten worden verklaard uit een houdingsverandering die daaraan vooraf gaat en die zowel ouderen als jongeren deed afzien van sparen voor later.

Ook de stijgende onderwijsdeelname verklaart niet alles. De rock-'n-roll vond haar aanhang immers voornamelijk binnen de categorie van werkende jongeren die het onderwijs al vroeg de rug toekeerden. De groeiende onderwijsmobiliteit is daarnaast een langer lopend proces dat, hoewel substantieel, pas een echt duwtje in de rug kreeg met de invoering van de Mammoetwet in 1968. Als het alleen gaat om de toestroom van kinderen uit de lagere sociale milieus naar het secundair onderwijs, dan is het de vraag waarom de jeugdcultuur pas zo laat doorbrak. Omgekeerd, waar het gaat om substantiële toename van het aantal scholieren, is het de vraag waarom de jeugdcultuur zich relatief vroeg manifesteerde. Daar komt bij dat ook de stijgende onderwijsdeelname zelf een verklaring behoeft.

Zowel aan de groei van de consumptie als die van de onderwijsdeelname lijkt een houdingsverandering vooraf te gaan, die we kunnen typeren als de adoptie door een groot deel van de Nederlandse bevolking van een individuele emancipatiestrategie. Dat perspectief naar individuele lotsverbetering pakte voor oudere en jongere generaties evenwel anders uit. Terecht spreekt de historicus Hans Righart in dit bestek van een dubbele generatiecrisis.³ De meeste volwassenen die al gebonden waren aan een maatschappelijke positie, zochten het vooral in materiële verbetering binnen een nieuwe cultuur van huiselijkheid. Jongeren daarentegen konden hun toekomst niet langer eenvoudigweg modelleren op de loopbaan van hun ouders. Hun onzekerheid over hun keuzes voedde, zoals uit contemporaine enquêtes blijkt, de

2 Henk Kleijer, Rudi Laermans en Ger Tillekens, ‘De markt van vermaak en plezier. Over het ontstaan van een zelfstandige jeugdcultuur in België en Nederland’, *Sociologische Gids* 39 (Meppel en Amsterdam 1992) 384-399.

3 Hans Righart, *De eindeloze jaren zestig. De geschiedenis van een generatieconflict* (Amsterdam en Antwerpen 1995); zie ook: Ger Tillekens ed., *Nuchterheid en nozems. De opkomst van de jeugdcultuur in de jaren vijftig* (Muiderberg 1990).

behoefte om daarover te praten.⁴ Op dat punt botsten ze echter tegen het stilzwijgen over dat soort zaken dat in de cultuur van huiselijke gezelligheid besloten lag en door de geldende regels van het fatsoen in stand werd gehouden. Het was die stilte, het zwijgen – niet alleen over seksualiteit, maar in brede zin over emoties en onzekerheid – die voor hen werd doorbroken met de opkomst van de rock-'n-roll en het *chanson*.



Nozems, Hoorn 1960 uit: Kitty de Leeuw e.a. ed., *Jong! Jongeren-cultuur en stijl in Nederland, 1950-2000* (Zwolle 2000) 119.

Een nieuwe balans?

De 'lange' jaren vijftig worden vaak getypeerd als een periode van economisch herstel en culturele restauratie. Op economisch gebied was er echter eerder sprake van een nieuwe industrialisingsgolf en ook op cultureel vlak blijken de jaren vijftig minder een door de verzuiling geforceerde voortzetting van de vooroorlogse mentaliteit als wel een poging om een veronderstelde 'traditie' te herscheppen rond een nieuwe, aangepaste cultuur van huiselijkheid en gezelligheid in en rond het kerngezin. De media, toen naast de pers nog eerst en vooral de radio, speelden daarbij een belangrijke rol met de introductie van 'kneuterige' amusementsprogramma's als *Moeders Wil is Wet* en *De Bonte Dinsdagavondtrein*. Naar het eerdere voorbeeld van de Engelse BBC kreeg het idioom van de radio een meer verstrooiend en volks karakter, getuige onder meer het gebruik van pseudo-dialect als in de optredens van de 'Boertjes van Buut'n' in het programma *Carrousel Muziek*.⁵

