

1:INLEIDING

Deze master thesis behandelt een onderwerp dat erg tot de verbeelding spreekt. De muziek uit de jaren zestig en de perioden daarvoor en daarna komt nog regelmatig voorbij op de radio en de populariteit van sommige artiesten van toen is nu misschien wel groter dan destijds. De faam van artiesten zoals *Jimi Hendrix* en *Jim Morrison* is na hun dood uitgegroeid tot mythische proporties. Het popfestival Woodstock uit 1969 is uitgeroepen tot het ultieme hoogtepunt van de jaren zestig. Popconcerten in binnen- en buitenland resulteerden in de jaren zestig meer dan eens in totale chaos. Amerikaanse muziek en artiesten namen een bijzondere plaats in bij dit alles. De Amerikaanse rock & roll muziek wordt gezien als beginpunt van het rumoer dat ontstond rond nieuwe muziek in de periode 1955-1975. Naast de invloed uit Groot-Brittannië wordt Amerika in de media en in wetenschappelijke literatuur genoemd als een invloedrijk land op het muzikale en culturele klimaat in ons land in deze periode.¹

In deze thesis worden twee onderwerpen met elkaar gecombineerd. De muziek uit de periode rondom de jaren zestig zal centraal staan, evenals Amerikaanse invloeden op muzikaal gebied in Nederland. De bedoeling van deze thesis is om te kijken wat de invloed van Amerika op muzikaal gebied was in ons land in deze periode. Aan het eind ervan zal hopelijk meer duidelijkheid bestaan over de invloed van Amerikaanse cultuur op ons land en op het antwoord op de vraag of deze werkelijk zo groot was als wel wordt aangenomen, of dat er wellicht sprake is van een historische mythe.

1.1 – Probleemstelling.

De wetenschappelijke belangstelling voor Amerikaanse cultuur en de invloed hiervan op Europese landen is de laatste jaren groeiende. In een tijdperk waarin processen zoals globalisering en interculturele vermenging een belangrijk deel van het dagelijkse nieuws vormen, neemt ook de wetenschappelijke interesse voor culturele overdrachtsprocessen toe. De Amerikaanse cultuur neemt hierbij een bijzondere positie in. Amerikaanse cultuurgoederen zijn, zeker na de Tweede Wereldoorlog, in hoog tempo naar alle hoeken van de wereld verspreid. Ze zijn geïntegreerd geraakt in het collectieve bewustzijn van niet-Amerikaanse landen en zodoende wordt wel gesproken van Amerikaans cultureel imperialisme: Amerikaanse cultuurgoederen zijn tegenwoordig in bijna elke samenleving

¹ Zie bijvoorbeeld: Doeko Bosscher, Marja Roholl en Mel van Elteren, 'Introduction', in: Doeko Bosscher, Marja Roholl en Mel van Elteren (eds.), *American culture in the Netherlands* (Amsterdam 1996) 1-12.

terug te vinden.² Lange tijd is in wetenschappelijke studies over Amerikaanse cultuur en de verspreiding hiervan in andere landen het proces van Amerikanisering gelijkgesteld aan een proces van succes en modernisering.³ Vanaf de jaren negentig is er echter een ontwikkeling gaande in het historische en culturele onderzoek waarin dit beeld ter discussie is komen te staan. Hierbij wordt Amerikanisering op diverse culturele deeltherreinen geanalyseerd en is gaandeweg een genuanceerder beeld ontstaan van de verspreiding van Amerikaanse culturele elementen. Niet alleen werd de acceptatie van de verspreiding van Amerikaanse cultuur onderzocht, ook kwam er aandacht voor het verzet hiertegen en de reacties van niet-Amerikanen op de komst hiervan.⁴ De wetenschappelijke belangstelling voor Amerika, Amerikaanse cultuur en de verspreiding hiervan is zodoende een actueel onderwerp wat zeker nog nader onderzocht dient te worden in de toekomst om een zo helder mogelijk beeld te krijgen van processen van Amerikanisering.

Ook Nederland heeft uiteraard te maken gekregen Amerikaanse cultuurelementen die in ons land verspreid werden. Onder andere Amerikaanse films, muziek, literatuur, kunst, mode en consumptiegoederen zijn onderdeel geworden van onze samenleving. In deze thesis zal muziek als cultuurogoed centraal staan. Amerikaanse muziek werd in de periode vlak voor, tijdens en net na de jaren zestig in ons land volop belicht door media zoals radio en muziektijdschriften. Ook in latere jaren is er veel aandacht uitgegaan naar Amerikaanse muziek. De aandacht hiervoor past in het beeld van Amerikaans cultureel imperialisme en draagt ook bij aan dit beeld. Ik wil nagaan of dit ook terecht is en of Amerikaanse muziek daadwerkelijk een belangrijk deel van een proces van Amerikanisering vormde in de periode 1955-1975.

De centrale probleemstelling in deze master thesis luidt als volgt:

“In hoeverre was er sprake van een proces van Amerikanisering van de ‘Nederlandse muziekwereid’ in de periode 1955-1975?”

Deze probleemstelling zal in mijn thesis in diverse onderdelen worden besproken. Ik heb ervoor gekozen om naast dit inleidende hoofdstuk nog drie andere hoofdstukken op te nemen.

² Rob Kroes, ‘American mass culture and European youth culture’, in: Axel Schildt & Detlef Siegfried (eds.), *Between Marx and Coca Cola. Youth cultures in changing European societies, 1960-1980* (New York/Oxford 2006) 82-105, i.h.b. 92.

³ Bosscher e.a., ‘Introduction’, in: *American culture in the Netherlands* 1-5.

⁴ Kees Wouters schreef bijvoorbeeld over het verzet tegen Amerikaanse jazz en de veranderende opvattingen over deze muziek. Kees Wouters, ‘Fear of the uncivilised. Dutch responses to American entertainment music, 1920-1945’, in: Bosscher e.a., *American culture in the Netherlands* 43-61.

Daarvan zal elk hoofdstuk een afzonderlijke deelvraag bespreken die een deel uitmaakt van de centrale probleemstelling. De volgende deelvragen zullen worden behandeld:

- Wat is Amerikanisering en in welke mate was er volgens wetenschappelijke literatuur sprake van Amerikaanse invloeden in de Nederlandse muziekwereld in 1955-1975?
- Wat was de daadwerkelijke populariteit van Amerikaanse muziek in ons land in 1965-1975 en hoe verhoudt dit aandeel zich tot dat van muziek uit andere landen?
- Welke invloed van Amerikanisering zien we in 1955-1975 in instituties die deel uitmaken van de Nederlandse muziekwereld van deze periode?

Uit de probleemstelling van deze thesis blijkt dat gebruik gemaakt wordt van enkele abstracte begrippen. Hieronder versta ik de begrippen ‘Amerikanisering’ en ‘muziekwereld’. Deze begrippen vragen om enige uitleg en dienen in een breder theoretisch verband te worden gezien. Dit zal in paragraaf 1.2 behandeld worden.

Op deze plaats wil ik nog enige uitleg geven over de gekozen periode van mijn master thesis. Het afbakenen van een periode is altijd lastig voor historici. Het antwoord op de vraag wanneer historische processen of ontwikkelingen beginnen en/of eindigen is in de historische wetenschap vaak een discussie zonder eind. De periode die in mijn thesis centraal staat is 1955-1975. Deze periode van twintig jaar bevat een van de meest turbulente decennia van de twintigste eeuw: de jaren zestig. Die periode zal in mijn thesis een belangrijke rol opeisen. Toch heb ik er niet voor gekozen om de periodisering hierdoor te beperken tot de periode 1960-1970. Om diverse redenen heb ik besloten deze periode te behandelen met inbegrip van de vijf jaren voor 1960 en de vijf jaren die na 1970 volgden. Allereerst omdat de dataverzameling die ik heb gemaakt (waarover zodadelijk meer) van de hitlijsten uit de eerste tien jaar van de Veronica Top 40 loopt van 1965-1975. Voor 1965 bestond deze hitparade nog niet en waren de enige hitlijsten die beschikbaar waren te vinden in muziektijdschriften. Deze waren echter van een dubieus karakter doordat de redactie van deze tijdschriften meer dan eens de lijst naar eigen smaak inrichtte.

Een tweede reden voor de gekozen periodisering is te vinden in de literatuur. De jaren zestig begonnen niet opeens en eindigden evenmin abrupt. Arthur Marwick geeft bijvoorbeeld in zijn uitvoerige studie over de jaren zestig, *The sixties*, aan dat de culturele en sociale

veranderingen in die periode niet opeens begonnen in 1960 en eindigden in 1970.⁵ De periode die hij hanteert is dan ook niet 1960-1970, maar 1958-1974. Hier voegt Marwick in de titel van zijn boek dan nog het woord ‘circa’ aan toe, zodat duidelijk is dat ook deze periodisering niet te strikt genomen dient te worden. Marwick spreekt in dit verband wel van ‘*the long sixties*’: vele culturele ontwikkelingen uit de jaren zestig verdwenen volgens hem niet in 1970 maar bleven in latere jaren bestaan.⁶ Ook ontstonden zij niet precies in 1960, maar bijvoorbeeld in de jaren hiervoor. Ik denk dan ook dat de periode die ik in mijn master thesis centraal stel, 1955-1975, ook wel ‘de brede jaren zestig’ genoemd kan worden. Ik kies voor 1955 als begin van deze periode omdat in dat jaar het genre rock & roll volgens vrijwel alle wetenschappelijke studies populair werd, zowel in Amerika als in West-Europese landen zoals Nederland. Bij deze versie van de opkomst van deze geruchtmakende muziek sluit ik me aan. Als einde van de te kiezen periode heb ik voor 1975 gekozen omdat zich in dat jaar wederom een grote muzikale verandering voordeed: de opkomst van de punkmuziek. Omdat dit genre net als bij rock & roll een substantiële wetenschappelijke belangstelling heeft gekend, lijkt het mij verstandig om de muzikale ontwikkelingen vanaf 1975 te laten rusten. Bovendien denk ik dat een periode van twintig jaar goed hanteerbaar is in een onderzoek naar culturele beïnvloeding.

1.2 – Theoretisch kader.

Twee belangrijke begrippen uit de probleemstelling behoeven nadere uitleg. Het gaat hier om de begrippen ‘Amerikanisering’ en ‘muziekwereld’. Het begrip ‘Amerikanisering’ wordt uitgebreid besproken in hoofdstuk twee van deze thesis. Omdat in dat hoofdstuk ook gekeken wordt in welke mate volgens wetenschappelijke studies sprake was van Amerikanisering in ons land in 1955-1975 zal ook de theoretische begripsomschrijving daar behandeld worden.

Het begrip ‘muziekwereld’ komt voort uit het sociologisch denken van kunst- en cultuursocioloog Howard Becker. De sociologie bekijkt muziek en alles wat hiermee te maken heeft als een sociaal fenomeen. Dit wil zeggen dat deze wetenschap kijkt naar artiesten als onderdeel van een groter geheel, de samenleving, waarin sociale relaties een belangrijke rol spelen. Niet alleen de artiest zelf, maar ook de omgeving rond hem heen wordt zo onderwerp van bestudering. De sociologie spreekt via enkele recente inzichten het beeld tegen dat een bepaalde artiest zichzelf kan redden door enkel en alleen een hoogstaand muziekstuk

⁵ Arthur Marwick, *The sixties. Cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States, c.1958-1974* (Oxford/New York 1998) 5-9.

⁶ Marwick, *The sixties* 9.

af te leveren. Musiceren is in deze zin niet zozeer een technische vaardigheid, maar zeker ook een sociale bezigheid.⁷

Een artiest verkrijgt geen bekendheid als hij geen actie onderneemt om zijn muziek te maken, onder de aandacht van het publiek te brengen en te verkopen. Hiervoor is het nodig om de hulp in te roepen van producers, geluidstechnici, managers, marketing specialisten etc. Doordat er interactie bestaat tussen de artiest en de mensen rondom hem kunnen we spreken van muziek als sociale actie. Een artiest moet actief samenwerken en communiceren met vele mensen waar hij gedeeltelijk van afhankelijk is. In dit verband heeft Becker een interessant raamwerk uitgewerkt dat voor mijn thesis van belang is.

Centraal in Becker's studie staat de zogenaamde '*art world*' (kunstwereld). Hieronder verstaat hij een allesomvattend geheel van culturele productie, een soort netwerk van sociale contacten tussen de kunstenaar (bijvoorbeeld een artiest of een band) en de mensen waar hij van afhankelijk is.⁸ Zonder dit netwerk zou een kunstenaar nooit zijn beroep professioneel kunnen uitoefenen. De kunstenaar is afhankelijk van de mensen en organisaties in dit netwerk om zijn kunst te produceren, bekendheid te geven en om er financieel van rond te komen. Tevens dient hij zich te houden aan algemeen aanvaarde regels en normen binnen dit netwerk, zogenaamde conventies. Een kunstenaar dient rekening te houden met de gebruiken en procedures die algemeen geaccepteerd zijn in de (kunst)wereld waar hij zich in begeeft. Alleen zo kan hij zich staande houden in de kunstwereld. Onder deze conventies verstaat Becker vele dingen: van het optreden van een kunstenaar in de media tot het gebruik van bijvoorbeeld publieksvriendelijke teksten en het dragen van bepaalde kleding bij gelegenheden. Al deze conventies vertellen op hun beurt weer iets over de positie van de kunstenaar in zijn art world en laten zo zijn sociale positie zien. Becker maakt duidelijk dat er een hechte relatie bestaat tussen de muziekwereld op zich en de samenleving waar deze deel van uitmaakt.

Becker's art world is geen statische wereld maar een dynamische omgeving waarin veel meer omgaat dan alleen de kunst die de kunstenaar produceert. Becker geeft aan dat er vrijwel continu verandering optreedt binnen en buiten een art world.⁹ Veranderingen in het vak van de kunstenaar zelf dwingen hem bijvoorbeeld tot innovatie, hij kan immers niet hetzelfde produceren als collega's. Een voorbeeld: als een artiest optredens geeft en hij hierbij geen gebruik maakt van versterkers en microfoons die het geluid voor zijn publiek luider maken en

⁷ Peter J. Martin, *Sounds and society. Themes in the sociology of music* (Manchester 2004) 169.

⁸ Martin, *Sounds and society* 173-187.

⁹ Howard S. Becker, *Art worlds* (Berkeley/Los Angeles 1982) 301-305.

alle andere artiesten dit wel doen, dan kan de artiest op een gegeven moment hier bijna niet meer omheen als hij succesvol wil blijven. We zien hier een voorbeeld van technologische verandering binnen een kunstwereld, in dit geval de muziekwereld. Doordat de stand van de techniek ervoor zorgt dat er nieuwe conventies ontstaan (in dit geval het gebruik van versterkers en microfoons), wordt een artiest gedwongen zich aan te passen. Ook buiten een kunstwereld kan verandering optreden die gevolgen hebben voor de kunstenaars daarin. Wederom een voorbeeld: wanneer opvattingen in de maatschappij over bijvoorbeeld religie veranderen, kan het voor een muzikant opeens onethisch worden om bepaalde religieuze symbolen of personen in zijn liedteksten te gebruiken. Hierdoor dient de muzikant zich aan te passen aan deze nieuwe opvattingen, wil hij succesvol blijven. Dit voorbeeld van verandering buiten de kunstwereld zelf geeft aan dat niet alleen technologie de oorzaak hoeft te zijn van dynamiek binnen of buiten een kunstwereld, maar dat er vele mogelijke oorzaken kunnen zijn. Meestal zullen veranderingen in de kunstwereld vrij geleidelijk verlopen en conventies hierin niet ingrijpend veranderen. Er bestaan echter ook revolutionaire veranderingen waar een kunstwereld mee te maken kan krijgen.¹⁰

Revolutionaire veranderingen in een kunstwereld betekenen niet dat alle conventies en gebruiken hierin overboord gegooid worden en er een bijna geheel nieuwe kunstwereld ontstaat. Ondanks dat er hierbij veel verandert, blijft ook veel hetzelfde, aldus Becker.¹¹ Wel is het zo dat er binnen een of meerdere onderdelen die deel uitmaken van de kunstwereld wel ingrijpende veranderingen kunnen voorkomen. Traditionele conventies kunnen worden doorbroken, veranderd of overboord worden gegooid binnen een kunstwereld. Het is echter ook zo dat andere conventies tegelijkertijd zullen blijven bestaan, wil de betreffende kunstwereld niet verloren gaan. Becker geeft hierbij een interessant voorbeeld. Hij stelt dat rock & roll artiesten ‘normale’ dansorkesten verdrongen en in hun plaats de muziekwereld binnendrongen. Tegelijkertijd maakten ze nog steeds gebruik van dezelfde clubs om op te treden en muziekstudio’s om hun muziek op te nemen. Ze bespeelden nieuwe instrumenten, maar ook instrumenten die al langer werden bespeeld in de muziekwereld zoals die tot dan toe bestond.¹² Zo werd de muziekwereld ingrijpend veranderd, maar bleven er toch ook een aantal aspecten ervan bestaan.

Nieuw ontstane kunstwerelden kunnen volgens Becker het gevolg zijn van diverse ontwikkelingen. Hierbij valt te denken aan ontwikkelingen op het gebied van productie

¹⁰ Becker, *Art worlds* 305-310.

¹¹ Idem, 307.

¹² Idem, 309.

(nieuwe muziekvormen die worden ontwikkeld door artiesten), technologie (overgang op nieuwe soorten geluidsdragers), promotie (het aanspreken van een nieuwe doelgroep zoals jongeren) en logistiek (nationale en internationale markten bereiken). In de muziekwereld kan het dus goed mogelijk zijn dat een nieuwe soort muziek voor een (of meerdere) ingrijpende verandering(en) zorgt. Het omgekeerde kan echter ook: als bepaalde ontwikkelingen er voor zorgen dat het makkelijker of aantrekkelijker wordt om een bepaald soort muziek te produceren.

In deze master thesis zal het begrip ‘muziekwereld’ veelvuldig gebruikt worden. Onder muziekwereld versta ik het geheel van conventies, communicatie, techniek en maatschappelijke ontwikkelingen waardoor artiesten in staat zijn muziek te produceren. Een muziekwereld wordt in stand gehouden door diverse instituties die een belangrijk deel vormen van het kader waarbinnen artiesten hun muziek kunnen produceren. Het begrip muziekwereld in mijn probleemstelling verwijst dan ook naar dit soort instituties. In hoofdstuk vier zal uitgebreid worden stilgestaan bij diverse instituties die volgens mij in 1955-1975 deel uitmaakten van de Nederlandse muziekwereld.

Ik denk dat door het gebruik van dit sociologische begrip en de bijbehorende analytische onderzoeksmethode een bredere kijk op culturele ontwikkelingen op muzikaal gebied in deze periode kan ontstaan, dan wanneer alleen gekeken zou worden naar de muziek van de artiesten zelf. In deze zin zal ik proberen om de sociologische blik van Becker ook in deze thesis te gebruiken. Ik denk dat deze brede maatschappelijke oriëntatie op muziek tot nu toe nog door te weinig auteurs gehanteerd is. In wetenschappelijke studies over muziek en muziekgeschiedenis wordt de blik vaak te zeer gericht op de muziek en de artiesten zelf. In onderstaand historiografisch kader zal ik hier een en ander over duidelijk maken.

1.3 - Historiografisch kader.

Het ontstaan van nieuwe muzikale stromingen in de periode 1955-1975 wordt in wetenschappelijke studies bijna altijd herleid naar de ontstaansgeschiedenis van het genre rock & roll. De meeste studies beginnen de bespreking van dit genre bij het jaar 1955. Hierover bestaat de consensus dat dit het jaar was waarin de definitieve doorbraak van dit nieuwe genre een feit was. De keuze voor dit jaartal wordt in deze studies veelal gemotiveerd doordat in dat jaar (of vlak ervoor of erna) vele tot dan toe onbekende artiesten hits scoorden met rock & roll muziek. Hierbij valt te denken aan Bill Haley's hit "*Rock around the clock*", Chuck Berry's "*Maybellene*" en "*Tutti-frutti*" van Little Richard. Deze nummers waren grote hits in Amerika in respectievelijk de lente en zomer van 1955 en januari 1956 en werden ook

in het buitenland snel populair. Paul Friedlander spreekt in dit verband ook wel over de opkomst van wat hij noemt de zogenaamde ‘*first generation of classic rockers*’.¹³ Onder de meeste auteurs op dit gebied bestaat er consensus over 1955 als beginjaartal van de rock & roll, hoewel sommigen ook 1954 of 1956 aanwijzen als startpunt.¹⁴ De manier van periodiseren zoals hierboven beschreven, geeft echter een te eenzijdige blik op de opkomst van rock & roll. Wanneer alleen gekeken wordt naar veranderingen in de muziekwereld zelf, kan een sociaal fenomeen zoals muziek niet voldoende in al haar facetten begrepen worden. Onderstaand voorbeeld maakt dit duidelijker.

Rond 1955 vonden er niet alleen grootschalige veranderingen op muzikaal gebied plaats. Richard Peterson heeft aangetoond dat diverse maatschappelijke ontwikkelingen van groot belang waren voor de opkomst van de rock & roll.¹⁵ Er kan zelfs gezegd worden dat zonder deze ontwikkelingen rock & roll nooit de stevige maatschappelijke basis gehad zou hebben zoals die nu ontstond. Peterson beschrijft hoe diverse ontwikkelingen deze basis legden. Zo waren er op het gebied van wetgeving, technologie, (muziek)industrie, organisatiestructuren, carrièreontwikkeling en marktwerking diverse innovaties die, beginnend aan het eind van de jaren veertig, rond 1955 diverse maatschappelijke facetten voorgoed hadden veranderd. Hierbij valt te denken aan de opkomst van de televisie en de uitvinding van een compactere plaat die massaproductie makkelijker maakte (technologie), de opkomst van kleine radiostations die een bepaald genre muziek draaiden (verandering in organisatiestructuur van de radiowereld), de ontwikkeling van het patentrecht (wetgeving) en het idee dat voor diverse marktsegmenten wel eens diverse muzieksoorten aantrekkelijk konden zijn (marktwerking).¹⁶ Een aantal jaren later kwam hier ook de ontwikkeling van de transistorradio bij.

Uit dit voorbeeld blijkt dat het “*art world*” concept van Becker een bruikbare term is. Het blijkt dat diverse ontwikkelingen waar een kunstenaar zelf niet verantwoordelijk voor is, invloed kunnen uitoefenen op zijn bestaan als (in dit geval) muzikant. Anders gezegd, dit voorbeeld laat de afhankelijkheid van de muzikant van bepaalde personen, instanties en conventies in zijn art world zien. Becker’s art world is dan ook niet zomaar een inhoudsloze term, maar een bruikbaar raamwerk om tot uitspraken te komen over de rol van muziek in een samenleving en culturele veranderingen.

¹³ Paul Friedlander, *Rock and roll. A social history* (Colorado/Oxford 1996) 40.

¹⁴ Jim Curtis begint zijn overzichtswerk in 1954. Jim Curtis, *Rock eras. Interpretations of music & society, 1954-1984* (Ohio 1987) 37-39.

¹⁵ Richard A. Peterson, ‘Why 1955? Explaining the advent of rock music’, in: Simon Frith (ed.), *Popular music. Critical concepts in media and cultural studies. Volume II: The rock era* (Londen 2004) 273-296.

¹⁶ Peterson bespreekt deze en andere ontwikkelingen in zijn artikel. Peterson, ‘Why 1955?’, in: Frith (ed.), *Popular Music Volume II* 273-296.

Zoals hierboven is beschreven, kwam rond 1955 rock & roll op als populaire muziekstroming. De ‘*first generation classic rockers*’ en de hier op volgende ‘*second generation*’ (volgens Friedlander maakten Elvis, Jerry Lee Lewis en Buddy Holly hier deel van uit) zagen dat hun populariteit al rond 1960 weer tot een dieptepunt was gedaald. Friedlander wijst in dit verband op diverse oorzaken: de overheid was niet blij met hun gedurfde en expressieve optredens, een aantal artiesten was van het toneel verdwenen door overlijden, gevangenisstraffen, dienstplicht en bekering en de platenmaatschappijen gaven de voorkeur aan ‘bravere’ artiesten.¹⁷ Hoewel het hier wellicht wat ver gaat om over de dood van rock & roll te spreken, wordt er wel op gewezen dat een ingrijpende periode van veranderingen voor deze muziek aanbrak waarin de dominante positie in de muziekwereld verloren ging.¹⁸

De periode 1960-1963 wordt in de literatuur vervolgens getypeerd als een tijd waarin diverse muziekstijlen opkwamen en populair werden. Toch slaagden zij er niet in om de dominante positie van de rock & roll over te nemen. Onder deze opkomende stromingen worden de soulmuziek, de ‘surfmuziek’ van o.a. de Beach Boys en muziek van tieneridolen en meidengroepen gerekend.¹⁹ Ook wordt er melding gemaakt van een opleving van folkmuziek, toegeschreven aan het toenemende aantal studenten dat zich niet kon vinden in andere muziekgenres die in deze tijd populair waren.²⁰ In diverse studies wordt min of meer een beeld opgeroepen waarbij het in de muziekwereld ontbreekt aan een echt populair genre en de hier bijbehorende diverse megasterren. Dit verandert als vanaf ongeveer 1964 een nieuwe groep doorbreekt: The Beatles uit Groot-Brittannië.

De doorbraak van de Beatles in Amerika (en de rest van de wereld) en het succes van andere Britse bands dat hierna kwam, wordt wel de ‘*British invasion*’ genoemd. In het volgende hoofdstuk zal ik hier verder op in gaan. Voor nu is het van belang om op te merken dat de Beatles en ook de Rolling Stones in de literatuur gezien worden als grondleggers van het Britse succes in Amerika. Beide groepen bleven immens populair tot aan het eind van de jaren zestig. De Beatles gingen uit elkaar in 1970. De Stones bleven succesvolle muziek maken tot op de dag van vandaag. In de periode 1965-1969 wordt in de literatuur naast het geluid van vele Britse bands ook de opkomst van andere nieuwe artiesten besproken: de psychedelische muziek van de ‘tegencultuur’ van de Amerikaanse westkust (o.a. The Doors,

¹⁷ Friedlander, *Rock and roll* 60-61, 70-76.

¹⁸ Curtis, *Rock eras* 79. Zie ook David Szatmary, *A time to rock. A social history of rock ‘n roll* (New York 1996) 59-61.

¹⁹ Zie o.a. Curtis, *Rock eras* 81-107 en Szatmary, *A time to rock* 62-90.

²⁰ Szatmary, *A time to rock* 94-97.

Jefferson Airplane), folkmuziek (Bob Dylan), soulmuziek(The Supremes, Marvin Gaye) en hardrock (Led Zeppelin, Jimi Hendrix). Veel nadruk wordt hierbij gelegd op het gebruik van drugs zoals LSD en politiek geladen teksten.²¹ Na de muziekfestivals van Woodstock en Altamont wordt het muzikale einde van de jaren zestig beschreven. Hierover kom ik eveneens nog te spreken in het volgende hoofdstuk.

De jaren zeventig worden in de literatuur enigszins negatief omschreven. De nadruk ligt vooral op de neergang van populaire artiesten uit de jaren zestig. Veel muziek uit de jaren zeventig wordt gezien als een natuurlijke opvolging van artiesten uit de jaren zestig. Relatief weinig nieuwe stromingen kwamen bovendrijven, hoewel de discomuziek en een terugkeer naar blues en folkmuziek wel genoemd worden. Pas vanaf ongeveer 1974-1975 wordt een nieuwe dominante muziekstijl gevonden die veel aandacht trekt: de punk. Zoals ik eerder meldde, zal ik dit genre niet meer behandelen in deze thesis.

