

Rock-'n-roll

De sociale constructie van een muziekstijl

1. De muzikale genese van een generatie

Het ontstaan van een autonome jeugdcultuur in de jaren vijftig is een van de opvallendste verschijnselen in de naoorlogse Westerse wereld.¹ Deze ontwikkeling is in belangrijke mate beïnvloed door de muziek die in de jaren vijftig opkwam en zich stormenderhand een plaats in de samenleving veroverde: de rock-'n-roll. Zoals Tillekens (1998: 26) constateert in zijn boek over de Beatles, heeft deze muziek de zich ontwikkelende jeugdcultuur mede geschapen. Van belang waren daarbij de mogelijkheden die rock-'n-roll aan jongeren bood om zich verzetten tegen de druk van de heersende normen en waarden. Rock-'n-roll is dan ook van het begin af aan in verband gebracht met protest, zowel door tijdgenoten als door degenen die later over deze muziek schreven (Belz 1969: 31; Gillett 1972: 280; Miller en Nowak 1977: 303-370).

Ondanks deze algemene instemming doet de visie op rock-'n-roll als de belichaming van een rebellie van jongeren vreemd aan. Rock-'n-roll is immers voor alles populaire muziek en werd net als andere vormen van populaire muziek allereerst gemaakt om geld te verdienen, niet om te protesteren. Bovendien bestond rock-'n-roll muzikaal gezien al voordat jongeren de muziek gingen gebruiken als een mogelijkheid om hun leven vorm te geven en voordat volwassenen daar negatief op reageerden (Marcus 1982: 12; Brown 1983: 15; Tosches 1991: 2). Het lijkt erop dat rock-'n-roll in de jaren vijftig een betekenis kreeg die de bedoelingen van de makers en het door hen geproduceerde geluid zonder meer te boven ging.

Rock-'n-roll kon een dergelijke betekenis krijgen, omdat het meer was dan een muzikale creatie. Het was – net als andere populaire muziekstijlen overigens – evenzeer de schepping van componisten, liedjeschrijvers, zangers en musici als het resultaat van de dialectiek tussen de

* Met dank aan John van Male voor zijn kritische opmerkingen en constructieve voorstellen bij een eerdere versie van dit artikel.

creatieve inspanningen van deze actoren, hun pogingen daar geld mee te verdienen, de commercieel gemotiveerde activiteiten van andere actoren in de muziekindustrie en – niet te vergeten – de receptie van dit alles door het publiek voor wie deze muziek gemaakt werd. Anders gezegd, rock-'n-roll is een sociale constructie en de wijze waarop deze constructie tot stand kwam, vormt het onderwerp van dit artikel. Rock-'n-roll kwam niet alleen voort uit een ingewikkeld samenspel van actoren die zich op een of andere wijze met die muziek bezighielden, maar werd tevens beïnvloed door de sociale context waarbinnen dit samenspel plaatsvond. Beide – eerst de context en daarna de reconstructie van het constructieproces zelf – komen hieronder aan de orde.

2. De sociale context van de rock-'n-roll

Een muzikaal kruispunt

Muziek is meer dan noten en geluid en zelfs meer dan een sociale constructie; het is tevens een vorm van sociale organisatie. Dit aspect komt duidelijk naar voren in Ennis' studie naar de opkomst van rock-'n-roll in de Verenigde Staten, met name in zijn concept 'musical stream'. Een muzikale stroming is bij Ennis (1992) een losse structuur met een zekere mate van zelfstandigheid en eigenheid. Elke stroming kent een onderscheiden artistiek systeem, vormt een economische eenheid en bedient een eigen publiek dat de muziek van de stroming herkent als zijn muziek. Voor elk publiek hoort zijn muziek tot een stijl van leven; de muziek helpt bij het markeren van grenzen tussen groepen en draagt bij tot vorming van de identiteit van de leden van een groep. Muzikale stromingen onderscheiden zich van elkaar door de unieke mix van elementen waaruit zij bestaan, waarbij zij elkaar vaak in onderdelen – muzikaal, economisch of naar publiek – gedeeltelijk overlappen (Ennis 1992: 20-22).

Rock-'n-roll ontstond op de grenslijnen van het zesstromenland dat in de Verenigde Staten aan het begin van de jaren vijftig bestond op het gebied van de populaire muziek. Ennis onderscheidt daarbinnen een drietal hoofdstromen: (1) ('witte') pop music vaak aangeduid als Tin-Pan-Alley-muziek; (2) country and western (C&W); en (3) rhythm and blues (R&B); met daarnaast nog drie kleinere, meer gespecialiseerde, stromingen: (4) jazz; (5) gospel (zowel 'zwarte' als 'witte'); en (6) folk music. De drie laatste stromen hebben elk een specifiek publiek waarvoor en een specifieke omgeving waarin ze gespeeld worden. Zij zijn hier vooral van belang vanwege de invloed die zij van tijd tot tijd hadden op de hoofdstromen en zo indirect op de rock-'n-roll. Met name de drie eerste stromen vormen het kruispunt waarop rock-'n-roll kon ontstaan en zich kon ontwikkelen tot de zevende stroming in de populaire muziek.

In de drie hoofdstromen lagen twee belangrijke sociologische tegenstellingen besloten: die tussen stad en platteland en die tussen blank en

zwart. Tin-Pan-Alley-muziek was traditioneel de populaire muziek van de hele natie, maar dan toch vooral van de blanke bevolking in de verste-delijkste gebieden buiten het Zuiden. Daar domineerde namelijk onder de blanke bevolking de C&W, terwijl de R&B de populaire muziek was van de zwarte bevolking, die in heel Amerika in vele opzichten gescheiden leefde van de rest van de bevolking. Dit spanningsveld in het muzikale stromenland vormt de context waarbinnen de rock-'n-roll ontstond. Het bood de culturele en structurele mogelijkheden daartoe en gaf mede de richting aan waarin de muziek zich ontwikkelde. In het geval van rock-'n-roll zijn drie zaken bepalend geweest, te weten: (1) de muzikale ontwikkelingen in de 'witte' popmuziek die van Tin Pan Alley een doodlopende straat maakten; (2) de naoorlogse veranderingen in de muziekindustrie, met name met betrekking tot platenmaatschappijen en radiostations; en (3) het ontstaan van de jeugd als nieuwe sociale categorie en het verband tussen dit verschijnsel en de voornoemde ontwikkelingen en veranderingen.

