$ign of the times

Vossiuspers AUP
Deze uitgave is tot stand gekomen onder auspiciën van de Universiteit van Amsterdam.

Omslag: Colorscan, Voorhout
Opmaak: Japes, Amsterdam
Foto omslag: Carmen Freudenthal, Amsterdam

ISBN 90 5629 124 6
© Vossiuspers AUP, Amsterdam, 2000

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

Voorzover het maken van kopieën uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16B Auteurswet 1912 j° het Besluit van 20 juni 1974, St.b. 351, zoals gewijzigd bij het Besluit van 23 augustus 1985, St.b. 471 en artikel 17 Auteurswet 1912, dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (Postbus 882, 1180 AW Amstelveen). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet 1912) dient men zich tot de uitgever te wenden.

$ign of the times

De popsong als volkslied van de globalisering

Rede

uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van
bijzonder hoogleraar popmuziek
aan de Universiteit van Amsterdam
op 16 februari 2000

door

René Boomkens

Vossiuspers AUP

Dames en heren,

Het is op voorhand altijd een eer en een uitdaging een geheel nieuw vakgebied of onderzoeksveld aan de universiteit te mogen introduceren en als eerste representant van dat vak of onderwerp te mogen optreden. Dat is ook het geval wanneer dat gebeurt vanuit een internationale achterstandssituatie. De landelijke pers mag de spreker van deze woorden uitgeroepen hebben tot eerste popprofessor, waarvoor overigens veel dank, maar Duitsland ging ons voor, in de persoon van Peter Wicke, net als Groot-Brittannië met Simon Frith, en de VS met diverse hoogleraren die op de één of andere wijze popmuziek hoog op hun onderzoeksagenda hebben staan. Van hen bezocht Portia Maultsby, net als Frith, regelmatig ons land en hielp zo ongetwijfeld het polderland rijper te maken voor de wetenschappelijke studie naar de popmuziek. Voor hen gold, net als voor mijn Nederlandse voorgangers en collega's in het onderzoek naar de popmuziek en popcultuur, dat hun werk doorgaans aanvankelijk onder andere noemers werd, en soms nog wordt verricht en geleidelijk het academische circuit in werd geloodst; een proces dat zo gauw het zich al te openlijk begon af te spelen, door velen met wantrouwen en soms ook openlijke vijandigheid werd bejegend. Ofschoon het vooral academici waren die hun reserves en ergernis niet onder stoelen of banken staken, ook de wereld van de popmuziek en de popjournalistiek zelf hief niet in koor het *We are the Champions* aan toen de eerste popprof werd geboren. De Heideroosjes (voor de popagnosten onder u: de Heideroosjes vertegenwoordigen de punkelite in Nederland) kondigden aan de nieuwe professor kritisch te zullen volgen. *De Volkskrant* meende reeds in een vroeg stadium een samenzwering van cultuurpauzen waar te nemen, Margriet Eshuys, voormalig Hollandse popdiva, meende dat het geld voor de popprof beter besteed had kunnen worden aan voorzieningen voor de muzikanten zelf, en het opperhoofd van de Utrechtse popcultuur, Henk Westbroek, zag er juist weer een samenzwering van feministen en andere intellectuelen in. Steun kwam er daarentegen uit de regio, waar

Bennie Joling liet aantekenen dat het meer dan tijd werd dat popmuziek, inclusief zijn eigen 'höken', eens serieus werd genomen.

Ik verwijs niet naar deze voorgeschiedenis om medelijden op te wekken of om mijzelf voor te stellen als slachtoffer van misplaatst wantrouwen of opgeklopte vijandbeelden. Integendeel, ik ben juist blij dat het onderwerp waaraan ik een groot deel van mijn hart heb verpand, zoveel ophef veroorzaken kan. Het is en blijft opvallend dat de popmuziek nog zoveel onbegrip ontmoet, maar ik voel me allang geen alleenstaande vandaal meer en heb eerder het gevoel dat ik mijn werk doe vanuit een soort gevoel van *pop power*, om nog maar eens een keer misbruik te maken van het al geheel uitgemolken en afgekloven embleem van de Spice Girls, de *girl power.* Maar, en daarom memoreerde ik al dat wantrouwen, het moge zo zijn dat pop power bestaat – beter: dat de popcultuur het mondiale culturele leven domineert – dat betekent echter nog niet dat popmuziek als cultureel fenomeen een *gelegitimeerd* bestaan leidt. Voor velen is popmuziek gewoon deel van het bestaan, maar allesbehalve iets waar je moeilijk over moet gaan doen, voor anderen is het een cruciaal bestanddeel van hun leven, en voor weer anderen is het een net zo dominant bewijs voor de ondergang van de beschaving. Kortom, popmuziek is een curieus fenomeen: het is alomtegenwoordig en wekt zo de indruk dat het iets normaals of alledaags is, en in het algemeen veroorzaken alledaagse en alomtegenwoordige verschijnselen weinig ophef. Popmuziek doet dat wel, kijk bijvoorbeeld naar de hysterische reacties op de Cultuurnota van Staatssecretaris Rick van der Ploeg; die reacties doen denken aan de angst van vroegtwintigste-eeuwse liberale burgers voor het communisme. Dat was angst voor iets dat in de toekomst dreigde: een communistische revolutie, de afschaffing van de burgerlijke democratie en de invoering van de dictatuur van het proletariaat. De angst van de huidige culturele elite heeft echter geen betrekking op de toekomst, op angstaanjagende utopische visioenen van een proletarische revolutie, het betreft niet veel meer dan de bestaande situatie. Men is bang voor het heden! Anders gezegd: pop power, het bestaan van een invloedrijke en alomtegenwoordige popcultuur, wordt door delen van de culturele elite ervaren als een bedreiging, als iets onvoorspelbaars, als iets waarop ze geen greep kan krijgen. En dat gevoel is correct. De angst voor de popcultuur is vooral een gevolg van een gebrek aan zelfvertrouwen in de kracht van de burgerlijke beschaving zelf. Niet het andere of vreemde boezemt angst in, het is vooral de eigen zwakte die de paniek kan verklaren, een paniek die keer op keer gericht is op zeer alledaagse verschijnselen die ineens als on-

beheersbaar of oncontroleerbaar verschijnen. Drugs, zogeheten 'zinloos geweld', uiteenlopende uitingen van irrationeel of openlijk crimineel gedrag, maar ook nomadisme of zwerverij, onaangepast gedrag, hooliganisme, rondhangen en zo maar wat doen – de grenzen tussen het ene en het andere zijn vloeiend –, dat hele universum van abnormaliteit temidden van het normale leven is voorwerp van permanente zorg en interventie van de kant van de overheid en van de culturele elite geworden. En al die uitingen van afwijkend of abnormaal gedrag worden vaak op zeer terloopse wijze verbonden met de popmuziek, de jongerencultuur en met die nog steeds maar half-verwerkte rebellie in de jaren zestig, die nu al te licht verantwoordelijk wordt gehouden voor een algeheel verval van normen en waarden.[1]

Het is in zekere zin een goede zaak dat popmuziek en jeugdcultuur vijfenveertig jaar na de aanstootgevende heupbewegingen van Elvis nog steeds in staat zijn om de gemoederen in beweging te brengen. Het betekent in ieder geval dat de popcultuur er nog steeds toe doet, met andere woorden, dat popmuziek een levend cultuurgoed is, dat zowel morele als esthetische meningsverschillen weet op te roepen. Om die reden heb ik mijn uitgangspunt voor deze rede gekozen in de gevoelens van wantrouwen, ergernis en verzet die popmuziek en zelfs de studie ervan weten op te roepen en daarom zou ik de centrale vraag van deze rede als volgt willen formuleren:

Wat staat er in de popmuziek op het spel?

Ik zal deze vraag in drie stappen trachten te beantwoorden. Allereerst wil ik ingaan op het algemene vraagstuk van de waardering of waardebepaling van populaire cultuur in het algemeen, een kwestie die van meer algemeen belang is voor de sectie Mediastudies en de vakgroep Communicatiewetenschappen, waar ik mijn dagelijkse werk doe. In diezelfde stap concretiseer ik deze vraag naar de populaire cultuur door de populaire muziek als voorbeeld te nemen, waarmee ik kwesties aanroer die vooral van belang zijn voor de muziekwetenschappen, waar ik als dubbelbenoemde hoogleraar eveneens thuishoor.

Vervolgens wil ik in de tweede stap de discussies over de artistieke en culturele betekenis van de popmuziek vanaf haar doorbraak als *rock'n'roll* reconstrueren, waarbij ik me zal concentreren op de stelling dat de rock'n'roll en de popmuziek een serieuze culturele omwenteling vertegenwoordigen, die ook gevolgen heeft voor onze conceptie van kunst en artistieke praktijken. Ik zal daarbij benadrukken

dat het hier vooral een Amerikaans debat betreft, dat in tweede instantie elders doorwerkte.

En dat brengt me bij de derde en laatste stap, waarin ik de stelling zal verdedigen dat de popmuziek een belangrijk, zo niet het belangrijkste voertuig is geweest, en nog steeds is, in het voortgaande proces van culturele globalisering. Om artistieke, technologische, economische en politieke redenen is de popsong meer dan welke andere artistieke uitingsvorm de stem van de globalisering geworden – een gegeven dat ertoe zou moeten aanzetten de popmuziek juist ook als *kunstvorm* veel serieuzer te nemen dan gebruikelijk is – zij het dat daarmee onze gangbare opvattingen over kunst, onze vigerende esthetica's, op de helling moeten.

Popmuziek als kunstvorm

In het eerste deel van zijn meest recente boek over popcultuur, *Performing Rites,*[2] stelt de Britse cultuursocioloog en pophoogleraar Simon Frith dan eindelijk die vraag die we collectief zo lang uit de weg zijn gegaan: de vraag naar de esthetische waarde of betekenis van de popmuziek. Voor die vraag zich laat beantwoorden, moeten we eerst te weten komen waarom zij zo lang uit de weg is gegaan. Daarvoor is een complex van oorzaken aanwijsbaar. De belangrijkste oorzaak is gelegen in de houding van popwetenschappers zelf en in die van degenen wier praktijken zij bestuderen, de muzikanten zelf. Ook Frith signaleert en kritiseert het *populisme* onder cultuurwetenschappers die zich met popmuziek bezighouden.[3] Zij deinzen vaak terug voor een artistiek waardeoordeel over de muziek die zij bestuderen, omdat zij niet willen interfereren in de oordeelsvorming en smaakoordelen van het publiek en ontzeggen zichzelf daarmee de mogelijkheid om vooral actuele interessante artistieke ontwikkelingen in de popcultuur te signaleren en te beoordelen. 'Fifty million Elvis fans can't be wrong' – en over Elvis bestaat inmiddels, na vijfenveertig jaar, geen serieuze discussie meer, maar als deze ironisch bedoelde uitspraak al te letterlijk genomen wordt, en dat gebeurt, dan zijn slechts de hitlijsten en daarmee de verkoopcijfers de enige betrouwbare barometer van de popesthetica.