In bovenstaande beknopte samenvatting van wat in de literatuur de gangbare ontwikkeling is in de (internationale) muziekwereld in 1955-1975 valt mij op dat er relatief veel aandacht geschonken wordt aan de artiesten zelf. De carrières van artiesten en bands worden uitgebreid beschreven en er is veel aandacht voor de individuele leden van grote bands zoals de Beatles en Rolling Stones. Relatief weinig aandacht wordt er echter geschonken aan belangrijke sociale ontwikkelingen in relatie tot ontwikkelingen in de muziekwereld. Met andere woorden, de brede sociologische analyse die volgens Becker deel uitmaakt van het begrijpen van een kunstwereld is in zeer weinig literatuur terug te vinden. Er wordt weinig gesproken over instituties zoals de platenmaatschappijen en de radio. Ook de media blijft in de literatuur een onderbelicht onderdeel. Aan de hand van Becker's theorie over de kunstwereld moet het volgens mij mogelijk zijn om muzikale ontwikkelingen te vergelijken met maatschappelijke ontwikkelingen. Hierdoor zal vermoedelijk geen nieuwe muziekgeschiedenis geschreven worden, maar het is zeer goed mogelijk dat er belangrijke ontwikkelingen ontdekt worden die invloed gehad hebben op artiesten en hun muziek en welke tot nu toe nog onvoldoende zijn bestudeerd. De wisselwerking tussen de artiesten en het netwerk van personen, organisaties en conventies om hen heen kan een nieuw beeld werpen op de culturele ontwikkelingen in de periode 1955-1975 en de invloed van Amerika hierbij.

1.4 – Hoofdstukindeling.

In de volgende drie hoofdstukken zal zoals gezegd telkens een afzonderlijke deelvraag per hoofdstuk behandeld worden. Voor de behandeling van de eerste deelvraag zal ik vooral

²¹ Idem, 173-182.

kijken naar literatuur over het begrip Amerikanisering. Hieronder valt theoretische literatuur, maar ook zullen enkele historische voorbeelden van Amerikanisering in de Nederlandse samenleving kort besproken worden. Hierna zal in dit hoofdstuk aandacht worden besteed aan literatuur over Nederland in de periode 1955-1975 waarbij specifiek de aandacht zal liggen op Amerikaanse invloeden op muzikaal gebied.

Het derde hoofdstuk bespreekt de ontwikkelingen in de Nederlandse top tien in de periode 1965-1975. Vanaf 1965 verscheen in Nederland elke week een top 40 hitparade. Hiervan zijn voor de genoemde periode elke week de bovenste tien noteringen in een SPSS databestand verwerkt. Dit databestand met in totaal 5200 top tien noteringen vormt de basis van hoofdstuk drie. In dit hoofdstuk zal gekeken worden naar de resultaten die met behulp van het bestand verkregen zijn op het gebied van de soorten genres die aanwezig waren in de top tien. Hierbij zal zowel gekeken worden naar twintig afzonderlijke genres als vier groepen met genres die enkele raakvlakken met elkaar hebben. Ook de nationaliteit van de artiesten zal behandeld worden. De resultaten hiervan zullen vergeleken worden met een ander onderzoek naar Nederlandse hitlijsten.

In het laatste hoofdstuk zal de aandacht liggen op institutionele ontwikkelingen in de Nederlandse muziekwereld in 1955-1975. In het bijzonder zal hierbij gekeken worden naar de platenmaatschappijen die artiesten onder contract hadden, de diverse muziektijdschriften die in deze periode over muziek en aanverwante onderwerpen schreven en de wereld van de radio. Voor de bespreking van de platenmaatschappijen zal wederom gebruikt worden gemaakt van het databestand. Hierin zijn naast gegevens over de muziek zelf en de artiesten ook gegevens over de platenlabels en -maatschappijen verwerkt. Ook zal gekeken worden naar een soortgelijk Amerikaans onderzoek data de marktaandelen van platenmaatschappijen in deze periode behandelt. Bij de behandeling van de muziektijdschriften is gebruik gemaakt van een combinatie van bronnenonderzoek en literatuuronderzoek. Gekeken zal worden wat er in dit soort tijdschriften geschreven werd over Amerikaanse artiesten en muziek en voor welke doelgroep dit bestemd was. Tot slot zal gekeken worden naar Amerikaanse invloeden in de Nederlandse radiowereld. Door de bespreking van deze drie instituties denk ik dat een te beperkte kijk op muziek in 1955-1975 voorkomen wordt en op een bredere, sociologische manier aandacht besteed wordt aan de probleemstelling en de deelvragen. Ik denk dat dit de beste manier is om tot uitspraken te komen over de mate van Amerikanisering van de Nederlandse muziekwereld in 1955-1975.

2: MUZIKALE AMERIKANISERING IN NEDERLAND, 1955-1975.

Het begrip ‘Amerikanisering’ neemt in mijn master thesis een centrale plaats in. In dit hoofdstuk zal dit begrip in een theoretische en historische context nader toegelicht worden. Hierbij zal er aandacht zijn voor de houdingen die er bestonden ten opzichte van Amerikanisering en zal besproken worden hoe de waardering voor diverse vormen van Amerikaanse cultuur zich in ons land historisch ontwikkelde. Nadat het begrip Amerikanisering nader toegelicht is, zal gekeken worden in welke mate er in de periode 1955-1975 volgens wetenschappelijke literatuur sprake was van Amerikaanse invloeden in de Nederlandse muziekwereld. Ondanks dat ik in mijn thesis hoofdzakelijk over Amerikaanse muziek wil schrijven, zal ik in dit hoofdstuk ook literatuur aanhalen die Amerikanisering van andere cultuurelementen bespreekt. Deze aanpak plaatst het begrip Amerikanisering zodoende in een brede context. Deze is volgens mij handig omdat ik vind dat het onderzoeken van cultuuroverdrachtprocessen zich niet moet beperken tot een te eenzijdige kijk op een bepaald aspect van een cultuur, in dit geval muziek.

2.1.1 - Amerikanisering: begripsomschrijving.

Wanneer er over het begrip ‘Amerikanisering’ gesproken wordt, impliceert dit in de eerste plaats een proces van cultuuroverdracht. In dit geval is dat de overdracht van Amerikaanse cultuur op een andere cultuur, bijvoorbeeld de Nederlandse. Bij cultuuroverdracht spelen twee kanten een rol: de transmissie en receptie van cultuurelementen. Transmissie van cultuurelementen gebeurt veelal via communicatiemiddelen zoals de massamedia, maar ook via de individuele overdracht van eigen ervaringen met een vreemde cultuur. Receptie van cultuurelementen is sterk afhankelijk van de individuele voorkeur van mensen voor een vreemde cultuur. Wanneer vreemde cultuurelementen worden aanvaard, zal de cultuuroverdracht makkelijker kunnen plaatsvinden dan wanneer er verzet of negatieve gevoelens aanwezig zijn ten opzichte van een vreemde cultuur. In dit verband wordt er ook wel onderscheid gemaakt tussen zogenaamde ‘high-brow’ en ‘low-brow’ cultuur. Deze laatste vorm betekent dat tegen bepaalde cultuurelementen laagdunkend wordt aangekeken. High-brow cultuurelementen worden juist sterk gewaardeerd en vaak gezien als een aanwinst voor de eigen cultuur. Hierbij is terecht de opmerking gemaakt dat zowel high-brow als low-brow cultuur betrekkelijke vormen zijn en gedurende de loop der tijd anders gewaardeerd kunnen worden dan voorheen gebruikelijk was.²² Wanneer bekend is dat cultuur onderwerp van

²² Bosscher e.a., ‘Introduction’, in: *American culture in the Netherlands* 1-3.

verandering en zodoende vergankelijk is, dan moet geconcludeerd worden dat Amerikanisering dit eveneens is.

Een precieze definitie geven van Amerikanisering is dan ook niet zo eenvoudig als dit wellicht op het eerste gezicht lijkt. Zoals gezegd houdt Amerikanisering in dat Amerikaanse cultuurelementen worden overgedragen op een andere cultuur. Hierbij komt echter het probleem om de hoek kijken wat dan precies verstaan wordt onder ‘Amerikaanse cultuur’. De vraag is zelfs gerechtvaardigd of er überhaupt wel sprake is van een allesomvattende Amerikaanse cultuur.²³ Dit vraagstuk is in een simpele definitie van een begrip niet direct af te leiden en al helemaal niet te beantwoorden. Een definitie van Amerikanisering als ‘*de transmissie en receptie van Amerikaanse cultuur in...*’²⁴ (bijvoorbeeld Nederland, KdV) vind ik dan ook enigszins gemakkelijk gekozen. Hiermee wordt met de problemen rondom het begrip ‘Amerikaanse cultuur’ geen rekening gehouden. Vaak wordt iets als onderdeel van de Amerikaanse cultuur gezien wanneer hierover een zekere consensus bestaat. Een definitie van Amerikanisering als ‘de verspreiding en ontvangst van culturele elementen, waarover een zekere consensus bestaat dat deze een belangrijk deel vormen van de Amerikaanse cultuur, buiten Amerika’ geeft volgens mij al meer inzicht in de problematiek rondom dit begrip. Ik denk dat de diverse problemen rondom Amerikanisering goed geïllustreerd kunnen worden aan de hand van enkele historische voorbeelden van Amerikanisering in Nederland. Hierbij zal ik aandacht besteden aan de veranderende waardering ten opzichte van Amerikaanse cultuur in ons land. De nadruk zal bij deze voorbeelden liggen op de twintigste eeuw omdat Amerika in deze eeuw uitgroeide tot een internationale supermacht, zowel op politiek, economisch en cultureel gebied.

2.1.2 - Amerikanisering in Nederland: enkele beknopte historische voorbeelden.

Al in het begin van de twintigste eeuw had Nederland kennis gemaakt met elementen van Amerikaanse cultuur. Contacten zoals briefwisselingen tussen emigranten die naar Amerika waren vertrokken en achtergebleven familieleden zijn hier een voorbeeld van. De emigranten vertelden in hun brieven over de ervaringen in hun nieuwe leefomgeving en de manier waarop het leven zich in Amerika afspeelde. Ook via kerkelijke wegen bereikte informatie over Amerika ons land, waarna deze verspreid werd onder de gelovigen. De kennismaking met Amerikaanse cultuur op een massalere wijze vond echter pas na de Eerste Wereldoorlog (WOI) plaats. Voor WOI had Amerika zich niet al te druk bezig gehouden met internationale

²³ Idem, 3-5.

²⁴ Idem, 2. De samenstellers van dit boek geven in feite geen echt heldere definitie van Amerikanisering. Wel bespreken zij de problematiek rondom dit begrip die ik hier ook aan de orde stel.

politiek en wereldhandel. Het lijkt redelijk om te beweren dat de Amerikanen de handen vol hadden met de ontwikkelingen in eigen land. Nog maar een halve eeuw voor WOI werd Amerika verscheurd door een burgeroorlog, waarbij in het land twee grote partijen tegenover elkaar kwamen te staan. Na WOI wilde Amerika zich ook niet te veel bemoeien met het buitenland, getuige de afwezigheid van Amerika in de internationale Volkenbond, die opmerkelijk genoeg wel op initiatief van de Amerikaanse president Wilson was opgericht. Pas vanaf de jaren twintig van de twintigste eeuw vinden we dan ook op een vrij grote schaal sporen van Amerikaanse cultuur in Nederland terug die zich relatief snel verspreidden in ons land. Twee belangrijke voorbeelden hiervan zijn Amerikaanse jazzmuziek en films.

Opvallend genoeg leerde Nederland jazzmuziek kennen via een ander land. Via Groot-Brittannië leerde ons land de zogenaamde *jazzdans* kennen. Hierdoor werden musici geïnspireerd om orkesten op te richten die deze dansbare muziek gingen spelen.²⁵ Jazz was van oorsprong ontstaan in het zuiden van Amerika, waarbij de stad New Orleans vaak als bekendste voorbeeld genoemd wordt. Uiteraard mag niet vergeten worden dat de wortels van de jazz niet in Amerika zelf lagen maar daar gebracht waren door slaven uit Afrika en het Caribische gebied, of door nazaten van deze slaven. De receptie van de jazzmuziek in Nederland laat zien dat niet iedereen zat te wachten op deze nieuwe invloed uit Amerika. Gevestigde muziekcomponisten en orkestleiders, vaak opgegroeid met een Duitse muziekopleiding die gebaseerd was op vooral klassieke muziek, reageerden met afschuw op de jazzmuziek. Zij omschreven deze als ‘rotzooi en afval’.²⁶ Jazz was in hun ogen alles wat indruiste tegen de fatsoenlijke, deftige en bewonderenswaardige muziek die zij componeerden en/of speelden. De muziek op zich was echter niet het grootste probleem dat volgens deze critici kwam kijken met de opkomst van de jazz. De suggestieve teksten die de muziek begeleidden en de gewaagde danshoudingen van de jongeren die dansten op de jazzmuziek waren onzedelijk en immoreel. Kees Wouters wijst er op dat de kritiek op jazz niet alleen te maken had met de muziekstijl zelf maar tevens uiting gaf aan onvrede met en angst voor maatschappelijke vernieuwingen die zich na WOI voordeden.²⁷ In een verzuilde samenleving zoals de Nederlandse, ontstond onzekerheid nadat de oorlog de superioriteit van westerse normen en waarden in diskrediet had gebracht. De kennismaking met Amerika verliep moeizaam, omdat de eerste elementen van Amerikaanse cultuur die ons land bereikten (jazz, films en consumptiegoederen) de indruk gaven dat Amerika een land was van welvaart,

²⁵ Wouters, ‘Fear of the uncivilised’, in: Bosscher e.a., *American culture in the Netherlands* 43-44.

²⁶ Idem, 45-48.

²⁷ Idem, 46-50.

weelde en consumptie en tot ongenoegen van diverse zuilen slechts in mindere mate van religie. De kritiek op jazz die muziekcomponisten en musici hadden, werd dan ook gedeeld door grote groepen anderen, zoals de diverse kerken, socialisten, journalisten en de overheid.

Onder de Nederlandse jeugd was jazz echter vrij populair. Vooral in de grote steden in de Randstad dansten jongeren op nieuwe Amerikaanse dansen. Het enthousiasme van de jaren twintig groeide in de jaren dertig uit tot een bredere populariteit van jazzmuziek. Via de radio maakte de jazz zijn entree in alle uithoeken van ons land en ontstonden er net als in de grote steden ook in de provincie nieuwe jazzclubs.²⁸ Geleidelijk aan kwam er meer waardering voor de jazzmuziek. Een opmerkelijke verandering in waardering voor deze muziekstijl kwam tijdens en na de Tweede Wereldoorlog. Amerika was nu een trouwe bondgenoot en Duitsland de vijand. De Duitsers hadden tijdens de oorlog alle muziek van negers, joden en Engelstalige muziek verboden. Deels uit verzet tegen de bezetter groeide hierdoor de populariteit van jazzmuziek na de oorlog en werd het een meer en meer geaccepteerde muziekstijl. Jazz was nu de muziek van de bevrijder en niet langer meer de muziek van de barbaar.²⁹ Hieruit blijkt dus dat de waardering voor jazz gedurende enkele decennia geleidelijk veranderde en jazz uiteindelijk uitgroeide tot een algemeen aanvaarde muziekstijl. Dit wil echter niet zeggen dat jazz uitgroeide tot 'high-brow' cultuur: de meningen verschillen hierover tot op de dag van vandaag. Het voorbeeld van jazz laat wel zien dat de houding ten opzichte van Amerikanisering door de tijd heen kan veranderen en dat Amerikanisering zoals al eerder gezegd erg vergankelijk en veranderend kan zijn. Een aspect van een cultuur dat eerst gerekend wordt tot 'low-brow' cultuur kan jaren later opeens gerekend worden tot 'high-brow' cultuur (en andersom), of op zijn minst algemeen gewaardeerd worden. Iets dergelijks zien we ook bij een ander historisch voorbeeld van Amerikanisering: de opkomst van de Amerikaanse film.

Hoewel de film al zijn intrede deed in ons land in 1896 duurde het tot na WOI voordat de Amerikaanse film daadwerkelijk op grote schaal Nederland veroverde.³⁰ De ineenstorting van de Europese productie van films leidde ertoe dat Amerikaanse films marktleider werden. De filmindustrie van Hollywood bracht 'typisch' Amerikaanse producties als westerns, gangsterfilms, comedy en drama naar Europa. Net als bij de jazzmuziek ontstond uit dit onderdeel van Amerikaanse cultuur het beeld van Amerika als een land van welvaart, geld en massaconsumptie, een beeld dat opnieuw niet gewaardeerd werd door grote groepen in ons

²⁸ Idem, 51.

²⁹ Idem, 61.

³⁰ Nico J. Brederoo, 'The lost battle. The Dutch Film League versus the American dream', in: Bosscher e.a., *American culture in the Netherlands* 13-23, i.h.b. 13-14.

land. Amerikaanse films werden gezien als ‘low-brow’ cultuur en in intellectuele kringen ontstond verzet tegen deze films. Een voorbeeld hiervan is de zogenaamde Filmliga, die mede uit protest tegen de goedkope Amerikaanse films (en het verbod op films uit Rusland van bijvoorbeeld Eisenstein en Pudovkin, destijds erg populair in intellectuele kringen) vanaf 1927 eigen voorstellingen ging organiseren waarin ‘high-brow’ cultuurfilms uit vooral Frankrijk, Duitsland en Rusland werden vertoond.³¹

Het verzet tegen de Amerikaanse film hield uiteindelijk niet stand en net als jazzmuziek werd de Amerikaanse film een steeds meer gewaardeerd onderdeel van Amerikaanse cultuur. De Filmliga werd dan ook in 1931 opgeheven. Met de komst van nieuwe technieken in de filmproductie (geluid, kleur) werden Amerikaanse films steeds vaker gedraaid in bioscopen. Het verhaal uit Amerikaanse films sprak vooral jonge kijkers aan. Nederlandse filmmakers sprongen hier handig op in en gingen hun eigen films baseren op het Amerikaanse model. Het verzet tegen de Amerikaanse film dat in eerdere jaren voorkwam, werd nu vervangen door bewondering voor en imitatie van het Amerikaanse filmmodel.

2.1.3 - Amerikanisering: een successtory?

Uit bovenstaande voorbeelden van Amerikanisering in Nederland lijkt het alsof de overdracht van Amerikaanse cultuur naar Nederland een successtory is. Zowel jazzmuziek als films werden, na een beginperiode waarin zij niet algemeen geaccepteerd werden, uiteindelijk toch op grote(re) schaal gewaardeerd in ons land. Dit is in feite het bekende verhaal van de Amerikaanse culturele verovering van het buitenland. Amerikanisering wordt maar al te vaak geassocieerd met massaproductie, verstedelijking en massaconsumptie.³² Langzamerhand is een beeld ontstaan van Amerikaanse cultuur als het land van herkomst van Coca Cola, McDonalds, Ford, wolkenkrabbers, rock & roll en Hollywoodfilms. Door critici van deze interpretatie van Amerikanisering is tegengeworpen dat Amerikanisering vaak niet meer omvat dan maatschappelijke verandering.³³ Dankzij de identificatie met Amerika wordt dit land vervolgens gezien als de oorzaak van de veranderingen, terwijl het andere land zich in feite geconfronteerd ziet met dingen die slechts als eerste in Amerika voorkwamen. Met andere woorden, Amerikanisering is volgens deze omschrijving slechts een proces dat in vele westerse landen voorkomt, maar begon in Amerika zelf en hierdoor de naam Amerikanisering heeft gekregen.

³¹ Brederoo, ‘The lost battle’, in: Bosscher e.a., *American Culture in the Netherlands* 16-22.

³² Duncan Webster, *Looka yonder! The imagery America of populist culture* (Londen 1988) 179.

³³ Webster, *Looka Yonder!* 180. Webster citeert hier Christopher Bigsby.

Het gevaar van het beeld dat Amerikanisering koppelt aan de komst van goedkope massaproductie en –consumptie is dat het proces van Amerikanisering gelijk komt te staan aan een proces van modernisering. Dit zou betekenen dat Amerikanisering per definitie een proces is dat welvaart en geluk brengt naar andere delen van de wereld. Uit het verzet tegen jazzmuziek en Amerikaanse films uit bovenstaande twee voorbeelden bleek al dat dit niet het geval was en dat de komst van Amerikaanse cultuurelementen lang niet altijd warm ontvangen werd. Wanneer de komst van goedkope massaproducten gezien wordt als een vorm van ‘low-brow’ cultuur, dan kan dit ook betekenen dat Amerikanisering geassocieerd wordt met cultureel verval. Ook dit hoeft natuurlijk niet zo te zijn: de subjectiviteit van de begrippen ‘high-brow’ en ‘low-brow’ laat voldoende ruimte over voor diverse interpretaties en vormen van waardering betreffende Amerikaanse cultuurelementen.

Het succesverhaal van de Amerikanisering van de Nederlandse cultuur na de Tweede Wereldoorlog is recent ook volledig ter discussie gesteld. Doeko Bosscher vraagt zich hardop af of er ooit sprake is geweest van wat hij noemt ‘Amerikaanse culturele dominantie’.³⁴ Bosscher stelt diverse cultuurelementen die als typisch Amerikaans gezien werden gelijk aan ‘succes, en niet zozeer de wereld achter dat succes’.³⁵ In zijn betoog stelt Bosscher dat Nederland zich niet onderwierp aan de Amerikaanse cultuur en juist een geheel eigen dynamische cultuur bleef houden. Ook wijst hij erop dat diverse cultuurelementen die gezien werden (en worden) als afkomstig uit Amerika, hun wortels hadden in de Europese samenleving en vandaar uit naar Amerika waren overgebracht.³⁶

2.2.1 - Amerikanisering en muziek in Nederland, 1955-1975: Righart’s jaren zestig als geschiedenis van een ‘rock & roll generatie’.

Over invloeden van Amerikanisering op muzikaal gebied in de Nederlandse samenleving in 1955-1975 zijn geen studies verschenen die dit thema centraal hebben staan. Toch zijn er diverse interessante studies verschenen waarin wel degelijk gesproken wordt over Amerikaanse muziek, artiesten en muzikale invloeden in Nederland. Een van de invloedrijkste studies over de (brede) jaren zestig is geschreven door historicus Hans Righart.³⁷ Hierin beschrijft Righart vooral de politieke en sociaal-culturele geschiedenis van deze periode. Hij geeft in zijn verhaal aan dat muziek een belangrijke rol heeft gespeeld in de geschiedenis van de jaren zestig. Righart schrijft in zijn inleiding letterlijk dat de geschiedenis van deze periode

³⁴ Doeko Bosscher, ‘Amerikaanse culturele dominantie?’, in: *Groniek* 146 (oktober 1999) 7-14.

³⁵ Bosscher, ‘Amerikaanse culturele dominantie?’, in: *Groniek* 146 (1999) 10.

³⁶ Idem, 11.

³⁷ Hans Righart, *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict* (Amsterdam/Antwerpen 1995).

in ons land ‘niet geschreven kan worden zonder rock ’n roll’ en ‘niet los te denken is van dit Anglo-Amerikaanse cultuurverschijnsel’.³⁸ Deze uitspraak van Righart impliceert twee dingen. Ten eerste lijkt hij een belangrijke samenhang te zien tussen muziek en samenleving. Deze is zeker aanwezig, zoals ook blijkt uit bijvoorbeeld het sociologische denken van Howard Becker wat ik in het eerste hoofdstuk beschreef. Ten tweede noemt hij rock ’n roll muziek een Anglo-Amerikaans cultuurverschijnsel. Hiermee maakt hij duidelijk dat zowel Amerikaanse muziek als Britse muziek invloedrijk waren in ons land tijdens de jaren zestig. Ook impliceert de benoeming van rock & roll als Anglo-Amerikaans cultuurverschijnsel dat hij de wortels van deze muzieksoort niet alleen tot Amerika herleidt. Dit is opvallend, omdat in het vorige hoofdstuk al bleek dat de oorsprong van rock & roll in Amerika zelf lag. Ik denk dat Righart met alleen deze inleidende opmerking al veel vragen oproept. Ik wil dan ook dieper ingaan op zijn boek en bekijken wat hij allemaal over (Amerikaanse) muziek in de jaren zestig zegt in zijn beschrijving van cultureel Nederland in die tijd.

Righart’s beschrijving van Amerikaanse rock & roll muziek begint net als de meeste wetenschappelijke studies over dit onderwerp rond het midden van de jaren ’50. Ook hij noemt bij de opkomst hiervan de bekende namen als Bill Haley, Chuck Berry, Elvis Presley e.a.³⁹ Hij maakt hierbij de fout die ik ook in het vorige hoofdstuk heb besproken, waarbij alleen gekeken wordt naar de muziek op zich en niet of nauwelijks naar haar sociale context. Wel richt hij zich uitvoerig op de ontvangst van cultuurelementen. Righart concentreert zich op de rol van de leadzanger (de rockster) en de receptie van deze figuur als icoon van en voor de jeugdgeneratie. Deze artiest had volgens hem een geheel andere manier van optreden als zijn historische voorgangers, de zogenaamde crooners. Deze showzangers, waar Frank Sinatra een bekend voorbeeld van is, werden gezien als rustigere tegenhangers van de rocksterren, hoewel dit niet altijd terecht was. Ook ziet Righart veranderingen in de liedteksten van de muziek, waarbij zwarte en meer erotisch expliciete teksten nu langzaam geïntegreerd raakten in de blanke muziekwereld, die voorheen gedomineerd werd door de brave nummers van de crooners. Slechts heel summier wordt aandacht besteed aan de opkomst van de transistorradio en andere veranderingen die de opkomst van rock & roll muziek mogelijk maakten, zoals in het vorige hoofdstuk besproken is.

Righart traceert het begin van de invasie van rock & roll in Nederland naar 1956, toen de film ‘*Rock around the clock*’ in première ging.⁴⁰ Drie jaar na de entree van deze muziek in

³⁸ Righart, *De eindeloze jaren zestig* 31.

³⁹ Idem, 114-121.

⁴⁰ Idem, 121-125.

ons land was zij al definitief doorgedrongen in het gehele land, aldus Righart.⁴¹ Hij komt tot deze conclusie aan de hand van de bestudering van jongeren- en muziektijdschriften uit die periode zoals *Tuney Tunes* en *Muziek Express*. Een ander punt dat hij signaleert is de aanpassing van Nederlandse muzikanten en bands aan wat Righart noemt ‘*de nieuwe muzikale mode*’.⁴² Doordat Nederlandse artiesten nu ook rock & roll muziek produceerden, ziet Righart de tussenliggende periode dus duidelijk als een tijd waarin een voortdurende opmars van rock & roll plaatsvond. Zo bezien lijkt de intrede van de rock & roll in Nederland dus een successtory waarbij de jeugd op grote schaal beïnvloed werd door deze muziek en door de omringende cultuur die hiermee gepaard ging. De conclusie is dus gerechtvaardigd dat, althans volgens het boek van Righart, het lijkt alsof er op muzikaal gebied in Nederland in de periode 1955-59 een belangrijk proces van Amerikanisering plaatsvond. Concreet werd dit proces dan weergegeven in de toenemende invloed van rock & roll muziek in Nederland, waarbij vooral de jongere Nederlanders zich aangesproken voelden door deze muziek en de levensstijl die zij hierbij kozen (al dan niet in navolging van hun Amerikaanse leeftijdsgenoten). Deze voorstelling past in het verhaal dat de overdracht van Amerikaanse cultuur vooral na de Tweede Wereldoorlog een onstuitbare opmars beleefde in Europese landen zoals Nederland.