Op herhaling in Tin Pan Alley

Traditioneel werd de hoofdmoot van de muziek uit Tin Pan Alley gevormd door romantische songs over de liefde. Na de oorlog bleek deze muziekstroming niet in staat zich aan te passen aan de veranderingen. Integendeel, de stijlkenmerken werden geaccentueerd en meer overdreven aanzet. De liedjes werden steeds sentimenteler en de uitvoering meer bombastisch. Zoals Cohn (1970: 12) aangeeft, droogde de inspiratie van songwriters en componisten op, hetgeen leidde tot het eindeloos herhalen van het eens zo succesvolle patroon.

Het leidde er tevens toe, dat men het repertoire van andere muziekstromingen doorzocht op bruikbaar materiaal. R&B-hits, als 'Sixty Minute Man' van de Dominoes en countrysongs, zoals Hank Williams' nummer 1 hit 'Cold Cold Heart', drongen door tot de pop charts en talloze liedjes uit deze en andere stromen werden gecoverd of dienden als inspiratiebron. Dit soort grensoverschrijdingen tussen de verschillende stromingen, zowel van muzikaal materiaal als van artiesten, kwam in het begin van de jaren vijftig overigens steeds vaker voor, al probeerde elke stroom tegelijkertijd de grenzen tussen zichzelf en de andere stromingen intact te houden door een eigen stempel op het resultaat te drukken (Ennis 1992: 193-222). Ook buiten die kringen speelde men leentjebuurt: 'in the musical theater, the movies, music from England, the Continent, anywhere' (Ennis 1992: 194). Het terrein van de klassieke muziek werd daarbij niet ontzien en opera-aria's werden tot songs verwerkt. Dat overkwam zelfs Liszts 'Tweede Hongaarse Rhapsody' (Whitburn 1986).

Het gevolg was dat popmuziek een mengelmoes werd waarin van alles werd uitgeprobeerd – van vaag religieus geïnspireerde liedjes als 'I Believe' en 'Our Lady Of Fatima' tot de mambo-rage komend uit Zuid Amerika. Een andere trend was het produceren van nonsensicale 'novelty-songs',

waarvan 'The Thing' van Phil Harris uit 1950 wellicht het bekendste is geworden. Daarnaast werd het mode om allerlei geluiden en gimmicks te gebruiken. Mitch Miller was hierin een meester. Hij voegde aan opnames geluiden toe als 'Snapping bullwhips ... honking wild geese ... barking dogs ... braying French horns ...' (Shaw 1974: 27). De vroege jaren vijftig vormden volgens muziekcriticus Donald Clarke (1995: 311) daarmee in muzikaal opzicht 'one of the most dismal periods in the history of popular music'. De beste illustratie van zijn constatering is wellicht het melige liedje '(How Much Is) That Doggie In The Window', waarmee Patti Page in 1953 wekenlang bovenaan de Amerikaanse hitparade stond.

Veranderingen in de muziekindustrie

De Tweede Wereldoorlog noodzaakte de Amerikaanse overheid om haar uitgaven drastisch te verhogen. Geheel in lijn met Keynes' voorspellingen maakte deze uitgavengroei een einde aan de economische recessie van de jaren dertig. De oorlog bracht tevens de noodzaak mee bestaande uitvindingen om te zetten in praktische toepassingen en stimuleerde het doen van nieuwe uitvindingen, hetgeen resulteerde in een technologische spurt. Gevolg van beide ontwikkelingen was een economische boom die tot in de jaren zestig voortduurde. Dit maakte het mogelijk deze technologische kennis om te zetten in allerlei nieuwe consumptieartikelen, die gretig aftrek vonden.

In de muziekindustrie betrof de technologische doorbraak de vervanging van schellak door vinyl. Daarmee kon de breekbare 78-toerenplaat worden vervangen door het singletje voor populaire hitmuziek en de langspeelplaat voor het serieuzere werk. De grammofoonplaat werd de voornaamste drager van de populaire muziek en de platenmaatschappij de centrale actor in de muziekindustrie. In dezelfde periode werden de gevolgen zichtbaar van de antitrustmaatregelen die sinds 1938 door de federale overheid waren genomen met betrekking tot de radio. Deze maatregelen doorbraken het monopolie van de landelijke radionetwerken, waardoor de kleinere lokale radiostations de kans kregen een plaats in radioland te veroveren. Tevens nam het nieuwe medium, de televisie, de plaats van de radio over als leverancier van gezinsvermaak, met als gevolg dat de reclame-inkomsten van de radiostations aanzienlijk minder werden. Dit betekende het einde van de grote radioshow's en de live-optredens van grote orkesten. Muziek kwam voortaan van grammofoonplaten, die werden gedraaid door diskjockeys. Radiostations maakten meer en meer programma's voor specifieke categorieën die voor adverteerders van belang waren en uiteraard waren dit in vele gevallen jongeren.

De overgang naar de grammofoonplaat als basis voor radioprogramma's zorgde er tevens voor, dat radiostations en platenmaatschappijen voortaan 'onverbrekelijk met elkaar waren verbonden' (Peterson 1990: 105). Voeg daarbij de jukebox die begin 1950 nog steeds een belangrijke schakel vormde tussen platenmaatschappij en publiek. De grote platen-

maatschappijen, de zogeheten 'majors', bedienden het grootste deel van de muziekmarkt, met name die van de 'witte' popmuziek en de C&W. Zij waren weinig geïnteresseerd in de muziek van en voor het zwarte bevolkingsdeel en lieten die grotendeels over aan de kleinere onafhankelijke platenmaatschappijen, de zogenoemde *indies*. De laatste maakten aan het begin van de jaren vijftig een onstuimige groei door, niet in de laatste plaats omdat ook de zwarte bevolking een graantje meepikte van de welvaarts-groei. Er bestonden nu in tegenstelling tot vroeger wel radiostations die zich specifiek op deze bevolkingsgroep richtten – in 1954 was het aantal opgelopen tot zo'n 700 (Gillett 1972: 279).