Nu hebben de populisten zeker een argument, dat luidt dat je niet serieus uitspraken kunt doen over popmuziek *zonder* daarbij de expliciete of impliciete betekenis die deze muziek voor haar publiek heeft, te betrekken. Frith is het hier overigens mee eens. Al in zijn allereerste grote studie naar de popmuziek, *Sound Effects,* waarin

nog alle nadruk ligt op popmuziek als een vorm van jeugdcultuur, wijst hij op het belang van wat hij een soort 'lage theorie' noemt, waarmee hij doelt op de halve en hele verklaringen die fans onderling en tegenover derden, hun ouders bijvoorbeeld, leveren voor hun liefde voor een bepaalde groep, muzikant of muzikale stroming in de pop.[4] In deze 'lage theorie' lopen oordelen over de kwaliteit van de muziek of het vakmanschap van de muzikanten over in oordelen over de uitstraling of persoonlijkheid van de artiesten en in uitspraken over de emotionele uitwerking van de muziek op de fans zelf, waarin genot en lol een hoofdrol spelen, maar waarin ook de belevingswijze van de muziek als kenmerk van een collectieve stijl of leefwijze meespeelt. Wat zeker géén rol speelt in de oordeelsvorming van de meeste fans is een gearticuleerde en beargumenteerde opvatting over de muzikaliteit van hun favoriete artiesten. *Heavy metal*-fans geven vaak hoog op van de virtuositeit van de gitaristen in het genre, maar deze heeft vooral betrekking op de snelheid en hardheid van het spel, niet op andere muzikale aspecten. De waardering voor de muzikaliteit wordt doorgaans zelf ook eerder in emotionele of impressionistische termen gegoten dan in muzikale, laat staan musicologische termen. Dezelfde Frith, maar ook anderen, hebben erop gewezen dat de fans daarmee in zekere zin gelijk hebben, dat wil zeggen dat zij in muziek-theoretische zin op een wijze uitdrukking geven aan de betekenis van hun favoriete muziek, die overeenstemt met de wijze waarop de muziek gemaakt wordt. Ook de artiesten zelf stellen het emotionele effect, de impact, het genot, de kick, de collectieve beleving en ook het succes van hun muziek voorop, en beoordelen hun eigen vakmanschap en muzikaliteit tegen die achtergrond.

Daarmee zijn we aangeland bij de tweede oorzaak van het vermijden van artistieke waardeoordelen over popmuziek: de houding van de muzikanten zelf. Het maken van popmuziek gaat slecht samen met het hebben of ontwikkelen van bestudeerde opvattingen over de muzikale praktijk zelf. Dat er zich onder popmusici de nodige intellectuelen bevinden, neemt niet weg dat popmusici in het algemeen een scherpe scheidslijn trekken tussen een als gevestigde orde ervaren wereld aan de ene kant en een geromantiseerde werkelijkheid van een muziekpraktijk die toch vooral 'van de straat' is, in alle mogelijke betekenissen van die term: van gewoon en volks tot rebels en nomadisch. Die als het ware 'ingebouwde' wildheid zou vele popgroepen ook wel eens in bescherming kunnen nemen tegen de grote druk die uitgaat van de wereld van de muziekindustrie op hun prestaties. Voor heel veel soorten popmuziek, in het bijzonder de meest tegendraadse en rebelse vormen ervan, is het van enig belang om het eigen industriële karakter zoveel mogelijk te verhullen.

Dat veel *gangsta rap* op het hoogtepunt van zijn populariteit werd uitgebracht door de zeer grote, blanke platenmaatschappijen hoefden de fans niet echt te weten. Ze kwamen het te weten toen onder andere Warner Bros de contracten met de gewelddadige rappers verbrak.

De *street credibility* en de gewoonheid of het volkse karakter van de popmuziek hebben overigens wel degelijk een objectieve kern, zijn niet slechts valse romantiek. Veel nieuwe ontwikkelingen in de popcultuur zijn het product van artistieke zelfwerkzaamheid en kleinschalige muzikale ondernemingslust. Het *do it yourself* speelt een cruciale en vooral ook vernieuwende rol in de ontwikkeling van de popmuziek als zelfstandig cultureel genre. Die houding roept echter tegelijk een vorm van verzet tegen canonisering op: liever een jongen van het volk, een *guy next door*, dan een serieuze kunstenaar. John Lennon was wel even onder de indruk van het feit dat de muziekcriticus van *The Times* The Beatles op één lijn had geplaatst met Beethoven en Brahms, maar de argumenten die deze daarvoor hanteerde deden zijn oren toeteren, zodat hij uiteindelijk nonchalant afstand kon houden van deze poging tot canonvorming met een simpel beroep op het klassiek-Britse standsverschil: het was *us* versus *them*. En voor *us* was het uiteindelijk toch vooral een kwestie van Roll *over* Beethoven.[5]

Daarmee zijn we aangeland bij de derde oorzaak van het ontbreken of uit de weg gaan van een expliciete esthetica van popmuziek: het blijvend ontbreken van een popmuzikale canon. Een dergelijke canon is in de meeste gevallen het gecombineerde resultaat van intern-professionele criteria van artisticiteit én extern-wetenschappelijke verantwoordingen van hetzelfde. Een canon is met andere woorden altijd het product van professionalisering én verwetenschappelijking van een bepaald cultureel genre tot artistieke discipline. Wat tot de canon behoort, onttrekt zich aan de wisselingen in het smaakoordeel van het publiek, of zoals Frith het onder woorden brengt: je kunt wel van mening verschillen over de betekenis van het werk van Kafka, beweren dat het geen literatuur is, is onmogelijk. De canon waakt over de artistieke autonomie van een kunstwerk. Om een canon te vormen is veel werk vereist: wetenschappelijk onderzoek, onderzoek naar de productie- en receptiegeschiedenis van culturele producten, het ontwikkelen van een soort *recieved view,* een verantwoorde en op een zekere consensus berustende reeks regels en criteria voor de beoordeling van een kunstwerk. Een canon vereist derhalve het bestaan van er-

kende artistieke vakopleidingen, een ontwikkelde traditie van kunstkritiek én wetenschappelijke instituten die kunsthistorisch en esthetisch onderzoek verrichten.

Echter, niet voor alle kunstvormen is de canon even eenduidig en stabiel. Niet in ieder artistiek genre is het even gemakkelijk eenduidige criteria van kwaliteit in termen van vakmanschap te vinden, iets dat ook wordt vastgesteld in de recente Cultuurnota van Staatssecretaris Van der Ploeg.[6] Voor de bepaling van de professionaliteit op het gebied van de klassieke muzikale uitvoeringspraktijk of het klassieke ballet zijn de criteria minder omstreden dan op het gebied van het theater, om nog maar te zwijgen van de literatuur of, het meest extreem, de beeldende kunsten. Meer in het algemeen mogen we ervan uitgaan dat vrijwel alle artistieke canons vooral de historische uitdrukking zijn van de dominante waarden van een burgerlijke, vooral grootburgerlijke cultuur die in de negentiende eeuw haar glorietijd kende en al door de activiteit van de moderne avant-gardes in het interbellum onder grote druk kwam te staan.

Muziek neemt meer in het algemeen een aparte positie in te midden van de andere kunsten, een positie die in de loop der eeuwen sterker dan gemiddeld wordt bepaald door argumenten van muzikale professionaliteit in plaats van door argumenten van direct culturele relevantie. Muziek verhoudt zich enigszins tot de andere kunsten zoals de wiskunde zich verhoudt tot de overige wetenschappen. In de muziek lijken betekenissen opgeslagen te worden die zich op een andere wijze niet laten articuleren. Dat heeft alles te maken met de abstractie én met de directe emotionaliteit van muziek. Anders dan muziek is bijvoorbeeld literatuur vooral gebaat bij concreetheid. Een roman als *De avonden* van Gerard Reve zou zijn artistieke effect of literaire betekenis niet hebben kunnen bereiken zonder de bijzondere *couleur locale* van een aan de jaren veertig en vijftig verbonden kleinburgerlijkheid. Juist die tijdgebondenheid bepaalt de meer universele kracht van de roman. Dat impliceert tegelijk dat *De avonden* in 2030 vermoedelijk niet meer dan een historisch document zal zijn, zoiets als Vondels *Gijsbrecht* voor ons nu is. Voor muziek geldt een dergelijk evident verouderingsproces niet of althans veel minder. Natuurlijk is muzikale smaak, om met de Franse socioloog Pierre Bourdieu te spreken, evenzeer onderhevig aan dezelfde sociologische wetten van de culturele etiquette en van die van het culturele kapitaal, als welke gelden voor de andere kunstvormen. Dat neemt niet weg dat muziek zich, misschien wel dankzij een zekere betekenisloosheid, makkelijker onttrekt aan de maatschappelijke en politieke conjunctuur, en veeleer de uitdrukkingsvorm wordt van culturele aspiraties in de sfeer van de *longue durée* van het

alledaagse leven. Zo kon het Horst Wessellied van de nazi's dezelfde compositie zijn, waarmee de anarchisten en communisten in de Spaanse burgeroorlog met een andere tekst de strijd tegen de francisten aangingen. Het lied onttrok zich aan de ideologische verschillen die voor de beide partijen slechts in zwart-witcontrast konden worden uitgetekend. Voor popmuziek geldt, ondanks de voor het genre kenmerkende vluchtigheid, iets dergelijks. De blijvende betekenis van sommige songs heeft doorgaans weinig te maken met de in de songs verwerkte boodschappen; die worden vaker niet dan wel ten volle begrepen. Beroemd of berucht is het enthousiasme van Ronald Reagan over Bruce Springsteens wereldhit *Born in the USA*, die door Reagan spontaan werd begroet als tweede volkslied van de VS. De tekst wees in een heel andere richting.[7]

Verbinden we tenslotte het abstracte of dubbelzinnige karakter van betekenisverlening van muziek in het algemeen met het commerciële of instrumentele karakter van de popmuziek in het bijzonder, dan zijn we aangeland bij de vierde en laatste oorzaak voor het ontbreken van een popcanon en een uitgewerkte popesthetica. De commercialiteit van de popmuziek moet gezien worden als de belangrijkste historische barrière voor de vorming van een popcanon en voor meer serieuze aandacht voor het hele verschijnsel. Die barrière was het gemeenschappelijke resultaat van een drietal elkaar versterkende culturele en theoretische vertogen, een traditioneel-burgerlijk esthetisch vertoog dat alle nadruk legde op de autonomie van de kunst, een sociaal-pedagogisch vertoog dat popmuziek decennialang benaderde als een louter generationeel fenomeen, iets dat hoorde bij de socialisatie en het volwassenwordingsproces van jongeren, en tenslotte een klassiek links, maatschappijkritisch vertoog dat popmuziek beschouwde als product van een cultuurindustrie die de bevolking diende om te vormen tot een kritiekloze, gewillige massa consumenten zonder eigen, onafhankelijke cultuur.

Dat dergelijke toch zeer verschillende vertogen elkaar simpelweg kunnen versterken, laat zich verklaren uit het gegeven dat zij alledrie een identieke conceptie van beschaving hanteren, die ervan uitgaat dat civilisatieprocessen zich grosso modo van hoog naar laag ontwikkelen. In een dergelijke conceptie, kenmerkend voor de meerderheid van sociologische theorieën sinds de Verlichting en terug te vinden in onder andere het denken van Comte, Marx, Weber en Elias, wordt alle aandacht gericht op de effecten van maatschappelijk dominante cultuur- of beschavingsvormen, zoals de hofcultuur, de wetenschappelijke en technologische elite of de burgerij als bezittende klasse – effecten die zeker in menig opzicht maatgevend waren.