Ook in de jaren zestig ziet Righart Amerikaanse muziek als een belangrijke en invloedrijke factor in het culturele leven in Nederland. Hij ziet popmuziek (over het gebruik van Righart’s benaming van muzieksoorten kom ik in hoofdstuk drie nog uitgebreider te spreken) als een middel tot wat hij noemt ‘*horizontalisering van het relatiepatroon onder jongeren*’, een term die overigens niet van Righart zelf is.⁴³ Hiermee wordt bedoeld dat het gedrag van jongeren steeds meer op elkaar afgestemd is en zij een steeds homogener groep vormen. Met andere woorden: mede door Amerikaanse muziek werd de Nederlandse jeugd steeds meer een eenheid die naar de zelfde soort muziek ging luisteren. Righart noemt hier de Britse Rolling Stones als voorbeeld, een band die bestond uit vijf jonge Londenaren die, ondanks een verschillende achtergrond, allemaal een grote bewondering hadden voor Amerikaanse rhythm & blues.⁴⁴ Door vrij uitgebreide beschrijvingen te geven van de eerste optredens van de Britse groepen The Beatles en de Rolling Stones in Nederland lijkt Righart, zoals ik eerder al meldde, rock & roll muziek te zien als een Anglo-Amerikaans cultuurverschijnsel. Hierbij was Amerika een voorbeeldland: groepen zoals de Stones werden geïnspireerd door

⁴¹ Idem, 164.

⁴² Idem.

⁴³ Idem, 188.

⁴⁴ Idem.

Amerikaanse muzikale voorlopers en/of Britse groepen verkregen dankzij hun succes in Amerika wereldwijde bekendheid.

Het Amerikaanse popfestival Woodstock van augustus 1969 lijkt voor Righart de concrete belichaming te zijn van de enorme invloed die rock & roll gehad heeft in de jaren zestig. Op dit driedaagse festival traden diverse artiesten en bands op die nationaal en/of internationaal grote bekendheid hadden verkregen, zoals de Amerikanen Jimi Hendrix, The Jefferson Airplane, Janis Joplin, Country Joe & The Fish en het Britse The Who. Het festival, gehouden op een groot weiland, trok vele duizenden bezoekers en belichaamde de term ‘seks, drugs en rock & roll’ volledig. Voor Righart was dit succesvolle festival het hoogtepunt van iets meer dan een decennium rock & roll en werd hier duidelijk wat deze muziek kon losmaken bij (vooral jonge) mensen. Hij vergelijkt het Nederlandse popfestival in Kralingen uit 1970 hiermee en noemt het zelfs ‘*een verbeterde versie van Woodstock*’.⁴⁵

Righart ziet ook nog een schaduwzijde aan het succes van rock & roll. Vanaf 1968 ziet hij in de muziek steeds meer protestliederen opduiken die zich afzetten tegen de gevestigde orde en het politieke establishment, de oorlog in Vietnam, de oudere generaties en diverse andere problemen in de wereld. Tevens noemt hij in dit verband de dood van enkele bekende Amerikaanse artiesten, zoals Jimi Hendrix, Janis Joplin en Jim Morrison van The Doors.⁴⁶ Zij stierven allen door drugsmisbruik. Voor Righart tekende zich eind jaren zestig een duidelijke politisering af in de samenleving in Nederland en de invloed van Amerikaanse rock & roll muziek was hier mede verantwoordelijk voor. Righart ziet het Amerikaanse popfestival in Altamont als de verpersoonlijking van deze duistere kant van de rock & roll. Tijdens dit festival misdroegen de leden van motorclub Hell’s Angels, die de bewaking van het festival regelden, zich ten opzichte van de bezoekers en ook artiesten. Tijdens het optreden van de *Rolling Stones* op dit festival werd een zwarte toeschouwer doodgestoken door een lid van de motorclub, omdat hij een pistool in zijn bezit zou hebben gehad. De gewelddadige sfeer rondom dit concert was voor Righart reden om, samen met de dood van bovengenoemde bekendheden en de opkomst van protestsongs, het eind van de jaren zestig als pessimistisch te beschouwen.⁴⁷ Hij trekt hier ook een lijn met andere tragische gebeurtenissen uit deze periode, zoals de dood van Martin Luther King, de verdere escalatie van de oorlog in Vietnam

⁴⁵ Idem, 264.

⁴⁶ Idem, 254.

⁴⁷ Idem, 254-256.

en studentenprotesten in Amerika en Europa.⁴⁸ Net als in de muziek ‘*was overal in de wereld de verharding en polarisatie voelbaar*’, aldus Righart.⁴⁹

2.2.2 - Kritiek op Righart: vragen bij de invloed van Amerikaanse muziek in Nederland.

In Righart's beschrijving van de jaren zestig is zoals gezegd een belangrijke rol weggelegd voor Amerikaanse muziek, in het bijzonder rock & roll muziek. Er zijn in deze beschrijving echter diverse elementen waarbij ik enige kanttekeningen wil maken. In het volgende hoofdstuk zal ik Righart's benaming van muzieksoorten nog uitgebreid bespreken. Op deze plaats wil ik me echter concentreren op zijn behandeling van Amerikaanse muziek en cultuur.

Een belangrijk punt in het betoog van Righart is zijn beschrijving van de opkomst van Amerikaanse rock & roll muziek (Righart's eigen term) in ons land. Righart's boek geeft het idee dat rock & roll Nederland binnen tien jaar compleet veroverde en dat jongeren ingrijpend beïnvloed werden door deze muzieksoort. Ik vraag me echter af of deze invloed zo groot was als Righart doet vermoeden. Aan de hand van het begrip ‘*Woodstockgeneratie*’ kan een en ander duidelijk gemaakt worden. Met deze term, die Righart zelf ook hanteert, wordt de generatie bedoeld die opgegroeid is met rock & roll muziek en ten tijde van het al eerder genoemde festival een duidelijke, identificeerbare culturele achtergrond deelde. De term Woodstockgeneratie is echter een nietszeggend begrip, zo betoogt de bekende (muziek)socioloog Simon Frith terecht. Het begrip geeft namelijk aan dat rockmuziek een afspiegeling vormde van een generatie die een hechte gemeenschap vormde. Het enige waar die gemeenschap echter aan herkend kon worden, was de muziek die zij beluisterde, aldus Frith.⁵⁰ Met andere woorden, het is maar zeer de vraag of deze generatie zonder (Amerikaanse) muziek ook zo'n hechte gemeenschap vormde. Hier komt bij dat op het Woodstock festival ook diverse soorten muziek te horen waren en er dus geen sprake was van een eenzijdig programma voor een homogeen publiek. Dit soort termen heeft echter een grote symbolische betekenis gekregen in de loop der tijd. De term komt vaak voorbij in populaire media en het feit dat ook in een wetenschappelijke studie naar de jaren zestig hiervan gebruik wordt gemaakt, duidt aan dat er nog vele mythen bestaan rondom Amerikaanse muziek uit die tijd.

Het generatieconcept komt telkens terug in het verhaal van Righart. In een bijdrage in de *Sociologische Gids* in 1999 noemt Righart rock (die hij hier vermoedelijk met popmuziek verwart, waarover meer in hoofdstuk drie) onmisbaar bij de totstandkoming van ‘*een*

⁴⁸ Idem, 255-256.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Simon Frith, *Rock! Sociologie van een nieuwe muziekcultuur* (Amsterdam/Brussel 1984) 60.

transnationale generatiesamenhang'.⁵¹ Righart's fascinatie met het generatieconcept is op deze plaats wellicht wat te ver doorgedreven. Piet de Rooy heeft al voor het verschijnen van Righart's bekendste werk zijn vraagtekens geplaatst bij het nut van dit concept.⁵² Hij laat zien dat zich onder de Nederlandse jeugd in de jaren vijftig en zestig vele groepen bevonden en niet gesproken kan worden van een homogene generatie. Ook wordt er op gewezen dat bijvoorbeeld de veelbesproken nozems, een bepaalde subgroep onder jongeren, in de pers buitensporig veel aandacht kregen, ondanks het feit dat nozems maar een gering deel van de jongerenpopulatie vormden.⁵³ Pas vanaf 1965 zijn er volgens de Rooy meerdere overeenkomsten te vinden tussen verschillende groepen. Het lijkt echter sterk dat er vanaf dat moment tot 1970, het jaar waar Righart's beschrijving van deze tijd ophoudt, een sterk gehechte jongerengeneratie ontstond. Net zoals we gezien hebben dat onder rockmuziek diverse soorten muziek verstaan kunnen worden, zijn er onder 'jongeren' diverse groepen te vinden. Hierbij valt te denken aan zogenaamde pleiners, dijkers, nozems (die allen in de jaren vijftig voorkwamen) en studenten, maar ook aan de verschillen in leeftijd in de categorie 15-25 jaar. Ook waren er nog jongeren die in dienst waren van overheidsinstanties en zich zodoende representatief moesten gedragen in de samenleving. De nieuwe muziek uit de jaren vijftig en zestig mag dan zeker zijn invloed gehad hebben op jongeren in die periode, de vorming van een homogene, internationaal verbonden generatie zoals Righart noemt, lijkt te ver gezocht. De horizontalisering van het relatiepatroon onder jongeren, om Righart's terminologie aan te houden, is vermoedelijk beperkt geweest waar het de invloed van rock & roll op de jongeren betrof. Amerikaanse cultuurelementen kunnen zodoende wel invloed gehad hebben op de Nederlandse jeugd, de vorming van een homogene jeugdgeneratie mede door Amerikaanse muziek lijkt echter te ver gezocht te zijn. Ik wil dit kort illustreren aan de hand van een voorbeeld.

Een belangrijke misvatting die vaak gehanteerd wordt in wetenschappelijke betogen is het gelijkstellen van de begrippen jeugdcultuur, tegencultuur en het relateren van deze begrippen aan de popmuziek. Er was in de periode die ik in deze thesis bespreek echter geen sprake van een homogene jeugdcultuur of jeugdgeneratie. Popfestivals zoals die overal ter wereld gehouden werden, worden vaak gezien als hoogtepunten van het samenzijn van de jeugd. Enkele bekende festivals uit het verleden hebben bijvoorbeeld plaatsgevonden in het Amerikaanse Woodstock (1969) en Altamont (1969), het Italiaanse Rome (1968) en in

⁵¹ Hans Righart, 'De muzikale formattering van een generatie', in: *Sociologische Gids* XLVI (1999) 391-406.

⁵² Piet de Rooy, 'Vetkuifje waarheen? Jongeren in Nederland in de jaren vijftig en zestig', in: *BMGN* 101 (1986) 76-94.

⁵³ De Rooy, 'Vetkuifje waarheen?', in: *BMGN* 101 (1986) 84-87.

Nederland in Kralingen (1970). Het publiek dat op dit soort festivals afkwam, was echter geen homogeen gezelschap. De artiesten die op dit soort festivals optraden, speelden muziek uit vele uiteenlopende muzikale genres. Zo speelden in Kralingen onder andere artiesten uit binnen- en buitenland die gerekend kunnen worden tot het genre blues (Canned Heat), symfonische rock (Ekseption), folkmuziek (The Byrds) en meer algemene rockmuziek (Santana). Ook waren er artiesten die nauwelijks top tien hits scoorden in Nederland (zoals Country Joe en Hot Tuna, om er maar enkele te noemen) en artiesten die wel voorkwamen in de top tien in 1965-1975 (bijvoorbeeld Ekseption en Jefferson Airplane). Zowel artiesten die gerekend werden tot de zogenaamde tegencultuur, die zich afzette tegen het gevestigde establishment, en artiesten die hier niet toe gerekend werden waren aanwezig. Rondom de muziek waren er vele evenementen op andere gebieden. Zo was er te Kralingen een kunstmarkt, werden er films getoond, konden kleren gekocht worden in speciale boetieks en opvallend genoeg was er ook een kinderboerderij. Het lijkt redelijk om te veronderstellen dat op een festival met een dergelijk divers programma het publiek ook minstens zo divers zal zijn geweest. Ik heb hier een kort voorbeeld gegeven van een Nederlands festival, maar dit lijkt generaliseerbaar te zijn voor de situatie in andere landen. Zo is door Peter Wicke geschreven dat in Duitsland vele diverse subculturen en wat hij noemt ‘*fancultures*’ (het milieu rondom een bepaald muzikaal genre of artiesten uit dit genre) bestonden onder jongeren.⁵⁴

Jeugdcultuur en tegencultuur waren dan ook geen synoniemen van elkaar, zoals wel beweerd is. Jongeren die zich rekenden tot de tegencultuur of artiesten hieruit bewonderden, vormden slechts een deel van de totale jeugd in deze periode. De precieze inhoud van deze tegencultuur blijft erg onduidelijk. Theodore Roszak beschreef dit verschijnsel in zijn boek *The making of a counterculture*.⁵⁵ Roszak rekent onder andere experimentele psychologie, psychedelische drugs en oriëntaalse mystiek tot elementen van de tegencultuur.⁵⁶ Ook rockmuziek noemt Roszak, hoewel hij hierbij niet duidelijk maakt of het hier om rock als paraplubegrip gaat of om specifieke subsoorten van rockmuziek. Wat wel duidelijk wordt, is dat de interesses van de jongeren die tot de tegencultuur gerekend kunnen worden, niet de interesses waren van alle jongeren en dus geen sprake is van een complete jeugdgeneratie die

⁵⁴ Peter Wicke, ‘Music, dissidence, revolution, and commerce: Youth culture between mainstream and subculture’, in: Schildt & Siegfried (eds.), *Between Marx and Coca Cola* 120-124.

⁵⁵ Theodore Roszak, *The making of a counterculture. Reflections on the technocratic society and its youthful opposition* (London 1970).

⁵⁶ Jerome Kirk, ‘Review: The making of a counterculture. Reflections on the technocratic society and its youthful opposition’, in: *American Sociological Journal* Vol.75 Nr.5 (maart 1970) 893-896.

de tegencultuur belichaamde. Ook waren lang niet alle soorten muziek die door jongeren werden geluisterd elementen van de tegencultuur.

2.2.3 - Meer literatuur over Amerikaanse muzikale invloeden in de brede jaren zestig in Nederland.

Maatschappijhistoricus Rob Labree heeft een andere interessante bijdrage geschreven over rock & roll muziek in Nederland.⁵⁷ De periode die hij in zijn boek bespreekt, loopt van 1955 tot 1965. Ook hij noemt bij de bespreking van het ontstaan van rock & roll in Amerika de bekendste artiesten in dit genre. De invloeden van zwarte en blanke muziek en de samensmelting hiervan tot rock & roll worden besproken. Opvallend is dat Labree als maatschappijhistoricus toch ook weinig aandacht schenkt aan maatschappelijke veranderingen bij de opkomst van rock & roll. Hij noemt wel het belang van de transistorradio, maar daar blijft het dan ook bij.⁵⁸ Labree richt zich verder, net als Righart, vooral op de vorming van een nieuwe groep consumenten, de teenagers. Hij wijdt vervolgens een compleet hoofdstuk aan de Nederlandse wederopbouw na WOII, om daarna over te gaan op de receptie van rock & roll in Nederland. Volgens Labree werd Amerikaanse muziek direct na WOII al een belangrijke invloed in ons land. Nederlandse muziek bleef echter het meest populair.⁵⁹

Een interessant punt dat Labree signaleert is de grote aandacht in de pers voor rock & roll nadat de film *Rock around the clock* in ons land in première was gegaan. Met enige argwaan signaleerde de Nederlandse pers dat de nieuwe Amerikaanse muziek ook in Nederland snel populairder werd.⁶⁰ Labree merkt hierbij op dat de werkelijke invloed van Amerikaanse rock & roll in Nederland wel eens kleiner kon zijn dan gedacht. Zo werden hitparades in die tijd (nog voor het ontstaan van de top 40 hitlijst in 1965) door de redactie van muziektijdschriften zonder enig onderzoek samengesteld.⁶¹ Labree citeert historicus Piet de Rooy die zijn vraagtekens plaatst bij de grote van de groep jongeren die rock & roll luisterde.⁶² De Rooy denkt dat dit maar een beperkte groep jongeren was.

Labree besteedt ook relatief veel aandacht aan Nederlandse rock & roll bands. Hij wijst hierbij op de invloed van Amerikaanse voorbeelden (bijvoorbeeld Elvis) en Indische rock & roll artiesten die in de amateurwereld populair waren. Labree signaleert hier de invloed van

⁵⁷ Rob Labree, *Rock & roll in rood-wit-blauw. De invloed van de Amerikaanse rock & roll op Nederland en de Nederlandse popmuziek tussen 1955 en 1965.* (Amsterdam 1993).

⁵⁸ Labree, *Rock & roll in rood-wit-blauw* 21.

⁵⁹ Idem, 65.

⁶⁰ Idem, 72-75.

⁶¹ Idem, 81.

⁶² Idem.

Amerikanisering: in navolging van de Amerikaanse bands gingen Nederlandse en Indische jongeren in ons land ook rock & roll maken. Het is echter altijd lastig om de precieze invloed van Amerikaanse muziek bij dit soort bands aan te geven. Hoewel artiesten zich achteraf vermoedelijk graag laten neerzetten als beïnvloed door rock & roll, hoeft dit destijds niet altijd zo geweest te zijn. Ook waren andere muzikale stromingen zoals jazz van invloed op veel muziek van eigen bodem en kan het zijn dat Amerikaanse muziek eerst in andere landen populair werd en daarna pas in ons land. De daadwerkelijke Amerikaanse invloed op Nederlandse rock & roll groepen en artiesten is lastig te meten. Er kunnen dus vraagtekens bij geplaatst worden wanneer deze groepen onderdeel worden gemaakt van een proces van Amerikanisering.

Een andere en zeer uitgebreide studie over het culturele klimaat van de jaren zestig is het al eerder genoemde *The sixties* van Arthur Marwick.⁶³ Hoewel Marwick zich specifiek richt op de brede jaren zestig in Amerika, Frankrijk, Italië en Groot-Brittannië, staan er wel degelijk enkele interessante gegevens in die ook in dit onderzoek van belang zijn. Marwick's verhaal over Amerikaanse muziek komt op een aantal punten overeen met wat we al hebben gezien bij Righart en Labree. Marwick noemt echter ook een aantal interessante punten die in die studies ontbreken. Omdat hij zich onder meer uitvoerig concentreert op Groot-Brittannië, komt de muziek uit dit land uiteraard ook aan bod. Marwick ziet ook in Groot-Brittannië sporen van Amerikanisering in de muziekwereld, in het bijzonder in de jaren vijftig. Jazzmuziek werd goed ontvangen en vanaf 1955-1956 werd ook de rock & roll muziek populair.⁶⁴ Tevens bestond in Groot-Brittannië een invloedrijke blueswereld waaruit later artiesten overstapten naar de rockmuziek. Muziek die afkomstig was uit Groot-Brittannië hoefde dus niet per definitie van pure Britse makelij te zijn. Marwick wijst op de grote invloed die rock & roll had op Britse artiesten en bands. Toen vanaf 1963-1964 The Beatles grote bekendheid kregen in Amerika en Europa werd in dit verband wel gesproken van 'the British invasion' van de Amerikaanse muziekwereld. De Beatles kregen als eerste Britse groep grote bekendheid in Amerika en zorgden hiermee dat latere Britse bands hun voorbeeld konden volgen, zo is ongeveer de gedachte achter deze Britse invasie. Marwick laat echter zien dat de bekendste Britse artiesten, de Beatles en ook de Rolling Stones, in grote mate beïnvloed werden door Amerikaanse muziek. De Beatles begonnen zelfs als band met het coveren van Amerikaanse rock & roll artiesten.⁶⁵ De invasie van The Beatles in Amerika zelf

⁶³ Marwick, *The sixties*.

⁶⁴ Idem, 67-68.

⁶⁵ Idem, 68.

is overigens uitgegroeid tot mythische proporties. De invloed van The Beatles op de Amerikaanse muziekwereld is door Michael Kelly ontgaan van vele mythen. Hij wijst erop dat de Beatles weliswaar succes hadden in Amerika, maar dat er ook vele onjuistheden zijn geschreven over dit succes.⁶⁶ We zullen in de analyse van de Nederlandse hitlijsten nog zien wat het aandeel van Britse bands in ons land was. Als we echter het bovengenoemde nog eens overdenken, lijkt het maar de vraag of rock & roll wel een puur Anglo-Amerikaans cultuurverschijnsel was, zoals Righart betoogde. De invloed van Britse muziek is door diverse auteurs al ontgaan van mythen en het blijkt dat er een grote invloed van Amerikaanse muziek aan de basis lag van deze Britse muziek. Dit geldt zeker ook voor de *Beatles*, van wie vaak gedacht wordt dat ze een puur Britse muziekstijl, de ‘Merseybeat’, ontwikkeld hebben. De invloed van Amerika en Amerikaanse muziekstijlen op Britse bands is denk ik groter geweest dan wel wordt geschreven.

Marwick kent net als Righart en Labree grote waarde toe aan rock & roll muziek in de brede jaren zestig. Net als Righart ziet hij in de festivals van Woodstock en Altamont in 1969 het concrete einde van de ‘magische’ jaren zestig op muzikaal gebied.⁶⁷ Marwick wijst er wel op dat op Woodstock veel bekende namen uit die tijd ontbraken, zoals Bob Dylan, The Doors, The Rolling Stones, The Beatles, Stevie Wonder, Led Zeppelin en Simon & Garfunkel.⁶⁸ Uiteraard was het onmogelijk om alle bekende namen uit de muziekwereld uit te nodigen voor dit festival, maar dit toont volgens mij aan dat de berichtgeving rond dit soort festivals vaak omgeven is van een haast mythische sfeer. Ik denk dan ook dat alle verwijzingen naar Woodstock als hoogtepunt van de muzikale jaren zestig hoogst dubieus zijn. Een laatste punt dat ik uit Marwick’s boek wil noemen is het feit dat hij in de jaren zestig een grote toename ziet van de spektakelpers en commerciële media.⁶⁹ Dit past in de theorie van Becker die in het vorige hoofdstuk is besproken. In hoofdstuk vier zal nog nader worden ingegaan op de rol van de media bij de berichtgeving over Amerikaanse muziek.

De overdracht van Amerikaanse invloeden op de Nederlandse muziekwereld lijkt volgens de diverse wetenschappelijke studies die ik heb besproken goed verlopen te zijn. Vanaf 1955 veroverde de Amerikaanse rock & roll ons land en ontstonden er Nederlandse rock & roll groepen die hun inspiratie vonden bij bekende Amerikaanse artiesten. Ditzelfde proces was

⁶⁶ Michael Bryan Kelly, *The Beatle myth. The British invasion of American popular music, 1956-1969* (North Carolina/Londen 1991) i.h.b. 127-172.

⁶⁷ Marwick, *The sixties* 748-749.

⁶⁸ Idem, 497.

⁶⁹ Idem, 18.

terug te vinden in Groot-Brittannië, waar Amerikaanse muziek zoals jazz, blues en rock & roll Britse artiesten had beïnvloed. Amerikaanse muziek zorgde volgens deze studies niet alleen voor muzikale invloed, maar speelde ook een rol bij de vorming van een homogene jeugdgeneratie. De brede jaren zestig waren jaren waarin ons land sterk beïnvloed werd door Amerikaanse muziek, zowel op muzikaal gebied als op het gebied van lifestyle.

Bovenstaande alinea is een beknopte samenvatting van het succesverhaal van Amerikaanse rock & roll muziek in ons land zoals dat in populaire media en wetenschappelijke studies voorkomt. De Amerikanisering van de Nederlandse muziekwereld heeft grote veranderingen achtergelaten in deze muziekwereld als we dit succesverhaal moeten geloven. Hierbij past dit muzikale succesverhaal binnen het grotere kader van de Amerikanisering van ons land na de Tweede Wereldoorlog. Zoals in dit hoofdstuk al enkele keren aan de orde kwam, blijken er echter ook tegengeluiden te zijn die het succesverhaal van Amerikanisering kritisch benaderen. Diverse vragen kunnen hierbij worden opgeroepen. Was de rock & roll wel zo invloedrijk als aangenomen wordt? Was Britse muziek niet veel populairder in ons land dan Amerikaanse muziek? Wat was de rol van de media bij dit alles? In het resterende deel van deze thesis wil ik dan ook de Amerikaanse invloeden in de Nederlandse muziekwereld in 1955-1975 nader bekijken om een antwoord te krijgen op dit soort vragen. Ik vermoed namelijk dat op muzikaal gebied deze Amerikaanse invloed minder groot was dan naar voren komt in dit hoofdstuk.

Een laatste conclusie die we uit dit hoofdstuk kunnen trekken is dat er rondom de term ‘Amerikanisering’ nog diverse onduidelijkheden bestaan. Over de vraag wat precies ‘de Amerikaanse cultuur’ is, zijn de meningen verdeeld. Te vaak wordt Amerikanisering gelijkgesteld aan begrippen als modernisering en welvaart, terwijl dit niet het geval hoeft te zijn. Dit soort discussies en onduidelijkheden dragen niet bij aan de helderheid van een historisch betoog. Toch denk ik dat Amerikanisering een hanteerbaar begrip is bij het doen van historisch onderzoek. In het vervolg van deze thesis zal ik daarom telkens duidelijk aangeven wat ik versta onder Amerikanisering en in hoeverre er invloeden van Amerikanisering te vinden zijn wanneer ik diverse elementen van de Nederlandse muziekwereld in 1955-1975 ga analyseren.

3: AMERIKAANSE INVLOEDEN IN DE NEDERLANDSE TOP 10, 1965-1975.

In het vorige hoofdstuk hebben we gezien dat het beeld bestaat waarin Amerikaanse muziek een succesvolle opkomst beleefde in ons land vanaf 1955 dankzij de opkomst van rock & roll. Tevens heb ik diverse kanttekeningen geplaatst bij dit beeld. In dit hoofdstuk wil ik dan ook het daadwerkelijke aandeel van Amerikaanse muziek in ons land achterhalen. Dit zal gebeuren aan de hand van de top veertig hitparade van radio Veronica zoals die vanaf begin 1965 wekelijks verscheen. Uit deze hitparade zijn de eerste tien nummers van elke week in de periode 1965-1975 verwerkt in een SPSS data-analyse bestand. Dit bestand vormt de basis van de analyse(n) die in dit hoofdstuk beschreven worden.⁷⁰

Ik wil de top tien uit de periode 1965-1975 op diverse manieren analyseren. Gekeken zal worden naar de genres die zich in de top tien bevonden en de populariteit van deze genres, afzonderlijk gezien en gegroepeerd in clusters. Tevens zal de nationaliteit van de artiesten geanalyseerd worden om te kijken waar de muziek in de top tien vandaan kwam. In het volgende hoofdstuk zal nog gekeken worden naar de aandelen van platenmaatschappijen en platenlabels die hits scoorden in de top 10. Alle gegevens kunnen zowel per periode van 4-5 jaar worden geanalyseerd als per jaar. Door deze werkwijze kan een bepaald beeld dat zal ontstaan verder ontleed worden tot kleinere details. Zo zal aan het eind van dit hoofdstuk een gebalanceerd beeld ontstaan waarmee uitspraken gedaan kunnen worden over de mate van Amerikanisering van de Nederlandse muziek in de top tien in 1965-1975.

3.1 – Ander onderzoek naar hitlijsten in Nederland.