Jeugd: een nieuwe sociale categorie

De naoorlogse economische en technologische veranderingen hadden nog een ander effect op het terrein van de populaire muziek. Aan de ene kant schiepen deze ontwikkelingen een vraag naar beter opgeleide werknemers; aan de andere kant stelden zij ouders in staat om hun kinderen langer onderwijs te laten volgen (Weinstein 1992: 94). Het gevolg was dat er een categorie ontstond van jongeren, die geen kind meer waren maar ook niet tot de wereld van de volwassenen behoorden. Dit betekende dat noch de rollen van kinderen met de bijbehorende regels, verantwoordelijkheden en identiteiten, noch die van de volwassenen geheel op hen van toepassing waren. Hun maatschappelijke positie en status was vaag en onduidelijk. Deze onduidelijkheid werd bovendien nog versterkt doordat hun ouders hen in ruime mate lieten meedelen in de naoorlogse welvaart en zij als consument maatschappelijk wel voor 'vol' werden aangezien (Denney 1965: 159).

De jongeren in het voortgezet onderwijs vormden zo een categorie waarvan de positie niet vastlag, maar die net als andere maatschappelijke categorieën behoefte had aan een eigen duidelijk afgegrensde plaats in de samenleving met de daarbijhorende culturele eenheden, leefstijl en identiteit. Populaire muziek is één van de middelen om zo'n eigen plaats te verwerven, maar op dit punt bood de dominante popmuziek van het begin van de jaren vijftig weinig soelaas. De popstroming was artistiek gezien dood, gericht op de smaak van volwassenen en vooral georiënteerd op het stedelijk establishment in het oosten van de Verenigde Staten. Bovenal ontbrak het deze muziek aan passie, in de woorden van Miller en Nowak (1977: 293): 'Pop records had the final passionate impact of marshmallow whip.'

Belangrijker nog gezien de centrale functie van populaire muziek: deze weinigzeggende muziek kon de jongeren niet echt vermaken. Zij sloot niet aan bij de ervaringen en gevoelens van jongeren en leverde weinig materiaal voor het opbouwen van een eigen sociale identiteit. Zoals Cohn (1970: 16) terecht constateert: 'They [the youngsters] had no music of their own, no clothes or clubs, no tribal identity.' Het enige dat de toenmalige popmuziek hen als gezelschap te bieden had, was dat me-

lancholieke hondje van Patti Page. Tin Pan Alley verzorgde het geluids-behang van de huwelijksmarkt van jonge vrijgezellen. De andere stro-men boden in dat opzicht eveneens weinig soelaas. De C&W was een re-gionale zaak en werd geassocieerd met de 'country bumpkin'. De jazz bewoog zich met de bebop in de richting van de intellectuelen en gospel was muziek voor in de kerk. De R&B had meer in huis voor jongeren, maar de bestaande rassensegregatie hield deze muziek effectief buiten hun bereik. Toch waren er blanke jongeren die deze muziek adopteerden en dat verschijnsel kan worden gezien als het voorspel van de sociale constructie van rock-'n-roll.

3. Rock-'n-roll als sociale constructie²

Grensoverschrijdingen

Het verhaal van het ontstaan van rock-'n-roll kan op vele manieren verteld worden en dat is ook gebeurd. Verschillende mensen hebben de eer gekre-gen deze muziek te hebben 'uitgevonden' en er worden verschillende tijdstippen genoemd waarop dit gebeurd zou zijn. Tosches (1991: 1-2) situ-eert het begin van rock-'n-roll in de oorlogsjaren zo rond 1942. Volgens anderen echter begon rock-'n-roll pas in 1953 met Bill Haley's 'Crazy, Man, Crazy' en weer anderen geven Elvis Presley de eer met zijn 'That's All Right Mama' (1954). Hoe het ook zij, als er één ding duidelijk is, dan is het wel dat de termen 'rock' en 'roll' in de muziek al ver voor 1950 werden ge-bruikt (Tosches 1991: 6-8). Ook is het zo dat, terugkijkend, een aantal nummers van voor 1953/54 in muzikaal opzicht als rock-'n-roll kunnen worden bestempeld. Toch vormen, als we rock-'n-roll bekijken als een so-ciale constructie, de vroege jaren vijftig een aannemelijk beginpunt.

De geschiedenis van deze sociale constructie begint bij een klein maar specifiek deel van de blanke jongeren in de Verenigde Staten, een avant-garde die ondanks de bestaande segregatie begon met het luisteren naar 'zwarte' muziek op de radio en met het kopen van platen met deze mu-ziek. Terugkijkend zijn er meer signalen te bespeuren die erop duiden, dat de toenmalige populaire muziek de aansluiting verloor met de voor-keuren van de blanke jeugd. Eén van die signalen was de groeiende voor-keur voor 'zwarte' muziek uitgevoerd door blanke artiesten. Dat blijkt on-der meer uit het snelle succes van Johnnie Ray, die met zijn kenmerkende 'direct emotionalism and black voicing' werd beschouwd als 'the first white boy who could sing black' (Ennis 1992: 215). De verschuiving naar een meer emotionele stijl had een bredere strekking, zoals de stijgende populariteit van zangers en zangeressen als Frankie Laine, Eddie Fisher, Rosemary Clooney en Kay Starr aangeeft (Shaw 1974: 59). Platen uit de R&B-stroom drongen bovendien steeds gemakkelijker door tot de 'white pop'-hitparade. Nadat June Valli's 'blanke' uitvoering van 'Crying In The Chapel' in 1953 een hitnotering had behaald, wisten bijvoorbeeld ook de

Orioles met hun R&B-versie een hit te scoren. Ook op andere terreinen waren er tekenen dat jongeren begonnen te morrelen aan maatschappelijke conventies, met name die rond de omgang tussen de seksen.