Via de omweg van Radio Luxembourg en de plaatselijke platenzaak

- 4 Zie onder meer: Cees Saal, *Hoe leeft en denkt onze jeugd? Resultaten van een in 1946-1947 gehouden enquête* (Den Haag 1950); Johan Goudsblom, *De nieuwe volwassenen. Een enquête onder jongeren van 18 tot 30 jaar* (Amsterdam 1959).
- 5 Henk Kleijer en Ger Tillekens, 'Afgestemd op gezelligheid. De trage aanpassing van de radio aan de jeugdcultuur in de jaren vijftig' in: Paul Luykx en Pim Slot ed., *Een stille revolutie? Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig* (Hilversum 1997) 191-210.



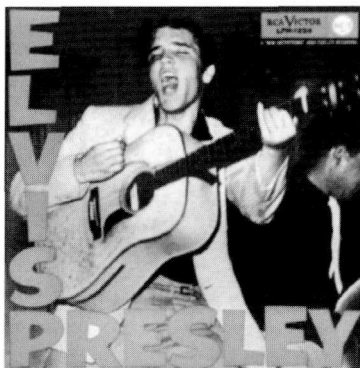
Artistiekelingen, Haarlem 1960, uit: Kitty de Leeuw e.a. ed., *Jong! Jongerencultuur en stijl in Nederland, 1950-2000* (Zwolle 2000) 77.

kon de bevolking intussen genieten van de Nederlandse variant van het Angelsaksisch georiënteerde lichte lied. In het midden van de jaren vijftig waren de poortwachters van de publieke omroepen niet meer bij machte om dit genre van de radio te weren toen het Limburgse zangduo 'De Selvera's' in 1956 een grote hit scoorde met hun 'Twee reebruine ogen'. Liedjes als deze waren vaak afgeleid van Franse of, zoals in het geval van 'De Selvera's', Duitse originelen, maar verwezen onmiskenbaar naar het Amerikaanse voorbeeld. Het was een speels compromis tussen een meer volkse smaak en het heersende, klassieke beschavingsideaal dat was gebouwd op dagdromen rond het huwelijk. De tekst was doorgaans episodisch en geformuleerd met een flinke dosis ironische distantie en een tikkeltje, zoals dat toen heette, 'ondeugende' dubbelzinnigheid. De presentatie, dat wel, diende te getuigen van 'goede smaak' en een 'verzorgde uitspraak'. Voor dat doel werd de dictie van zowat elke aankomende zanger of zangeres onder handen genomen door de fameuze zangpedagoge Bep Ogterop, die er zorg voor droeg dat de klinkers, en vooral de tweeklanken, correct werden uitgesproken en de medeklinkers aan het eind van de woorden niet werden ingeslikt.

Hoewel die muzikale vernieuwing sterk werd gepromoot door muziekbladen als de *Tuney Tunes* en de eerste jongerenprogramma's als *Tussen Tien Plus en Twintig Min* en *Tijd voor Teenagers* bleek het voor veel jongeren allemaal niet voldoende. Onder hen vinden we allereerst de 'nozems' die door Ed van der Elsen in 1955 fotografisch aan de Nederlandse bevolking werden voorgesteld. Met hun vetkuiven en brommers vormden zij voor veel volwassenen een bevestiging van het heersende schrikbeeld van een verwilderde jeugd. Hun muzikale voorkeur voor de rock-'n-roll versterkte daarbij de angst voor een culturele Amerikanisering. De nozems rekruteerden hun aanhang vooral uit de arbeidersklasse. Minder opvallend, maar niet minder aanwezig waren hun tegenhangers, de zogeheten exi's of artistiekelingen, herkenbaar aan hun zwarte kleding en sombere, existentialistische uitstraling. Hun muzikale voorkeur ging uit naar een complex

van oorspronkelijke volksmuziek, *blues* en vooral ook het Franse *chanson*. Met hun muziek gaven beide groepen jongeren een dubbel muzikaal antwoord op het lichte lied dat geleidelijk ook door-drong in de media.⁶

Luidruchtig en met onvervalst genoeg brak de rock-'n-roll met de verzorgdheid en de hoffelijke beleefdheid van het lichte lied om daar fysieke aanwezigheid en directe emotionaliteit tegenover te stellen. Uiterlijke stoerheid en innerlijke gevoeligheid vormden een nieuwe com-