Ooit was de marxistische frase dat de heersende cultuur de cultuur van de heersende klasse is, inderdaad een *eye opener*. Misschien was dat ook nog het geval in de tijd dat Pierre Bourdieu zijn beroemde *La distinction* publiceerde en het sociologische denken verrijkte met de notie *cultureel kapitaal*.[8] Wat ooit een verrijking was of leek, namelijk het inzicht dat sociale verschillen niet simpelweg de uitdrukking zijn van materiële verschillen, c.q. eigendomsrelaties, maar even sterk waren gestoeld op culturele verschillen, anders gezegd, in en door culturele verschillen werden bevestigd, datzelfde inzicht fungeert momenteel vooral als een belemmering, en wel één die ons het zicht ontneemt op een veel complexere culturele realiteit, waarin meerdere culturele smaakwerelden met elkaar in competitie verkeren en de simpele bourdieuiaanse waarheid 'kwaliteit is klasse', om Bram de Swaan te citeren, veel van haar geldigheid heeft verloren.[9]

Wat de sociologen niet wilden zien, van Comte en Durkheim via Weber en Elias tot Bourdieu en De Swaan, werd ons getoond door sociale historici en antropologen, én door zulke omstreden sociologische voorlopers van het *new journalism* als Howard Becker, die, gefascineerd door deviantie en delinquentie, de achterbuurten en getto's introkken om een waarheidsgetrouw portret te kunnen optekenen van het stammenbestaan aldaar.[10] Dankzij sociale historici als Thompson, Ginzburg, Darnton, Le Roy Ladurie[11] en vele anderen ontstond allengs een radicaal nieuw beeld van de culturele verhoudingen, een beeld waarin een min of meer onafhankelijke volkscultuur naar voren kwam; een volkscultuur die bovendien grote invloed had op de adellijke en burgerlijke cultuur, die tot dan toe als enig actieve factoren werden beschouwd en bovendien de vanzelfsprekende standaard leverden voor wat gold en geldt als 'goede smaak', en daarmee de logische criteria leverden voor elke aanvaardbare, c.q. gangbare esthetica. Dankzij sociologen als Becker werd een geheel nieuw licht geworpen op de autonome culturele normen en waarden van zogeheten deviante en delinquente subculturen, waaronder muzikale subculturen als die van de jazz. Dit onderzoek leverde een schat van materiaal op. Dankzij de antropologen ten slotte, was het mogelijk dat de idee van een radicale 'andersheid' in het westerse denken kon doordringen: de idee dat de mondiale beschaving niet simpelweg het product was van een cultureel kolonisatieproces waarin westerse wetenschappelijke kennis en technologische verworvenheden verbreid werden onder onwetende en onbeschaafde barbaren. Die idee domineerde impliciet, maar vaak ook expliciet het westerse denken tot de vroege jaren zestig van de vorige (de twintigste) eeuw. Pas in het werk van radicaal onverantwoordelijke intellectuelen als Sar-

tre, die zelf meenden de stem van een wild en gewelddadig Afrika te kunnen vertolken, drong iets door van die andere zijde van het westers beschavingsoffensief, een zijde die, zo zou de popmuziek bewijzen, ook midden in de westerse cultuur zelf kon worden aangetroffen.[12]

Ondanks de verspreide activiteiten van al deze sociologen, historici en antropologen bleef de popmuziek tot ver in de jaren tachtig een letterlijk *terra incognita* in wetenschappelijke kringen, het zesde werelddeel dat nog steeds op de eerste ontdekkingsreizigers en pioniers wachtte. Terwijl dit continent zich verder en verder uitbreidde, overheerste nog steeds de opinie dat het niet echt bestond, niet echt was. Velen herhaalden onkritisch de met de autoriteit van traditie beklede woorden van George Steiner dat popmuziek een universeel dialect was dat ons op de langere termijn zou beroven van het vermogen nog echt beschaafd te spreken.[13] Het lawaai ervan maakte het lezen van een boek tot een onmogelijkheid, de botte vierkwartsmaat maakte een einde aan elke verfijning die in de loop der eeuwen door de Bachs en Mozarts onzer beschaving was ontwikkeld, de simpele songstructuur ondermijnde elke hogere scholing in een traditioneel muzikaal universum vol requiems, sonates, fuga's, symfonieën en wat niet meer, de commercialisering van het ambachtelijke volkslied bracht elke authenticiteit om zeep, enzovoorts. Van alle theoretici en wetenschappers die zich ooit hebben uitgelaten over popmuziek of populaire cultuur, mag Steiner genoemd worden als degene die als geen ander in staat bleek de drie hierboven genoemde vertogen in zijn eigen teksten te verenigen: het burgerlijke vertoog dat alle nadruk legt op de autonomie van de kunst, het pedagogische vertoog dat de popcultuur als vorm van deviantie aanwijst én het marxistische vertoog dat de popcultuur ziet als een product van een kapitalistische cultuurindustrie die de massa's aanpast aan de vereisten van de heersende orde. Steiners invloed was, getuige de vele vertalingen van zijn teksten en zijn prominente televisieoptreden voor de VPRO, vooral ook in Nederland zeer groot, wat tot vandaag de dag nog doorklinkt in sommige intellectuele kringen, die in staat blijken een blijvende weerstand te genereren tegen de als algehele verdwazing beschouwde cultuur van de popmuziek.[14] En wie zich maar een beetje verdiept in de historie van de culturele vijandbeelden van de westerse beschaving, kan zelfs wel enig begrip opbrengen voor filippica's als die van Steiner. Vrijwel alle vijandbeelden komen samen in de culturele *melting pot* van de pop: de Neger, het Lichaam, de Roes, het Volk, het Dierlijke, het Geweld, de Onrede, maar ook het Kind, de Domheid, de Spontaneïteit, de Verleiding en de Verspilling, en uiteindelijk, ondanks de beperkte rol van

vrouwen in de popmuziek, ook vele waarden die, doorgaans in negatieve zin, aan de vrouw worden toegeschreven. Tegen zoveel antibeschaafd geweld lijkt zelfs het verlichte westen niet opgewassen – en inderdaad: tegen alle verlichte, marxistische of eliassiaanse beschavingstheorieën in zou ik hier de stelling willen verdedigen dat de popmuziek en de popcultuur een definitieve omslag in het beschavingsproces vertegenwoordigen, een omslag waarbij de meeste gangbare culturele waarden sinds de Verlichting niet zozeer worden omgekeerd, als wel radicaal van richting worden veranderd. Als we het vage begrip 'consumentisme' historisch-sociologisch zouden fixeren als de geleidelijke verbreiding van een hedonistische, op economische welvaart gestoelde cultuur van de hofsamenleving via de burgerlijke stand naar de arbeidersklasse, dan heeft datzelfde consumentisme intussen geleid tot een culturele omwenteling in de verhoudingen tussen ouders en kinderen, tussen ouderen en jongeren in het algemeen, maar ook in de opvattingen over de verhouding tussen geest en lichaam, over seks en erotiek, over leeftijd, over individuele en collectieve identiteit, en zelfs over goed en kwaad. Die omwenteling werd ingezet met de rock'n'roll en wordt nog steeds in belangrijke mate door de popmuziek gedragen.

Het is lastig om de culturele en maatschappelijke betekenis van de popmuziek in heel precieze termen te vangen. Noch de sociologie, noch de musicologie, noch de geschiedwetenschap, noch de antropologie is hier echt behulpzaam. Zeker in Nederland waren het alleen journalistiek actieve wetenschappers als Lutgard Mutsaers of pophobbyistische sociologen als Ger Tillekens en enkele andere wetenschappelijke solisten, die werkelijk inhoud wisten te geven aan serieus onderzoek naar popmuziek. Een wetenschappelijk debat van enige omvang over de popmuziek heeft zich in Nederland nooit afgespeeld, wat in feite een perfecte weerspiegeling is van het evenzeer afwezige maatschappelijke debat. Die afwezigheid blijft vreemd tegen de achtergrond van het gegeven dat onderzoek naar fenomenen van massacultuur in het algemeen, zoals televisie- en vrijetijdscultuur, sinds medio jaren tachtig, en serieuze aandacht voor bijvoorbeeld de culturele en artistieke betekenis van de film al sinds de jaren zestig, min of meer gangbaar is aan Nederlandse universiteiten. Maar ook in dit onderzoek speelt een serieuze en onderbouwde aandacht voor juist het fenomeen van de populaire smaak nog steeds een minimale rol. Ook hier mogen de onderzoekers die zich daar wel mee bezighouden als pioniers gelden.

Wie zich maar even zou verdiepen in hun onderzoek zou al snel ontdekken dat een aantal mythes over de massacultuur als sneeuw voor de zon oplossen. Dat geldt allereerst voor de mythe van een eenduidig hoog-laagonderscheid tussen elite en

massa. Bij nader inzien blijken hoog-laagonderscheidingen zich vooral binnen de grenzen van de massacultuur zelf af te spelen; bovendien zijn ze vaak genre-gebonden, dat wil zeggen dat zij zich vooral binnen specifieke smaakgemeenschappen voordoen. Zij functioneren niet alleen als indicatoren van sociaal-culturele distinctie, maar ook als indicatoren van de verhouding tussen vernieuwing en *mainstream* binnen een artistiek genre. In het verlengde daarvan ligt de constatering dat hoog-laagonderscheidingen aan grote fluctuatie onderhevig zijn. Was de symfonische rock begin jaren zeventig een typisch *high brow*-fenomeen, nu is ze voor de meeste high brow-popfans juist een indicatie van een slechte smaak. Veel wijst erop dat dit binnenkort weer zal veranderen. Bepaalde populaire en zelfs volkse genres slagen er soms na jaren plotseling in de nodige high brow-aandacht te winnen, soms langs de weg van de *camp*, wat songfestivalwinnaars ABBA overkwam, soms in de vorm van serieuze, ook kunsthistorische aandacht, iets dat gebeurde met de *mystery novel* en de detective, maar vooral met de film, en de laatste jaren met televisiedrama en soap.

Een andere mythe die de algemene beeldvorming over massacultuur nog steeds beheerst, maar hard aan vervluchtiging toe is, is de simplistische scheidslijn tussen autonome en commerciële cultuur. Vooral voor de muziek geldt dat het allereerst de serieuze, klassieke muziek was die via radio en platenconsumptie een massale verbreiding vond en zo het predikaat 'massacultuur' mocht dragen nog voor het label 'popmuziek' ingang vond. Dat klassieke symfonische muziek slechts de oren bereikte van een kleine elite met een geschoolde smaak, terwijl popmuziek bestemd was voor de laagopgeleide volksmassa's is in menig opzicht zelfs een omkering van zaken.[15] Veel genres in de popmuziek waren jarenlang het exclusieve culturele domein van kleine, min of meer besloten gemeenschappen van kenners. Sommige genres zijn dat ook steeds gebleven.