De genoemde avant-garde was radicaler, ging met het directe overschrijden van de 'raciale' grenslijnen duidelijk verder en onderscheidde zich ook op andere terreinen van haar leeftijdgenoten (Riesman 1950; Gillett 1996: 11-13). Haar muziekkeuze vond echter al snel navolging (Shaw 1974: 44; Gillett 1996: 13) en, al in het begin van de jaren vijftig, bestond ongeveer een kwart van de luisteraars naar 'zwarte' radiostations uit blanke jongeren (Clarke 1995: 372). Deze overgang naar 'zwarte' muziek betekende het begin – de voorfase – van rock-'n-roll, maar vormt niet de eerste stap in het ontstaan van deze muziekstijl. Deze grensoverschrijdingen vormden de aanzet tot het creëren van een nieuw muzikaal gebied op het kruispunt van de bestaande muzikale stromen. Het blootleggen van dit terrein, de muzikale definitie en naamgeving, maakten de stijl pas herkenbaar als een zelfstandige eenheid.

De innovatie van rock-'n-roll

De eerste stap in de constructie van rock-'n-roll werd gezet door enkele diskjockeys die het actieve zoeken van blanke jongeren naar R&B-platen opmerkten. De bekendste van hen is Alan Freed die er – net als overigens enkele andere deejays (Gillett 1996: 38-39) – in slaagde zijn baas over te halen hem de ruimte te geven voor een jongerenprogramma waarin hij deze muziek kon draaien. In 1951 startte Freed in Cincinnati met zijn 'Moondog's Rock and Roll Party' en in 1952 begon hij daarnaast met het organiseren van live-optredens van de – meest zwarte – artiesten van wie hij de platen in zijn programma draaide. Dit waren platen als 'Sixty Minute Man' van de Dominoes, 'Fool Fool Fool' van de Clovers en 'Hound Dog' van Willie Mae 'Big Mama' Thornton.

Dit soort initiatieven van ondernemende deejays vormden belangrijke bijdragen tot de sociale constructie van rock-'n-roll als een nieuwe vorm van populaire muziek. In de eerste plaats gaven zij een deel van de R&B-muziek een eigen naam met het label rock-'n-roll; hier speelde met name Alan Freed een belangrijke rol. Er bestaat een hele discussie over wie met deze naam kwam. Zonder daar al te diep op in te gaan, is het duidelijk dat Alan Freed deze benaming niet heeft uitgevonden, maar het is waarschijnlijk wel zo dat hij de eerste was die de benaming gebruikte om er een bepaald type muziek mee aan te duiden (Ennis 1992: 18). Hoe het ook zij, deze etikettering van bestaande muziek maakte het mogelijk om deze en daarop gelijkende muziek af te bakenen van andere vormen van populaire muziek en als een nieuwe eenheid te behandelen. In de tweede plaats trokken deze deejays een bijbehorende publiek aan door de muziek via hun programma's binnen het bereik te brengen van een grotere categorie van jongeren.

Beide elementen versterkten elkaar. Door de definitie van muziek met bepaalde stijlkenmerken als een specifiek genre, kon het publiek het

gaan zien als een keuze. Dat gebeurde ook. De rock-'n-roll trok meer en meer jongeren aan die deze radioprogramma's verkozen boven de programma's die slechts 'mainstream pop' brachten (Gillett 1996: 38-39). Jonge Amerikanen kregen aldus muziek tot hun beschikking die hen niet alleen plezier verschaftte, maar ook mogelijkheden bood om zich daarin te herkennen en mee te identificeren. Het een leidde tot het ander. De enthousiaste reacties van de blanke jongeren dwongen de – vaak conservatieve – eigenaren van radiostations om ruimte te bieden aan R&B en rock-'n-roll. Hetzelfde gebeurde bij de eigenaren van jukeboxen, die deze muziek zo bij degenen brachten die nog niet naar de 'zwarte' radiostations luisterden (Gillett 1996: 14). Ook anderen in de muziekindustrie moesten meer aandacht geven aan muziek uit de R&B-stroom met als gevolg dat zwarte artiesten en hun muziek onder de aandacht kwamen van een nog groter publiek. Tezamen creëerden de acties en reacties van deejays, jongeren, eigenaren van radiostations en jukeboxen en mensen in de muziekindustrie op die manier de fundering waarop rock-'n-roll zich verder kon ontwikkelen.

De uitwerking van rock-'n-roll

De tweede stap in de sociale constructie van rock-'n-roll is de verdere inhoudelijke vormgeving van de gemeenschappelijke identificatie met de 'nieuwe' muziek. Daarvoor moesten de bestaande muzikale grenslijnen niet alleen worden overschreden, maar ook overbrugd. Op dit punt speelde met name een specifiek deel van de muziekindustrie een cruciale rol, te weten een aantal artiesten, platenproducenten en onafhankelijke platenmaatschappijen in het Zuiden van de Verenigde Staten. Zij zochten naar manieren om elementen uit de R&B-stroom te combineren met die uit de muziektradities waarin zij zelf waren opgevoed. Zij voelden dat er een markt was voor populaire muziek met een duidelijke 'zwarte' invloed naast de al bestaande R&B. Johnnie Ray's snelle en overweldigende succes was een indicatie, dat zij wel eens gelijk konden hebben. Bill Haley was een van hen. Als deejay en later als leider van een C&W-band, was hij vertrouwd met de bestaande populaire muziekstijlen en in het begin van de jaren vijftig leidde zijn muzikale belangstelling en zijn commerciële instinct hem in de richting van het punt waar pop-, rhythm-and-blues- en countrymuziek elkaar ontmoetten (Ennis 1992: 220). Na enkele niet zo succesvolle probeersels, kwamen Haley en zijn band The Comets in 1953 met 'Crazy, Man, Crazy', de eerste rock-'n-roll-song die de bestsellerlijsten van Billboard haalde (Gillett 1996: 3). Haley vervolgde zijn succes met een serie hits waarvan 'Rock Around The Clock' het bekendste werd.

Haley's vermenging van elementen uit de C&W-stroom met R&B is een belangrijke muzikale bijdrage aan de ontwikkeling van rock-'n-roll. Van groot belang was ook dat hij dit deed als blanke artiest, omdat blanke artiesten in de vroege jaren vijftig meer geaccepteerd werden dan zwarte artiesten. Ook maakte hij de teksten van R&B-songs, zoals die van Joe

Turner's 'Shake, Rattle, And Roll', acceptabeler voor blanke jongeren door ze te kuisen, maar op een zodanige wijze dat de betekenis voor de goede verstaander toch behouden bleef (Brown 1983: 25; zie voor een negatiever oordeel hierover Cohn 1970: 19). Een derde – blijvende – bijdrage van Haley betrof de presentatie door de exuberante stijl waarin hij en zijn band de rock-'n-roll-nummers uitvoerden; de basbespeler op zijn rug met de bas boven zich en de saxofoonspeler die zijn instrument boven zijn hoofd hield bij solo's. Het waren stijlkenmerken die Haley overnam van bandleiders als Lionel Hampton en Jimmy Preston. Op deze wijze droeg Haley bij tot de ontwikkeling van rock-'n-roll als een muziek die meer was dan 'herdoopte' R&B.