De opvallende hoes van de eerste elpee van Elvis Presley voor RCA uit 1956.

binatie in songteksten die niet langer verhalend waren, maar doorgaans de lijn volgden van een bezinnende innerlijke monoloog. Een goed voorbeeld bood de single 'Heartbreak Hotel' waarmee Elvis Presley in 1956 definitief doorbrak en waarin hij de gevoelens bezong van een jongen die door zijn meisje in de steek is gelaten. Het was ook de plaat met de fameuze hoes waarop de zanger stoer met zijn gitaar pronkt, en die maakte dat menige 'tiener', zoals jongeren toen door de pers benoemd gingen worden, ook zo'n instrument wilde bezitten en kunnen bespelen. Sommigen slaagden daar ook in en het aantal bands steeg snel. Talentenjachten voegden daar nog het nodige potentieel aan toe. Via een groeiend circuit van jeugdhonks en sozen wisten deze nieuwe artiesten ook hun publiek te bereiken. Geschrokken door de fysieke uitbundigheid van de muziek zowel als het publiek, reageerden de officiële media meer terughoudend. Nederlandstalige versies wisten echter door de inzet van humor voldoende aanhang te krijgen onder een meer volwassen publiek. In 1960 scoorden Peter en zijn Rockets een grote hit met 'Kom van dat dak af' en zag de *Tuney Tunes* zich gedwongen om het jaar uit te roepen als dat van de rock-'n-roll.

De acceptatie van het Franse *chanson* verliep aanzienlijk minder moeizaam. Het Frans gold destijds nog als de taal van de culturele elite en de traditie van het cabaret was in Nederland stevig geworteld. Met hun zogeheten 'luisterliederen' trokken bekende Franse namen als Edith Piaf en Charles Aznavour al vrij snel na de Tweede Wereldoorlog een breed publiek. Wanneer de taal een onoverkomelijke barrière vormde, was er voldoende

6 Kitty de Leeuw e.a., *Jong! Jongerencultuur en stijl in Nederland, 1950-2000* (Zwolle 2000).



De hoes van de Philips-uitgave van de eerste (mini-)elpee van Georges Brassens uit 1953.

Nederlands talent voorhanden voor een goede bewerking. De voorkeur van jongeren ging evenwel sterker uit naar een nieuwe generatie zangers, vertegenwoordigd door het driemanschap van Jacques Brel, Léo Ferré en vooral Georges Brassens, die hun liedjes de vorm gaven van dichtertlijke overpeinzingen over alledaagse zaken en daarmee de aanval openden op kleinburgerlijke benepenheid, de ongeschreven regels van het fatsoen en de dubbele moraal rond de seksualiteit. Met zijn originele

toe-eigening van dit type liedjes wist de student Jaap Fischer de taalbarrière te doorbreken. Op de radio was zijn stem haast niet te horen, maar zijn liedjes vonden gretig aftrek bij scholieren en studenten via de EP, een 33-toerenplaatje op single-formaat waar vier tot zes liedjes op passen. Net als de rock-'n-roll verwierf ook deze stroming een bredere aanhang onder volwassenen, niet in de laatste plaats door de meer goedaardige inzet van zanger/pianist Jules de Corte, wiens vragende 'Ik zou wel eens willen weten' uit 1957 razend populair werd.

De echte nozems vormden hooguit enkele procenten van het aantal werkende jongeren, het aantal artistiekelingen lag waarschijnlijk nog lager. Toch oefende de muziek waarvan zij in de media de exponenten vormden, een bredere invloed uit. De angst voor het verval van de beschaving en de verdierlijking waar de rock-'n-roll met de naamgeving van dansrages en groepen zo graag op inspeelde, sleet langzaam weg. Achter de ogenschijnlijke overdaad aan seks, drugs en rock-'n-roll waar de muziek op zinspeelde ging, zo bleek als snel, de nodige zelfbeheersing schuil.⁷ Hun favoriete liedjes verschaften jongeren, zoals de popsocioloog Simon Frith stelt, de woorden om hun onderlinge gevoelens te uiten.⁸ Het effect daarvan bleek minder verwoestend als door sommigen werd gevreesd. Hetzelfde gold voor de kritische kanttekeningen op de kleinburgerlijkheid die via het repertoire van het Franse *chanson* naar buiten kwamen. Ook deze bleken een groeiende

7 Henk Kleijer en Ger Tillekens, 'Passion, pop and self control. The body politics of pop music', *Zeitschrift für Sozialisationsforschung und Erziehungssoziologie* 14 (Weinheim 1994) 58-75.