In Nederland is tot op heden relatief weinig onderzoek gedaan naar de muziek in de hitparade. Paul Rutten is de enige die een uitgebreid onderzoek heeft gedaan naar wat hij noemt ‘hitmuziek’ in Nederland in de periode 1960-1985.⁷¹ Rutten definieert hitmuziek hierbij als ‘*een verzameling op single uitgebrachte songs die op een bepaald moment het meest verkocht worden en de meeste aandacht van de massamedia krijgen*’.⁷² Hierbij geeft hij terecht aan dat hitmuziek bijna het tegenovergestelde is van een indeling van muziek in een aantal genres. Hitmuziek bestaat volgens Rutten vrijwel altijd uit ‘*songs die uit verschillende genres afkomstig zijn*’.⁷³ Omdat ik me in mijn onderzoek geconcentreerd heb op onder andere een indeling in genres, zijn de uitkomsten van Rutten’s onderzoek lastig vergelijkbaar met mijn onderzoek. Hij heeft namelijk een totaal andere onderzoeksindeling en hanteert bijvoorbeeld

⁷⁰ Voor meer informatie over de opzet van dit SPSS bestand, zie bijlage 1.

⁷¹ Paul Rutten, *Hitmuziek in Nederland 1960-1985* (Nijmegen 1992).

⁷² Rutten, *Hitmuziek in Nederland* 39.

⁷³ Idem.

een indeling in groepen zoals ‘Engelstalige lichte muziek’ en ‘pop- en rockmuziek’. In deze groepen kunnen zich vele genres bevinden en het blijkt uit Rutten’s onderzoek dan ook dat deze groepen veel voorkomen in de door hem onderzochte hitlijsten. Een andere reden die een vergelijking met mijn onderzoek bemoeilijkt, is dat Rutten in zijn onderzoek de periode 1960-1985 onderzoekt en hierbij zowel de Veronica Top 40 als de Nationale Top 100 heeft betrokken. Waar Rutten zijn gegevens voor de periode voor 1965 vandaan heeft, toen de Top 40 nog niet bestond, is mij niet geheel duidelijk geworden bij het lezen van zijn studie. Ook kunnen vraagtekens geplaatst worden bij het aantal nummers dat Rutten heeft onderzocht, 7000. Bij mijn onderzoek naar de top tien uit 1965-1975 waren al 5200 nummers betrokken, zodat niet duidelijk is hoe Rutten aan dit relatief kleine aantal komt in een veel grotere periode. Doordat hij in zijn analyse zocht naar een aantal gezamenlijke kenmerken van nummers is het wellicht mogelijk dat een selectie van specifieke nummers heeft plaatsgevonden die aan deze kenmerken voldeden.

Ondanks de verschillen in onderzoeksopzet bevat Rutten’s analyse wel enkele uitspraken die te vergelijken zijn met mijn eigen analyse. Hij signaleert dat vanaf 1969 het aandeel van wat hij noemt de ‘*Britse popmuziek*’ afneemt in de hitlijsten.⁷⁴ Hoewel popmuziek, zoals eerder opgemerkt, geen handig begrip is om te gebruiken in een wetenschappelijke analyse, zal deze uitspraak wel te controleren zijn met behulp van mijn dataverzameling. Een andere toetsbare opmerking die Rutten maakt is dat vanaf 1965 ‘*de belangstelling voor de rock & roll van het eerste uur is weggeëbd*’.⁷⁵ Hij signaleert ook dat Nederlandse bands zich oriënteerden richting Groot-Brittannië en minder richting Amerika. Aan de hand van de genres waarmee Nederlandse artiesten top tien noteringen scoorden, zal ik dit kunnen nagaan.

Rutten meldt dat het aandeel van wat hij noemt ‘Afro-Amerikaanse muziek’ tot 1975 vrij gering was.⁷⁶ Tot deze categorie rekent hij onder andere soulmuziek en rhythm & blues. Hij signaleert ook het begin van de disco rage in de hitparade dat volgens hem in 1974 lag. Rutten noemt de muziek uit de Nederlandse hitlijsten een ‘*vorm van Anglo-Amerikaanse cultuur*’.⁷⁷ Als argumenten voert hij hiervoor aan dat diverse muziekgenres van Engelse of Amerikaanse oorsprong zijn, Britse en Amerikaanse artiesten veel hits gescoord hebben in ons land en er veel gebruik gemaakt wordt van Engelstalige teksten.⁷⁸ Of dit een terechte uitspraak is, zal ik pas na de bespreking van de uitkomsten van mijn eigen analyse kunnen zeggen.

⁷⁴ Idem, 98.

⁷⁵ Idem, 100.

⁷⁶ Idem, 103.

⁷⁷ Idem, 123.

⁷⁸ Idem.

3.2 – Genres in de Nederlandse top tien, 1965-1975.

Het eerste onderdeel van de analyse van de top tien in de periode 1965-1975 zal zich richten op de genres die zich hierin bevonden. Allereerst wil ik hierbij ingaan op de benaming van genres in de studies die ik in het vorige hoofdstuk besproken heb. Hierna zal ik verantwoorden voor welke indeling in genres ik heb gekozen bij het maken van het databestand in SPSS. Daarna zal ik de resultaten beschrijven die verkregen zijn uit dit databestand.

3.2.1 – Muzikale genres: Behoeftte aan een heldere benoeming.

Er bestaat in de wetenschappelijke literatuur over muziek uit de periode die ik in deze thesis bespreek nogal wat onduidelijkheid over de benaming van muziekgenres. Een goed voorbeeld van deze onduidelijkheid vinden we bij het al eerder genoemde boek van Hans Righart. Hij spreekt in zijn boek continu over diverse soorten genres die hij steeds met elkaar verward, waardoor de helderheid van zijn betoog niet sterker wordt. Wanneer hij voor het eerst spreekt over de Amerikaanse muziek in Nederland spreekt hij terecht over rock & roll. Die werd immers halverwege de jaren vijftig in Amerika populair. De term ‘rock & roll’ wordt door Righart echter niet alleen gehanteerd voor het muziek uit de periode rond 1955 betreft. Ook gebruikt hij de term ‘popmuziek’ op plaatsen waar hij volgens mij rock & roll muziek bedoelt.⁷⁹ Met de term popmuziek wordt in de eerste plaats verwezen naar *populaire* muziek. De oorsprong van deze term vinden we in het Amerika van de jaren vijftig van de twintigste eeuw. Paul Rutten wijst erop dat de term ontstond nadat een aantal muziekgenres samensmolten tot een nieuw genre.⁸⁰ Hiermee werd in eerste instantie de rock & roll muziek bedoeld. Later ging de term popmuziek echter gelden als een paraplu-begrip voor genres die zich na rock & roll gingen vormen, al dan niet met invloeden uit dit genre vermengd.⁸¹ Popmuziek groeide zo uit tot een te algemeen en inhoudsloos begrip dat onbruikbaar is voor een heldere wetenschappelijke karakterisering. Hoewel Rutten wijst op het verschil tussen de begrippen popmuziek (als verzamelterm voor een aantal muzikale genres die hun wortels hebben in onder andere blues, country, gospel en folkmuziek) en populaire muziek (als afbakenend begrip die deze commercieel geproduceerde muziek in de moderne samenleving onderscheidt van wat hij noemt volksmuziek en klassieke muziek), denk ik niet dat dit een al te groot verschil is. Volksmuziek en klassieke muziek kunnen namelijk ook gerekend worden

⁷⁹ Righart, *De eindeloze jaren zestig* 253, 255, 266. Onder andere op deze pagina's gebruikt Righart de termen popcultuur en popgroepen waar hij vermoedelijk rock & roll muziek en rockgroepen bedoelt.

⁸⁰ Rutten, *Hitmuziek in Nederland* 37.

⁸¹ Idem.

tot populaire muziek, wanneer deze in de hitlijsten genoteerd staan. Zo waren er bijvoorbeeld in de jaren zestig diverse (bewerkingen van) klassieke composities in de top van de hitlijsten te vinden. De populariteit van muziek werd (en wordt) bepaald aan de hand van de verkoop hiervan, waarna een hitlijst wordt samengesteld met hierin de best verkochte platen. Popmuziek is dus een verzamelterm waarin ook niet-Amerikaanse muziek kan vallen, evenals andere muzieksoorten zoals jazz, blues, Nederlandstalige muziek of muziek van crooners zoals Frank Sinatra. Wanneer Righart popmuziek ‘*een belangrijk middel tot horizontalisering* (van het leefgedrag van jongeren, KdV)’ noemt, zegt hij dus in feite niet datgene wat hij vermoedelijk wil zeggen, namelijk dat rock & roll een belangrijk middel tot horizontalisering was. De verwarring van de termen rock & roll en popmuziek is dus niet behulpzaam waar het de helderheid van Righart’s betoog betreft.

Dit is ook het geval met zijn te pas en te onpas gebruik van de term ‘rock & roll’ zelf. Ik denk dat het onterecht is dat artiesten en bands zoals onder andere Elvis Presley, The Beatles, The Rolling Stones, Jimi Hendrix en Bob Dylan allemaal in de categorie rock & roll geplaatst worden. Het geluid van bijvoorbeeld Dylan en Hendrix is heel verschillend van dat van Elvis, die toch vaak als een van de grondleggers van rock & roll wordt gezien. In dit verband is er op gewezen dat de pure rock & roll al eind jaren vijftig afzwakte qua populariteit.⁸² Het is van belang om te beseffen dat in de periode 1955-75 vele muzikale stromingen zijn opgekomen (en sommigen net zo snel weer zijn verdwenen). Er kan bijvoorbeeld gesproken worden van folkrock, psychedelische rock, countrymuziek, jazz en blues. Diverse bands en artiesten hebben ook hun muziek gemaakt met behulp van invloeden uit meerdere van deze stijlen. Ik vind het dan ook te gemakkelijk om de termen ‘rock & roll’ en ‘popmuziek’ los te laten op deze periode zoals Righart doet. Deze begrippen zijn te algemeen en/of worden op verkeerde plaatsen gebruikt in een historisch betoog. Bovendien verwijst de term rock & roll naar een specifiek muzikaal genre en verwijst de term popmuziek naar meerdere populaire genres. Het is daarom van belang om bij een analyse van muzikale ontwikkelingen en hitlijsten een zo helder mogelijke definiëring te geven van muziekstijlen die voorkomt dat er verwarring ontstaat in het betoog van een auteur.

3.2.2 – Genres in de top tien in 1965-1975, gegroepeerd in clusters.

Ik heb ervoor gekozen om de verschillende genres die aanwezig zijn in de top tien in 1965-1975 in twintig verschillende soorten in te delen.⁸³ Hierdoor ontstaat een zeer precies beeld

⁸² Labree, *Rock & roll in rood-wit-blauw* 36-38.

⁸³ In bijlage 2 wordt uitgebreid stilgestaan bij de specificatie van deze twintig groepen.

van de verdeling van het aantal top tien noteringen in deze periode in diverse genres. Deze indeling voorkomt ook dat onduidelijke begrippen zoals ‘popmuziek’, met een weinig zinvolle analyserende waarde, de analyse van zijn waarde ontdoen. Een indeling met twintig verschillende groepen geeft echter ook een beeld weer dat misschien wel te precies kijkt naar de periode 1965-1975, waardoor belangrijke ontwikkelingen op een iets algemener niveau wellicht verloren gaan. Daarom heb ik de twintig verschillende groepen ingedeeld in vier clusters om zo een goed beeld te krijgen van de ontwikkelingen van genres op wat zou kunnen worden omschreven als micro- (aan de hand van twintig afzonderlijke groepen) en macroniveau (in vier clusters met genres).

Alle vier clusters bestaan uit genres die volgens mij enkele raakvlakken en/of gemeenschappelijke ‘roots’ met elkaar hebben, dat wil zeggen, hun wortels hebben in een of meerdere oudere muzikale genres. De eerste cluster met genres bevat de zogenaamde *communale genres*. Hieronder verstaan we genres met een sterk lokaal karakter die behalve door massamedia ook een grote populariteit bereikt hebben door live optredens.⁸⁴ Ik heb ervoor gekozen om de genres jazz, blues, country & western en folk in de groep met communale genres in te delen. Deze worden hier traditioneel ook vaak toe gerekend en zijn ook in een Amerikaans onderzoek naar de top tien als zodanig ingedeeld.⁸⁵ Bij het indelen in clusters komen diverse problemen om de hoek kijken. Hoewel de genres uit deze eerste groep diverse overeenkomsten hebben, zijn er ook grote verschillen aan te wijzen. Zo zijn de genoemde genres qua stijl en publiek allen zeer verschillend. Toch denk ik dat het zinvol is om de indeling te gebruiken bij de analyse van de top tien. De reden hiervan is dat ik denk dat het beter is om een indeling te maken die vrij concreet is maar waar wel discussiepunten over mogelijk zijn, dan een te algemene indeling in soorten muziek te maken die in feite weinig concrete antwoorden oplevert, zoals Rutten in zijn onderzoek heeft gedaan. Hiermee volg ik bovendien ook de indeling die Peterson en Berger bij hun onderzoek hanteerden.

In de tweede groep met genres komen een aantal genres voor die in de periode 1965-1975 opkwamen of onlangs populair waren geworden en tevens een aantal sterke gelijkenissen met elkaar vertonen. Deze groep met ‘*nieuwe genres*’ bevat de volgende genres: rock algemeen, rock & roll, psychedelische rock, hardrock, symfonische rock, beatmuziek, westcoast en rhythm & blues. Hoewel het genre rhythm & blues ook tot de zogenaamde communale genres gerekend kan worden, heb ik ervoor gekozen om het bij deze groep nieuwe genres in te delen.

⁸⁴ Richard A. Peterson & David G. Berger, ‘Cycles in symbolic production: The case of popular music’, in: *American Sociological Review* Vol. 40, Nr. 2 (April 1975) 158-173, i.h.b. 164-165.

⁸⁵ Peterson & Berger, ‘Cycles in symbolic production’, in: *American Sociological Review* Vol.40, Nr.2 (1975) 164.

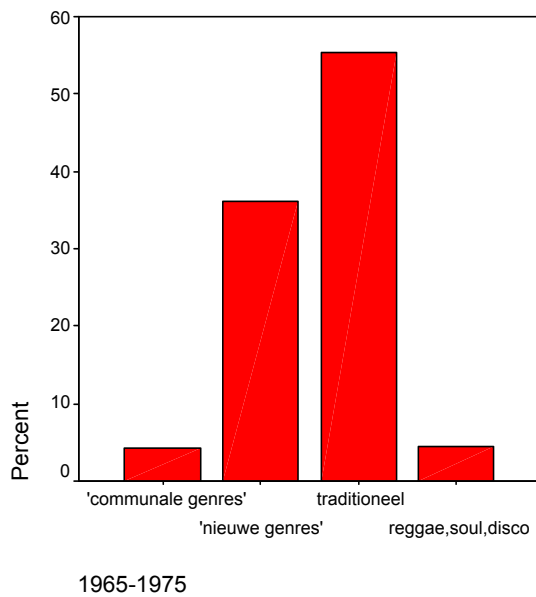
De reden hiervoor is dat uit het SPSS bestand met top 10 hits uit 1965-1975 is gebleken dat zich hierin vooral blanke rhythm & blues artiesten bevonden zoals de Rolling Stones en The Animals, met hierbij de Rolling Stones als absolute koploper. Hoewel dit soort artiesten zeker werd beïnvloed door traditionele Afro-Amerikaanse rhythm & blues artiesten, hadden zij toch een kleinere regionale binding dan deze traditionele donkere rhythm & blues artiesten die wel in de groep met communale genres thuishoren. Bovendien werden deze bands destijds ook vaak gerekend tot het genre beatmuziek, zoals bijvoorbeeld duidelijk wordt in het jongerentijdschrift *Hitweek*. De Rolling Stones worden hierin constant gekarakteriseerd als een beatgroep of geassocieerd met beatmuziek.⁸⁶ Genres zoals psychedelische rock, symfonische rock, hardrock en westcoast werden en worden vaak gezien als uitlopers van het genre rock & roll dat halverwege de jaren vijftig opkwam in Amerika. Ook beatmuziek heeft herkenbare invloeden uit de rock & roll.

De derde cluster met genres heb ik benoemd als ‘*traditionele genres*’. Deze groep bevat de volgende genres: ballads, levensliederen, religieuze muziek, instrumentele muziek en meezingers. Deze genres hebben als gemeenschappelijk karakter dat zij allemaal al lang voor 1965 bestonden en vanaf 1955 vaak gezien werden als een wat mildere en conservatievere tegenhanger van de vaak als wild en onstuimige gekarakteriseerde nieuwe(re) genres zoals rock & roll (zeker in de periode 1955-1960) en beatmuziek. Ook werden er bijvoorbeeld in Amerika bewuste ‘bravere’ artiesten gecontracteerd door de muziekindustrie als tegenhanger van artiesten die muziek uit een relatief nieuw genre maakten. Genres uit deze groep waren ook aantrekkelijk voor een breed publiek, letterlijk van jong tot oud. Hierin vinden we een verschil met de genres uit de eerste groep, die wat minder toegankelijk waren voor een breed publiek en waar het publiek vaak bestond uit specifieke liefhebbers. Genres zoals folkmuziek en country & western zijn daarom in de eerste groep ingedeeld.

In de vierde en laatste cluster bevinden zich de volgende genres: *soulmuziek*, *reggae* en *discomuziek*. Voor deze indeling is gekozen omdat deze genres volgens mij als gemeenschappelijke noemer hebben dat zij ook allemaal relatief nieuw waren in de periode 1965-1975 maar minder overeenkomsten vertonen met de in cluster twee ingedeelde genres. Hierbij komt dat de soul, reggae en discomuziek voornamelijk door donkere artiesten werden uitgevoerd.

⁸⁶ Zie bijvoorbeeld *Hitweek*, 1^e jaargang, nr. 1 (17 september 1965) 1. Hoewel het hier gaat om het allereerste nummer van *Hitweek* is de karakterisering van de Rolling Stones als beatgroep doorlopend in latere nummers te vinden.

De resultaten van de analyse van de geclusterde genres zijn in bijlage drie grafisch weergegeven.⁸⁷ In grafiek 1 is te zien dat het aandeel van de cluster met traditionele genres in de periode 1965-1975 het grootste was.

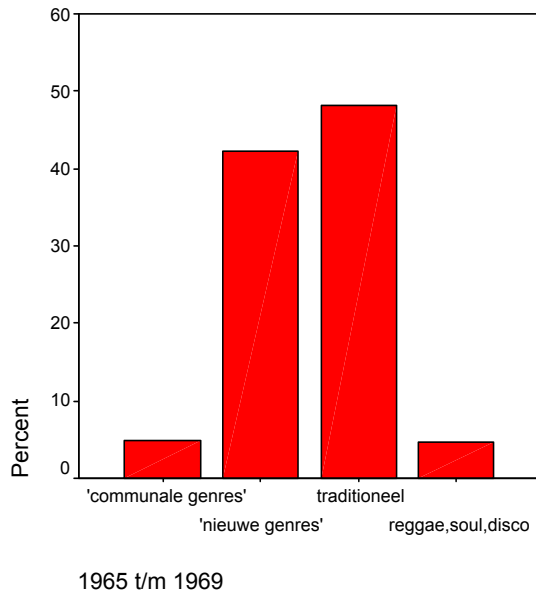


1: Aandeel (%) van de vier clusters in de top tien, 1965-1975. N=5200

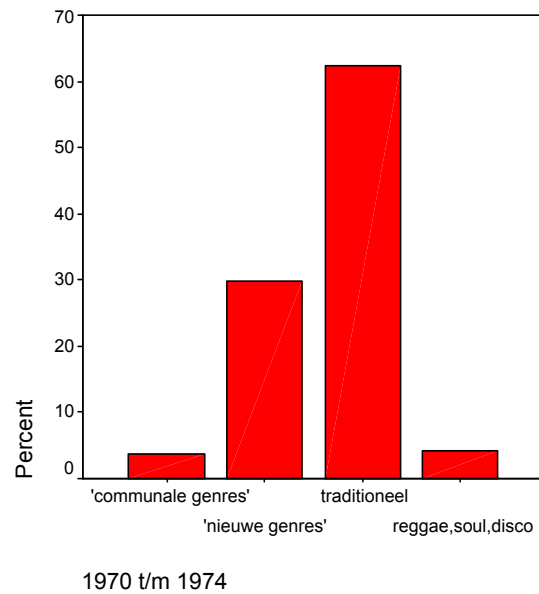
Bijna 55% van alle muziek in de top tien in deze periode maakte hier deel van uit. Voor de nieuwe genres was dit ongeveer 35%, terwijl de communale genres en de groep met soul, reggae en discomuziek niet boven de 10% kwamen en dus slechts een beperkt aandeel vormden in de top 10 in deze periode.

Als we de periode 1965-1975 in twee gelijke perioden verdelen, 1965 t/m 1969 en 1970 t/m 1974, ontstaat een beeld dat er anders uitziet dan het beeld uit 1965-1975 uit grafiek 1. In de grafieken 2 en 3 zien we de resultaten uit deze twee perioden.

⁸⁷ Zie bijlage 3. Voor de helderheid van het betoog zijn de meeste grafieken en tabellen echter ook in de tekst van dit hoofdstuk weergegeven.



2: Aandeel (%) van de vier clusters in de top tien, 1965 t/m 1969. N=2610



3: Aandeel (%) van de vier clusters in de top tien, 1970 t/m 1974. N=2590

Duidelijk is te zien dat in 1965 t/m 1969 de nieuwe genres bijna net zo populair waren als de traditionele genres. In deze periode waren veel van deze genres nog maar net in opkomst, zodat vastgesteld kan worden dat zij ook direct succesvol waren in de hitlijsten. Wel waren de traditionele genres in deze periode nog net iets populairder. De verschillen tussen deze periode en de periode 1970 t/m 1974 zijn erg opvallend te noemen. In grafiek 3 zien we dat er een grote verandering zich heeft voorgedaan: de nieuwe genres vormen in deze periode nog slechts 30% van het geheel, tegenover meer dan 40% in de voorgaande vijf jaren. De traditionele genres vormen in 1970 t/m 1974 ruim 60% van het totale aantal top tien noteringen in deze periode. Communale genres en de genres uit de vierde cluster vormen evenals in de vorige periode slechts een marginale groep in de Nederlandse top tien. Uit deze gegevens valt dus af te leiden dat zich na 1969 een flinke verandering voordeed in de hitparade. De nieuwe genres uit de periode 1965-1969 (en/of de jaren vlak voor deze periode) verloren behoorlijk aan populariteit en werden door de traditionele genres teruggedrongen in de hitlijsten.

Wanneer we deze gegevens per afzonderlijk jaar bekijken, zien we dat de topperiode van de nieuwe genres in de jaren 1966 en 1967 ligt.⁸⁸ In beide jaren was muziek uit dit cluster het meest vertegenwoordigd in de top tien. Een opvallend breekpunt valt vervolgens in 1968 waar te nemen. Het aandeel van de nieuwe genres daalt van bijna 60% naar slechts 30% in een jaar

⁸⁸ In bijlage drie beslaan de grafieken 4 tot en met 13 de afzonderlijke jaren in de periode 1965-1975.

tijd. Een jaar later is het aandeel van de nieuwe genres nog slechts 25%. In de jaren na 1969 blijven de nieuwe genres verreweg in de minderheid ten opzichte van de traditionele genres, die na 1967 telkens weer het grootste aandeel hadden in de top tien. Voor de communale genres blijft, op enkele kleine pieken in 1969 en 1970 van bijna 10%, telkens slechts een miniem aandeel weggelegd in de top tien. Hetzelfde geldt voor de groep met reggae, soul en disco, die in 1968 en 1969 bijna 10% scoorde in de top tien. In 1972 kwam opvallend genoeg geen enkel nummer dat tot deze cluster behoorde voor in de top tien, vandaar de afwezigheid van het vierde staafje in grafiek 11. De hype van de discomuziek, vanaf ongeveer 1974 opkomend in de hitparade, valt in grafiek 13 af te lezen: voor het eerst komt groep boven de 10% uit.

3.2.3 – Afzonderlijke genres in de top tien, 1965-1975.

In het vorige gedeelte is gekeken naar de aanwezigheid van genres in de top tien die dankzij een of meerdere raakvlakken met elkaar ingedeeld kunnen worden in diverse clusters. Hieruit bleek dat de zogenaamde traditionele genres, na een korte periode waarin de nieuwe genres meer voorkwamen in de top tien, het populairst waren in 1965-1975. In dit gedeelte zal gekeken worden naar het aandeel van de twintig afzonderlijke genres zoals die in bijlage twee besproken worden. Opnieuw zal aandacht worden besteed aan ontwikkelingen over de gehele periode 1965-1975 en het aandeel van genres in alle afzonderlijke jaren.

	Aantal	Procent
jazz	13	,3
blues	49	,9
rock algemeen	557	10,7
rock & roll	44	,8
psychedelische rock	51	1,0
hardrock	100	1,9
symfonische rock	134	2,6
beatmuziek	784	15,1
rhythm & blues	168	3,2
reggae	25	,5
soul	173	3,3
ballads	770	14,8
levenslied	421	8,1
religieuze muziek	94	1,8
instrumentele muziek	169	3,3
country	31	,6
folk	131	2,5
populair/meezingers	1419	27,3
'westcoast'	39	,8
disco	28	,5
Totaal	5200	100,0

Tabel 1: Aandeel (in aantal noteringen en percentage) genres in de top tien, 1965-1975. N=5200

Uit tabel 1 blijkt dat in de periode 1965-1975 het grootste aandeel van top tien muziek werd gevormd door nummers uit het genre meezinger/populair: ruim 27%. Eveneens vrij grote aandelen waren er voor beatmuziek (15%), ballads (ook 15%), en het genre rock algemeen (11%). Samen vormden deze vier genres bijna 70% van het totale aantal genres in de top tien in deze periode. Dit is een aanwijzing die er op wijst dat in de bovenste regionen van de hitparade weinig diversiteit aanwezig was. Een gedetailleerder beeld vinden we in onderstaande tabel twee. Hierin staat per genre het percentage dat per jaar behaald werd.

% within jaar van verschijnen

		jaar van verschijnen										
		1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	Totaal
genre	jazz					2,1%			,4%			,3%
v/h	blues				2,9%	3,1%	1,2%	,2%		1,2%	1,0%	,9%
nummer	rock algemeen	,2%	12,6%	11,5%	5,6%	3,5%	17,7%	8,1%	17,0%	20,2%	10,8%	10,7%
	rock & roll	7,3%						,4%			,8%	,8%
	psychedelische rock			3,8%	1,3%	1,7%	1,5%	1,3%				1,0%
	hardrock	,2%	3,0%	2,1%	1,7%		6,2%	1,0%	,9%	4,1%		1,9%
	symfonische rock	1,2%		3,8%		4,8%	4,8%	2,9%	3,8%	3,3%	1,2%	2,6%
	beatmuziek	17,3%	32,1%	33,3%	19,4%	12,5%	5,4%	13,7%	6,4%	1,2%	9,0%	15,1%
	rhythm & blues	15,0%	5,1%	1,7%	1,5%	1,7%	1,7%	2,9%	,6%	2,0%		3,2%
	reggae					3,5%		1,3%				,5%
	soul	1,2%	3,4%	1,0%	8,5%	5,4%	2,7%	2,3%		2,2%	6,9%	3,3%
	ballads	8,3%	8,1%	10,4%	19,6%	25,0%	15,0%	16,5%	18,1%	18,6%	8,4%	14,8%
	levenslied	5,6%	4,9%	8,5%	16,3%	4,6%	3,5%	6,3%	10,0%	10,0%	11,4%	8,1%
	religieuze muziek					4,2%	10,6%	1,2%		1,8%	,4%	1,8%
	instrumentele muziek	11,0%		3,7%	1,7%	1,5%	,8%	5,0%	4,0%	,2%	4,7%	3,3%
	country	1,9%	1,7%	,2%			,6%		1,5%			,6%
	folk	4,2%	1,3%	3,3%	1,5%	2,7%	5,8%	3,7%	,8%	2,0%		2,5%
	populair/meezinge	26,7%	24,2%	15,2%	18,8%	22,9%	22,7%	32,7%	36,6%	33,3%	40,0%	27,3%
	'westcoast'		3,6%	1,5%	1,0%	,8%		,6%				,8%
	disco										5,5%	,5%
Totaal		100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

Tabel 2: Aandeel (%) van de genres per afzonderlijk jaar (verticaal) in 1965-1975. N=5200

De populariteit van het genre meezing/populair valt ook hier duidelijk op. In vijf van de tien jaren in deze periode was dit het populairste genre: zowel in 1965 als in 1970 t/m 1974. De beatmuziek was in de jaren 1966 en 1967 verreweg het populairst: ruim 30% van alle top tien noteringen in deze jaren waren afkomstig van nummers uit dit genre.