In dezelfde tijd zochten sommige platenproducers en eigenaren van kleine onafhankelijke platenmaatschappijen naar wegen om nieuwe vormen van popmuziek op de markt te brengen. Van hen is Sam Phillips het bekendste geworden met name door de ontdekking van Elvis Presley. Phillips was aanvankelijk deejay en begon in 1950 voor zichzelf als zelfstandig platenproducer. Hij hield zich bezig met het opsporen en coachen van talenten, het opnemen van hun muzikale prestaties en het verkopen van de opnamen aan onafhankelijke platenmaatschappijen. Zijn bedrijfje *Memphis Record Service* liep zo goed, dat hij binnen twee jaar zijn eigen platenmaatschappij, Sun, kon starten.

Phillips' hoofdrol in de ontwikkeling van rock-'n-roll kwam met Elvis Presley. Het verhaal van hun ontmoeting en hun samenwerking is al zo vaak verteld en op zoveel verschillende manieren, dat het een 'urban legend' is geworden die geen herhaling behoeft. We kunnen volstaan met Phillips' bekende uitspraak: 'If I could find a white man who had the Negro sound and the Negro feel, I could make a billion dollars.' Hij vond die in Presley. Het belangrijke van hun samenwerking was dat Phillips zijn muzikale ervaringen en kennis alsmede zijn intuïtie met betrekking tot hetgeen jongeren zochten, vaardig wist te mengen met Presley's muzikale talent en ervaring met zowel de blanke als zwarte muzikale scènes van het Amerikaanse Zuiden. Het is vooral het bij elkaar brengen van deze elementen in de hogedrukpan die de lange opnamesessies in de kleine Sun-studio in Memphis waren, die ervoor zorgden dat een nieuwe rock-'n-roll-stijl, Rockabilly, ontstond met klassieke rock-'n-roll-nummers als 'That's All Right Mama', 'Good Rockin' Tonight' en 'Mystery Train'.

De gecombineerde inspanningen van Presley en Phillips legden de bronnen van de hoofdstromingen in de populaire muziek open voor nieuwkomers: rock-'n-roll-zangers, -muzikanten en -songwriters. Dit creatieve moment kan daarmee worden gezien als een cruciale stap in de ontwikkeling van het nieuwe muzikale genre. Presley en Phillips deden echter meer. Zij verruimden ook het muzikale veld dat zich op het kruispunt van de bestaande muziekstromingen aan het ontwikkelen was. Via zijn zangstijl loste Presley de inherente tegenstelling op tussen die muziekstromen die nog steeds in Haley's benadering aanwezig was, te we-

ten 'the incongruence of white doing black', door 'doing black while being white'. Verrassend genoeg maakte dit het voor zwarte artiesten als Chuck Berry en Frankie Lymon mogelijk om het tegenovergestelde te doen – 'doing white while being black' (Ennis 1992: 253). Hiermee werd rock-'n-roll, zoals Ennis terecht stelt, een 'racially integrated' stroming.

De creatieve inbreng en het succes van Haley en Presley veranderde het veld van de populaire muziek op drastische wijze. Het schiep een nieuwe ruimte die verder kon worden ingevuld. Het succes van Presley moedigde Sam Phillips bijvoorbeeld aan om ook andere artiesten te brengen, zoals Carl Perkins en Jerry Lee Lewis, waarvan de eerste rock-'n-roll de onvergetelijke hit 'Blue Suede Shoes' schonk en de tweede klassiekers als 'Whole Lotta Of Shakin' Going On' en 'Great Balls Of Fire' met daarbij een onnavolgbare stijl van pianospelen. Presley's manier van zingen inspireerde tevens jonge artiesten in heel Amerika en beïnvloedde hun stijl; denk aan namen als Gene Vincent, Eddie Cochran en Buddy Holly. En – last but not least – Presley zette de standaard voor de verschijning, kleding en gedrag van vele jongeren met zijn openlijke en verborgen verwijzingen naar seksualiteit en zijn 'Beale Street'-image – de in leer geklede jongen met een vetkuif. Phillips was niet de enige indie die de rock-'n-roll-route naar succes insloeg. Anderen – bestaande maatschappijen en nieuwe – volgden hem en de eerste helft van de jaren vijftig werd gekenmerkt door een explosie van nieuwe labels, artiesten, songs, stijlen en platen. Whitburn's (1986; 1987) overzichten van de hitlijsten van Billboard laten echter zien dat lang niet alle indies zich met rock-'n-roll bezighielden. Wel hadden bijna alle onafhankelijke maatschappijen zanggroepen onder hun hoede die voor de rock-'n-roll van belang waren, omdat ze in hun songs verschillende stijlelementen uit R&B, Tin Pan Alley en C&W – en ook gospel – samenbrachten. Voorbeelden zijn 'Gee' van de Crows, 'Sh-Boom' van de Chords, 'Earth Angel' van de Penguins, 'Why Do Fools Fall In Love' van Frankie Lymon & The Teenagers en de serie hits die de Coasters vanaf 1957 maakten.