8 Simon Frith, 'Why do songs have words?' in: Avron White ed., *Lost in music. Culture, style and musical event* (Londen 1987) 77-106.

publieke tolerantie en een breder proces van emancipatie te weerspiegelen. Met de status van 'tiener' had de jeugd een eigen sociale positie en plaats in de publieke ruimte verworven. Zo rond 1960, het formele eindpunt van de jaren vijftig, leek voor velen daarmee een nieuw cultureel evenwicht te zijn bereikt.

Meer van hetzelfde?

Met de opkomst van tieneridolen als Connie Francis, Paul Anka en Pat Boone kreeg de rock-'n-roll een aangepast gezicht. Ook in Nederland maakten artiesten als Ria Valk, de Blue Diamonds en de eerder genoemde Peter Koelewijn de rock-'n-roll acceptabel. Daarmee was voor veel volwassenen het proces min of meer voltooid. Naar Amerikaans model beschikten nu ook de Nederlandse jongeren over de mogelijkheid om, in relatieve vrijheid, hun onderlinge contacten muzikaal vorm te geven in en rond hun eigen muziek. Dat idee van een modernisering naar Amerikaans voorbeeld bleek echter niet te kloppen. In Amerika was, ondanks langere ervaring met de verlengde jeugdperiode, de verbijstering over de rock-'n-roll immers net zo groot als, zo niet groter dan elders. Waarom, zo luidde ook daar de vraag van bezorgde opvoeders, konden jongeren voor hun vermaak niet volstaan met de vooroorlogse dansmuziek? Er was duidelijk meer aan de hand. Nog sterker was de verbazing in Amerika over de Britse Invasie die in een klap de muzikale suprematie van de gevestigde tieneridolen teniet deed. In Nederland was de verrassing niet minder groot.

Het onverwachte succes van de Britse popgroepen zorgde voor een tweede muzikale eruptie, die in hevigheid de eerste moeiteloos overtrof. Inmiddels gevestigde rock-'n-roll-artiesten werden op de hitlijsten gepasseerd door gitaargroepjes van jongens die, in hun ogen, net een paar akkoorden hadden geleerd en amper konden zingen. Onkunde, zo luidde het oordeel van de gevestigde muzikale orde, gecompenseerd met geluidsvolume. Met dit soort denigrerende opmerkingen probeerden de regerende muzikale poortwachters de geest terug in de fles te krijgen. In zijn televisieprogramma *Top of Flop* sprak diskjockey Skip Voogd, die het gebeuren aanvankelijk nog enkel als een dansrage – de 'Twist' – zag, de verwachting uit dat het allemaal snel over zou zijn. Al snel werd die hoop de bodem ingeslagen. Muziekbladen als *Tuney Tunes* die zich net met moeite hadden aangepast, moesten het veld ruimen voor nieuwe initiatieven als *Muziek Express*, *Muziek Parade* en *Hitweek*, die zich van meet af aan enthousiast op de nieuwe rage wierpen.



De hoes van Johnny Halliday's single 'Pour moi la vie va commencer' uit 1964.

Meer dan een voorbijgaande bevestiging bleek het gebeuren een nieuw beginpunt. Het jaar van de Beatlemania luidde het definitieve einde in van de 'lange jaren vijftig' en het begin van de roerige en 'eindeloze' jaren zestig.⁹