Wat op de lange duur echter het meest bepalend is gebleven voor de maatschappelijke miskenning van de popmuziek sinds de doorbraak van de rock 'n' roll en wat nog steeds aanleiding voor een zekere morele onrust is, is het feit dat popmuziek zich aandiende als een volwaardig cultureel alternatief voor de cultuur van oudere generaties, van ouders en opvoeders, én dat dat culturele alternatief openlijk hedonistische trekken vertoonde.[16] Jongeren konden zich dankzij de pop identificeren met leeftijdgenoten die een groot cultureel gezag uitstraalden, en dat culturele gezag onderscheidde zich nadrukkelijk inhoudelijk van dat van de blanke, christelijke oudercultuur. Simon Frith[17] wees erop dat de artistieke of esthetische oordeelsvor-

ming sinds de negentiende eeuw tussen een tweetal polen verliep: de pool van de autonomie en die van de spontaneïteit. De popmuziek heeft daaraan de pool van het plezier, de lust of de lol toegevoegd. De pool van de autonomie, die kunst beschouwt als product van autonome creativiteit en vakmanschap, steunt in maatschappelijke zin op instituties als kunstzinnige vakopleidingen en academische onderzoekstradities op het gebied van kunstgeschiedenis en esthetica, die tezamen ook garant staan voor een eerbiedwaardige artistieke canon. De pool van de spontaneïteit, die kunstzinnigheid relateert aan authentiek geachte uitingen van etnische en volkse culturele tradities, is maatschappelijk gerelateerd aan historisch gewortelde praktijken en rituelen van de alledaagse cultuur. Frith spreekt in dit verband dan ook van het *folk*-discours, en rekent de idee van de artistieke autonomie tot het kunst-discours. Daaraan is nu dus het pop-discours toegevoegd, dat institutioneel is verbonden met de muziekindustrie en met een hedonistische vrijetijds- en uitgaanscultuur van vooral jongeren.

Deze drie discoursen of vertogen vormen ondanks hun verschillende institutionele achtergronden geen totaal gescheiden werelden. In feite spelen alledrie de vertogen een rol in de alledaagse discussies en circulatie van betekenissen over de massacultuur, die minder dan een lagere of arbeiderscultuur vóór alles een vorm van middenklasse-cultuur is. Traditionele artistieke ernst en nadruk op professionaliteit en virtuositeit gaan daarin een verbinding aan met noties van spontaneïteit en authenticiteit en worden ten slotte weer beïnvloed door het lustprincipe van het pop-discours. In dit culturele amalgaam is de *politics of pleasure* die de popcultuur representeert, van een bedreiging voor een dominant christelijke cultuur allengs zelf uitgegroeid tot een dominant ingrediënt van de hedendaagse cultuur. Lol, plezier en lust zijn samen met jeugdigheid uitgegroeid tot dominante waarden. Die waarden hebben zeker hun schaduwzijden, maar het is niet langer mogelijk ze af te doen als de producten van een commerciële samenzwering van winstbeluste monopolistische cultuurindustriëlen, hoezeer ook de dollars een rol spelen in het hart van de muziekindustrie. In de lol en door het plezier heen klinken heel andere geluiden door, waaruit duidelijk kan worden dat popmuziek niet alleen of niet zozeer het voertuig is van een oppervlakkige, boertige biercultuur, maar dat zij ook of eerder de stem is geworden van een alternatieve versie van het dominante, westerse succesverhaal. Die versie dook allereerst op in de VS, geboorteland van de rock 'n' roll.

De droom van Amerika

Alweer Simon Frith schreef het al in 1981: op de een of andere manier verwijst de popmuziek altijd ook naar de *American Dream*, naar een continent van onbegrensde mogelijkheden en naar een egalitaire cultuur van vrijheid en welvaart. Popmuziek is kapitalistische muziek en de dromen en fantasieën die zij vertolkt zijn in laatste instantie kapitalistische dromen, dromen althans die de grenzen van de kapitalistische wereldorde niet echt overschrijden, aldus Frith in een periode waarin een dergelijke overschrijding voor sommigen nog denkbaar leek. Frith keerde zich met de bewoordingen tegen linkse Britse sociologen, die in de spectaculaire Britse jeugdsubculturen de kernen van een antikapitalistische beweging van arbeidersverzet zagen.[18]

Voor de Amerikanen zelf lag dat heel anders. Rock 'n' roll veroorzaakte zeker een schokgolf door de in- en in-christelijke Amerikaanse cultuur van de jaren vijftig, en in de hoogtijdagen van de commissie McCarthy werd alles wat maar een beetje afweek van de normale patronen per definitie beschouwd als product van een communistische samenzwering, zoals Bob Dylan op weergaloze manier in zijn *John Birch Society Blues* liet zien, waarin een fanatieke en paranoïde communistenvreter de rode strepen in de Amerikaanse vlag als bewijs ziet voor het feit dat de 'commies' tot in het Witte Huis zijn doorgedrongen. Maar over het algemeen werd en wordt de popmuziek door Amerikanen niet ervaren als on-Amerikaans. Integendeel, meer dan voor Europeanen met hun eeuwenoude traditie van een professionele 'klassieke' muziekcultuur, is de rock 'n' roll nu juist een cruciaal onderdeel van de 'eigen', typisch Amerikaanse cultuur. De rebelse tonen en de jeugdigheid van de rock 'n' roll waren nieuw en anders, en ten dele bedreigend, ze klonken wel degelijk ook Amerikaans. De continuïteit tussen bestaande populaire muzikale tradities als country, folk en blues en de rock en pop van de jaren vijftig tot nu is voor het Amerikaanse publiek vanzelfsprekender dan voor Europeanen die de rock en pop veel sterker ondergingen als een importproduct. Het lag dan ook voor de hand dat Amerikaanse journalisten, wetenschappers en critici de popcultuur al snel adopteerden als een typisch Amerikaans cultureel fenomeen, een expressie van een bij uitstek Amerikaanse vitaliteit. Maar die vitale expressie keerde zich in vele opzichten tegen het officiële verhaal en gezicht van de Amerikaanse natie. Popmuziek werd het voornaamste voertuig voor een doorgaans impliciete en soms zeer uitgesproken herschrijving van het officiële succesverhaal van de Verenigde Staten. Pop-

muziek groeide in sommige opzichten uit tot het medium bij uitstek van een soort nationaal zelfonderzoek, waarbij racisme en segregatie en de oorlog in Vietnam dominante thema's vormden (niet voor niets noemde de cineast Coppola de Vietnamoorlog een typische 'rock 'n' roll war'), maar waarin meer in het algemeen de zelfkant en de alledaagse banaliteit van de Amerikaanse droom doorklonken.

Langs deze lijnen van een alternatief patriottisme ontstond in de VS al vrij snel een onafhankelijke traditie van popjournalistiek en popkritiek, die haast uitgroeide tot een apart literair genre. Hoogtepunten in dit genre waren onder andere de historische studies van Peter Guralnick, *Lost Highway* en *Feel Like Going Home*, die tot in hun titels een alternatief en ambigu patriottisme uitstraalden, evenals zijn *Last Train to Memphis*, over de hoofdpersoon van de rock 'n' roll, Elvis Presley.[19] Andere voorbeelden waren het *new journalism* van bladen als *Rolling Stone* en auteurs als Hunter Thompson, bekend van vooral *Fear and Loathing in Las Vegas*, waarin de corruptie van de Amerikaanse droom in geuren en kleuren wordt geschetst, en natuurlijk het nog steeds toonaangevende *Mystery Train* van historicus en journalist Greil Marcus uit 1977, waarin de beeldvorming van Amerika in de popmuziek het expliciete thema was, uitgewerkt aan de hand van artiesten als Presley, Sly Stone, The Band en Randy Newman, en voorlopers als Robert Johnson en Harmonica Frank.[20]

Opvallend aan het werk van al deze auteurs is dat zij popmuziek niet behandelden als een vorm van jeugdcultuur, maar als een cultureel genre als andere. Guralnick was vooral geïnteresseerd in de levens van de artiesten, hun opvattingen over het muziekvak en de collectieve historie waarvan ze deel uitmaakten, Marcus vooral in wat de muziek van deze artiesten te zeggen had of wilde uitdrukken over de Amerikaanse cultuur. Zij schreven over rock 'n' roll als deelgenoten van de popcultuur zelf, romantiseerden en overdreven, maar toch vooral omdat zij zichzelf voelden opgenomen in een fascinerend en overweldigend proces dat zij probeerden te verwoorden. Zij deden, met andere woorden, niet veel anders dan wat gepassioneerde fans van popmuziek in het algemeen doen: zij trachtten op het spoor te komen van de vaak complexe betekenissen die de muziek in hun levens en die van hun omgeving speelden. Hun teksten vormen belangrijk bronnenmateriaal voor een onderzoek naar wat Simon Frith de *self-revealing* betekenis noemt van de oordeelsvorming van actieve fans van popmuziek: die oordeelsvorming heeft niet alleen en niet zozeer betrekking op de zuiver muzikale kwaliteit van popsongs, maar vooral op wat die songs betekenen voor de collectieve leefwereld van de fans en de muzikanten zelf, kortom wat of wie de fans zelf zijn of denken te zijn. Praten over muziek, oor-

delen over die muziek is kortom zelfonthullend in een persoonlijke en sociale zin. In dat licht werpt de Amerikaanse rock 'n' roll én de verantwoording die schrijvende fans als Guralnick, Thompson, Marcus en anderen aflegden van hun beleving van die muziek nieuw en belangrijk licht op een cruciale en heftige periode van culturele verandering in de Verenigde Staten.

Er zijn verschillende manieren om die periode te beschrijven, en de meest betrokken verslagen zijn niet altijd ook de meest betrouwbare. Een van de meest heftige en indrukwekkendste is al met al toch te vinden in het fragmentarische werk van een extreme *die-hard* popfan, de journalist en criticus Lester Bangs, wiens verzamelde teksten na zijn vroege dood door Marcus werden geredigeerd en uitgegeven onder de titel *Psychotic Reactions and Carburetor Dung*, een titel die verwijst naar twee popsongs uit de jaren zestig. [21]

Bangs cultiveerde de slechte smaak of de *trash*-ideologie die het hart vormt van de popcultuur *als* een vorm van massacultuur. Hij kocht de single *Psychotic Reaction* van de Count Five in het volle bewustzijn daarmee afstand te nemen van de veilige middenklasse-smaak van zijn schoolgenoten, in het volle besef ook dat het nummer voor de helft plagiaat was van een recente hit, dat de tekst meer dan stupide was, maar dat het alles tezamen een houding verried van totaal gebrek aan respect voor de grote waarden, een we-doen-maar-wat, en dat was te horen ook. Die houding was dubbelzinnig, zij straalde eigenzinnigheid uit, maar zonder het vermogen daar ook serieus iets mee te kunnen doen; het resultaat was *trash*, rotzooi, maar juist dat was het goede eraan. En de *trash* was goed, omdat de bestaande cultuur elk recht had verspeeld op respect. Bangs was een meer dan gemiddeld kind van de jaren zestig, de fase in de Amerikaanse geschiedenis die nog steeds op traumatische wijze doorwerkt, en hij leefde de trauma's als het ware in zijn geschriften en met behulp van zijn favoriete muziek uit. Niemand leverde een meer idiosyncratische en doorleefde beschrijving van wat wel het rock 'n' roll-moment wordt genoemd: de ontdekking door producer Sam Phillips van Elvis Presley. Bangs leverde die beschrijving op indirecte wijze, in een boekbespreking, en wel van Guralnicks *Lost Highway*, dat hij een patriottisch boek noemt. Ik heb getracht die beschrijving, die precies twee zinnen van tezamen zo'n elf regels omvat, in aanvaardbaar Nederlands om te zetten, en dan krijg je iets als dit:

Het was een mijlpaal in de geschiedenis van de westerse cultuur: die bende *hillbillies* in dat armoedige kleine kamertje, sommigen van hen half analfabeet, veranderde de

loop van de wereldgeschiedenis. En het overkwam ze allemaal als een shock, met de mogelijke uitzondering van Sam Phillips zelf, net zoals het een shock was voor de meest door rassenvermenging geobsedeerde racist uit het Zuiden, die zes maanden later pamfletten uitdeelde om iedereen te waarschuwen dat deze primitieve jungleritmes hun maagdelijke dochters zwanger zouden maken wat na negen maanden zou leiden tot een epidemie van kleine zwarte jochies, ook al waren de meeste vaders, die door de drugs te ver heen waren om 'I do' te zeggen, vermoedelijk blank.[22]

Peter Guralnicks boek, zo stelt Bangs vast, gaat over de geschiedenis van de rock of pop, maar het is vooral een patriottisch portret van het andere, niet-officiële Amerika, dat doorklinkt in die popmuziek, en dat portret produceert een schrikbarend beeld van culturele schizofrenie, een culturele schizofrenie tussen het landelijke en het stedelijke, tussen 'black and white, the realities of the road vs. songs celebrating home and family life'.[23] Het moment van de rock 'n' roll zelf vertegenwoordigt niet veel minder dan een doorbreking van die schizofrenie, een hoopvol moment van mogelijk Amerikaans cultureel herstel. Bangs refereert daarbij aan het beroemde, theatrale en ingestudeerde zinnetje waarmee Elvis tijdens die eerste plaatopnames de eerste maten van de *Milk Cow Boogie Blues* onderbreekt met de opmerking: 'That don't move me. Let's get real, real gone for a change, fellas.' Daarna wordt de song opnieuw ingezet, nu sneller en heftiger. Bangs commentaar: 'What getting "crazy", "real gone", being a "bopcat" was all about, though, was a historically inevitable racial confluence.'[24] Het rock 'n' roll-moment, het moment van Elvis' aansporing nu echt 'real gone' te gaan, dat was het moment van een cultureel samenvloeiingsproces van zwarte en blanke culturele praktijken, het is haast al te vaak gezegd. Hier werd een concrete utopie van samenspel tussen de verschillende rassen vertolkt als een theatraal moment van zelfverlies, want dat is wat 'real gone' heel precies betekent. In al zijn grootse kleinheid, toeval en plaatsbepaaldheid wordt dit minuscule moment van Elvis tot een soort prefiguratie van de geschiedenis van de popmuziek en popcultuur, die met name in de ogen van Greil Marcus vooral een schaduwgeschiedenis van de naoorlogse westerse cultuur is geworden; een schaduwgeschiedenis die mogelijk werd door de curieuze nieuwe popesthetica, die het kunstzinnige vermengde met de spontaneïteit van volkse culturele genres en het lustprincipe of de ongestoorde lol van een nieuw type uitgaansleven, waar het 'getting real gone' steeds opnieuw op de agenda stond. Daarbij doet het er niet toe dat de meeste popmuziek slechts bij de gratie van de lol alleen bestaat, dat sommige genres zich uit-

putten in een wel erg gewilde en gecultiveerde kunstzinnigheid én dat de spontaneïteit van de folk al te vaak in irritant purisme omslaat – de ware popfan weet dat de geschiedenis van de popmuziek vooral wordt bepaald door die zeldzame momenten van absolute identificatie, die elke historische vanzelfsprekendheid nu juist doorbreken of voor gek zetten. Om die reden is Marcus' eerste boek, *Mystery Train*, een boek van momenten: het moment van The Band, van Sly Stone, van Randy Newman, en natuurlijk dat van Elvis zelf. Vooral de momenten van The Band en Sly Stone zijn cruciaal voor het boek. Misschien wel paradigmatisch voor de popgeschiedenis is de carrière van The Band: jarenlang als The Hawks de begeleidingsband van een tweederangs rock 'n' roll zanger, Ronnie Hawkins, eindeloos toerend door Canada en de VS langs de kleine zaaltjes in de hoerenbuurten, met een zeer herkenbaar standaard rockrepertoire dat handelt over liefde en liefdesverdriet en dat bedoeld is voor welke *good-time* avond dan ook. Een hoop lol, weinig geld, en een onstabiel leven in een onstabiele omgeving. Dat vormde de basis, de *rock bottom* zou je haast geneigd zijn te zeggen, voor een eigen muzikaal oeuvre, waarin die lol vermengd raakt met thema's uit de geschiedenis van de VS, mede dankzij de samenwerking van The Hawks met Bob Dylan, die veel van die thema's via zijn eigen muziek aandroeg. Ineens komen The Hawks, nu als The Band, met een door jazz, soul, country en blues geïnspireerde, maar geheel anders klinkende, robuuste rock, waarin zeer ongebruikelijke onderwerpen opduiken, zeker gezien de tijd, die geheel in het teken van de *flower power* en de wereldomspannende liefde stond. The Band zingt in diezelfde tijd over de mijmeringen van oudere zeelieden, over de burgeroorlog vanuit nota bene het perspectief van het verslagen zuiden (*The Night They Drove Old Dixie Down*), niet veel minder dan een open wond in de Amerikaanse cultuur, over meester-knechtrelaties, over armoede op het platteland, over dorps geroddel en oude kermissen. Dat alles op een manier die in muzikale zin totaal nieuw was (geen van de geciteerde genres werd simpelweg herhaald) maar die toch tegelijk een cultureel effect van worteling en traditie sorteerde. Het was een traditie waarmee men zich in de VS zelf geen raad meer wist. Vreemde dialecten, vergeten verhalen, al wat in het voortgaande vooruitgangsproces was vermalen of vergeten.

Heel anders en toch vergelijkbaar was het verhaal van Sly Stone, de zwarte zanger-componist-producer, die met zijn band The Family Stone, bestaande uit zwarte en blanke, vrouwelijke en mannelijke artiesten, in dezelfde periode heel even een onovertroffen fenomeen werd. Sly's grillige muzikale carrière wordt door Marcus gekoppeld aan de mythe van Stagger Lee, een zwarte moordenaar die in een klassie-

ke ballade werd vereeuwigd, maar waarvan een definitieve versie in feite ontbreekt. Stagger Lee of Stack O-Lee, of weer andere verwante namen, is soms een tragische volksheld, soms een verraderlijke misdadiger, soms beide, en daarmee het prototype van een held-van-onderop, wiens maatschappelijke faam of succes altijd op noodlottige wijze verbonden blijft met misdaad, illegaliteit en verkeerde afkomst. Marcus laat Stone's muzikale carrière uiteenvallen in twee scherp gescheiden periodes, een eerste periode die het bewijs levert van het succes van een zwarte artiest in een blanke wereld, de American Dream in optima forma midden in de roerige jaren zestig, met hits als *Everyday People* (een ode aan de bijzonderheid van gewone mensen) en *Stand* (een directe expressie van cultureel zelfbewustzijn), gevolgd door een haast noodlottige periode van neergang, die in het teken stond van het groeiende isolement van en geweld onder de zwarte bevolking van de VS, muzikaal vertolkt op de lp *There's a Riot Going On*, waar desillusie, wanhoop en een terugverlangen naar Afrika de toon zetten. Typerend was de hit *Family Affair*, ook al geen jeugdcultuur, want gezongen vanuit het standpunt van een vader die in de greep is van een uiterst zwaarmoedig gevoel over het opgroeien van zijn kinderen. Na deze plaat verdwijnt Sly Stone, even de held van Woodstock, in de vergetelheid, ondanks verwoede pogingen tot een *come-back*. Hij wordt herinnerd als één van de uitvinders van de funk, een door prominente baslijnen gedomineerde variant van dansmuziek, die doorklinkt in het werk van onder andere Prince.

Met Elvis, The Band en Sly Stone zijn drie prominente voorbeelden uit de Amerikaanse poptraditie genoemd, voorbeelden die op geheel verschillende wijze een soort cultureel zelfportret schilderden van het andere Amerika, en daarmee evidente bewijsplaatsen vormen voor de vergaande culturele invloed en betekenis van de popmuziek, althans in de VS zelf. Het betreft hier geen voorbeelden van wat we achteraf 'het beste', 'het meest kunstzinnige' of 'het typisch intellectuele' aspect van de Amerikaanse rock en pop zouden kunnen noemen. Elvis staat model voor vrijwel alle kanten van de popcultuur: haar meest sublieme en meest banale, haar meest potsierlijke en zielige naast haar meest heroïsche en spectaculaire kanten. Elvis is lol, kick, *getting real gone*, intensiteit en roes, maar ook Las Vegas, *b-movies* en oninteressante schlagers. The Band was geen deel van de toenmalige avant-garde, die uiteenviel in de flower power van the West-Coast en het nihilisme van de East-Coast, in Jefferson Airplane enerzijds en Velvet Underground anderzijds. The Band was slechts een typisch voorbeeld van een verzameling *musician musicians*, een soort

rolmodel voor de perfecte rockband, vandaar misschien ook de tegelijk bescheiden en pretentieuze naam The Band. Die naam zei twee dingen tegelijk: dit is gewoon muziek, én: dit is erg belangrijk. Sly Stone tenslotte was het middelpunt van de popcultuur van de late jaren zestig: hij stond voor *fun* en succes, voor *Hot Fun in the Summertime*, zoals één van zijn songs heet. Elvis, The Band en Sly Stone zijn schitterende voorbeelden van de instabiele vermenging van de eerdergenoemde drie vertogen, het kunst-, het folk- en het popvertoog. En als zodanig leverden ze een complex, tegendraads en onverwacht zelfportret van de Amerikaanse cultuur, dat tevens het product was van de *racial confluence*, de raciale samenvloeiing tussen blank en zwart, waarover Bangs het had. Die samenvloeiing was op zich niet nieuw, maar een herbevestiging van het gegeven dat de Amerikaanse cultuur altijd al een hybride was, een mengvorm zonder duidelijke oorsprong – en het was juist dat inzicht dat het alternatieve patriottisme vormde van de artiesten die door Peter Guralnick waren vereeuwigd in zijn *Lost Highway*.

Als machtigste en meest welvarende expressie van de dominantie van het westen bleek de Amerikaanse cultuur zelf een onbestemd amalgaam van zeer uiteenlopende culturele tradities en praktijken. Ook de meest oorspronkelijk geachte vormen van volkscultuur, de blues en country, waren zelf mengvormen van Europese, Afrikaanse en weer andere elementen. In die zin is de hele Amerikaanse cultuur een zaak van *cross-over*, de term die in de popmuziek wordt gehanteerd voor een artiest die, of een genre dat een brug weet te slaan naar een nieuw publiek, van zwart naar blank vooral. In diezelfde zin is de popmuziek een typisch Amerikaans product, het ideaaltype van een van historische tradities bevrijd particulier initiatief, dat in een min of meer ongerepte omgeving zichzelf wil ontplooien. *To do your own thing, to do it yourself,* het refereert aan een liberaal egalitarisme, dat in alle opzichten de droomzijde van de Amerikaanse realiteit vertegenwoordigt, een droomzijde die het verleidelijke geluid van het andere, zwarte Amerika in een groot hedonistisch feest alle ruimte lijkt te geven. De geschiedenis van de Amerikaanse popmuziek is één langdurige bevestiging van de droom van dat andere Amerika tegen het schelle licht van een heel andere, veel pijnlijker werkelijkheid. De songs vertolken de dromen en zijn registraties van die soms naargeestige realiteit. Juist door het andere Amerika achter het officiële gezicht van Amerika zichtbaar te maken werd de popmuziek de eerste uitgesproken vertolker van een post-nationale cultuur, die niet als avant-garde fungeerde maar de taal en de emoties hanteerde van 'gewone' en jonge Amerikanen. De songs waren en zijn dan ook geen politieke manifesten of expliciete bood-

schappen; het zijn doorgaans gewoon liefdesliedjes en liedjes over alledaagse ervaringen, die door hun toon, stijl en uitdrukkingswijze en door hun massale populariteit die cruciale meerwaarde verwierven die kenmerkend is geworden voor de enorme impact van popsongs aan het einde van de twintigste eeuw.