Op het gebied van rock-'n-roll waren maar zes onafhankelijke maatschappijen echt actief, waarvan er twee zich bijna volledig op de nieuwe muziek storten, te weten Sun en Specialty. Het belang van de eerste is hierboven al beschreven. De laatste verdient zijn plaats in het rock-'n-roll-pantheon enkel en alleen al op grond van de ontdekking van rock-'n-roll's meest flamboyante ster, Little Richard. Diens 'Tutti Frutti', 'Long Tall Sally', 'Lucille' en 'Good Golly, Miss Molly' zijn klassiekers geworden en door zijn wijze van optreden werd hij zelf een rock-'n-roll-legende die veel effect heeft gehad op latere rock-artiesten. De vier overige maatschappijen waren Atlantic, King, Chess en Imperial. Het voert te ver om in dit bestek op hun verrichtingen in te gaan. We volstaan met het noemen van enkele namen. Chuck Berry, die in songs als 'Maybellene', 'Roll Over, Beethoven', 'School Day' en 'Johnny B. Goode' de realiteit van de jeugd onder woorden bracht. Fats Domino, die al vanaf 1949 platen maakte en

wiens muziek met terugwerkende kracht tot de rock-'n-roll werd gerekend. En, niet te vergeten, het duo The Everly Brothers, wier stijl een illustratie vormt van de wijze waarop rock-'n-roll muzikaal leunt op de andere stromen, in dit geval de C&W-stroming (Gillett 1996: 109).

De tweede fase van de constructie van rock-'n-roll kan zo, in geografische termen, worden omschreven als de invulling en afbakening van een nieuw muzikaal territorium ten opzichte van de bestaande muzikale stromingen. Binnen dat gebied werden de bestaande tegenstellingen op creatieve wijze overbrugd en in een nieuwe vorm gegoten. Dat territorium had overigens ook daadwerkelijk een geografische pendant, waar het in het begin allemaal gebeurde – het Amerikaanse Zuiden. Hier bestonden de muzikale tradities die de bouwstenen voor rock-'n-roll leverden naast elkaar en het is de verdienste geweest van artiesten en platenproducenten en -fabrikanten om deze bij elkaar te brengen en zo tezamen met het enthousiaste jeugdige publiek een beslissende stap te zetten in de richting van een zelfstandige stroming.

De consolidering van rock-'n-roll

Vanaf 1954 groeide rock-'n-roll snel en al spoedig behoorde zo'n veertig procent van de hitsongs tot deze nieuwe stroming (Anderson e.a. 1980: 35). De gevestigde belangen in de muziekindustrie reageerden aanvankelijk weifelend en defensief op de komst van de rock-'n-roll. Zij hielden zich op de achtergrond, verscheurd als zij werden door hun verlangen afstand te houden van deze in hun ogen verschrikkelijke muziek en hun angst hun aandeel in de muziekmarkt te verliezen. Vanuit dit dilemma moet de bemoeienis van de grote platenmaatschappijen met rock-'n-roll worden bekeken. Zij hoopten dat het een rage zou blijken te zijn die snel zou overwaaien, of dat zij de muziek onder hun beheersing zouden kunnen brengen zoals zij dat met andere muziekvormen deden. Het gevolg was dat deze maatschappijen op een lukrake manier intervenieerden op het terrein van de jeugdmuziek en daardoor onbewust en ongewild de derde stap in het constructieproces zetten.

Decca was de eerste grote maatschappij die zich met rock-'n-roll bezighield. Dit gebeurde niet zozeer als een defensieve reactie. Omdat de grondlegger van deze maatschappij al langer affiniteit had met zwarte dansmuziek, had de maatschappij ook een traditie in het produceren van deze muziek. Zij beschikte dan ook over mensen die vatbaar waren voor signalen dat de preferenties van de jeugd aan het veranderen waren en zij zorgden ervoor dat Bill Haley overgenomen werd van Essex en gaven hem de kans zijn rock-'n-roll-platen te maken. Ondanks dit succes bleef Decca onzeker over de vraag hoe verder te gaan en ontwikkelde zij zich niet tot een belangrijke speler op de rock-'n-roll-markt. Andere maatschappijen volgden op een later tijdstip het voorbeeld van Decca. Mercury bracht bijvoorbeeld de vocale groep The Platters met onvergetelijke nummers als 'Only You' en 'The Great Pretender' – maar ook zij bleven onzeker in hun optreden.

RCA-Victor opereerde op een iets andere manier. Deze maatschappij nam Presley over van Sun en schaaftte zijn nummers en wijze van optreden zoveel mogelijk bij. Het resultaat was dat het Rockabilly-element – strikt gezien – verdween. Voorlopig bleef er echter voldoende rock-'n-roll over in zijn platen – zie bijvoorbeeld 'Heartbreak Hotel' of 'Hound Dog' – om die muzieksoort de kans te geven zich in zijn eigen richting te ontwikkelen. Een andere – zeer vertrouwde – manier van handelen van de grote platenmaatschappijen bestond uit het 'coveren' van succesvolle hits. Dit betekende in vele gevallen dat de scherpe kantjes van de muziek en de tekst werden afgehaald. Dat valt bijvoorbeeld te horen in de opnamen van Pat Boone, een belangrijke coverartiest, en van de covergroep The Crew Cuts. Daar op den duur deze gesteriliseerde versies van rock-'n-roll-nummers minder geaccepteerd werden door het jeugdig publiek, werden de grote maatschappijen ertoe gedwongen meer rock-'n-roll in hun versies te doen, waardoor zij ook hier het voortbestaan van rock-'n-roll bevorderden.

Ondanks hun inspanningen waren de grote maatschappijen maar matig succesvol en zij slaagden er ook niet in om met hun eigen artiesten zoals Perry Como acceptabele platen voor de jeugd te maken. Tegelijkertijd leerden zij door hun ervaringen met het 'herschepjen' van Presley en het maken van covers, dat het mogelijk was om met de hen vertrouwde formule eigen rock-'n-roll-sterren te maken. Dit leidde uiteindelijk tot de productie van de zogeheten teen-idolen. In hun presentatie moesten die netjes en beschaafd zijn, maar toch niet te veel afwijken van het image dat Presley tot standaard had gemaakt. Muzikaal betekende het dat de Tin-Pan-Alley-formule – romantisch en met achtergrondkoortjes – werd gebruikt voor het maken van nummers die ook voldoende beat moesten bevatten om op te kunnen dansen en die moesten gaan over gevoelens die de jeugd aanspraken, zoals liefde, auto's, school. Met zijn 'Diana' – vol liefdesverlangen en zelfbeklag – en zijn uiterlijk werd Paul Anka als het ware het prototype voor een serie van deze idolen dat zijn – perverse – hoogtepunt vond in de creatie van Fabian, een jongen met alle geschikte uiterlijke kenmerken die helaas niet kon zingen (Cohn 1970: 78).