De Britse beat won het niet alleen van de rock-'n-roll. Op de hitlijsten liet het jaar 1964 nog even een scherpe competitie zien tussen de Britse popgroepen en de Franse *yéyé*-muziek, een combinatie van het *chanson* en de rock-'n-roll. Aanvankelijk leek de laatste zelfs aan de winnende hand, getuige de successen van Johnny Halliday met 'Pour moi la vie va commencer', Françoise Hardy met 'Tous les garçons et les filles' en, niet in de laatste plaats, de Belgische Salvatore Adamo die in 1964 nog de onbetwiste leider was op de hitladder met liedjes als 'Tombe la neige', 'Quand les roses' en 'Vous permettez, monsieur'. Hun succes kan gedeeltelijk worden verklaard uit het feit dat deze liedjes zowel appeleerden aan de jeugdige doelgroep van het *chanson* als die van de rock-'n-roll. De Britse beatmuziek slaagde er evenwel al snel beter in om beide groepen achter zich te verenigen. Het *chanson* verschoof naar de marges van de markt van de populaire muziek en een aantal Nederlandse vertolkers, zoals Boudewijn de Groot, schakelde over waarmee het Nederlandstalige poprepertoire een flinke impuls kreeg.

De nieuwe beatmuziek beschikte duidelijk over een surplus ten aanzien van de rock-'n-roll en haar Franse tegenhanger. De nieuwe popmuziek doorbrak de klassengrenzen en constitueerde, al was het maar voor enkele jaren, een subjectief klasseloos moment, waarin voor jongeren de onderlinge culturele verschillen wegvielen in de gemeenschappelijke ervaring van 'anders-zijn'. De muziek mobiliseerde een brede tussengroep van jongeren, waarvan in Engeland de 'mods' en in Nederland de 'kikkers' de mediage-nieke exponenten waren.¹⁰ Deze jongeren combineerden de extraverte stijl van de nozems met de kritische inslag van de artistiekelingen en vormden de jeugdculturele voorhoede van het groeiend aantal jongeren uit de mid-denklassen dat inmiddels de lycea en hbs'en bevolkten. De beatmuziek

9 Hans Righart, *De eindeloze jaren zestig*.

10 Kitty de Leeuw e.a., *Jong!*

verschafte hen een gemeenschappelijk referentiepunt en trok een cesuur die hen niet alleen scheidde van hun ouders, maar ook van hun oudere broers en zussen die met de rock-'n-roll en het *chanson* waren opgegroeid.

De beatmuziek was ruiger, harder en vooral ook eenvoudiger. Het muzikale idioom leende zich gemakkelijk voor beginnende muzikanten die dan ook in grote getale opdoken. Het gebeuren leek daarom in eerste instantie niet veel meer dan een verdere democratisering van de



De hoes van het album 'With the Beatles' uit 1963.

rock-'n-roll. Zo simpel was het allemaal evenwel niet. Muzikaal gesproken bleek de nieuwe beatmuziek toch nog aardig ingewikkeld in elkaar te zitten. De toepassing van nogal ongebruikelijke akkoorden maakte de verhouding tussen melodie en harmonie complex. Een goede vertolking van een pop-song vergde daarmee een zekere gevoeligheid die niet iedereen bezat. Ook inhoudelijk hadden de songs meer te bieden. Waar het repertoire van de rock-'n-roll zich nog grotendeels beperkte tot een innerlijke monoloog, presenteerde de beatmuziek het model van een open, gelijkwaardige conversatie, waarin het private en het publieke domein met elkaar verbonden en gevoelens en meningen openlijk besproken en bediscussieerd konden worden. De teksten vertoonden daarbij een groot emotioneel bereik met een flexibele wisseling tussen contexten die muzikaal werd ondersteund door specifieke akkoordencombinaties.¹¹

In muzikaal opzicht vormden de jaren zestig bepaald geen vanzelfsprekend vervolg op de jaren vijftig. De Britse beat was een combinatie van al bestaande muziekstijlen als de *rhythm and blues*, de rock-'n-roll en een reeks van verwante genres. De genealogie verklaart echter allesbehalve het resultaat, dat ook voor de meeste betrokkenen als een totale verrassing kwam. De beatmuziek klonk anders en was anders. In de zelfbeleving van velen uit die tijd leek het alsof er met deze nieuwe vorm van populaire muziek een knop werd omgedraaid. Popcriticus Greil Marcus omschreef de

11 Zie voor het eerste: Cynthia Whissell, 'Traditional and emotional stylometric analysis of the songs of Beatles Paul McCartney and John Lennon', *Computers and the Humanities* 30 (Berlijn, Heidelberg en New York 1996) 257-265; voor het tweede: Ger Tillekens, *Het geluid van de Beatles* (Amsterdam 1998).

ervaring die hij met veel anderen deelde, terecht als een vorm van ontwaken – een *new awakening*.¹² Eenmaal opgelegd vertoonde deze nieuwe stijl van muziek een snelle ontwikkeling, waarbij andere muziekstijlen bijna moeiteloos werden geïncorporeerd.