Er is geen enkele reden de popmuziek aan te wijzen als bron van een voortgaand proces van verloedering en banalisering van een rijke culturele traditie. Als banalisering van die traditie vertegenwoordigt de popmuziek nu juist een cruciaal aspect van de voortgaande modernisering ervan. Die modernisering stond de laatste decennia duidelijk in het teken van de dominante rol van de VS en van de Amerikaanse dollar. De laatste jaren tekent zich althans in culturele zin een nieuwe ontwikkeling af. De popsong begint zich los te maken van zijn toch al ambigue Amerikaanse oorsprong en begint heel nieuwe vormen aan te nemen en andere idiomen aan te boren. De American Dream verdwijnt naar de achtergrond of neemt geheel nieuwe vormen aan, die in het teken staan van een globalisering van de cultuur.

De popsong en de globalisering

De Britse communicatiewetenschapper en cultuurtheoreticus Keith Negus neemt in zijn *Popular Music in Theory* uit 1996 nadrukkelijk afstand van de theorie van jeugdsubculturen als grondslag voor de betekenis van popmuziek.[25] Deze theorie werd eind jaren zeventig ontwikkeld op basis van uitgebreid historisch en sociologisch onderzoek, inclusief de participerende observatie à la Howard Becker onder Britse jongeren, door sociologen van het Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham.[26] Subculturen werden begrepen als min of meer homogene groepen met een duidelijke collectieve identiteit en leefstijl, die de verhouding uitdrukte ten opzichte van de dominante oudercultuur. In de subcultuur werd kortom een houding ten opzichte van één specifieke oudercultuur – een proletarische of juist kleinburgerlijke – geleefd, waaraan vooral in de muzikale smaak van de subcultuur uitdrukking werd gegeven. De *Mods* met hun scooters en dandyistische manier van kleden reflecteerden zo het proletarische verlangen naar sociale stijging en namen in hun gedrag en smaakpatronen nadrukkelijk afstand van de oudercultuur. De *Rockers* vertegenwoordigden daarentegen juist een sterke identificatie met hun proletarische afkomst en leken in hun gedrag en smaak het klasseverschil nadrukkelijk te

bevestigen en te cultiveren. Op enigszins vergelijkbare wijze werden ook sekseverschillen benaderd via onderzoek naar typische meisjessubculturen.

De subcultuurtheorie had de charme van overzicht en eenduidigheid, maar struikelde in zekere zin over het verschijnsel *punk*. De punk had als het ware teveel gezichten en paste niet in het te nauwe corset van de subcultuurtheorie. Sommigen benadrukten de proletarische muzikale retoriek en zelfbewuste ongemanierdheid die verwantschap suggereerde met de stijl van de Rockers. Anderen wezen op stijlverwantschappen met de aloude bohème en de afkomst van de punkbands uit de wereld van de kunstacademies. Weer anderen zochten via de manager van de Sex Pistols, Malcolm McLaren, naar internationale cultuurpolitieke invloed van de beweging van het situationisme. Maar het grootste probleem van de punk was de muziek zelf én de curieuze symbolen- en emblementaal van de Britse punkers. De muziek van de eerste punkbands bevatte weinig sleutels voor de steeds weer gezochte deur naar een verklaring in termen van klasse- of standsverschillen en generatieproblemen. De muziek was vooral een nadrukkelijk commentaar op de cultuur van de popmuziek zelf. De punkers keerden zich tegen de pompeuze, gladde en overgeproduceerde producten van de muziekindustrie in de jaren zeventig, de muziek van Yes, Pink Floyd, The Electric Light Orchestra, de Eagles en dergelijke. Bovendien zochten punks niet zozeer het conflict met de oudergeneratie als wel met de vorige generatie popfans en muzikanten, de hippiecultuur. Tegenover de naïviteit en het escapisme van het hippiedom stelde de punk een rauw realisme met sterk nihilistische trekjes, *no fun* en *no future*. Muzikaal was punk conservatief en tegelijk meerduidig. Ze wilde terug naar de *do it yourself*-cultuur van de rock 'n'roll en putte daartoe uit de meest uiteenlopende historische en actuele stijlen, die op een verhevigde manier herhaald werden, van het rechttoe rechtaan geluid van de vroege Kinks tot de Jamaicaanse reggae, van de simpele pubrock tot het gestileerde geluid van Modgroepen als de Small Faces. Punk bleek zo te divers voor de eenzijdig sociaal-culturele verklaringsmodellen van de subcultuurtheorie. Om die reden schoof Dick Hebdige als eerste het begrip *stijl* naar voren als voornaamste verklaringsgrond voor de eenheid van een muzikale subcultuur.[27] Door middel van stijlvorming reageerden subculturen op een actieve, transformerende manier op hun sociale en culturele leefwereld. Daarin konden allerlei klasse-, sekse- en etnische elementen een rol spelen. Hebdige introduceert de aan de antropologie ontleende term *bricolage* om te laten zien hoe in de punk een eigen stijl wordt ontwikkeld uit fragmenten van reeds bestaande stijlen. Punk maakte er een gewoonte van allerlei symbolen en em-

blemen uit hun bestaande contexten te lichten en te combineren met radicaal andere, soms zelfs tegenstrijdige symbolen (denk onder meer aan de hamer en sikkel en de swastika), zodat een nieuwe stijl ontstond die heel expliciet en bewust haar eigen gefragmenteerdheid toonde. Zo leek punk met haar stijl te preluderen op een soort einde van de stijl als collectieve betekenissamenhang.

Maar ook Hebdige ging nog niet ver genoeg. Wat hij met behulp van de noties bricolage en stijl niet kon verklaren was het niet-Britse succes van de punk. Kenmerken van de Britse punkstijl bleken zonder opvallend verlies aan betekenis geëxporteerd te kunnen worden naar geheel andere culturen, waaronder bijvoorbeeld de Japanse. De export van punk zelf was echter alles behalve een vorm van zelfbewuste bricolage van bestaande fragmenten. De punkstijl werd simpelweg in haar geheel overgenomen in de Japanse context. En daarmee was de subcultuurtheorie terug bij af. Er resteerde nog maar één enkele samenbindende of betekenisgevende factor, en dat was de muziek zelf. Om die reden verving Negus de hele notie van subcultuur door die van de *musical scene*.[28] De popmuziekcultuur bestaat uit een grote hoeveelheid verschillende en deels overlappende musical scenes, die bijeen worden gehouden door de muziek zelf. Niet de sociale achtergronden, noch sekse of etniciteit, noch de geografische setting en zelfs niet een gedeelde leefstijl leverde de verklaring voor de manier waarop individuen of groepen betekenis verleenden aan de muziek waarvan ze hielden – het was de muziek zelf die dat deed.

De min of meer autonome kracht van de muziek zelf wordt eerder zichtbaar vanuit een culturele setting waarbinnen de muziek zelf een vreemd, dat wil zeggen geïmporteerd element is, dan in een situatie waarin de wortels van een bepaald muzikaal genre of muziekcultuur makkelijk kunnen worden gelokaliseerd. Voor Amerikanen was, zoals gezegd, de popmuziek altijd al een vanzelfsprekend onderdeel van hun nationale cultuur en lag het voor de hand de muziek te interpreteren als een commentaar op de Amerikaanse culturele geschiedenis. De Britten, cultureel meer dan gemiddeld verwant met de VS, moesten desondanks een beroep doen op de idee van een zelfbewuste constructie, een gewrochte stijl, om de popmuziek een plek te geven in hun nationale cultuur. De voor de hand liggende bedding voor het stijlbegrip was de typisch Britse klassemaatschappij. Voor de rest van de wereld lag het allemaal heel anders. Popmuziek deed zich daar aanvankelijk voor als een vreemd cultuurgoed, product van de culturele dominantie en kolonisatiedrang van wereldmacht nummer één, de Verenigde Staten. Popmuziek past in vele opzichten goed in

de idee van de MacDonaldisering van de wereldcultuur. Net als de *Big Mac* is de Amerikaanse popmuziek nog steeds beeldbepalend op wereldschaal. De meeste marktleiders in de muziekindustrie bevinden zich op Amerikaanse bodem, en de kans dat een artiest uit Los Angeles zal doorbreken in Brazilië is nog steeds groter dan dat een zanger uit Sao Paulo een hit scoort in de VS. Voor Europese popgroepen geldt de VS nog steeds als de moeilijkste markt om op door te breken.

Er is dus wel het één en ander te zeggen voor de gedachte dat de popmuziek onderdeel uitmaakt van de eenzijdig voortgaande Amerikanisering van de wereldcultuur: de popmuziek als $ign of the times, uitgedrukt in dollars. Randy Newman had toch gelijk toen hij in het liedje *Let's drop the big one* zong dat we uiteindelijk allemaal Amerikanen zouden worden. En zij die in koor de zegetocht van Big Mac, Dallas en Madonna aanwijzen als bewijzen van een eenzijdige Amerikanisering van de wereld, lopen meestal niet te juichen. De teloorgang van de eigen Europese of de niet-westerse beschaving en de daaraan verbonden waarden wordt gesignaleerd, een teloorgang die meestal wordt beschreven in termen van een verlies aan diepgang en een toename van oppervlakkigheid – en wat kun je makkelijker van oppervlakkigheid betichten dan de o zo vederlichte wereld van de hits? Wat is er oppervlakkiger dan muzikaal succes in de popcultuur? Wat is van meer voorbijgaande aard dan een popsong? Wordt niet 99 % van alle popsongs ogenblikkelijk weer vergeten? Lijken de popliedjes niet opvallend veel op elkaar? Is popmuziek niet één grote eeuwige wederkeer van dezelfde vierkwartsmaat, dezelfde coupletjes en refreintjes, dezelfde banale thema's – kalverliefde en kalverliefdesverdriet – en wordt zelfs deze banale muziekvorm bovendien met de dag niet nog banaler, zodat in de *house* zelfs alleen nog maar een monotone, elektronisch verwekte beat resteert, opgeleukt met wat gesamplede fragmenten uit de pophistorie? Is zelfs dat kleine beetje originaliteit en creativiteit dat je nodig hebt om popmuziek te maken, met de housecultuur niet definitief opgedroogd?