Opvallend in tabel twee zijn ook de gegevens die er niet instaan: de lege plekken in deze tabel. Hieruit blijkt namelijk dat het genre rock & roll helemaal niet populair meer was in 1965-1975. Hoewel in 1965 nog 7% van de top tien hits uit dit genre afkomstig was, kwam het genre in de jaren daarna nauwelijks nog voor in de top tien. Ook de genres jazz, blues, psychedelische rock, reggae en westcoast waren weinig populair. Al deze genres kwamen diverse jaren niet voor in de top tien. Het genre disco kwam alleen in 1974 voor in de top tien, maar was toen ook pas ontstaan.

Enkele constante factoren in de top tien vinden we in de genres ballads, levensliederen, meezingers, beatmuziek en rock algemeen. Al deze genres waren in de periode 1965-1975 constant aanwezig in de top tien. Het lijkt er dan ook op dat het genre rock algemeen een permanente plaats in de top tien heeft verworven in deze periode, in tegenstelling tot diverse substijlen van rockmuziek. Het genre beatmuziek verliest in de jaren zeventig toch behoorlijk aan populariteit zodat hiervan niet gezegd kan worden dat het een permanente plaats in de top tien heeft gekregen. Om dit nader te kunnen bepalen zijn ook gegevens van na 1975 nodig.

Heel opvallend is dat diverse genres die een sterk Amerikaans karakter hebben weinig voorkomen in de top tien. Zoals hierboven opgemerkt, kwam rock & roll na 1965 nauwelijks meer voor in de top tien. Het van oorsprong Amerikaanse genre had dus in de periode 1965-1975 flink aan populariteit ingeboet. De genres westcoast en psychedelische rock, die ontstonden aan de Amerikaanse westkust, kwamen eveneens erg weinig voor in de Nederlandse top tien. Ook de genres jazz en blues waren geen genres die veel voorkwamen in de top tien. We vinden hier een eerste aanwijzing dat de mate waarin Amerikanisering voorkwam in de Nederlandse muziekwereld, in dit geval in de top tien hitparade, beperkt was. Tot nu toe is echter alleen gesproken over genres en geclusterde genres. Om een duidelijker beeld te krijgen van Amerikaanse invloeden in de top tien, zal nu gekeken worden naar de nationaliteit van de artiesten die met hun muziek de top tien bereikten.

3.3 – Artiesten in de top tien, 1965-1975.

Het tweede deel van de analyse van de top tien hitlijsten uit 1965-1975 zal zich richten op de artiesten die hierin voorkwamen. Allereerst zal gekeken worden uit welke landen deze artiesten kwamen. Hierdoor wordt opnieuw informatie verkregen over het aandeel van Amerikaanse muziek in de top tien. Bovendien kunnen we de populariteit van Amerikaanse artiesten vergelijken met artiesten met een andere nationaliteit. Nadat de nationaliteit van de artiesten is geanalyseerd, zal gekeken worden hoe deze zich verhoudt met de diverse soorten genres die zich in de top tien bevonden. Hierdoor ontstaat duidelijkheid over welke muziek (voornamelijk) gespeeld werd door artiesten uit bepaalde landen.

3.3.1 – De nationaliteit van de artiesten in de top tien.

In tabel 3 is een overzicht te zien waarvoor elk jaar uit de periode 1965-1975 is weergegeven wat het aandeel van bijna twintig verschillende nationaliteiten is in de Nederlandse top tien.

% within jaar van verschijnen

	jaar van verschijnen										Totaal	
	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974		
nationaliteit												
Amerikaans	20,0%	25,3%	16,9%	20,8%	23,1%	26,0%	17,9%	14,5%	30,8%	19,2%	21,4%	
Nederlands	9,6%	17,7%	21,9%	23,1%	31,0%	35,4%	32,3%	30,4%	25,5%	32,0%	25,9%	
Brits	47,7%	51,1%	59,0%	45,8%	35,2%	31,3%	24,2%	33,2%	22,9%	31,0%	38,2%	
Duits		1,1%					5,0%	3,8%	3,9%	,6%	1,4%	
Frans	1,7%	1,3%	,6%	2,1%	5,4%		6,7%	2,6%	2,9%	5,9%	2,9%	
Spaans		1,7%				1,0%	6,0%	2,1%	2,2%		1,3%	
Australisch		,9%	1,2%	,6%				,9%	,2%		,4%	
Canadees	5,2%				1,0%	,8%	1,2%	,2%		2,4%	1,1%	
Belgisch	2,9%	,8%						,2%	2,5%	3,3%	1,0%	
Zweeds	2,5%			,8%					,6%	1,6%	,5%	
Grieks	5,0%			1,7%	1,3%	,8%	1,0%	7,2%	6,7%	2,2%	2,6%	
Italiaans	3,5%			,2%		,8%			1,0%		,5%	
Jamaicaans	1,9%				2,9%	1,3%	2,7%			2,0%	1,1%	
Iers			,4%		,2%	1,0%	3,1%	2,3%	,8%		,8%	
Israelisch				1,7%							,2%	
Nieuw-Zeela				1,5%							,2%	
Deens				1,7%							,2%	
Peruaans						1,2%					,1%	
Liberiaans						,6%					,1%	
Divers								2,6%			,3%	
Totaal	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	

Tabel 3: Aandeel (%) van nationaliteit van artiesten in de top tien, 1965-1975. N=5200

Wanneer we naar de gegevens voor de totale periode kijken (rechts onder 'totaal' in tabel 3), zien we dat het aandeel van Amerikaanse artiesten in deze periode niet meer dan 21% is geweest. Hiermee vormden Amerikaanse artiesten pas de op twee na grootste groep artiesten in de top tien. Noteringen van Britse artiesten (38%) en Nederlandse artiesten (26%) kwamen vaker voor. Britse, Nederlandse en Amerikaanse artiesten waren samen goed voor het grootste deel van alle top tien hits in 1965-1975: 86%. Gezien de aandacht voor Amerikaanse muziek en artiesten, zoals die in het vorige hoofdstuk is besproken, is het aandeel van Amerikaanse artiesten verassend klein. Slechts een vijfde deel van alle noteringen uit de top tien was afkomstig van Amerikaanse artiesten.

Wanneer we de percentages per jaar bekijken, zien we dat het aandeel van Amerikaanse artiesten een vrij constant verloop heeft gekend. Het enige jaar waarin Amerikaanse artiesten zorgden voor het grootste aantal top tien hits was 1973, toen 31% van de hits afkomstig waren van Amerikaanse bodem. Van de drie grootste leveranciers van top tien hits in Nederland waren de Amerikaanse artiesten in 1967 t/m 1972 en 1974 telkens het land met het laagste percentage van deze drie.

Een interessante ontwikkeling zien we in het aandeel van Nederlandse artiesten in de top tien in 1965-1975. In tegenstelling tot het aandeel van Amerikaanse artiesten was het aandeel

van Nederlandse artiesten in deze periode niet constant. We zien in bovenstaande tabel dat vanaf 1965 het aandeel van Nederlandse artiesten tot 1971 elk jaar steeg. Vanaf 1969 zien we dat dit aandeel voor het eerst meer dan 30% bedroeg, waarna het in de jaren hierna alleen nog in 1973 onder de 30% lag. Deze ontwikkeling lijkt parallel te lopen met het aandeel van de zogenaamde traditionele genres. Zoals eerder in dit hoofdstuk besproken, steeg het aandeel van deze cluster in de top tien met hierin ballads, levensliederen, meezingers, religieuze muziek en instrumentele muziek vanaf 1968 behoorlijk en daalde het aandeel van de nieuwe genres. In een later stadium in dit hoofdstuk zal nader gekeken worden naar de relatie tussen de nationaliteit van artiesten en bepaalde genres. Dan zal duidelijk worden of de stijging van het aandeel van Nederlandse artiesten te maken had met de stijging van traditionele genres en de neergang van de nieuwe genres.

Het aandeel van Britse artiesten in de top tien was in de jaren 1965 t/m 1968 erg hoog. In 1967 bereikten Britse artiesten hun hoogste aandeel van 59%. Na 1968 daalde dit aandeel naar een dieptepunt van 24% in 1971, waarna in de jaren hierna weer een lichte stijging opzette. Het lijkt erop dat in de jaren waarin het genre beatmuziek behoorlijk populair was in Nederland, 1965 t/m 1968, Britse artiesten eveneens erg populair waren. Ook hier lijkt er dus een verband te zijn tussen de nationaliteit van een artiest en het genre van een bepaald nummer. Een laatste punt dat op deze plaats genoemd dient te worden, is de duur van de periode waarin een bepaalde notering in de top tien stond. Omdat ik in het SPSS bestand de top tien van elke week in de periode 1965-1975 heb ingevoerd, is het mogelijk om te berekenen hoe lang hits van Amerikaanse, Britse en Nederlandse artiesten gemiddeld in de top tien stonden. Deze berekeningen en de resultaten staan in onderstaande tabel.

	Amerikaans	Nederlands	Brits
Gemiddelde duur van een top tien notering.	1114 noteringen/216 verschillende nummers = 5,16 weken.	1345 noteringen/264 verschillende nummers = 5,09 weken.	1987 noteringen/336 verschillende nummers = 5,91 weken.
Per meest scorende artiesten.	Simon & Garfunkel: 6,14 weken.	The Cats: 7,3 weken.	The Beatles: 8,68 weken.
	Beach Boys: 5,57 weken.	Golden Earring(s): 5,3 weken.	Rolling Stones: 6,95 weken.
	Creedence Clearwater Revival: 4,75 weken.	George Baker Selection: 4,36 weken.	The Kinks: 6,75 weken.

Tabel 4: Gemiddelde duur (aantal weken) van top tien noteringen gesorteerd naar nationaliteit, 1965-1975.

Hieruit blijkt opnieuw dat Amerikaanse artiesten niet populairder waren dan Britse en/of Nederlandse artiesten. Britse artiesten stonden met gemiddeld 6 weken bijna een week langer in de top tien dan Amerikaanse en Nederlandse artiesten. Tussen deze twee laatstgenoemden is het verschil niet erg groot, beiden stonden met een top tien notering gemiddeld ongeveer vijf weken in de top tien. In dezelfde tabel zijn ook enkele artiesten opgenomen die, gesorteerd per nationaliteit, het meeste hits scoorden in de top tien in 1965-1975. Het verschil tussen de drie Britse artiesten die het meeste hits scoorden en de drie Amerikaanse artiesten die het meeste hits scoorden is groot. Deze Britse artiesten stonden gemiddeld soms wel twee weken langer in de top tien met een notering dan Amerikaanse artiesten. Hetzelfde geldt voor het verschil tussen Britse en Nederlands artiesten.

3.3.2 – Artiesten en genres.

In de tabellen vijf, zes en zeven zijn percentages weergegeven die duidelijk maken wat voor soort muziek de Amerikaanse, Nederlandse en Britse artiesten die top tien hits scoorden in 1965-1975 maakten. Voor deze drie nationaliteiten is gekozen omdat, zoals we eerder zagen, zij samen 86% van het totale aantal top tien noteringen in deze periode behaalden. In tabel vijf zijn de resultaten weergegeven die laten zien welke genres door Amerikaanse artiesten werden gespeeld.

% within jaar van verschijnen

	jaar van verschijnen										Totaal	
	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974		
genre jazz					9,2%			2,6%				1,2%
v/h blues				8,3%	13,3%	2,2%			3,8%			3,1%
nummer rock algemeen		6,7%	6,8%	3,7%	9,2%	23,0%	10,8%	19,5%	22,3%	7,1%		11,5%
rock & roll	10,6%										4,1%	1,3%
psychedelische r			13,6%			5,9%	3,2%					2,1%
hardrock			2,3%	8,3%		8,1%	3,2%	3,9%	12,1%			4,2%
beatmuziek			34,1%	9,3%			1,1%					3,7%
rhythm & blues	19,2%		8,0%				8,6%					3,1%
reggae					2,5%							,3%
soul	5,8%	13,4%	5,7%	40,7%	8,3%	8,1%	12,9%		7,0%	24,5%		12,7%
ballads	8,7%	8,2%	8,0%	10,2%	8,3%	14,8%	12,9%	40,3%	17,2%	11,2%		13,4%
levenslied		1,5%										,2%
religieuze muziek					17,5%	11,1%			3,2%	2,0%		3,9%
instrumentele mu				,9%	1,7%						5,1%	,7%
country		6,7%	1,1%			2,2%		10,4%				1,9%
folk	15,4%					12,6%	5,4%	1,3%				3,5%
populair/meezing	40,4%	49,3%	11,4%	13,9%	26,7%	11,9%	38,7%	22,1%	34,4%	17,3%		27,4%
'westcoast'		14,2%	9,1%	4,6%	3,3%		3,2%					3,5%
disco											28,6%	2,5%
Totaal	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

% within jaar van verschijnen

		Totaal
genres	'communale genres'	9,5%
samengevoegd	'nieuwe genres'	29,5%
	traditioneel	45,5%
	reggae,soul,disco	15,4%
Totaal		100,0%

Tabel 5: Aandeel (%) van diverse afzonderlijke en geclusterde genres die gespeeld werden door Amerikaanse artiesten uit de top tien, 1965-1975. N=1114

In de grote tabel is te zien dat dit in de periode 1965-1975 hoofdzakelijk de genres meezingers (27%), ballads (13%), soul (13%) en algemene rockmuziek (12%) waren. In de kleine tabel zien we dat in deze periode maar liefst 46% van alle Amerikaanse top tien noteringen uit de cluster met traditionele genres afkomstig waren. Voor de nieuwe genres bedroeg dit 30%.

Wanneer we deze gegevens per jaar bekijken, zien we opnieuw enkele opvallende gegevens. Hoewel Amerikaanse artiesten bijna geen beatmuziek speelden, behoorden in 1967 toch 34% van alle Amerikaanse top tien noteringen tot dit genre. Dit was echter vooral te danken aan de beatgroep The Monkees (die overigens naar het model van de Britse Beatles was opgericht) die dat jaar een grote hit scoorden en lang in de top tien stonden. Ook waren zij populair dankzij een televisieserie waarin zij gevolgd werden. Opvallend is ook het aandeel van Amerikaanse soulmuziek. Ondanks de populariteit die bestond (en bestaat) ten opzichte van soulmuziek van Amerikaanse platenlabels als Motown en Atlantic, zien we toch

dat soulmuziek slechts een klein deel van de Amerikaanse noteringen in de top tien vormden. Alleen in 1968 was Amerikaanse soulmuziek behoorlijk populair: 41% van alle Amerikaanse top tien noteringen in dat jaar waren afkomstig uit het genre soul. In tabel twee uit dit hoofdstuk valt echter af te lezen dat soulmuziek in dat jaar slechts 9% van het totale aantal top tien noteringen vormde, zodat de bijdrage van Amerikaanse soulmuziek nog steeds niet heel er groot te noemen valt. Opnieuw zien we ook dat de populariteit van Amerikaanse rock & roll na 1965 zeer gering was: alleen in 1965 en 1974 stond er enige Amerikaanse rock & roll in de Nederlandse top tien.

In tabel zes zien we welke genres gespeeld werden door Nederlandse artiesten die in de top tien stonden.

% within jaar van verschijnen

	jaar van verschijnen										Totaal
	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	
genre blues				,8%			,6%				,1%
v/h rock algemeen	2,0%	7,4%			4,3%	25,0%	10,1%	13,7%	14,6%	8,0%	9,8%
numme rock & roll							1,2%				,1%
symfonische ro			2,6%		11,2%	9,8%	8,9%	6,8%	6,9%	3,7%	5,9%
beatmuziek	10,0%	45,7%	31,6%	24,2%	16,1%	7,1%	11,9%	3,7%		8,0%	14,2%
rhythm & blues		7,4%	1,8%			1,6%			2,3%		1,1%
soul					9,3%					6,7%	1,9%
ballads	2,0%		4,4%	26,7%	21,1%	14,1%	30,4%	16,8%	6,9%	2,5%	14,1%
levenslied	40,0%	25,5%	21,1%	40,8%	14,3%	9,8%	7,7%	17,4%	13,8%	20,2%	18,6%
religieuze muz					,6%	10,3%	3,6%				1,9%
instrumentele			8,8%		3,7%		6,0%			3,7%	2,4%
country	20,0%										,7%
folk		2,1%	14,9%	1,7%					7,7%		2,3%
populair/meezi	26,0%	11,7%	14,9%	5,8%	19,3%	22,3%	19,6%	41,6%	47,7%	47,2%	26,7%
Totaal	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

% within jaar van verschijnen

	Totaal
genres 'communale genres'	3,2%
samengevoegd 'nieuwe genres'	31,2%
traditioneel	63,6%
reggae,soul,disco	1,9%
Totaal	100,0%

Tabel 6: Aandeel (%) van diverse afzonderlijke en geclusterde genres die gespeeld werden door Nederlandse artiesten uit de top tien, 1965-1975. N=1345

In 1965-1975 waren de belangrijkste genres meezingers (27%), levensliederen (19%), ballads en beatmuziek (beiden 14%). We zien in de kleine tabel dat 64% van alle Nederlandse top tien noteringen bestonden uit genres afkomstig uit de cluster 'traditioneel'. Het aandeel dat

nieuwe genres van Nederlandse artiesten hadden in het totale aantal Nederlandse top tien noteringen valt te vergelijken met dat van Amerikaanse artiesten: 31%.

Uit de gegevens per jaar blijkt dat in de jaren 1965 t/m 1968 Nederlandse artiesten in de top tien veel hits scoorden met beatmuziek. Hier zien we een belangrijk verschil met Amerikaanse artiesten die zeer weinig beatmuziek produceerden. Hieruit blijkt dat de Amerikaanse invloed op Nederlandse artiesten wellicht niet zo heel groot was, aangezien de meeste beatmuziek (zoals ook blijkt uit onderstaande tabel zeven) uit Groot-Brittannië afkomstig was. Jazz, blues, country & western en rock & roll werden bijna niet gespeeld door Nederlandse artiesten die top tien noteringen scoorden. Duidelijk is in de tabel de opkomst van symfonische rock te zien vanaf 1969. Na dit jaar werd dit genre een redelijk constante factor in de top tien. Opnieuw is hier het verschil met Amerikaanse artiesten zichtbaar. Symfonische rock werd door hen niet gespeeld, terwijl psychedelische rock weer niet door Nederlandse artiesten die in de top tien stonden werd gespeeld. De stijging van het aandeel van Nederlandse artiesten in de top tien vanaf 1970 die ik in dit hoofdstuk eerder noemde lijkt inderdaad verband te houden met een aantal genres. Vooral met het genre meezingers scoorden Nederlandse artiesten veel top tien hits in de jaren 1972 t/m 1974. In 1970 zien we dat ook het genre ballads een uitschieter kent.

Tabel zeven laat zien welke muziek Britse artiesten uit de top tien speelden in 1965-1975.

% within jaar van verschijnen

	jaar van verschijnen										Totaal
	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	
genre blues				2,1%		1,8%				3,2%	,7%
v/h rock algemeen		15,5%	17,6%	10,5%		6,7%	11,9%	30,1%	41,0%	19,6%	14,0%
numme rock & roll	10,9%										1,4%
psychedelische			2,6%	2,9%	4,9%		3,2%				1,4%
hardrock	,4%	5,9%	2,9%			12,9%	1,6%	1,1%	1,7%		2,7%
symfonische roc	2,4%		5,5%		3,8%	4,3%		5,1%	6,8%		2,7%
beatmuziek	34,3%	43,2%	32,9%	24,8%	21,3%	9,2%	38,9%	13,1%	5,1%	20,9%	26,5%
rhythm & blues	23,4%	7,4%		3,4%	4,9%	3,7%	5,6%	1,7%	6,0%		5,9%
soul					1,6%						,2%
ballads	4,8%	11,8%	13,7%	17,6%	29,0%	15,3%	4,0%	6,8%	12,8%	12,7%	13,0%
levenslied			6,5%	11,3%				4,0%	6,8%		3,1%
religieuze muzie						9,8%					,8%
instrumentele m			2,9%			2,5%	4,8%	6,3%		4,4%	1,9%
folk	2,4%	1,8%		,8%	6,6%	4,3%		1,7%			1,8%
populair/meezin	21,4%	14,4%	15,3%	26,5%	27,9%	29,4%	30,2%	30,1%	19,7%	39,2%	24,0%
Totaal	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

% within jaar van verschijnen

		Totaal
genres	'communale genres'	2,4%
samengevoegd	'nieuwe genres'	54,7%
	traditioneel	42,8%
	reggae,soul,disco	,2%
Totaal		100,0%

Tabel 7: Aandeel (%) van diverse afzonderlijke en geclusterde genres die gespeeld werden door Britse artiesten uit de top tien, 1965-1975. N=1987

Te zien is dat in de periode 1965-1975 de genres beatmuziek (27%), meezingers (24%), rock algemeen (14%) en ballads (13%) het meest voorkwamen bij Britse top tien noteringen. Het aandeel van de beatmuziek is erg opvallend en zal hebben bijgedragen aan het feit dat meer dan de helft (55%) van alle Britse top tien noteringen in 1965-1975 tot de cluster met nieuwe genres gerekend kan worden. Hier zien we een groot verschil met top tien noteringen van Amerikaanse en Nederlandse artiesten. Hoewel bij Britse artiesten het aandeel van de traditionele genres nog steeds vrij groot is (43%), blijkt het dat veel nieuwe muziek die in en voorafgaand aan deze periode ontstond afkomstig was uit Groot-Brittannië en voor een kleiner gedeelte uit Amerika en Nederland. Het aandeel van de communale genres en het cluster met reggae, soul en disco is bij Britse top tien artiesten klein: nog geen 3%.

De gegevens van de afzonderlijke jaren bevestigen bovenstaand beeld. Beatmuziek had in de jaren 1965 t/m 1967 het grootste aandeel onder de Britse top tien hits. Ook in 1968 en 1969 was dit genre nog populair in de top tien. In 1971 zien we een verassende opleving van beatmuziek, waarna het genre in de jaren hierna telkens wel voor een aanzienlijk deel van Britse top tien hits zorgde. Opvallend is ook het aandeel van het genre rhythm & blues in 1965: 23%. Dit is te verklaren door het succes van de groepen The Rolling Stones en The Animals in dat jaar. Hoewel laatstgenoemde groep al snel minder populair werd in de jaren na 1965, bleven de Rolling Stones populair in de hitlijsten. Hoewel het vreemd is dat na 1965 opeens een stuk minder Britse rhythm & blues in de top tien verscheen, bestaat hier een simpele verklaring voor. De Rolling Stones speelden na hun beginperiode (tot ongeveer 1966) namelijk steeds vaker nummers die niet tot dit genre behoorden en verschenen zodoende onder andere genres (bijvoorbeeld rock algemeen) in de top tien. Wel bleven zij overigens hoog genoteerd staan in deze hitlijst, zodat duidelijk wordt dat hun fans een brede smaak hadden en van diverse genres hielden. Eenzelfde muzikale ontwikkeling zien we overigens bij de Nederlandse band Golden Earrings, die begon met het spelen van beatmuziek maar na enkele jaren verder ging als Golden Earring en na deze naamswijziging ook meer algemenere

rock speelde. In de periode 1965-1975 is het dan ook regelmatig voorgekomen dat artiesten met nummers uit meerdere genres in de top tien belandden. The Beatles scoorden bijvoorbeeld top tien hits in de genres rock algemeen, rock & roll, psychedelische rock, beatmuziek, ballads en meezingers.

Net als bij Amerikaanse en Nederlandse artiesten zien we ook bij Britse artiesten dat de genres meezingers, ballads en rock algemeen vrij constante factoren waren in de Nederlandse top tien. Evenals bij de Nederlandse artiesten zien we dat soulmuziek van Britse afkomst bijna niet in de top tien voorkomt en kan geconcludeerd worden dat verreweg de meeste soulmuziek, hoe beperkt deze ook voorkwam in de Nederlandse top tien, uit Amerika afkomstig was.

3.4 – Vergelijking met Rutten's onderzoek naar hitlijsten.

Nu bovenstaande onderzoeksresultaten de revue zijn gepasseerd, is het mogelijk om enkele uitspraken uit Paul Rutten's onderzoek naar hitlijsten te vergelijken met mijn eigen onderzoek. Zoals eerder gezegd signaleerde Rutten vanaf 1969 een daling van het aandeel van 'Britse popmuziek'. In tabel drie in dit hoofdstuk is te zien dat het aandeel van Britse artiesten inderdaad iets terugloopt vanaf 1969. Zoals eerder besproken is dit omdat de beatmuziek, die veel Britse artiesten hits opleverde in de Nederlandse top tien, op zijn retour was. Het aandeel van Britse artiesten in de top tien blijft in de jaren zeventig echter hoog, hoger dan dat van Amerikaanse artiesten en ongeveer gelijkwaardig aan dat van Nederlandse artiesten. Rutten's opmerking dat na 1965 de populariteit van de pure rock & roll eigenlijk voorbij is, blijkt terecht. Dit bleek ook uit het zeer beperkte aandeel dat dit genre had in de Nederlandse top tien in 1965-1975.

Een andere overeenkomst tussen Rutten's onderzoek en het mijne is te vinden in het soort muziek dat Nederlandse artiesten speelden. Zij scoorden vaak top tien hits met het genre beatmuziek, een genre dat uit Groot-Brittannië afkomstig was. Vanaf de jaren zeventig steeg ook het aandeel van Nederlandse artiesten in het genre algemene rockmuziek. Een dergelijke ontwikkeling was ook te zien bij Britse artiesten, maar niet bij Amerikaanse artiesten. Zij scoorden bijvoorbeeld nauwelijks top tien hits met het genre beatmuziek. Rutten signaleert ook dat het grootste deel van de hits uit de hitparade afkomstig is uit Amerika, Nederland en Groot-Brittannië.⁸⁹ Hier komen zelfs de cijfers uit beide analyses overeen. Rutten schat dat slechts een op de tien 'pop- en rockhits' niet uit een van deze drie landen komt.⁹⁰ In paragraaf

⁸⁹ Rutten, *Hitmuziek in Nederland* 101.

⁹⁰ Idem.