Het nieuwe idioom van de beatmuziek opende het perspectief op een sociale ruimte, om persoonlijke onzekerheden in een onderlinge, gelijkwaardige conversatie uit te drukken en op basis daarvan eerdere keuzes te herzien en nieuwe keuzes te maken. Als zodanig veronderstelt het een ruime sociale bufferzone in en rond de vrije tijd tussen de verplichtingen van de productieve arbeid en de reproductie in het gezin. Het is precies die bufferzone waarop de beatmuziek uitzicht bood met haar principes van een gelijkwaardige conversatie en die zij in nieuwe praktijken hielp openleggen. De muziek articuleerde niet alleen nieuwe mogelijkheden, maar fungeerde daarnaast ook nog eens als een concentratiepunt waaromheen de jeugd zich kon verzamelen en als een wapen waarmee de buitenwereld op afstand werd gezet. Op effectieve wijze werkte de popmuziek, zoals Grossberg het beeldend omschrijft, als een culturele bulldozer waarmee de jeugd de sociale ruimte openbrak, verbreedde en egaliseerde.¹³

Enkel geluidsbehang?

De toenemende welvaart en de groeiende onderwijsdeelname van de jaren zestig kunnen worden beschouwd als een lineaire voortzetting van de stijgende lijnen die in de jaren vijftig of eerder al waren ingezet. De muziek die het gebeuren begeleidde is volgens sommigen in historisch opzicht van minder belang. De socioloog Kees Schuyt, die samen met de historicus Ed Taveerne een standaardwerk schreef over de naoorlogse ontwikkelingen, vatte zijn conclusie over de maatschappelijke betekenis van de popmuziek een aantal jaren geleden in een interview kernachtig samen met de uitspraak: ‘... de jaren-zestig-muziek was een bijverschijnsel, geen motor van de ontwikkelingen. De Beatles hebben de mensen niet naar de universiteit gebracht.’¹⁴ Tegen dat laatste valt vanzelfsprekend weinig

12 Greil Marcus, ‘Rock is a four letter word which means: a new awakening’ in: R. Serge Denisoff en Richard Peterson ed., *The sounds of social change* (Chicago 1972) 127-136.

13 Lawrence Grossberg, *We gotta get out of this place*, 180.

14 Zie voor het boek: Kees Schuyt en Ed Taveerne, *1950 - Welvaart in zwart-wit* (Den Haag 2003); en voor het interview: Hendrik Spiering, ‘Die cruciale jaren vijftig. Taveerne en Schuyt over de modernisering van Nederland’, *NRC* (3 maart 2001) 49.

in te brengen. Toch vormt de popmuziek in historisch opzicht duidelijk meer dan een willekeurig geluidsbehangetje van een jeugdcultuur die op haar beurt een onvermijdelijk neveneffect was van welvaarts groei en de verlengde schoolloopbaan. In zijn antwoord op de vraag 'Waarom 1955?' laat Richard Peterson zien dat de rock-'n-roll, gezien de aanwezige latente behoefte, pas relatief laat op het toneel verscheen.¹⁵ Het kostte de muziek-industrie de nodige tijd om zich aan te passen. Maar toen de rock-'n-roll de behoefte aan een eigen vrijruimte voor jongeren eenmaal articuleerde, opende zij daarmee ook de mogelijkheid tot de realisering daarvan. Op soortgelijke wijze proclameerde de beatmuziek, een kleine tien jaar later, met de Beatlemania in 1964 de egalitaire verruiming van de openbaarheid die de culturele omslag van de jaren zestig kenmerkt. In beide gevallen liep de muziek voor de troepen uit.

15 Richard Peterson, 'Why 1955? Explaining the advent of rock music', *Popular Music* 9 (Oxford 1990) 97-116.