Het lijkt er soms op dat culturele oppervlaktefenomenen als popmuziek een al te snel en oppervlakkig oordeel haast uitlokken. Erger is het echter dat de oordeelsvorming over popmuziek doorgaans gespeend is van elk begrip van de innerlijke dynamiek van de popcultuur en van de esthetische ervaringswijze die met popmuziek samenhangt. In plaats daarvan worden oppervlakkige vergelijkingen gemaakt met andere muzikale genres of zelfs met andere artistieke domeinen. Het is al te makkelijk om de bal gewoon terug te spelen en te wijzen op de gigantische overpro-

ductie op literair gebied, de voorspelbare stijl en inhoud van die duizenden debuutromannetjes, het gebrek aan ontwikkeling en vernieuwing in de literatuur, of simpel te wijzen op het feit dat de uitvoeringspraktijk in de wereld van de zogeheten serieuze, klassieke muziek eigenlijk een museale aangelegenheid is, of de retorische vraag te stellen welke nieuwe muzikale vormen er sinds de symfonie eigenlijk in deze eeuw nog zijn ontwikkeld. Zelf voel ik meer voor een offensieve aanpak in de voetsporen van de Duits-joodse cultuurfilosoof Walter Benjamin. Benjamin maakte een eind aan alle discussies over de vraag of de film de dood van het theater betekende door erop te wijzen dat het bij theater en film om geheel verschillende media of kunstvormen ging.[29] Met de film was de cultuur het tijdperk van de technologische reproductie binnen gegaan. De popmuziek is waarschijnlijk het meest invloedrijke en verbreide culturele medium van dat tijdperk geworden. Popmuziek valt niet te begrijpen zonder begrip van de rol van technologische reproductie, dat wil zeggen van vinyl en cd, van radio en televisie, van elektrische versterking en elektronica, van nieuwe afspeelapparatuur als walkman en discman, enzovoorts. De techniek vormt één van de grondslagen van zowel de productie als de consumptie of receptie van popmuziek; met name de Duitse hoogleraar popmuziek Peter Wicke heeft de beslissende rol van de techniek benadrukt.[30] Maar er is meer. In nauwe samenhang met de wereld van de technologische reproductie staan de processen van sociaal-economische en culturele massificatie en standaardisering. Die processen dragen weliswaar een sterk Amerikaans stempel, maar vinden hun oorsprong in Europa en werden met nog meer succes in Japan en zuidoost Azië geïntroduceerd en toegepast.

Technologische reproductie én sociaal-economische standaardisering: zonder deze twee grootschalige, wereldomspannende processen was de popsong er niet geweest. Maar er is nog een derde, cruciale factor: de muziek zelf. Popmuziek is vanaf haar ontstaan niet zozeer een mondiaal of globaal, als wel een plaatsloos fenomeen geweest. Anders geformuleerd, popmuziek ontstond op het moment waarop haar lokale ontstaansgrond zelf als het ware werd genegeerd of overstegen. Popmuziek is het product van een proces van *deterritorialisering.* Technologische reproductie maakte dat proces mogelijk, maar de realisatie ervan vereiste een specifieke culturele en muzikale eigenzinnigheid. Nog anders: de radio maakte de overstijging van de lokale culturele begrenzingen mogelijk, de vernieuwing van de muziek zelf gaf aan die overstijging een nieuwe culturele betekenis. Amerika speelde in dat proces een hoofdrol, maar niet met behulp van typisch Amerikaanse culturele elementen.

Want waaruit bestond de eerste popmuziek, die van Elvis bijvoorbeeld? Uit countrymuziek, die duidelijk een mengvorm was van diverse lokale Europese stijlen en een plukje Afrikaanse ritmiek. Blues? Ook al een vrij recente mengvorm met veel Afrikaanse elementen. Gospel? Ondenkbaar zonder Europa en Afrika. Elvis ging de studio in als een eenvoudige *redneck*, iemand die nergens anders beter op zijn plek was dan in de directe omgeving van Memphis. Hij kwam eruit met een publiek dat uit heel Amerika kwam, en niet lang daarna ook uit Europa en andere delen van de wereld. Dat is culturele deterritorialisering. Havensteden en kleine radiostations werden de eerste ontmoetingspunten en doorgeefluiken van een nieuwe muzikale cultuur, die al snel wereldomspannend zou zijn, maar in de tussentijd steeds nieuwe mengvormen had aangenomen, mengvormen die in toenemende mate minder Amerikaans werden.

Van eenzijdige Amerikanisering is kortom geen sprake, maar, zo wordt ook nog tegengeworpen, leidt dat proces van deterritorialisering niet tot een groeiend verlies van culturele specificiteit, met andere woorden, is er geen sprake van een sluipende culturele homogenisering, gelijkschakeling van een passief en consumptief wereldpubliek? Het antwoord daarop luidt dat deterritorialisering altijd ook reterritorialisering is. Dat blijkt als we het proces van de ontvangende kant bekijken: popmuziek werd in Nederland bijvoorbeeld aanvankelijk beschouwd als Amerikaanse import, vreemde cultuur, uitdagend door haar vreemdheid, en om dezelfde reden voor anderen bedreigend. Vervolgens begint een proces van toeëigening, een proces dat deels trekken van kolonisatie draagt, zeker. We gaan ons Amerikaanser gedragen. Het verschil met echte kolonisatie is dat van politieke dwang geen sprake is, hooguit van economische ongelijkheid. Nederlandse artiesten gaan Amerikaanse pop nadoen. Daaruit ontstaat aanvankelijk een wat lachwekkend aandoende muzikale hybride, of een vorm van *tongue-in-cheek* verwerking van rock 'n'roll, zoals in *Kom van dat dak af* van Peter en zijn Rockets. Maar een kleine veertig jaar later kent ook Nederland een zeer diverse en gelaagde eigen popmuziekcultuur, met internationaal succesvolle dance-acts als 2 Unlimited, een hoogst eigen subgenre in de house, de gabber, een groot aantal landelijk succesvolle acts die popmuziek in het Nederlands, Fries of dialect zingen, een aantal Nederhop-acts en een hele verzameling meer en minder succesvolle Engelstalige popbands, die goede kritieken krijgt in de Britse muziekbladen en soms heel even succes heeft in de VS.

Een dergelijk geleidelijk adaptatieproces vindt overal ter wereld plaats en heeft tot nog toe wél geleid tot een hele verzameling derivaten en halffabrikaten, naäperij

en pastiches, maar zeker niet tot mondiale culturele gelijkschakeling. Het belangrijkste resultaat van de globalisering van de popcultuur is dat het vroegnegentiende-eeuwse, romantische idee van een culturele oorsprong, een diepe worteling van culturen in een begrensde lokale of nationale bodem, vrijwel elke betekenis heeft verloren. Authenticiteit in de popmuziek verwijst niet naar de *afkomst* van de muziek (die blijkt altijd weer ambigu of hybride), maar naar een geslaagde *aankomst*, dat wil zeggen een succesvolle en eigenzinnige verwerking van geïmporteerde, vreemde of gecombineerde culturele praktijken. Elke popesthetica dient kortom rekening te houden met het dubbele effect dat goede popmuziek sorteert; goede popmuziek wil twee dingen tegelijkertijd laten zien: enerzijds dat de reterritorialisering geslaagd is, dat wil zeggen dat de artiest erin is geslaagd zich het geïmporteerde cultuurgoed of de geadopteerde stijl eigen te maken en er iets 'eigens' aan toe te voegen, wat een effect van verrassing of nieuwheid sorteert. Anderzijds wil iedere popgroep of popartiest zijn of haar muziek weer effectief deterritorialiseren, met andere woorden een zo groot mogelijk, anoniem massapubliek bereiken. De kunst van de popmuziek bestaat in het vermogen te balanceren tussen de- en reterritorialisering, tussen teveel concessies aan dat onoverzichtelijke en massale wereldpubliek enerzijds en teveel eigenheimerigheid anderzijds.

En zo zien de uitersten van de popcultuur er dan ook uit: een moeilijk traceerbaar muzikaal idioom, overladen met elektronische effecten en een mechanisch doortikkende beat, die vrijwel overal hetzelfde klinkt, maar waarin de echte kenners toch nog de muzikale standplaats weten te herkennen, Detroit, München of Antwerpen bijvoorbeeld. En anderzijds een uit duizenden herkenbaar idioom, dat onmiddellijk verwijst naar Volendam, Havana of Seattle, maar dat uiteindelijk toch meer zegt dan alleen dat het typisch Hollands, Cubaans of Amerikaans is. Niet alle popmuziek is bestemd voor de wereldbevolking als geheel, beter: vrijwel elke popsong heeft een heel bepaald deel van dat publiek op het oog, geeft heel specifieke signalen af die enkel voor dat ene publiekssegment herkenbaar zijn, maar die song kan dat alleen tegen de achtergrond van de popcultuur als geheel, die inderdaad allengs de vorm en omvang van een universeel dialect heeft aangenomen, zoals popvijand George Steiner het ooit uitdrukte. Dat universele dialect kan soms ineens ook gewoon Limburgs of Drents zijn, zoals Rowwen Hèze in het Limburgs zingt, maar muziek maakt die tegelijk Oostenrijks, Limburgs, Texaans-Mexicaans én algemeen Amerikaans klinkt, of zoals SKIK in het Drents zingt, een heel specifiek Nederlandse couleur locale aanbrengt in songs als *Op fietse*, maar muzikaal toch het

meest doet denken aan Amerikaanse gitaarmuziek, aan Dylan, The Byrds en weer andere muziek.

De kracht van de popmuziek bestaat in het vermogen tot steeds nieuwe *cross overs*. Het begrip cross over wordt doorgaans gehanteerd voor vooral zwarte muzikanten die een geslaagde poging deden met hun muziek een nieuw, dat wil zeggen, blank publiek te bereiken, meestal door verondersteld 'zwarte' muzikale elementen te vermengen met verondersteld 'blanke' elementen. Michael Jackson en Prince gelden als typische voorbeelden van zo'n cross over act. Maar in feite is alle popmuziek het resultaat van cross overs, van geslaagde kruisbestuivingen van van oorsprong zeer verschillende culturele elementen en praktijken. Die kruisbestuivingen vinden niet om zichzelfs wille plaats, popmuziek is geen politiek correcte beweging voor de bevordering van een multiculturele samenleving.

Wat de kern uitmaakt van al die cross overs, wat de kracht is die de popmuziek als een vorm van wereldcultuur voortstuwt en die voorwaarde is voor alle overige betekenissen die popmuziek ook nog kan krijgen, dat is niet wat het klassieke kunstvertoog zou willen: een door professionaliteit en een autonome artistieke drijfveer bepaalde culturele praktijk. Het is ook niet wat het folk-vertoog wil: een door respect voor de zuiverheid van een oude, populaire culturele traditie gedreven kunstenaarschap. Het is uiteindelijk het lust-principe, de lichamelijkheid, de erotiek, de *politics of pleasure* die de drijvende kracht vormt achter al die over elkaar heen buitelende cross overs, die er steeds weer in slaagt het vreemde te domesticeren in plaats van het buiten te sluiten, die anders dan de Adorno's en Steiners onder ons in staat is de primitieve jungleritmes te begrijpen als een instrument om de eigen grenzen te verkennen en zich uit bestaande culturele beperkingen te bevrijden. Plezier is de kracht en het grote schandaal van de popsong als volkslied van de globalisering. Plezier leidt niet automatisch tot een nieuwe en betere beschaving, het kan aanstootgevend banaal en weerzinwekkend opdringerig zijn. Maar wie het beschouwt als een bedreiging van de bestaande beschaving en cultuur, wie het ziet als het tegendeel van ernst, betrokkenheid of diepgang, die heeft óf weinig begrepen van de twintigste eeuwse cultuurgeschiedenis, óf nog nooit goed naar popmuziek geluisterd.