3.3.1. valt te lezen dat in mijn analyse het aandeel van deze drie landen op 86% uitkwam. Nog enkele overeenkomsten zijn te vinden in het feit dat uit mijn analyse bleek dat soulmuziek slechts een beperkte bijdrage leverde aan de Nederlandse top tien. Ook bleek uit het SPSS bestand dat het genre disco vanaf 1974 voor het eerst een zekere mate van populariteit bereikte in de top tien.

Met Rutten's uitspraak dat de muziek uit de hitlijsten een vorm zijn van Anglo-Amerikaanse cultuur ben ik het echter niet eens. Hoewel hij op zich juiste argumenten geeft (zie paragraaf 3.1), denk ik dat hij het Nederlandse aandeel in de hitlijsten hierdoor tekort doet. Zoals in mijn analyse bleek hebben Nederlandse artiesten in 1965-1975 meer top tien hits gescoord dan bijvoorbeeld Amerikaanse artiesten. In diverse soorten genres behaalden Nederlandse artiesten top tien hits. Het is altijd lastig om de daadwerkelijke invloed van Britse en Amerikaanse artiesten op Nederlandse artiesten vast te stellen. Ook al zou er sprake zijn van enige beïnvloeding, dan nog zijn er genoeg Nederlandse voorbeelden te noemen die een eigen invulling gaven aan hun muziek zonder primair buitenlandse artiesten na te spelen. Voorbeelden hiervan zijn bijvoorbeeld de Nederlandse bands Shocking Blue en Golden Earring(s), die ook in Groot-Brittannië en Amerika erg populair waren en daar hoog in de hitlijsten terecht kwamen. Ik denk daarom dat de muziek in de Nederlandse top tien vooral gezien moet worden als een interculturele mix van Amerikaanse, Britse en Nederlandse invloeden waar zeker ook invloeden bij hoorden van andere landen (hierbij valt bijvoorbeeld te denken aan Franse, Duitse of Griekse invloeden), hoewel die in dit hoofdstuk verder buiten beschouwing zijn gelaten.

Ik denk dat het onderzoek van Rutten een aantal interessante conclusies heeft opgeleverd over de Nederlandse hitlijsten in 1960-1985. Door de gebrekkige onderzoeksopzet heeft hij echter ook een kans onbenut gelaten om hierover meer concrete uitspraken te doen. Zijn indeling in bijvoorbeeld categorieën als 'Engelstalige lichte muziek' en 'pop- en rockmuziek' zijn veel te algemeen om een precies beeld te krijgen van de inhoud van de Nederlandse hitparade. Hoewel er ook diverse discussiepunten bestaan rondom mijn indeling in genres en groepen genres, denk ik dat deze toch een duidelijker beeld heeft opgeleverd dat ook heeft bijgedragen om vast te stellen wat het aandeel van Amerikanisering in de Nederlandse top tien was.

In dit hoofdstuk zijn diverse aspecten van de Nederlandse top tien uit de periode 1965-1975 de revue gepasseerd waarmee uitspraken te doen zijn over de mate van Amerikanisering van de Nederlandse muziekwereld. Door het indelen van alle top tien noteringen uit deze periode

in twintig verschillende genres ontstond een duidelijk beeld dat liet zien welke genres veel voorkwamen in de top tien. Ook was te zien op welk moment bepaalde genres veel voorkwamen en/of juist weinig tot niet in de top tien genoteerd stonden. Dit gedetailleerde beeld is terug te herleiden naar een algemener beeld wanneer de twintig afzonderlijke genres in vier verschillende clusters worden ingedeeld. Elke cluster bevat een aantal genres met diverse raakvlakken zodat eventuele arbitraire indelingen in genres in elk geval in de analyse van de geclusterde genres niet langer van invloed zijn.

Het bleek dat genres met een sterke Amerikaanse achtergrond in de Nederlandse top tien in 1965-1975 niet erg veel voorkwamen. Het genre rock & roll is hiervan het duidelijkste voorbeeld, maar ook genres als psychedelische rock, westcoast, jazz en blues stonden met heel weinig noteringen in de top tien. Hoewel de nieuwe genres in de periode 1965-1969 behoorlijk populair waren in de top tien, was het aandeel van genres met een Amerikaanse oorsprong hierbij beperkt. Het was vooral de Britse beatmuziek die voor het grootste deel van de populariteit van de nieuwe genres in deze periode zorgde. Communale genres zoals blues en jazz bleken in de Nederlandse top tien nauwelijks voor te komen.

Amerikaanse artiesten zorgden voor ongeveer een vijfde van het totale aantal top tien hits in de periode 1965-1975. Hiermee waren zij na Britse en Nederlandse artiesten pas de derde grote leverancier van top tien hits. Het bleek ook dat Amerikaanse artiesten significant korter in de top tien stonden dan Britse artiesten. Van de Amerikaanse top tien hits bleek bijna de helft tot de zogenaamde traditionele genres gerekend te kunnen worden. Hiernaast bleken soulmuziek en algemene rockmuziek ook redelijk vertegenwoordigd bij Amerikaanse artiesten die top tien hits scoorden in ons land. Soulmuziek vormde echter maar een klein deel van de Nederlandse top tien hits in 1965-1975. Rock & roll werd al helemaal nauwelijks gespeeld door Amerikaanse artiesten en was duidelijk een genre dat vanaf 1965 niet meer voor de ophef zorgde zoals in de periode 1955-1960.

Gezien het voorgaande kan er wel degelijk gesproken worden van Amerikanisering van de Nederlandse hitparade. Deze Amerikanisering was echter lang niet zo groot als wel gedacht kan worden en zoals uit diverse studies uit het vorige hoofdstuk bleek. Het succesverhaal van Amerikanisering gaat dan ook niet op wat betreft de Nederlandse top tien. Tot nu toe zijn echter alleen nog maar Amerikaanse invloeden in de muziek zelf bekeken. Hiermee zijn belangrijke andere elementen van de Nederlandse muziekwereld onbesproken gebleven. In het volgende hoofdstuk zal hier verandering in komen en zullen drie belangrijke elementen in de Nederlandse muziekwereld besproken worden. Hierbij zal worden gekeken wat de invloed was van Amerika en Amerikaanse cultuur op de platenmaatschappijen die top tien hits

scoorden, de muziektijdschriften uit de periode 1955-1975 en de wereld van de Nederlandse radio in deze periode. Pas na de analyse van deze zaken kan een definitief antwoord gegeven worden op de vraag in welke mate er sprake was van Amerikanisering in de Nederlandse muziekwereld in 1955-1975.

4: AMERIKANISERING IN INSTITUTIES UIT DE NEDERLANSE MUZIEKWERELD

In dit hoofdstuk zal de aandacht uitgaan naar een drietal belangrijke instituties die deel uitmaakten van de Nederlandse muziekwereld in 1955-1975. Het betreft hier de platenmaatschappijen, muziektijdschriften en de radio. Televisie, in deze periode sterk in opkomst, zal hier buiten beschouwing worden gelaten. Voor deze afzonderlijke instituties zal gekeken worden in hoeverre Amerikaanse invloeden hier deel van uitmaakten. Tevens zal aandacht worden besteed aan de onderlinge banden tussen deze drie instituties en zal worden aangegeven waarom zij een belangrijk onderdeel vormden van de Nederlandse muziekwereld in deze periode. Met de resultaten uit het vorige hoofdstuk zal na dit hoofdstuk een duidelijk beeld zijn ontstaan dat een antwoord levert op de centrale probleemstelling van deze master thesis.

4.1 – Platenmaatschappijen en platenlabels in de Nederlandse muziekwereld, 1955-1975.

In het SPSS bestand dat in bijlage een nader is beschreven en waar in het vorige hoofdstuk al uitgebreid naar verwezen is, zijn ook gegevens opgenomen over welke platenmaatschappij of welk platenlabel bij een bepaald nummer hoorde. In de gedrukte versie van de top 40 hitlijst van 1965-1975 zijn deze gegevens opgenomen, zodat ik ze ook in SPSS kon verwerken. De resultaten die uit deze analyse kwamen, zullen zodadelijk worden besproken. Ik wil echter eerst enige informatie geven over een Amerikaans onderzoek waarin de marktaandelen van enkele grote platenmaatschappijen bekeken zijn voor de periode 1948-1973. De resultaten hiervan kunnen relevant zijn voor mijn onderzoek en bieden in elk geval interessant vergelijkingsmateriaal.

4.1.1 – Marktaandelen van platenmaatschappijen op de Amerikaanse markt, 1948-1973.

In een belangrijk artikel uit 1975 bespreken sociologen Richard Peterson en David Berger de marktconcentratie in de Amerikaanse muziekwereld in de periode 1948-1973.⁹¹ Zij doen dit aan de hand van de hitlijsten zoals die gepubliceerd werden in *Billboard*, het Amerikaanse tijdschrift dat de top 100 wekelijks publiceerde. Ze benadrukken hierbij dat de hitlijsten uit *Billboard* de meest betrouwbare lijsten uit die periode zijn.⁹² De cijfers van *Billboard* waren gebaseerd op drie bronnen: verkoop van singles, jukebox cijfers en radio airplay. Peterson en Berger hebben voor het onderzoek net als ik alleen de nummers uit de top tien van deze

⁹¹ Peterson & Berger, 'Cycles in symbolic production', in: *American Sociological Review*, Vol.40, Nr.2 (1975) 158-173.

⁹² Idem, 170.

hitparade gebruikt. Hierdoor zijn de resultaten van hun onderzoek uiteraard uitstekend vergelijkbaar met de resultaten uit het SPSS bestand.

Uit het artikel van de sociologen blijkt dat in de periode 1948-1955, dus voor de opkomst van het genre rock & roll, de muziekindustrie in Amerika werd gedomineerd door vier grote firma's: RCA Victor, Columbia, Decca en Capitol.⁹³ Deze vier firma's hadden samen een marktaandeel in de hitlijsten dat varieerde van 81% in 1948 tot 74% in 1955.⁹⁴ Al deze firma's waren overigens ook van Amerikaanse nationaliteit. Van deze drie firma's waren Columbia en Capitol ook begonnen als een Amerikaanse platenmaatschappij. RCA Victor was ontstaan uit een fusie van een radionetwerk en een platenmaatschappij. Decca was de Amerikaanse afdeling van de Britse platenmaatschappij Decca. Volgens Peterson en Berger wordt deze periode van oligopolie tevens gekenmerkt door verticale integratie (een firma had vrijwel alle bedrijfstukken in handen die een single af moest leggen van productie tot het afspelen ervan op de radio) van de muziekindustrie.

De volgende periode die in het artikel wordt besproken is 1956-1959. Deze periode valt ongeveer gelijk met de opkomst van rock & roll, zoals we al eerder gezien hebben. Peterson en Berger wijzen erop dat de meeste artiesten uit dit genre hun carrière begonnen bij kleine en onafhankelijke platenlabels en niet bij de grote firma's.⁹⁵ De grote firma's verloren in deze periode de controle over het afspelen van singles op de radio, door onder andere een wetwijziging, de toename van kleine radiostations en de opkomst van tv, waardoor ook filmmaatschappijen hun (film)muziek op de markt konden brengen.⁹⁶ We zien hier dus een voorbeeld van maatschappelijke veranderingen in een muzikwereld die invloed hadden op de geproduceerde muziek. Het marktaandeel van de vier grote firma's daalde spectaculair van 74% in 1955 naar 34% in 1959.⁹⁷ Eigenlijk is hier dan geen sprake meer van oligopolie omdat er steeds meer aanbieders van hetzelfde product (muziek) op de markt kwamen. Volgens Peterson en Berger resulteerden de veranderingen in deze periode ertoe dat communale genres zoals jazz en country ook veel op de radio te horen waren.

De periode 1959-1963 wordt volgens Peterson en Berger gekenmerkt door de terugkeer van oligopolie als dominante marktstructuur. In dit geval bestond die oligopolie dan niet uit vier maar uit acht firma's die de markt grotendeels domineerden. De 'oude' grote vier firma's heroverden terrein door ook artiesten uit de nieuwe(re) genres te contracteren en er kwamen

⁹³ Idem, 160.

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Idem, 164.

⁹⁶ Idem, 164-165.

⁹⁷ Idem, 160.

een aantal nieuwe grote firma's bij die een permanente positie bemachtigden aan de top van de markt.

In de periode 1964-1969 komen volgens Peterson en Berger wederom nieuwe artiesten op de markt. Voorbeelden hiervan zijn volgens hen de Beatles maar ook de psychedelische rock.⁹⁸ Ondanks dat hier wellicht de verwachting bij hoort dat er door de toestroom van vele nieuwe artiesten ook vele nieuwe platenlabels op de markt zouden komen, blijkt dit mee te vallen. Er is zelfs sprake van een lichte terugval vergeleken met de periode hiervoor wat betreft het aantal firma's dat jaarlijks voorkomt in de hitlijsten (b.v. 37 in 1964 tegenover 31 in 1969).⁹⁹ De oorzaak hiervoor is dat de grotere platenmaatschappijen hun strategie hadden aangepast en zich nu ook richtten op nieuwe en veelbelovende artiesten en nieuwe genres. Wel bleef het aantal labels op de markt echter groot. De herstructurering van de muziekindustrie richting oligopolie zette zich zodoende door in deze periode. Hierbij moet worden opgemerkt dat dit slechts geleidelijk gebeurde en van een echte oligopolie (waarbij slechts enkele aanbieders de markt beheersen) nog geen sprake was.

Dit proces zette zich door in de laatste periode die Peterson en Berger bespreken, 1970-1973. In tegenstelling tot de allereerste periode was er echter geen sprake meer van een oligopolie van vier grote firma's die de Amerikaanse markt domineerden, maar inmiddels acht. Deze acht waren in 1973: Warner, CBS, EMI, Motown, A&M Records, ABC, Philips en Columbia Pictures. Deze firma's voerden een agressieve strategie waarbij kleine platenlabels en hun artiesten simpelweg werden opgekocht en geïntegreerd in de grote firma.¹⁰⁰ Hun gezamenlijk marktaandeel was in 1973 opgelopen tot 81%, zodat weer van oligopolie gesproken kan worden.¹⁰¹ Opvallend is dat er diverse firma's bij waren gekomen die oorspronkelijk niet waren opgericht in als onderdeel van de muziekwereld. Zo was CBS een Amerikaanse televisiezender die nu ook muziek produceerde. Dit gebeurde onder andere door de overname van de firma Columbia, een van de vier grote firma's op de Amerikaanse markt in 1948-1955. Ook ABC was een televisiezender. Warner en Columbia Pictures waren firma's die afkomstig waren uit de filmwereld. Philips is natuurlijk de bekende Nederlandse multinational. De andere hier genoemde firma's waren wel oorspronkelijke platenmaatschappijen. Opvallend is dat er slechts twee buitenlandse firma's (het Britse EMI en het Nederlandse Philips) in dit rijtje staan. Er was dus blijkbaar weinig speelruimte voor grote buitenlandse firma's om een groot marktaandeel te verkrijgen in Amerika.

⁹⁸ Idem, 167.

⁹⁹ Idem, 160.

¹⁰⁰ Idem, 168.

¹⁰¹ Idem, 160.

De ontwikkeling zoals die hierboven kort is samengevat laat zien dat er eerst een relatief korte periode was waarin er vele nieuwe platenlabels ontstonden die de grote vier firma's serieuze concurrentie bezorgden. Na 1960 ontstond opnieuw een situatie die als oligopolie kan worden omschreven. Deze marktform werd nu gevormd door acht firma's die hun kleinere en zelfstandige concurrenten niet langer beconcurrerden maar hen opkochten om zo van hun successen te profiteren.

Hoewel voor de Britse markt helaas dergelijke artikelen ontbreken, zijn er wel degelijk redenen om aan te nemen dat ook in Groot-Brittannië de marktstructuur zich in de voor ons interessante periode, 1955-1975, steeds meer richting oligopolie ontwikkelde. Uit een artikel in *The Times* uit 1967 kunnen we een en ander afleiden.¹⁰² In dit artikel wordt erop gewezen dat steeds meer Amerikaanse labels zich op de Britse markt richten. Om zich snel met de concurrentie te kunnen meten worden bij andere labels, ook bij grote Britse firma's, talentvolle managers en werknemers weggeplukt: "*the American companies start looking round established firms for bright executives*".¹⁰³ Tevens wordt erop gewezen dat er nog meer kleine labels aan zullen komen. Dit artikel past in het verhaal van Peterson en Berger over de periode 1964-1969, waarbij er ondanks een lichte toename van de marktconcentratie van de grote firma's wel nog veel kleine labels op de markt aanwezig waren. De situatie op de Britse markt lijkt echter niet precies gelijk te lopen met de Amerikaanse markt. In een ander artikel uit *The Times* uit 1969 wordt er op gewezen dat er nog steeds een toename is van onafhankelijke labels: "*More independent record companies have been formed this year than ever, in spite of the shrinkage of the 10m singles market, their traditional launching pad*".¹⁰⁴ Dit wijst erop dat er in 1969 in elk geval nog geen sprake was van een sterke tendens richting oligopolie, tenzij deze nieuwe onafhankelijke labels geen voet aan de grond zouden krijgen op de markt. Cijfers hierover ontbreken echter.

4.1.2 – Marktaandeelen van platenmaatschappijen en platenlabels in Nederland, 1965-1975.

Na de situatie op de Amerikaanse markt gezien te hebben, is het interessant om deze te vergelijken met de Nederlandse markt. In het SPSS bestand zijn drie kenmerken van een top tien notering opgenomen die te maken hebben met platenmaatschappijen en platenlabels. Allereerst is de naam van een platenlabel of –maatschappij opgenomen die bij een bepaalde notering hoorde. Hierna is gekeken uit welk land een label of maatschappij afkomstig was. Als laatste kenmerk is in het bestand verwerkt of een label onafhankelijk was of deel

¹⁰² 'US record companies move in on UK scene', in: *The Times* (17 juli 1967) 19.

¹⁰³ Idem.

¹⁰⁴ 'Boom in record companies', in: *The Times* (5 december 1969) 22.

uitmaakte van een grotere platenmaatschappij of een firma die in meerdere markten belangen had. Net als in het vorige hoofdstuk zal ik de situatie opnieuw op twee niveau's analyseren. Allereerst zal gekeken worden naar het aandeel van de grote platenmaatschappijen in relatie tot de onafhankelijke labels op de markt. Hierna zal de situatie van de afzonderlijke labels bekeken worden.

In tabel 1 is te zien wat de marktaandelen van de grote firma's die in 1965-1975 top tien hits scoorden zijn. Ook zijn de gegevens voor alle onafhankelijke labels (weergegeven als 1 groep in deze tabel) in deze tabel opgenomen.

	Aantal	Procent
Onafhankelijk	2328	44,8
EMI	481	9,3
Decca	588	11,3
RCA	297	5,7
Philips	617	11,9
CBS	529	10,2
Warner Brothers	176	3,4
MGM	102	2,0
MCA	25	,5
Paramount/ABC	20	,4
TransAmerica Corp.	37	,7
Total	5200	100,0

1: Marktaandeel (in aantal noteringen en %) grote platenmaatschappijen en onafhankelijke platenlabels in top tien, 1965-1975. N=5200. Er waren in totaal 71 onafhankelijke labels aanwezig met top tien noteringen in deze periode.

Te zien is dat 45% van de hits in de top tien afkomstig waren van onafhankelijke platenlabels en dat 55% afkomstig was van een tiental grote firma's. We kunnen dus concluderen dat er een marktform bestond die niet volledig omschreven kan worden als oligopolie, maar dat wel een beperkt aantal firma's een gezamenlijk marktaandeel had boven de 50%. Er blijkt ook voldoende ruimte te zijn voor onafhankelijke platenlabels om zelf een top tien hit te scoren.

	Aantal	Procent
Onafhankelijk	984	37,7
EMI	348	13,3
Decca	461	17,7
RCA	120	4,6
Philips	338	13,0
CBS	201	7,7
Warner Brothers	96	3,7
MGM	46	1,8
Paramount/ABC	9	,3
TransAmerica Corp	7	,3
Totaal	2610	100,0

	Aantal	Procent
Onafhankelijk	1344	51,9
EMI	133	5,1
Decca	127	4,9
RCA	177	6,8
Philips	279	10,8
CBS	328	12,7
Warner Brothers	80	3,1
MGM	56	2,2
MCA	25	1,0
Paramount/ABC	11	,4
TransAmerica Corp	30	1,2
Totaal	2590	100,0

2: Marktaandeel (in aantal noteringen en%) grote platenmaatschappijen en onafhankelijke platenlabels in top tien, 1965 t/m 1969. N=2610.

3: Marktaandeel (in aantal noteringen en%) grote platenmaatschappijen en onafhankelijke platenlabels in top tien, 1970 t/m 1974. N=2590.

Het blijkt dat tijdens de periode 1965-1975 de marktaandelen van de grote firma's zijn gedaald. In tabel twee is te zien dat in de periode 1965 t/m 1969 het marktaandeel van de onafhankelijke labels 38% was en dat van de grote firma's 62%. In de periode 1970 t/m 1974 (tabel drie) waren deze aandelen veranderd naar 52% voor de onafhankelijke labels en 48% voor de grote firma's. We zien hier dus een daling van het aandeel van de grote firma's met ruim 10%. Ook zien we dat het aandeel van de Amerikaanse firma's op de markt stijgt van 18% (voor RCA, CBS, Warner, MGM, Paramount/ABC en TransAmerica Corporation) naar 27% in 1970 t/m 1974 (voor RCA, CBS, Warner, MGM, MCA, Paramount/ABC en TransAmerica Corporation). Hierbij moet nog worden opgemerkt dat de firma Decca in Nederland onder verantwoordelijkheid van haar Britse (hoofd)afdeling viel en dus niet van de Amerikaanse afdeling.

Deze cijfers vallen te vergelijken met de cijfers van de Amerikaanse markt zoals die in het artikel van Peterson en Berger zijn verschenen. Het blijkt dat de ontwikkelingen in Amerika en Nederland op dit gebied niet gelijk liepen. In 1965 hadden de acht grootste firma's in Amerika een gezamenlijk marktaandeel van 61%.¹⁰⁵ Dit aandeel steeg naar 81% in 1973, het laatste jaar waar Peterson en Berger gegevens voor hebben verzameld. We zien in tabel twee dat het marktaandeel van de negen grote firma's in 1965 t/m 1969 62% was en dit daalde naar 48% (nu voor tien grote firma's) in 1970 t/m 1974. Waar het aandeel van de grootste firma's in Amerika dus steeg, daalde dit in Nederland in dezelfde periode. Toch zien we wel een

¹⁰⁵ Peterson & Berger, 'Cycles in symbolic production', in: *American Sociological Review*, Vol.40, Nr.2 (1975) 160.

overeenkomst tussen Amerika en Nederland. Deze loopt echter niet gelijktijdig met de Amerikaanse markt. Uit het artikel van Peterson en Berger blijkt dat in Amerika in de periode 1955-1965 het marktaandeel van de grote firma's behoorlijk daalde. Vooral in de jaren 1957 t/m 1965 schommelde dit aandeel tussen de 65% en 46% in. Dit zijn ongeveer gelijke aandelen als de Nederlandse grote firma's behaalden in de perioden 1965 t/m 1969 en 1970 t/m 1974. Het lijkt er dus sterk op dat de ontwikkelingen op de Nederlandse markt gelijkenis vertoonden met die in Amerika. In Nederland vonden deze ontwikkelingen echter een aantal jaren later plaats. Een mogelijke verklaring voor deze opmerkelijke gelijkenis is de opkomst van het genre beatmuziek. Dit genre was in de top tien zeer populair in de jaren 1965 tot en met 1969 zoals uit het vorige hoofdstuk bleek. Waar maatschappelijke veranderingen en de opkomst van het genre rock & roll in Amerika halverwege de jaren vijftig zorgden voor een blijvende verandering in de muziekwereld, lijkt dit proces in Europese landen te hebben plaatsgevonden met het genre beatmuziek. In bijvoorbeeld Duitsland is de invloed van beatmuziek in relatie tot institutionele ontwikkelingen op het gebied van radio en platenmaatschappijen eveneens gesignaleerd.¹⁰⁶

Zoals uit tabel een blijkt, zijn EMI, Decca, RCA, Philips, CBS, Warner Brothers, MGM, MCA, Paramount/ABC en Transamerica Corporation de tien grote firma's op de Nederlandse markt in 1965-1975. Hiervan zijn RCA, CBS, Warner Brothers, MGM (afkomstig uit de filmindustrie), MCA (platenmaatschappij), Paramount/ABC (fusie ABC en filmmaatschappij) en Transamerica Corporation (multinational) de firma's die afkomstig zijn uit Amerika. Dit aandeel is opvallend, omdat uit het vorige hoofdstuk al bleek dat Amerikaanse artiesten niet de meeste top tien hits scoorden. Slechts twee Britse platenmaatschappijen staan bij de tien grootste firma's, EMI en Decca. In 1965-1975 haalden zij samen ongeveer 21% van alle top tien noteringen. Dit was slechts iets minder dan de zeven Amerikaanse firma's die samen tot 23% kwamen. Nederland leverde met Philips slechts een grote firma in 1965-1975. Met 12% haalde Philips in deze periode echter wel het grootste marktaandeel van alle grote firma's.

In 1965-1975 waren er in totaal 101 platenlabels die een top tien hit scoorden. In tabel vier is te zien uit welke landen deze labels afkomstig waren.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Konrad Dussel, 'The triumph of English-language pop music: West German radio programming', in: Schildt & Siegfried, *Between Marx and Coca Cola* 127-148, i.h.b. 136-139.

¹⁰⁷ Zoals te zien onder 'onbekend' in de tabel zijn van een aantal labels geen gegevens van herkomst gevonden. Het gaat hierbij om kleine labels met een incidentele top tien hit die samen nog geen 6% van het totale aantal labels vormden.

	Aantal	Procent
Amerikaans	1705	32,8
Brits	1430	27,5
Nederlands	945	18,2
Duits	657	12,6
Frans	137	2,6
Onbekend	308	5,9
Zweeds	4	,1
Spaans	14	,3
Totaal	5200	100,0

4: Noteringen van platenlabels in de top tien in 1965-1975, verdeeld naar nationaliteit. N=5200.

Te zien is dat van alle labels een derde (33%) afkomstig was uit Amerika. Britse labels scoorden 28%, Nederlandse labels 18% en opvallend is ook de 13% voor Duitse labels. Het blijkt ook dat van alle Amerikaanse labels er 10% onafhankelijk de Nederlandse markt bereikte (33%-23% van de grote Amerikaanse firma's). Voor Britse labels was dit slechts 7% en voor Nederlandse labels 6%. Amerikaanse labels slaagden er dus iets beter in dan labels uit West-Europese landen om de Nederlandse markt te bereiken met hun muziek.

	Aantal	Procent
Amerikaans	737	28,2
Brits	949	36,4
Nederlands	422	16,2
Duits	258	9,9
Frans	84	3,2
Onbekend	156	6,0
Zweeds	4	,2
Total	2610	100,0

	Aantal	Procent
Amerikaans	968	37,4
Brits	481	18,6
Nederlands	523	20,2
Duits	399	15,4
Frans	53	2,0
Onbekend	152	5,9
Spaans	14	,5
Total	2590	100,0

5: Platenlabels in de top tien in 1965 t/m 1969, verdeeld naar nationaliteit. N=2610

6: Platenlabels in de top tien in 1970 t/m 1974, verdeeld naar nationaliteit. N=2590

In tabel vijf en zes zijn de gegevens uit tabel vier gesplitst over twee perioden, 1965 t/m 1969 en 1970 t/m 1974. Hieruit blijkt dat Amerikaanse labels in de tweede periode een groter aandeel op de Nederlandse markt behaalden dan in de eerste periode. Zeer opvallend is dat het aandeel van de Britse labels bijna halveerde na 1969.