De teen-muziek van de grote maatschappijen werd aan het eind van de jaren vijftig de dominante jeugdmuziek, daarbij nog geholpen door het payola-schandaal dat rock-'n-roll-deejays als Freed in grote problemen bracht,³ het gedrag van sommige sterren en van een aantal meer toevallige gebeurtenissen (Miller en Nowak 1977: 309). Deze teen-muziek bevatte voldoende stijlkenmerken – afgezien van de slechte voorbeelden – om de rock-'n-roll door de magere jaren van 1958/59 tot 1963 heen te helpen. Met nummers als 'Oh! Carol', 'Ginger Bread' en 'Lipstick On Your Collar' functioneerde de teen-muziek als brug tussen de klassieke rock-'n-roll uit de jaren tussen 1954 en 1958 en de beatmuziek van de vroege en de rockmuziek van de latere jaren zestig. De teen-pop kon die rol spelen, omdat zij de belangrijkste elementen van rock-'n-roll – de beat, aandacht voor de gevoelens van jeugdigen, gevoel en

een zekere mate van passie en het gebruik van elektrische instrumenten – in stand hield. Op deze wijze hielden degenen die rock-'n-roll het meeste haatten, deze muziek in leven. Zij consolideerden rock-'n-roll en zetten daarmee de derde – finale – stap in de sociale constructie van deze muzieksoort. Het voortgaan van 'oude' rock-'n-roll-artisten als Fats Domino en de Everly Brothers en het opkomen van nieuwe zoals Ray Charles en Etta James droegen eveneens bij tot deze consolidatie. Zo komt Richard Aquila (1992: 278) terecht tot de conclusie:

In the end, the attempts to homogenize rock music into a uniformly safe pop form did not succeed. Not only did rock and roll retain its musical diversity and identity, but the sound remained creative and vital. As a result, the late 1950s and early 1960s witnessed some of the greatest hits in rock and roll history.

4. Sociale constructies en grensoverschrijdingen

Rock-'n-roll is in hoge mate het verhaal van de naoorlogse jeugd – een nieuwe sociale categorie – op zoek naar een eigen plek in de Amerikaanse maatschappij. Het is ook het verhaal van de, vaak jonge, artiesten die de muziek maakten; van de diskjockeys die het initiatief namen om met die muziek radioprogramma's te maken; van ondernemers op zoek naar een gat in de muziekmarkt; en zelfs van de gevestigde belangen in de muziekindustrie en in radioland die met frisse tegenzin hun bijdrage aan de ontwikkeling van de rock-'n-roll leverden. Rock-'n-roll is ten slotte het verhaal van de naoorlogse structurele veranderingen en culturele ontwikkelingen in de Verenigde Staten, die het terrein van de populaire muziek niet onberoerd lieten. Zij creëerden de context waarbinnen de interacties van de reeks genoemde actoren konden leiden tot deze stijl van muziek maken.

Rock-'n-roll is kortom niet de exclusieve schepping van één of enkele artiesten of van een vooruitziende ondernemer. Dit kon ook niet omdat de muziek meer omvatte dan noten op papier en geluiden op platen. Dit surplus is, zoals we gezien hebben, het resultaat van ingewikkelde maatschappelijke processen. De onverwachte en onstuimige opkomst van de rock-'n-roll-muziek en de verwarrende wijze waarop de muziek zich ontwikkelde, zijn slechts goed te begrijpen als twee centrale elementen uit sociale constructieprocessen in de analyse betrokken worden, te weten interactie en context. De acties en reacties van de betrokken actoren gaven het ontwikkelingsproces zijn onvoorspelbare en grillige karakter, terwijl de context waarbinnen de actoren opereerden de mogelijkheden voor die muziek schiep, de richting ervan aangaf en aan de ontwikkeling daarvan grenzen stelde. In modieuze termen, ook rock-'n-roll is een kwestie van agency en structure.

Dat constructieproces is hier uiteengelegd in drie fasen of stappen. De eerste stap betrof het ontdekken van de muziek en het hangen van een nieuw label daaraan. Dit maakte de stijl herkenbaar als zelfstandige eenheid en legde zo de basis voor een nadere uitwerking. Deze uitwerking was de tweede stap, die het experimenteren met de stijl en het exploreren van zijn mogelijkheden omvatte. Deze periode werd gevolgd door de derde fase waarin de pas gevonden en uitgewerkte stijl werd geconsolideerd. In deze periode werden de voornaamste kenmerken vastgelegd en werd de stijl ontdaan van al te uitbundige vormen en experimenten uit de voorgaande fase. De sociale constructie van rock-'n-roll is geen unieke gebeurtenis. Ook andere populaire muziekstijlen hebben zich op dezelfde wijze tot een onderdeel van het maatschappelijk leven ontwikkeld. Hetzelfde geldt voor andere stijlen, zoals mode- en kunststijlen, en deze kunnen eveneens gezien worden als sociale constructies. Mogelijk vertoont hun ontwikkeling een vergelijkbaar drie-fasen- of drie-stappen-proces. Misschien is hier zelfs sprake van een algemeen patroon, dat ten grondslag ligt aan de ontwikkeling van muziek-, mode- en kunststijlen, zij het dat de fasen meestal niet scherp van elkaar afgegrensd zijn en elkaar kunnen overlappen.

Culturele grensoverschrijdingen en -verschuivingen spelen in het sociale constructieproces een belangrijke rol. Inhoudelijk is rock-'n-roll een amalgaam van elementen uit de gehele Amerikaanse populaire muziek. Die elementen werden echter niet zomaar bij elkaar geraapt. Onze reconstructie laat zien dat daarvoor culturele grensoverschrijdingen noodzakelijk waren. Het openleggen van het veld van de R&B neemt daarbij een belangrijke plaats in, alleen al omdat rock-'n-roll in het begin voornamelijk daaruit bestond. Het is dan ook geen wonder dat kenmerken daarvan de rock-'n-roll blijvend hebben beïnvloed. Dit zijn met name de beat, het gevoel van de blues, het vermogen (een invloed voortkomend uit de gospel-stroom) 'to deliver passion at the edge of control' (Ennis 1992: 211), en de openheid over seksualiteit; een van de meest onderdrukte gevoelens uit de jaren vijftig. Zoals Marcus (1982: 154-155) het op zijn kleurrijke manier typeert:

Their music coming out of New Orleans, out of Sam Phillips' Memphis studio and washing down from Chicago was loud, fierce electric, raucous, bleeding with lust and menace and loss.