De echte globalisering van de popsong begon met de wereldwijde televisieuitzending via satelliet van het hippievolkslied *All You Need Is Love* van The Beatles, een compositie van John Lennon die inzet met de eerste tonen van de Marseillaise – het volkslied van de eerste grote moderne revolutie, de Franse. We zijn intussen de

hippie-idylle ver voorbij, John Lennon werd twaalf jaar later, in 1980, vermoord door een gestoorde fan. Zijn dood werd overal ter wereld herdacht door ontroostbare fans, in Praag, Amsterdam, Londen, New York. Lennon was van alles geweest voor hen, een zanger met een stemgeluid dat uit duizenden herkenbaar was, een warrige links-radicaal die overal een mening over had, een charismatische straatjongen met een overal herkenbaar gevoel voor humor, een sentimentele romanticus, een irritante en tegelijk ontroerende macho – maar wat die duizenden fans uiteindelijk herdachten, was dat Lennon vóór alles stond voor wat Ger Tillekens het bevrijdende geluid van The Beatles noemde, en dat Lutgard Mutsaers hoorde doorklinken in de geschiedenis van populaire dansrages: het geluid van *fun*.[31]

De globalisering van het plezier, ziedaar het onderzoeksobject en het onderwijsmateriaal van de bijzonder hoogleraar popmuziek aan de Universiteit van Amsterdam. Dat onderwijs en onderzoek zal niet in het luchtledige plaatsvinden. De eerste studenten met popmuziek als afstudeeronderwerp hebben hun doctoraalscriptie reeds succesvol afgerond. Ik wil hen, Eva Schuurmans en Donica Buisman, en de ruim negentig studenten die het eerste college popmuziek volgden, danken voor hun vertrouwen in de nieuwe popprof en het enthousiasme waarmee ze te werk gingen.

Ik wil daarnaast mijn collega's bij de sectie Mediastudies en bij de vakgroep Communicatiewetenschappen danken voor de vriendelijke en vanzelfsprekende ontvangst van een nieuw vakgebied en een nieuwe collega, in het bijzonder Liesbet van Zoonen, met wie ik behalve een kamer ook een passie voor de populaire cultuur deel, en Klaus Schönbach, die als popfan medebegeleider zal zijn van de eerste beursaal die zich op de popmuziek zal storten.

Dank ook aan de leden van het Curatorium die de verrichtingen van de popprof met argusogen volgen, Tom Nieuwenhuis namens de faculteit Maatschappij- en Gedragswetenschappen, en Rokus de Groot namens Geesteswetenschappen en Musicologie in het bijzonder. Zeer bijzondere dank gaat uit naar Jaap van Beusekom, directeur van het Nationaal Popinstituut, en de medewerkers van dat instituut, en naar Cor Witbraad, directeur cultuur van BUMA, de twee organisaties die het bijzonder ordinariaat popmuziek voorbereidden en mogelijk maakten.

Onderzoek naar popmuziek vindt al weer jaren plaats in dit land, en niet zonder resultaat. De voornaamste drager van dat onderzoek is de afdeling Benelux van de International Association for the Study of Popular Music, kortweg IASPM. Als lid van de IASPM profiteer ik al jaren van de uitwisseling van kennis en informatie, de

jaarlijkse conferenties en regelmatige publicaties, waarvoor wederom veel dank. Twee bestuursleden van IASPM wil ik in het bijzonder danken, niet als bestuursleden, maar als bevriende collega's die ik steeds weer en niet zonder reden tegenkom in discussies en debatten, fora en interviews over popmuziek en popcultuur; het was en is steeds weer een genot om met ze samen te opereren, Ger Tillekens en Lut Mutsaers. Beiden traden ook op als gastdocent in de eerste collegereeks over popmuziek, evenals schrijver-journalist en radiopresentator Roel Bentz van den Berg, wiens programma *Heartlands* mij steeds weer tot schrijven over popmuziek stimuleerde. Gastdocent was ook journalist-criticus en radiomaker én dj Stan Rijven, die zelfs een heuse Afrikaanse rapper het college wist binnen te loodsen. Allen: dank, dank voor alle hulp, kennis en samenwerking.

Tenslotte wil ik alle echte fans, de ware popgekken en rockafficionados, de melancholici uit de *Heartlands* en de gekken uit de *Stompin' velden*, om even wat termen van radiomakers Roel Bentz en Martijn Stoffer te lenen, danken voor hun vele vormen van steun, ongevraagde informatie en tips, en ga zo maar door, in het bijzonder de hard core dylanologen Ruud Vlek en Koos Koopal, en vooral ook mijn collega-filosoof René Gabriëls, met wie ik twee extreme passies deel. En dan natuurlijk Saskia, Mali en Tal, met wie ik veel van al het andere deel, maar zeker ook muziek.

Ik heb gezegd.

Noten

1 Zo legden Hans Wiegel en kardinaal Simonis een direct verband tussen het zogeheten 'zinloze geweld' in de late jaren negentig en de anti-autoritaire tegencultuur van de jaren zestig, die het begin zou zijn geweest van een al te *permissive society*, waarin normen en waarden het op langere termijn moesten afleggen tegen de alomtegenwoordige aantrekkelijkheid van een hedonistische leefstijl.

2 Frith, S. (1998). *Performing Rites. Evaluating Popular Music.* Oxford & New York: Oxford University Press: 3-21.

3 Zie Frith, S. (1998), a.w.: 14-15.

4 Frith, S. (1981). *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock 'n' Roll.* New York: Pantheon Books.

5 *Roll over Beethoven* was een compositie van de Amerikaanse rock 'n' roll zanger Chuck Berry, die door The Beatles op hun tweede langspeelplaat werd gecoverd (*With the Beatles,* Parlophone 1963).

6 Ministerie van Onderwijs Cultuur & Wetenschappen (1999), *Cultuur als Confrontatie.* Den Haag: OC&W.

7 Eigenlijk betrof het het derde volkslied. Eerder al was *This Land is Your Land* van Woody Guthrie officieus uitgeroepen tot tweede volkslied, zij het met weglating van de couplet-ten die al te openlijk pleitten voor het communisme.

8 Bourdieu, P. (1979). *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris: Minuit.

9 Swaan, A. de (1985). *Kwaliteit is klasse: de sociale wording en werking van het cultureel smaakverschil.* Amsterdam: Bert Bakker.

10 Becker, H. (1963). *Outsiders. Studies in the sociology of deviance*. London: Free Press.

11 Zie o.a. Thompson, E. (1978). *The Making of the English Working Class.* Harmondsworth; Le Roy Ladurie, E. (1978). *Montaillou: village occitan de 1294 à 1324.* Paris: Gallimard; Ginzburg, C. (1982). *De Kaas en de Wormen. Het wereldbeeld van een zestiende-eeuwse molenaar.* Amsterdam: Bert Bakker; Darnton, R. (1984). *The Great Cat Massacre and other episodes in French cultural history.* New York: Basic Books.

12 Zie hiervoor de inleiding van J.P. Sartre bij het boek *De verworpenen der aarde* van Frantz Fanon (1971), Utrecht: Bijleveld. Oorspr. (1961) *Les damnés de la terre*. Paris: Maspéro.

13 Steiner, G. (1984). *Een seizoen in de hel. Over de toekomst van het Westen.* Weesp: De Haan. Oorspr. (1971) *In Bluebeard's Castle: some notes towards the redefinition of culture.* New Haven: Yale University Press.

14 Een typerend voorbeeld hiervan is het artikel 'De culturele betekenis van popmuziek' van Roger Scruton in het tijdschrift *Nexus*, (1998), nr. 22, 46-70, waarin de popmuziek op grond van afwisselend musicologische én algemeen cultuurfilosofische argumenten wordt beschreven als verwekker van een toenemende idiotie onder met name jongeren. De au-

teur is zeer ter zake kundig en bespreekt zeer recente voorbeelden uit de popmuziekcultuur. Typerende zinnen zijn bijvoorbeeld de volgende: 'Het lijdt mijns inziens geen twijfel dat de voortdurende blootstelling aan pop de kunst van het horen aantast.' Of: '(…) het is nog maar kort geleden dat de popmuziek vervreemdde van de traditie van het Europese en Amerikaanse volkslied.' (p. 69) Het hele artikel is gestoeld op de aanname dat popmuziek een geëxternaliseerde vorm van muziek is – niet langer 'van binnenuit' komt, c.q. uit de muziek of haar ziel zelf –, maar van buitenaf, door muziekvreemde technieken, wordt aangestuurd. De subtiliteit van de argumentatie bestaat erin dat bepaalde, vooral oudere popmuziek van dit oordeel wordt vrijgesproken, in het bijzonder natuurlijk The Beatles.

15 Zie Frith, S. (1998), a.w.: 33.

16 Het is met name de toename van het maatschappelijk gezag van jongeren en de dreiging van een soort vaderloze maatschappij, die Roger Scruton angst inboezemt. Zie Scruton, R. (1998), a.w.

17 Frith, S. (1998), a.w.: 21-46.

18 Frith, S. (1981), a.w.: 272.

19 Guralnick, P. (1971). *Feel Like Going Home. Portraits in Blues and Rock 'n' Roll.* New York: Harpers & Row; Guralnick, P. (1979). *Lost Highway. Journeys and Arrivals of American Musicians.* New York: Harpers & Row; Guralnick, P. (1995). *Last Train To Memphis. The Rise of Elvis Presley.* London: Abacus.

20 Marcus, G. (1977). *Mystery Train. Images of America in Rock 'n' Roll Music.* London/New York/Sydney: Omnibus.

21 Bangs, L. [Marcus, G. (ed.)] (1987). *Psychotic Reactions and Carburetor Dung.* New York: Alfred A. Knopf.

22 Bangs, L. (1987), a.w.: 323. Voor een uitgebreider commentaar op het werk van Lester Bangs: Boomkens, R. (1994). *Kritische Massa. Over massa, moderne ervaring en popcultuur.* Amsterdam: Van Gennep: 138-148.

23 Bangs, L. (1987), a.w.: 318.

24 Bangs, L. (1987), a.w.: 319.

25 Negus, K. (1996). *Popular Music in Theory. An Introduction.* Cambridge: Polity Press.

26 Zie o.a. Hall, S. & Jefferson, T. (eds.) (1976). *Resistance through Rituals. Youth Subcultures in Post-War Britain.* Birmingham: Hutchinson.

27 Hebdige, D. (1979). *Subculture. The meaning of Style.* London: Methuen.

28 Negus, K. (1996), a.w.: 99-135.

29 Benjamin, W. (1980). 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.' In: *Gesammelte Schriften I.2.* Frankfurt a/M: Suhrkamp: 431-470.

30 Wicke, P. (1998). *Von Mozart zu Madonna. Ein Kulturgeschichte der Popmusik.* Leipzig: Gustav Kiepenheuer.

31 Tillekens, G. (1998). *Het geluid van The Beatles. Een muzieksociologische studie.* Proefschrift Rijksuniversiteit Groningen. En: Mutsaers, L. (1998). *Beat Crazy: een pophistorisch onderzoek naar de impact van transnationale dansrages twist, disco en house in Nederland.* Proefschrift Universiteit van Utrecht.