Om te bepalen wat de invloed van platenmaatschappijen en platenlabels was op het soort muziek dat de top tien bereikte, is het nodig om te kijken of er een verband bestaat tussen deze labels en firma's enerzijds en artiesten en soorten genres anderzijds. In tabel zeven valt te zien wat het aandeel van de vier clusters met genres is in de muziek die alle grote platenmaatschappijen en onafhankelijke labels (als groep) op de markt brachten.

% within (on)afhankelijk label

					Totaal
	'communale genres'	'nieuwe genres'	traditioneel	reggae, soul, disco	
Onafhankelijk	2,8%	32,3%	59,8%	5,1%	100,0%
EMI	1,7%	56,3%	41,6%	,4%	100,0%
Decca	3,4%	43,5%	52,4%	,7%	100,0%
RCA	8,1%	54,5%	29,3%	8,1%	100,0%
Philips	3,9%	30,8%	62,1%	3,2%	100,0%
CBS	10,0%	24,2%	63,1%	2,6%	100,0%
Warner Brothers	10,2%	24,4%	44,3%	21,0%	100,0%
MGM		49,0%	50,0%	1,0%	100,0%
MCA			100,0%		100,0%
Paramount/ABC	15,0%	20,0%	65,0%		100,0%
TransAmerica Corp.	18,9%	56,8%	8,1%	16,2%	100,0%
Totaal	4,3%	36,1%	55,3%	4,3%	100,0%

7: Aandeel (%) van de vier clusters met genres voor elke grote platenmaatschappij en onafhankelijke labels, 1965-1975. N=5200.

Het blijkt dat de onafhankelijke labels zich vooral op de traditionele genres richtten. Deze muziek was 60% van alle muziek die onafhankelijke labels op de markt brachten. Muziek uit de groep met nieuwe genres vormde een aandeel van 32%. Ook de enige Nederlandse firma, Philips, richtte zich hoofdzakelijk op de traditionele genres (62%) en minder op de nieuwe genres (31%).

De Amerikaanse firma's scoorden top tien hits met een wat breder muzikaal assortiment. De groep met nieuwe genres had bij de firma's RCA, MGM en Transamerica Corporation een aandeel van rond de 50%. Bij CBS, Warner en Paramount lag dit aandeel rond de 20%, terwijl MCA alleen maar met muziek uit de groep met traditionele genres in de top tien stond in 1965-1975. Wat ook opvalt, is dat Amerikaanse firma's met relatief meer communale muziek top tien hits scoorden dan firma's uit andere landen of onafhankelijke labels. Diverse Amerikaanse firma's hadden een aandeel variërend van 10 tot 19% in deze groep genres.

Met de gegevens uit het SPSS bestand valt ook na te gaan of een platenmaatschappij wellicht voornamelijk een specifiek genre of enkele genres op de markt bracht. In tabel acht zijn hierover gegevens te zien.

Count

	Onafh.	EMI	Decca	RCA	Philips	CBS	Warner	MGM	MCA	ABC/Par a.	T.A.M.	Totaal
jazz	0	0	0	11	0	0	2	0	0	0	0	13
blues	19	5	0	0	2	6	10	0	0	0	7	49
rock algemeen	260	32	63	51	44	58	1	23	0	4	21	557
rock & roll	25	13	0	4	2	0	0	0	0	0	0	44
psychedelische	4	4	8	8	0	12	3	12	0	0	0	51
hardrock	42	0	13	0	16	0	29	0	0	0	0	100
symfonische ro	66	12	32	0	24	0	0	0	0	0	0	134
beatmuziek	332	171	58	96	80	45	0	2	0	0	0	784
rhythm & blues	23	0	82	3	24	13	10	13	0	0	0	168
reggae	25	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	25
soul	87	2	4	2	20	14	37	1	0	0	6	173
ballads	373	59	69	29	115	83	19	9	11	0	3	770
levenslied	252	0	39	9	74	40	0	0	7	0	0	421
religieuze muz	38	0	12	0	13	10	21	0	0	0	0	94
instrumentele	116	10	24	0	14	2	0	0	3	0	0	169
country	14	0	0	9	0	4	4	0	0	0	0	31
folk	34	3	20	4	22	43	2	0	0	3	0	131
populair/meezi	612	131	164	49	167	199	38	42	4	13	0	1419
'westcoast'	0	39	0	0	0	0	0	0	0	0	0	39
disco	6	0	0	22	0	0	0	0	0	0	0	28
Totaal	2328	481	588	297	617	529	176	102	25	20	37	5200

8: Verdeling (in aantal noteringen) soort genres per platenmaatschappij en onafhankelijke labels, 1965-1975. N= 5200.

De Nederlandse firma Philips scoorde in totaal 617 noteringen in de top tien in 1965-1975, waarvan bijna de helft (46%) afkomstig was uit de genres populair/meezingers en ballads. Voor de grootste Amerikaanse firma, CBS, was dit 53%. De Britse firma's EMI en Decca (beiden 40%) scoorden eveneens goed in deze groepen genres. Van alle top tien noteringen van EMI (481) was 36% afkomstig uit het genre beatmuziek. Dit is niet verwonderlijk, aangezien de hitmachine The Beatles bij EMI onder contract stond. Deze band scoorde in totaal 191 top tien noteringen in 1965-1975, wat neerkomt op 40% van het totale aantal top tien noteringen van de firma EMI. Het Britse label Decca had eveneens een hitmachine onder contract met The Rolling Stones. Deze band haalde in totaal 133 top tien noteringen, wat neerkwam op 23% van alle top tien noteringen van Decca. Bij het Amerikaanse label RCA is het opvallend dat 49% van alle top tien noteringen afkomstig is uit de genres beatmuziek en rock algemeen. Dit label concentreerde zich blijkbaar een stuk minder op de genres ballads en meezingers zoals veel andere labels deden. Bands als The Monkees, Middle of the Road en The Sweet stonden bij RCA onder contract en scoorden een aanzienlijk deel van de top tien noteringen van dit label. Ook valt te zien dat de firma Warner Brothers als enige grote Amerikaanse firma een aanzienlijk deel van haar top tien noteringen met hits uit het genre

soul behaalde (21%). De conclusie is dus gerechtvaardigd dat de Amerikaanse platenmaatschappijen zich vooral richtten op een wat breder aanbod van genres. In vergelijking tot de grootste Britse firma's hadden zij veel minder grote hitmachines die verantwoordelijk waren voor vele top tien noteringen. In tabel negen zijn de gegevens uit tabel zes gecompriëerd weergegeven en zijn de groepen genres samengevoegd per cluster.

Count					
	'communale genres'	'nieuwe genres'	traditioneel	reggae,soul,disco	Totaal
Onafhankelijk	66	753	1391	118	2328
EMI	8	271	200	2	481
Decca	20	256	308	4	588
RCA	24	162	87	24	297
Philips	24	190	383	20	617
CBS	53	128	334	14	529
Warner Brothers	18	43	78	37	176
MGM	0	50	51	1	102
MCA	0	0	25	0	25
Paramount/ABC	3	4	13	0	20
TransAmerica Corp.	7	21	3	6	37
Totaal	223	1878	2873	226	5200

9: Verdeling (in aantal noteringen) geclusterde genres per platenmaatschappij en onafhankelijke labels, 1965-1975. N=5200.

Hieruit blijkt dat de firma's EMI, Decca (Brits) en het Amerikaanse RCA behoorlijk vooruitstrevender waren dan de andere grote platenmaatschappijen. Deze drie firma's scoorden minstens 44% in de cluster met nieuwe genres. Andere grote platenmaatschappijen zoals Philips en het Amerikaanse CBS waren juist wat meer vertegenwoordigd met noteringen uit de traditionele genres. Beide firma's scoorden ruim 60% in dit cluster met genres. De gegevens van de andere vijf firma's laat ik hier even buiten beschouwing omdat zij aanzienlijk minder top tien noteringen hebben behaald in 1965-1975 als de bovengenoemde firma's.

Uit bovenstaande gegevens bleek dat er een overeenkomst lijkt te bestaan tussen de marktverdeling op de Nederlandse markt en de situatie op de Amerikaanse markt. Het aandeel van enkele grote firma's die samen de markt grotendeels in handen hadden, ontwikkelde zich volgens het patroon dat Peterson en Berger in Amerika hebben toegelicht. Nederland lag echter niet precies gelijk met Amerika, in ons land vonden veranderingen in het marktaandeel van de grote firma's enkele jaren later plaats. Het patroon is echter vrijwel hetzelfde. Waar het genre rock & roll in Amerika bij deze ontwikkelingen een belangrijke rol heeft gespeeld, lijkt dit in ons land het geval te zijn bij het genre beatmuziek.

Amerikaanse platenmaatschappijen en –labels bleken prima hun aandeel te kunnen veroveren op de Nederlandse markt voor top tien singles. Amerikaanse labels scoorden zelfs de meeste top tien noteringen in 1965-1975. Dit is opmerkelijk, aangezien in hoofdstuk drie bleek dat de Amerikaanse muziek minder vaak in de top tien stond dan Britse of Nederlandse muziek. De strategie die Amerikaanse firma's hanteerden om een marktaandeel te veroveren, lijkt vermoedelijk veel op die in Groot-Brittannië, waar Amerikaanse firma's en labels lokale managers bij de concurrenten wegekochten. De muziek waarmee de Amerikanen top tien hits scoorden in Nederland, kan gekarakteriseerd worden als overwegend traditioneel. Ook betrof het hier een vrij breed aanbod van genres. Britse firma's scoorden voornamelijk top tien hits met muziek uit het cluster met nieuwe genres.

Concluderend valt op te merken, dat in de muziekindustrie zeker sporen van Amerikanisering terug te vinden zijn. Amerikaanse platenmaatschappijen en –labels waren behoorlijk actief op de Nederlandse markt. De marktaandelen van enkele grote firma's ontwikkelden zich op een manier die veel gelijkenis toont met die in Amerika, maar in Nederland enkele jaren later plaatsvond. Het was echter niet zo dat de wereld van de Nederlandse muziekindustrie beheerst werd door Amerikaanse firma's en/of Amerikaanse muziek. Hiervoor was het aandeel van Amerikaanse firma's en labels te klein, zeker ook vergeleken met dat van Britse firma's en het Nederlandse Philips.

4.2 – Nederlandse muziektijdschriften in 1955-1975.

Muziektijdschriften vormden een belangrijk onderdeel van de Nederlandse muziekwereld in 1955-1975. Er bestonden in deze periode diverse muziektijdschriften die over de laatste nieuwtjes op muziekgebied in binnen- en buitenland berichtten. In deze paragraaf wordt gekeken in hoeverre er in deze tijdschriften over Amerika en Amerikaanse muziek gesproken werd en hoe dit in vergelijking staat met het aandeel wat Amerikaanse artiesten hadden in de top tien in diezelfde periode.

Direct na de Tweede Wereldoorlog ontstonden in ons land de eerste tijdschriften die zich hoofdzakelijk richtten op muziek. Een van de vroegste bladen was *Tuney Tunes*, dat tijdens de oorlogsjaren nog enige tijd ondergronds gedrukt werd. De reden voor de oprichting van *Tuney Tunes* was dat de drukker vond dat Nederland ook een tijdschrift moest hebben met songteksten, in navolging van Amerika en Engeland waar deze al bestonden.¹⁰⁸ De beoogde doelgroep van het blad was volgens de drukker breed: *'de man in khaki, de daghit, de MP, de*

¹⁰⁸ Henk van Gelder & Hester Carvalho, *Gouden tijden. Vijftig jaar Nederlandse popbladen* (Amsterdam 1994) 9.

student, de leerling-loodgieter, de bakvisch, hen zal TT weer wat vlots, wat verzorgds gaan brengen'.¹⁰⁹ Met andere woorden, zowel arbeiders, studenten en jongeren zouden *Tuney Tunes* moeten kopen. In het tijdschrift verschenen songteksten van vooral buitenlandse liedjes die de drukker op de radio beluisterde. De selectie van de teksten was subjectief: de drukker van het blad koos zelf de liedjes uit die hij goed genoeg vond om in het tijdschrift af te drukken. De populariteit van het blad bleek groot. Omdat *Tuney Tunes* de teksten afdruckte van liedjes die in het buitenland op dat moment populair waren en in Nederland nog niet of nauwelijks op de radio verschenen, liep het blad voorop op de muzikale trends in eigen land.

Uit het blad bleek duidelijk dat Nederland nog moest wennen aan nieuwe muziekstromingen uit het buitenland. Zo werd bijvoorbeeld in 1946 een ingezonden stuk van een lezer geplaatst, waarin nogal negatief over jazz werd gesproken. De lezer vergeleek jazz met 'negermuziek'.¹¹⁰ Deze reactie stond niet op zichzelf maar kwam vaker voor. Gezien het feit dat in *Tuney Tunes* ook geregeld songteksten van jazznummers en later ook artikelen over jazzartiesten verschenen, waren dit soort reacties niet ongebruikelijk. Doordat *Tuney Tunes* voor een brede doelgroep bedoeld was, kreeg het blad ook post toegestuurd waaruit bleek dat diverse groepen lezers met elkaar van mening verschilden over de muzikale richting die het blad diende te volgen.¹¹¹ Het blad bleef ondanks haar heterogene achterban echter populair. In 1949 had het al een oplage die tussen de dertig- en veertigduizend exemplaren bedroeg.¹¹²

Vanaf 1955 werd duidelijk dat de opkomst van rock & roll in Amerika ook in Nederland niet onopgemerkt bleef. Hoewel de muziek hier zelf nog niet zo populair was als in Amerika, verschenen in de muziektijdschriften wel al de eerste reportages over dit nieuwe fenomeen. Zo moesten de redacteurs van *Tuney Tunes* van hun uitgever aandacht besteden aan rock & roll, ondanks dat ze deze muziek zelf eigenlijk maar niks vonden en niet geschikt voor hun 'nette lezers'.¹¹³ Voor 1955 besteedde het blad traditiegetrouw aandacht aan artiesten uit binnen- en buitenland die van onbesproken gedrag waren. De toon waarop over deze artiesten gesproken werd in het blad was kritiekloos: negatieve geluiden over de artiesten kwamen nauwelijks voor in *Tuney Tunes*.¹¹⁴ Het nieuwe geluid uit Amerika was volledig tegengesteld aan de muziek van de traditionele artiesten uit binnen- en buitenland waar *Tuney Tunes* normaal gesproken aandacht aan besteedde. Ondanks het verzet van de redactie van het blad werd al snel duidelijk dat de lezers de nieuwe muziek wel omarmden. De berichtgeving over

¹⁰⁹ Van Gelder & Carvalho, *Gouden tijden* 14.

¹¹⁰ Idem, 14-15.

¹¹¹ Idem, 15.

¹¹² Idem, 16.

¹¹³ Idem, 18.

¹¹⁴ Idem, 17.

rock & roll veranderde dan ook snel: al in 1956 werd op een veel positievere manier geschreven over deze muziek.¹¹⁵

Ondertussen was in 1955 een nieuw tijdschrift verschenen: *Muziek Express*. De titel van dit blad was gebaseerd op de titel van een Brits muziektijdschrift, *Musical Express*.¹¹⁶ Uit de inhoud van dit nieuwe tijdschrift bleek dat muziektijdschriften zich al lang niet meer alleen met muziek bezighielden. Er was aandacht voor onder andere film, radio, tv en showbusiness. Waar *Tuney Tunes* na de oorlog begon met het plaatsen van alleen songteksten, waren muziektijdschriften vanaf 1955 bezig om een complete levensstijl rondom muziek te creëren. Een belangrijk voorbeeld voor die levensstijl waren de Amerikaanse artiesten. *Muziek Express* had in 1962 al een zogenaamde ‘Hollywood-correspondent’ die het laatste nieuws uit Amerika opstuurde naar de redactie.¹¹⁷ Hieruit blijkt dat naast muziek ook de films uit Amerika in de belangstelling stonden van dit soort tijdschriften en dat de aandacht voor Amerika zich dus niet beperkte tot alleen muziek. Hoewel in werkelijkheid de betreffende correspondent slechts enkele foto’s uit Amerika verwerkte en de redactie de artikelen hierbij vaak volledig verzong, doet dit niets af aan het feit dat Amerika werd gezien als voorbeeld wat betreft de levensstijl die hoorde bij de nieuwe muzikale rage. Diverse tijdschriften gingen zich dan ook richten op de doelgroep die deze levensstijl het meest omarmde: de teenagers.¹¹⁸ De concurrentie tussen tijdschriften nam toe doordat diverse bladen eenzelfde doelgroep wilden bereiken. De oplage van *Muziek Express* steeg bijvoorbeeld na een moeizame start waarin slechts enkele duizenden exemplaren werden verkocht naar een oplage van ongeveer veertigduizend per maand in 1959-1960.¹¹⁹ Deze stijging werd vooral veroorzaakt door het feit dat het blad zich nu richtte op meer shownieuws en hiermee vooral de doelgroep teenagers probeerde te benaderen. Hiermee werd *Muziek Express* een van de populairste tijdschriften in deze periode en was het *Tuney Tunes* voorbijgestoken als marktleider. De concurrentie tussen muziektijdschriften werd niet alleen uitgevochten in de eigen bladen. Via contacten bij radiozenders zoals radio Luxemburg en radio Veronica begonnen aan het begin van de jaren zestig de muziektijdschriften samenwerkingsverbanden aan te gaan met nieuw op te richten muziekprogramma’s die speciaal voor teenagers bedoeld waren. Hier zal ik in de volgende paragraaf nog uitgebreider op terugkomen.

¹¹⁵ Idem, 18.

¹¹⁶ Idem, 21.

¹¹⁷ Idem, 26.

¹¹⁸ Idem, 28.

¹¹⁹ Idem, 23-25.

De oplage van diverse tijdschriften steeg vanaf 1964 behoorlijk toen de populaire Britse band The Beatles ook in Nederland populair werd.¹²⁰ Deze groep werd pas vrij laat in een Nederlands muziektijdschrift genoemd: in januari 1964 kregen The Beatles voor het eerst aandacht in *Muziek Expres*, hoewel zij toen al heel bekend waren in eigen land.¹²¹ Nieuwe tijdschriften werden in hoog tempo opgericht, maar slechts een enkel blad kreeg het voor elkaar om voor langere tijd een kostendekkende oplage te verkopen. Zo verschenen er veel tijdschriften halverwege de jaren zestig, maar verdwenen er ook diverse. Een blad wat een grote naamsbekendheid zou verkrijgen werd opgericht in 1965: *Hitweek*.

Met de oprichting van *Hitweek* in 1965 brak een nieuw tijdperk aan voor muziektijdschriften. De oprichters van *Hitweek* hadden in eerste instantie het plan om het blad door de lezers zelf te laten vullen.¹²² Dit zou moeten gebeuren door vele ingezonden brieven, artikelen, nieuwtjes etc. Hoewel deze wens uiteindelijk niet geheel in vervulling ging, bleef het tijdschrift voor een aanzienlijk deel aandacht besteden aan wat de lezers zelf inzonden. *Hitweek* werd door een ander publiek gelezen dan tijdschriften zoals *Muziek Express* en *Tuney Tunes* die zich vooral op de tieners waren gaan richten. De redactie van het blad bestond voornamelijk uit studenten die er een meer maatschappijkritische levensstijl op nahielden. Al in het tweede nummer werd uitgehaald naar tienersterren die in andere tijdschriften nog werden bejubeld.¹²³ De lezers van *Hitweek* zetten zich af tegen ouderen die bepaalden wat de jongeren wilden horen en lezen.¹²⁴ Uitgevers van andere tijdschriften en radiomakers die in deze groep ouderen vielen, kregen het in *Hitweek* soms zwaar te verduren. In deze zin kan *Hitweek* een onderdeel van de zogenaamde ‘tegencultuur’ genoemd worden: de jongeren die zich openlijk afzetten tegen het gevestigde establishment dat volgens hen zich teveel bemoeide met het leven van de jongeren. Waar tijdschriften zoals *Tuney Tunes* en *Muziek Express* zich nog binnen de gevestigde en geaccepteerde kaders van orde en gezag begaven, was *Hitweek* op zoek om deze kaders te herdefiniëren en/of te doorbreken.

Het tijdschrift publiceerde vanaf het eerste nummer (17 september 1965) een eigen hitlijst met daarin twintig nummers. De samenstelling hiervan is enigszins dubieus: hoewel in het begin (vanaf *Hitweek* nummer 10) nog werd geclaimd dat deze afkomstig was van de in 1965 opgerichte top 40 van radio Veronica, werd al snel overgegaan op een eigen hitlijst die door de redactie werd samengesteld. Voordat *Hitweek* overging op samenwerking met radio

¹²⁰ Idem, 32.

¹²¹ Idem.

¹²² Idem, 46.

¹²³ Idem.

¹²⁴ Idem, 47.

Veronica kwamen de hitlijsten die in de eerste tien nummers werden afgedrukt echter ook niet overeen met die van de radiozender.¹²⁵ De door *Hitweek* zelf opgestelde hitlijst moet vooral gezien worden als een lijst met aanraders die hoog in de officiële hitlijsten stonden.

Vanaf december 1965 werd in *Hitweek* naast de Britse ook de Amerikaanse top 10 (later top 20) afgedrukt. *Hitweek* baseerde zich hierbij op cijfers uit het Amerikaanse tijdschrift *Cash Box*. Een enkele keer werden in plaats hiervan de Amerikaanse hitlijsten uit het tijdschrift *Billboard* gepubliceerd.¹²⁶ Nederlandse lezers waren zo goed op de hoogte van ontwikkelingen in de Amerikaanse en Engelse hitlijsten. Wanneer we de hitlijst uit Amerika echter vergelijken met de Nederlandse lijst van radio Veronica, dan valt op dat vele nummers uit de Amerikaanse lijst in Nederland echter nauwelijks populair geworden zijn. Enkele grote hits die Nederland wel bereikt hebben, zijn pas enkele weken later nadat zij in Amerika hoog in de top 40 stonden ook in Nederland de top 10 binnengedrongen. Nederlandse lezers konden dus Amerikaanse tophits binnen enkele weken ook in Nederland verwachten, mits deze uiteraard door de platenmaatschappijen en –labels op de Nederlandse markt werden gebracht.

De Amerikaanse hitlijsten waren niet het enige in *Hitweek* wat verwees naar Amerikaanse artiesten of een Amerikaanse levensstijl. Ook dit tijdschrift had een ‘correspondent’ in Amerika zitten: in 1966 begon Jan Cremer met het schrijven van artikelen vanuit Amerika.¹²⁷ Opvallend is dat er ook vele advertenties in het blad stonden, waaronder advertenties voor de zogenaamde ‘*nieuwe Motown sound*’.¹²⁸ In mijn analyse van de hitlijsten bleek echter dat muziek van het *Motown* label in dit jaar niet populair genoemd kan worden, als we afgaan op de top 10. Ook in latere jaren was dit niet het geval. Een ander opvallend voorbeeld is het feit dat in een voorpagina artikel over de Amerikaanse groep Mama’s & Papa’s wordt gesteld dat ‘*Amerika steeds meer zijn oude topositie begint te heroveren*’.¹²⁹ Wederom bleek uit de analyse van de hitlijsten dat van een Amerikaanse topositie in de Nederlandse top 10 geen sprake was in deze periode. Wellicht wordt in het artikel een eerdere periode bedoeld, maar omdat voor 1965 in Nederland geen betrouwbare hitlijsten bestonden kan hier met zekerheid niets over gezegd worden.

Hitweek was vooral een tijdschrift wat bijdroeg aan de berichtgeving over zogenaamde underground muziek: muziek van artiesten die niet of nauwelijks in de hitlijsten voorkwamen

¹²⁵ Om deze te vergelijken is gebruik gemaakt van: *Top 40. Het gedrukte exemplaar 1965-1974* (2005). Hierin staan alle wekelijkse top 40 hitlijsten van Radio Veronica uit 1965 t/m 1974 afgedrukt. Deze zijn vergeleken met de hitlijsten uit *Hitweek*, waarvan ik de jaargangen in het IISG te Amsterdam geraadpleegd heb.

¹²⁶ Zie bijvoorbeeld; *Hitweek* 1^e jaargang, nummer 25 (4 maart 1966) 6.

¹²⁷ *Hitweek*, 1^e jaargang, nummer 26 (11 maart 1966) 3.

¹²⁸ Bijvoorbeeld in: *Hitweek*, 1^e jaargang, nummer 25 (4 maart 1966) 7.

¹²⁹ *Hitweek*, 1^e jaargang, nummer 41 (24 juni 1966) 1.

maar wel een bepaalde populariteit hadden, internationaal, nationaal of regionaal. In het tijdschrift werd bijvoorbeeld ook diverse malen aandacht besteed aan wat de auteurs noemden protestzangers en/of protestbands. Hiermee werden artiesten bedoeld die zich op een bepaalde manier met hun muziek (bijvoorbeeld via liedteksten) verzetten tegen de gevestigde orde en zodoende werden gerekend tot de zogenaamde ‘tegencultuur’. Deze artiesten waren echter ook nauwelijks populair in de hitlijsten. Een goed voorbeeld hiervan zien we in de berichtgeving over een popfestival in het Italiaanse Rome in 1968. In februari verschijnt in *Hitweek* een artikel over het festival dat in mei dat jaar gehouden zal worden, waarin de line-up voor het festival bekend wordt gemaakt. Het tijdschrift kondigt aan dat onder andere de BeeGees, Doors, Grateful Dead, Traffic, The Who, Captain Beefheart, Country Joe & The Fish en Ravi Shankar zullen optreden.¹³⁰ Van deze bands kan, op de BeeGees na, echter niet gezegd worden dat ze in ons land vele top tien hits gescoord hebben op dat moment. Dit zou ook zo blijven in de jaren na 1968. Afgaande op de hitlijsten uit Amerika en Engeland uit *Hitweek*, gaat datzelfde eigenlijk ook op voor die landen. Dit soort artiesten bereikte hun publiek echter vaak via hun LP’s die ze uitbrachten en niet via losse nummers die in de hitparade stonden. Mogelijk bestond er dan ook een verband tussen artiesten die als belangrijkste wapenfeit LP’s uitbrachten en hun populariteit in de hitlijsten. Omdat ik echter niet beschik over cijfers van de verkoop van LP’s kan ik hier geen uitspraken over doen.

Een groot deel van de ruimte in *Hitweek* bevatte dus artikelen, recensies of advertenties over artiesten die niet in de bovenste regionen van de top 40 verkeerden of helemaal niet in de hitlijsten voorkwamen. De populariteit van deze artiesten was, ook gezien de reacties van lezers en de berichtgeving erover in *Hitweek*, wel degelijk groot. Dat *Hitweek* een apart publiek trok, bleek ook uit de oplagecijfers. In de periode 1965-1969 kwam de oplage vrijwel nooit boven dertigduizend exemplaren uit.¹³¹ Hieruit blijkt dat het blad een veel minder breed publiek bereikte dan bijvoorbeeld *Muziek Express*, dat in 1969 een oplage van meer dan tweehonderdduizend exemplaren haalde.¹³²

Hitweek werd in 1969 al na vier jaar opgedoekt. Steeds meer waren in het blad onderwerpen verschenen die niets te maken hadden met muziek of artiesten. Maatschappelijk geëngageerde onderwerpen zoals drugsgebruik, seksuele relaties en politiek gingen al snel na het verschijnen van het tijdschrift een belangrijke rol spelen. De redacteurs van het blad schreven veel van deze artikelen zelf. Uiteindelijk werd die rol steeds groter en de oprichter

¹³⁰ *Hitweek*, 3^e jaargang, nummer 22 (16 februari 1968) 1.