135

Met deze muzikale en tekstuele vormgeving speelde de rock-'n-roll in op de behoefte van de 'nieuwe' jeugd – de blanke schoolgaande jongeren tussen twaalf en achttien jaar. Zij hadden tijd en geld om plezier te maken en rock-'n-roll verschaftte hen dit. Wat nog belangrijker was, de songs spoorden met hun ervaringen en reflecteerden problemen waar zij mee worstelden. Zij konden zich met deze muziek identificeren en rock-'n-roll werd zo een middel om een eigen jeugdidentiteit – en later een cultuur – mee op te bouwen. De vraag waarom die muziek later een pro-

testkarakter kreeg en gezien werd als rebellie, staat nog open. Het grensoverschrijdend karakter van de rock-'n-roll biedt echter wel een eerste indicatie voor het antwoord.

Noten

- 1 Zie voor Nederland onder anderen: De Rooy (1986), Kleijer en Tillekens (1994); voor Groot-Brittannië: Rock en Young (1970), Chambers (1985); en voor de Verenigde Staten: Keniston (1965), Miller en Nowak (1977: 269-290).
- 2 Deze paragraaf berust op eigen ervaringen en daarnaast vooral op twee uitstekende studies over rock-'n-roll die elkaar bovendien zeer goed aanvullen, te weten: Ennis (1992) en Gillett (1996). Om de tekst leesbaar te houden worden deze studies niet steeds genoemd.

Geraadpleegde literatuur

- Anderson, B., P. Hesbacher, K.P. Etzkorn, en R.S. Denisoff (1980) Hit record trends, 1940-1977. *Journal of Communication* 30: 31-43.
- Aquila, R. (1992) The homogenization of early Rock and Roll. In: K.J. Bindas (red.) *America's musical pulse: Popular music in twentieth-century society*. Westport, Conn./Londen: Greenwood Press, p. 269-281.
- Belz, C. (1969) *The story of rock*. New York: Oxford University Press.
- Brown, Ch.T. (1983) *The Rock and Roll story: From the sounds of rebellion to an American art form*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice Hall.
- Chambers, I. (1985) *Urban rhythms: Popular music and popular culture*. Londen: MacMillan.

- 3 In de jaren vijftig was de Victrola een bekende platenspeler, die door veel Amerikaanse deejays werd gebruikt om de hits van de dag te draaien. Het laatste deel van de merknaam van het apparaat werd aan het woordje *pay* geplakt met als resultaat de samenvoeging *payola*, een term die werd gebruikt om aan te geven dat deejays zich soms onderhands lieten betalen om bepaalde platen meer *air-play* te geven. De eerste processen rond dit verschijnsel vonden in Amerika plaats in de jaren zestig. Op 9 mei 1960 werd de bekend e deejay Alan Freed als eerste hiervoor veroordeeld.

- Clarke, D. (1995) *The rise and fall of popular music*. Londen, et al.: Viking.
- Cohn, N. (1970) *Awopbopaloobop alopbamboom: Pop from the beginning*. Frogmore: Paladin.
- Denney, R. (1965) American youth today: A bigger cast, a wider screen. In: E.H. Erikson (red.) *The challenge of youth*. Garden City, N.Y.: Anchor Books. Doubleday & Company, Inc., p. 155-179.
- Ennis, Ph.H. (1992) *The seventh stream: The emergence of Rock 'n' roll in American popular music*. Hanover/Londen: Wesleyan University Press.
- Gillett, Ch. (1972) The black market roots of rock. In: R.S. Denisoff en R.A. Peterson (red.) *The sounds of social change: Studies in popular culture*. Chicago: RandMcNally Company, p. 274-281.

- Gillet, Ch. (1996) *The sound of the city: The rise of Rock and Roll*. Third edition. Londen: Souvenir Press.
- Keniston, K. (1965) Social change and youth in America. In: E.H. Erikson (red.) *The challenge of youth*. Garden City, N.Y.: Anchor Books. Doubleday & Company, Inc., p. 191-222.
- Kleijer, H., en G. Tillekens (1994) Geluiden van verandering: Het nieuwe domein van de jeugd. *Sociologische Gids* 41: 114-129.
- Marcus, G. (1982) *Mystery train: Images of America in Rock 'n' Roll music*. New edition, revised and expanded. New York et al.: Dutton.
- Miller, D.T., en M. Nowak (1977) *The fifties: The way we really were*. Garden City, N.Y.: Doubleday & Company, Inc.
- Peterson, R.A. (1990) Why 1955? Explaining the advent of rock music. *Popular Music* 9: 97-116.
- Riesman, D. (1950) Listening to popular music. *American Quarterly* 2: 359-371.
- Rock, P., en S. Cohen (1970) The Teddy boy. In: V. Bogdanor en R. Skidelsky (red.) *The age of affluence, 1951-1964*. Londen: MacMillan, p. 288-321.
- Rooy, P. de (1986) Vetkuifje waarheen? Jongeren in Nederland in de jaren vijftig en zestig. *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis van de Nederlanden* 101: 76-94.
- Shaw, A. (1974) *The rockin' 50s: The decade that transformed the pop music scene*. New York: Hawthorn.
- Tillekens, G. (1998) *Het geluid van de Beatles: Een muzieksociologische studie*. Amsterdam: Spinhuis.
- Tosches, N. (1991) *Unsung heroes of Rock 'n' Roll: The birth of rock in the wild years before Elvis*. Londen: Seeker & Warburg.
- Weinstein, D. (1992) Rock is youth – Youth is rock. In: K.J. Bindas (red.) *America's musical pulse: Popular music in twentieth-century society*. Westport, Conn./Londen: Greenwood Press, p. 91-99.
- Whitburn, J. (1986) *Pop memories 1890-1954: The history of American popular music*. Menomonee Falls, Wisconsin: Record Research Inc.
- Whitburn, J. (1987) *Joel Whitburn's pop singles annual, 1955-1986*. Wisconsin: Record Research Inc.