¹³¹ Van Gelder & Carvalho, *Gouden tijden* 56.

¹³² *Idem*, 43.

van het blad kwam tot de conclusie dat *Hitweek* niet meer was wat hij voor ogen had gehad: een door de lezer gemaakt blad.¹³³ Op 25 april 1969 verscheen dan ook het laatste nummer en werd *Hitweek* een week later opgevolgd door het tijdschrift *Aloha*, dat door dezelfde mensen werd gemaakt. Dit blad besteedde net als *Hitweek* aandacht aan muziek, maar andere onderwerpen waren nu minstens net zo belangrijk geworden als muziek.¹³⁴ *Aloha* werd bijvoorbeeld het officiële blad van de kabouterbeweging. De populariteit van het blad daalde echter langzaam en na precies vijf jaar werd ook dit blad opgeheven.

In 1971 was er wederom een nieuw muziektijdschrift verschenen dat geleidelijk aan erg bekend zou worden: *Oor*. Dit tijdschrift zou volgens de makers ervan zich voornamelijk richten op muziek en niet op de vele randverschijnselen die in bladen als *Hitweek* werden gerelateerd aan de muziekcultuur. Het grote voorbeeld van de makers van *Oor* was het Amerikaanse tijdschrift *Rolling Stone*.¹³⁵ Dit in 1967 verschenen tijdschrift was aanvankelijk ontstaan uit de hippiecultuur van de Amerikaanse westkust, maar had zich al snel toegelegd op het leveren van hoofdzakelijk serieuze muziekjournalistiek. Na enkele jaren waarin *Oor* weinig winstgevend was, ging het met het blad steeds beter en is het tot op de dag van vandaag een bekend en serieus Nederlands muziektijdschrift, dat momenteel in bezit van het VNU concern is.

Uit deze beschrijving van de geschiedenis van diverse muziektijdschriften die bestonden in 1955-1975 bleek dat ook op dit gebied sprake is van enige mate van Amerikanisering. Tijdschriften zoals *Tuney Tunes* en *Oor* werden gedeeltelijk volgens Amerikaans model opgericht. Er was in de bladen ruimschoots aandacht voor Amerikaanse muziek en artiesten. Zo drukten diverse tijdschriften Amerikaanse hitlijsten af. Ook andere Amerikaanse cultuurelementen zoals films en mode kwamen aan bod in deze tijdschriften. De blik op Amerika verschilde per tijdschrift. Diverse bladen hadden hun eigen doelgroep en dus ook hun eigen kijk op Amerikaanse artiesten. Zo werden in *Hitweek* opvallend veel Amerikaanse artiesten belicht, die niet of nauwelijks in de Nederlandse top tien voorkwamen. Ook werd in dit blad soms felle kritiek geleverd op Amerikaanse crooners en andere traditionele artiesten, die in bladen zoals *Muziek Express* en *Tuney Tunes* bijvoorbeeld nog werden geprezen. De verschillen in berichtgeving hadden dan ook te maken met de doelgroep van deze bladen: *Hitweek* was meer een blad voor studenten en maatschappijkritische jongeren, terwijl *Tuney Tunes* en *Muziek Express* een wat jonger publiek hadden: de teenagers. Eens te meer blijkt uit

¹³³ Idem, 53.

¹³⁴ Idem, 56.

¹³⁵ Idem, 59.

dit voorbeeld dat de Nederlandse jeugd in deze periode geen homogeen gezelschap was: diverse groepen jongeren hadden diverse meningen over Amerika.

4.3 – Ontwikkelingen op het gebied van de radio in 1955-1975.

Naast de platenmaatschappijen en de muziektijdschriften vormde de radio een andere institutie die toonaangevend was in de Nederlandse muziekwereld in 1965-1975. Dit medium was voor veel mensen van diverse leeftijden de belangrijkste manier om in contact te komen met muziek uit binnen- en buitenland. In deze paragraaf zal gekeken worden in hoeverre er sprake was van Amerikaanse invloeden in de radiowereld in 1955-1975.

In Amerika hing de opkomst van rock & roll muziek vanaf 1955 mede samen met veranderingen in de wereld van de radio. In de jaren dertig werd in Amerika door de overheid bepaald hoeveel radiozenders een bepaald gebied maximaal mocht hebben.¹³⁶ Tot en met de Tweede Wereldoorlog varieerde dit van drie tot vijf zenders per gebied. Voor deze zenders waren op zijn minst golflengtes gereserveerd voor de grote netwerken zoals CBS of NBC. Vaak was er slechts ruimte voor een enkele onafhankelijke radiozender. De grote zenders beconcurrerden elkaar door het maken van bijna identieke programma's. De gedachte hierachter was dat als een populaire formule door de concurrent verzonnen was, de eigen zender deze ook moest hebben om zoveel mogelijk luisteraars te behouden.¹³⁷

Deze situatie veranderde na WOII toen de overheid begon met het verhogen van het toegestane aantal radiozenders en diverse aanvragen voor onafhankelijke zenders werden goedgekeurd.¹³⁸ De grote netwerken stonden toe dat ze meer concurrentie kregen, omdat zij zich al richtten op het nieuwe medium in opkomst: de tv. Hiervan werd gedacht dat deze op termijn de radio geheel zou vervangen.¹³⁹ De nieuwe zenders hadden een programmering die, in tegenstelling tot de bestaande zenders, een grote diversiteit aan muziek aanbood. Waar de grote zenders zich voornamelijk beperkten tot het aanbieden van bekende muziek die gespeeld werd door een live orkest, brachten de nieuwe zenders muziek die op kleine(re) doelgroepen was gericht. Zo waren er vanaf het einde van de jaren veertig radioprogramma's die zich richtten op muziek voor een zwart publiek en konden lokale platenzaken zendtijd kopen om hun platen aan te bieden.¹⁴⁰ Op deze manier ontstonden meer dan honderd lokale uitzendgebieden die elk weer rond de tien zenders hadden.¹⁴¹

¹³⁶ Peterson, 'Why 1955?', in: Frith, *Popular Music Volume 2*, 273-296, 278.

¹³⁷ Idem, 281.

¹³⁸ Idem, 278.

¹³⁹ Idem, 279.

¹⁴⁰ Idem, 281-282.

¹⁴¹ Idem, 282.

De interne organisatie van de nieuwe zenders was verschillend van die van de traditionele (grote) zenders. Veel nieuwe zenders kenden een zogenaamde dj (diskjockey) die platen aankondigde en tussen de nummers door nieuwtjes over muziek, nieuws en aanverwante onderwerpen vertelde. De zenders met dj's kregen een veel persoonlijker karakter doordat de dj zich persoonlijk richtte tot zijn luisteraars en deze hem konden bellen met vragen of opmerkingen.¹⁴² De traditionele aankondigers hadden altijd een meer afstandelijke manier van aankondigen gekend en waren bovendien nooit met persoonlijke boodschappen voor hun publiek gekomen. Ook was er minder interactie tussen luisteraar en aankondiger. De aanwezigheid van dj's zorgde ook voor mogelijkheden voor platenmaatschappijen, platenwinkels en lokale artiesten om hun muziek op de radio aan een groter publiek te voor te stellen. Via contacten met de dj gebeurde het meer dan eens dat platen doelbewust vaak gespeeld werden op radiozenders om deze onder de aandacht te brengen van de luisteraars.

De veranderingen in de Amerikaanse radiowereld hadden ervoor gezorgd dat rond 1958 een compleet nieuw stelsel van radiozenders was ontstaan in vergelijking met een decennium eerder. Dit nieuwe stelsel, met zijn vele onafhankelijke zenders die volgens een nieuwe formule programma's maakten, richtte zich niet langer meer op een enkele doelgroep maar kon vele doelgroepen bereiken. Er waren bijvoorbeeld zenders voor klassieke muziek, soul, country & western, jazz, religieuze muziek en tienermuziek.¹⁴³ Dankzij de verspreiding van de transistorradio konden luisteraars overal naar hun favoriete zender(s) luisteren. Hiermee was voldaan aan een belangrijke voorwaarde die de opkomst van nieuwe muzikale genres kon veroorzaken. Lokale artiesten hadden voortaan de mogelijkheid om door te breken op (inter)nationaal niveau. Meer luisteraars konden kennis maken met muziek die tot dan toe voor hen onbekend was. Hierbij valt bijvoorbeeld te denken aan rhythm & blues of soul uit het zuiden van Amerika. Ook bij de opkomst van rock & roll speelde de radio een belangrijke rol. Artiesten zoals Elvis Presley en Chuck Berry dankten hun populariteit voor een groot deel aan de radio die hun muziek snel in heel Amerika (en de rest van de wereld) bracht. Uit dit voorbeeld blijkt wederom wat de invloed van maatschappelijke veranderingen kan zijn op artiesten in een muziekwereld.

Ook in Nederland valt een verandering waar te nemen in het stelsel van radiozenders. In ons land bestond al sinds ver voor WOII een verzuild radiostelsel. In dit stelsel had elke zuil zijn eigen radio-omroep. Zo was er de katholieke KRO, de protestantse NCRV, de

¹⁴² Idem, 288.

¹⁴³ Idem, 292.

socialistische VARA en de meer algemene AVRO.¹⁴⁴ De concurrentie tussen deze verzuilde zenders was groot. Wilfred Dolfsma wijst erop dat dit stelsel van zenders tot in de jaren zestig een grote invloed had in de Nederlandse muziekwereld.¹⁴⁵ Hij noemt de Britse BBC, Britse piratenzenders en het soldatennetwerk AFN (Allied Forces Network) geen concurrenten voor de officiële radiozenders omdat de taalbarrière voor veel Nederlanders een belemmering vormde.¹⁴⁶ Hetzelfde kon volgens Dolfsma gezegd worden van het commerciële radiostation Radio Luxembourg, dat vanaf 1953 een Nederlandse afdeling had. Toch bood dit station veel luisteraars de kans om in contact te komen met muziek die op de officiële Nederlandse zenders nauwelijks aan bod kwam. Naast Nederlandse muziek werden hier ook Amerikaanse nummers gebracht en kwamen genres zoals jazz uitgebreider onder de aandacht dan op de verzuilde zenders.¹⁴⁷ Op de officiële zenders was de nieuwe muziek uit Amerika lange tijd niet gewenst omdat deze een slechte invloed zou hebben op de Nederlandse jeugd. Pas in 1959 kwam de VARA met een programma dat zich specifiek richtte op de jeugd: *Tijd voor Teenagers*. Het programma stond echter onder censuur van de directie van de zender en kende een hoog opvoedkundig gehalte. De gedachte hierachter was dat het publiek (vooral de tieners) via de radio moest vernemen wat ‘goede’ en wat ‘slechte’ muziek was. Dit programma en latere soortgenoten spraken de jeugd dan ook niet echt aan.¹⁴⁸ Doordat oudere mensen bepaalden wat jongeren leuk vonden en hierbij woorden gebruikten die niet voorkwamen in het vocabulaire van de jeugd, was er sprake van een kloof tussen de jonge luisteraars en de voor hen bedoelde jeugdprogramma’s.

Het feit dat er geleidelijk aan op de officiële zenders toch meer aandacht kwam voor de jeugd toont aan dat er sprake was van een verandering in de Nederlandse radiowereld. Deze verandering kwam aan het eind van de jaren vijftig opzetten en zette zich door in de jaren zestig. De populariteit van de in 1960 opgerichte piratenzender Radio Veronica groeide geleidelijk aan steeds sterker. Dit succes was onder andere te danken aan de diverse van Amerikaanse zenders afgekeken eigenschappen van de zender. Zo waren er bijvoorbeeld veel jingles te horen en was er sprake van horizontale programmering.¹⁴⁹ Na de introductie van de

¹⁴⁴ Wilfred Dolfsma, *Valuing pop music. Institutions, values and economics* (Rotterdam 1999) 104.

¹⁴⁵ Dolfsma, *Valuing pop music* 102-103.

¹⁴⁶ Idem, 105.

¹⁴⁷ Hans Knot, ‘Radio Luxembourg, de Nederlandstalige afdeling (1960-1962). Drie jaren uit de verloren geschiedenis van Radio Luxembourg’, in: *Soundscapes. Journal on media culture* Vol.4 (September 2001). Het digitale tijdschrift Soundscapes behandelt onderwerpen uit de populaire muziek, media en cultuur en is te vinden op <http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/>. Vele artikelen die hier gepubliceerd staan zijn eerder al elders verschenen.

¹⁴⁸ Dolfsma, *Valuing pop music* 115.

¹⁴⁹ Auke Kok, ‘Radio Veronica: een orgie van zelfvertrouwen’, in: *NRC Handelsblad* (29 maart 2007). Gevonden op www.nrc.nl/media.

top 40, een Amerikaanse uitvinding, in 1965 werd de populariteit van de zender alleen maar groter. Ook de verkoop van singles steeg dat jaar flink: 30% meer dan in 1964.¹⁵⁰ Het laatste jaar waarin een dergelijk percentage werd behaald, was in 1955. Uit een onderzoek van de Nederlandse Stichting Voor Statistiek uit 1966 blijkt dat Radio Veronica vooral onder jongeren een populaire zender was. Ongeveer 10% van de jeugd in de leeftijdscategorie 15-24 jaar luisterde in januari-oktober 1966 naar deze zender.¹⁵¹ Dankzij het naar Amerikaans voorbeeld ingerichte programma van de zender werd Radio Veronica binnen enkele jaren het populairste radiostation van Nederland.¹⁵²

In dit hoofdstuk worden de platenmaatschappijen, muziektijdschriften en radiozenders als belangrijke onderdelen van de Nederlandse muziekwereld genoemd. Zoals uit het eerste hoofdstuk al bleek, kan in een kunstwereld interactie plaatsvinden tussen de kunstenaars en de instituties die deel uitmaken van deze kunstwereld. Dit is echter ook het geval tussen de onderlinge instituties die samen een belangrijk deel van een kunstwereld vormen. Ik wil dit kort toelichten aan de hand van een voorbeeld waaruit de verwevenheid van de instituties blijkt die in dit hoofdstuk besproken zijn. In de jaren vijftig en zestig was er in de wereld van de radio veelvuldig sprake van het fenomeen ‘payola’. Payola betekent dat vertegenwoordigers van platenmaatschappijen door (in)directe omkoping van radio diskjockeys invloed proberen uit te oefenen op het programma van een radiozender.¹⁵³ Doel hiervan is uiteraard om de eigen muziek bekender te maken bij de luisteraars. Het verschijnsel payola kwam voor het eerst voor in Amerika waar de ontwikkelingen op radiogebied voor liepen op de rest van de wereld. Ook in Groot-Brittannië en Nederland vinden we sporen van payola terug. Het verschijnsel werd regelmatig belicht in onder andere het muziektijdschrift *Hitweek*. In 1966 vinden we in een interview met een medewerker van Radio Veronica enige informatie over de toenmalige praktijk van payola. De medewerker doet zijn beklag over de belangenverstrengeling van diverse mensen die bij Veronica werken en tevens belangen in de platenindustrie hebben.¹⁵⁴ “*Wat me ontzettend benauwd, dat is de konsentraatsie van belangen in de muziekwereld*”, aldus de medewerker. Hij noemt verder de namen van diverse mensen van Veronica die banden hebben met individuele artiesten, zelf producer zijn bij een platenlabel/maatschappij en/of goede contacten hebben met mensen op belangrijke posities in

¹⁵⁰ Dolfmsa, *Valuing pop music* 28, 121.

¹⁵¹ Nederlandse Stichting Voor Statistiek, *Radio Veronica. Luisterkring en opinies. Eerste, tweede en derde kwartaal 1966* ('s Gravenhage 1966) 8.

¹⁵² Dolfmsa, *Valuing pop music* 122.

¹⁵³ Simon Frith, *Rock! Sociologie van een nieuwe muziekcultuur* 130-136.

¹⁵⁴ Zie: *Hitweek*, 2^e jaargang, nummer 22 (17 februari 1967) 5. Het betreft een interview met Veronica medewerker Hans Wensveen.

de muziekindustrie.¹⁵⁵ Hoewel er vaker dit soort geruchten te vinden waren in *Hitweek*, werden deze door Veronica stelselmatig ontkend. Enkele weken na het uit de school klappen van bovengenoemde medewerker, verschenen bijvoorbeeld weer ontkenningen van Radio Veronica.¹⁵⁶ Uit dit voorbeeld blijkt dat de interactie tussen de radio, platenmaatschappijen en muziektijdschriften groot was. Medewerkers bij de radio hadden vaak banden met artiesten, platenmaatschappijen en soms ook muziektijdschriften. Hoewel payola illegaal was en ook in Amerika en Groot-Brittannië verboden was, bleven de geruchten bestaan dat dit voorkwam in de muziekwereld. Hoewel ik hier slechts ben ingegaan op een enkel voorbeeld dat de verwevenheid van de instituties in de Nederlandse muziekwereld laat zien, zijn er meerdere te noemen. Hierbij valt te denken aan de samenwerking van radiozenders met muziektijdschriften op het gebied van hitparade, advertenties en interviews. Ook waren er tussen de platenmaatschappijen en de tijdschriften vele contacten. Ik denk dan ook dat in dit hoofdstuk de drie belangrijkste instituties zijn behandeld. Hoewel er nog andere instituties te noemen zijn die deel uitmaakten van de Nederlandse muziekwereld in 1955-1975, bijvoorbeeld de overheid, denk ik dat in deze thesis een duidelijk beeld is ontstaan van de verwevenheid van de Nederlandse muziekwereld en de Amerikaanse invloeden hierin.

In dit hoofdstuk bleek dat er in de Nederlandse muziekwereld in 1955-1975 diverse belangrijke Amerikaanse invloeden aanwezig waren. Wat betreft de marktconcentratie van platenmaatschappijen en platenlabels viel een overeenkomst te zien met de Amerikaanse markt. De ontwikkelingen liepen in Amerika echter enkele jaren voor op Nederland. Verder zijn wel gelijkenissen te ontdekken in de manier waarop grote platenmaatschappijen de markt probeerden te domineren en de reactie van de markt wanneer er nieuwe soorten muziek populair werden. Ook op het gebied van muziektijdschriften uit 1955-1975 zijn Amerikaanse invloeden waar te nemen. Na de opkomst van rock & roll richtten tijdschriften zich steeds vaker op deze muziek en hiermee ook op een ander (jonger) publiek. Wel blijkt het dat de artiesten waarover werd geschreven niet per definitie een hoge positie hadden in de top tien. Ook verschilde per tijdschrift de berichtgeving over Amerikaanse artiesten. De artiesten uit de zogenaamde tegencultuur kregen relatief veel aandacht in tijdschriften zoals *Hitweek*.

Ook in de radiowereld zijn sporen van Amerikanisering terug te vinden. Net als in Amerika richtten de publieke zenders zich niet of nauwelijks op de vanaf 1955 opkomende

¹⁵⁵ Idem.

¹⁵⁶ *Hitweek*, 2^e jaargang, nummer 26 (16 maart 1967) 1,3. Zie ook *Hitweek*, 2^e jaargang, nummer 27 (23 maart 1967) 1,4.

nieuwe muziek. De pogingen die zij hier wel toe ondernamen, bleken weinig succesvol. De onafhankelijke zenders die ook in Nederland ontstonden, brachten de luisteraars wel in contact met deze nieuwe muziek. Al snel bleek dan ook dat een zender als Radio Veronica, georganiseerd volgens Amerikaans model, een populair radiostation werd. Net als bij de platenmaatschappijen, zien we hier dat ontwikkelingen zoals die zich in Amerika voordeden na enkele jaren in Nederland werden overgenomen. Het gaat hier vermoedelijk om een proces dat gedeeltelijk autonoom is, maar ook gedeeltelijk afgekeken is van Amerika. De mix van technologie en organisatievormen van radiostations die daar ontstond en vervolgens de opkomst van rock & roll mede mogelijk maakte, vinden we in Nederland op een iets later tijdstip terug. In Nederland (en andere Europese landen zoals Duitsland en Groot-Brittannië) werd beatmuziek vervolgens vrij populair. Het lijkt er dan ook op, dat dit genre in Europa was wat rock & roll in Amerika enkele jaren eerder was geweest: het product en de katalysator van diverse maatschappelijke ontwikkelingen in de muziekwereld.

5: SLOTBESCHOUWING

De overdracht van Amerikaanse cultuurelementen op Europese landen zoals Nederland leek na de Tweede Wereldoorlog volgens diverse wetenschappelijke studies en populaire media probleemloos te verlopen. Er zijn echter diverse punten van kritiek te noemen die dit succesverhaal van Amerikaans cultureel imperialisme ter discussie stellen. Amerikanisering wordt ten onrechte vaak gelijkgesteld aan processen zoals modernisering en globalisering. Ook wordt in wetenschappelijke studies niet altijd duidelijk gemaakt wat precies verstaan wordt onder ‘de Amerikaanse cultuur’ en dat er ook vormen van verzet bestaan hebben ten opzichte van Amerikanisering. Wat betreft muziek, bleek er volgens diverse wetenschappelijke studies sprake te zijn van een sterke mate van Amerikaanse invloeden in ons land. Hierbij was een belangrijke rol weggelegd voor het genre rock & roll. Dit genre werd na 1955 al snel ook in ons land populair en heeft niet alleen op muzikaal gebied invloed gehad, maar ook bij de vorming van een homogene jeugdgeneratie. De ontwikkelingen rondom het cultuurgoed muziek pasten dan ook moeiteloos in het succesverhaal van Amerikaans cultureel imperialisme.

In deze thesis is geprobeerd te kijken in hoeverre er sprake was van Amerikanisering in de Nederlandse muziekwereld in 1955-1975. Het sociologische concept ‘muziekwereld’ bleek hiervoor uitermate geschikt. Door de brede blik die dankzij dit concept gehanteerd werd, zijn diverse vormen van Amerikanisering op muzikaal gebied in Nederland geanalyseerd. Het bleek dat de invloed van Amerika en Amerikaanse muziek in de officiële Nederlandse top tien, zoals die vanaf 1965 door Radio Veronica werd samengesteld, niet bijzonder groot was. Genres zoals jazz, blues, soul en psychedelische rock kwamen zeer weinig voor in de top tien in 1965-1975. Het genre rock & roll was opvallend genoeg bijna geheel verdwenen uit de top tien na 1965. De grote invloed die dit genre toegedicht werd in de literatuur, was duidelijk niet terug te vinden in de officiële hitparade. Ook bleek dat dit genre onterecht in een adem genoemd wordt met termen als popmuziek, rockmuziek en populaire muziek. Wanneer rock & roll door auteurs in de periode na 1965 als invloedrijk in de muziekwereld wordt genoemd, dan maken zij zich zelfs schuldig aan anachronisme: met de term rock & roll worden dan subgenres van rockmuziek bedoeld die weliswaar een historische binding hebben met het genre rock & roll, maar zich historisch gezien ontwikkeld hebben tot een geheel ander genre. Het is dan ook onjuist dat rock & roll in wetenschappelijke studies vaak genoemd werd en wordt op plaatsen waar de term populaire muziek bedoeld wordt.

Amerikaanse artiesten bleken in de Nederlandse top tien slechts verantwoordelijk voor een vijfde deel van het totale aantal noteringen in de top tien in 1965-1975. Britse en Nederlandse artiesten bleken hierin meer hits te scoren. Van de genres die in deze periode als ‘nieuw’ gekarakteriseerd kunnen worden, bleek alleen de Britse beatmuziek echt veel noteringen in de top tien te behalen. Genres met een Amerikaanse achtergrond waren lang niet zo populair. Gezien deze gegevens kan gesproken worden van een beperkte mate van Amerikanisering van de Nederlandse top tien in 1965-1975. Amerika was slechts het derde land dat een belangrijke invloed had op de artiesten en de muziek die top tien hits scoorden. Groot-Brittannië en Nederland bleken boven Amerika te staan op dit gebied. De daadwerkelijke populariteit van Amerikaanse muziek, gemeten aan de hand van de top tien, bleek dus kleiner te zijn dan naar voren kwam uit de literatuur. Amerikaanse muziek bleek ook niet progressief te zijn, zoals ook vaak gedacht werd. De meeste Amerikaanse muziek bleek tot het cluster met traditionele genres te behoren en niet tot het cluster met nieuwe genres.

Met het analyseren van de muziek uit de top tien is echter nog geen goed antwoord gegeven op de vraag of er sprake was van Amerikanisering in de Nederlandse muziekwereld. Een muziekwereld bevat namelijk meer dan alleen artiesten en hun muziek. Ik heb drie belangrijke instituties beschreven die deel uitmaken van de Nederlandse muziekwereld in 1955-1975: de platenmaatschappijen, muziektijdschriften en de radio. Hierbij zijn andere belangrijke instituties zoals de televisie buiten beschouwing gelaten. Opvallend genoeg bleek er in deze instituties een wat grotere invloed van Amerika te zijn dan het geval was bij de muziek in de top tien. Amerikaanse platenmaatschappijen en platenlabels waren met succes actief op de Nederlandse markt van top tien hits. Dit is verassend, aangezien de muziek van Amerikaanse artiesten niet bijzonder populair was in de top tien. Overeenkomsten bleken te bestaan in de manier waarop het marktaandeel van grote platenmaatschappijen in Amerika en in Nederland zich ontwikkelde. Het bleek dat vanaf 1955 de situatie in Amerika enkele jaren later ook in Nederland bijna identiek was.

In muziektijdschriften uit 1955-1975 vinden we een andere vorm van Amerikanisering terug. Nederlandse muziektijdschriften ontstonden onder andere doordat de makers van deze bladen in Amerikaanse tijdschriften een voorbeeld zagen. De berichtgeving over Amerikaanse artiesten en hun muziek verschilde per tijdschrift. Bladen waar de doelgroep wat ouder en meer maatschappijkritisch was, neigden zich meer af te zetten tegen traditionele Amerikaanse artiesten (en artiesten uit andere landen) en schreven juist meer over artiesten die tot de zogenaamde tegencultuur gerekend konden worden.

Ook de wereld van de Nederlandse radio was onderhevig aan Amerikaanse invloed. De populariteit van nieuwe zenders zoals Radio Veronica die naar Amerikaans model waren opgericht, bleek groot. Pogingen van publieke zenders om zichzelf eveneens om te vormen naar een model dat de jeugd aansprak, mislukten jammerlijk. Net als bij de ontwikkelingen in de muziekindustrie, bleek het genre beatmuziek ook bij de radiostations een belangrijke invloed te hebben gehad. Ontwikkelingen op radiogebied die in Amerika plaatsvonden vlak voor of ten tijde van de opkomst van rock & roll vonden in ons land plaats ten tijde van de opkomst van beatmuziek of hier net voor of na. Omdat dit genre van Britse afkomst was, kunnen we hier concluderen dat het lang niet alleen Amerikaanse muziek was die in Nederland samenging met maatschappelijke veranderingen.

Nu dit alles de revue gepasseerd is, kan de centrale probleemstelling van deze thesis beantwoord worden. Ik denk dat in de Nederlandse muziekwereld in 1955-1975 zeker Amerikaanse invloeden aanwezig waren. Deze waren echter niet zo invloedrijk dat gesproken kan worden van een succesverhaal van Amerikanisering op muzikaal gebied. Omdat er wel degelijk sprake was van Amerikaanse invloeden in de Nederlandse muziekwereld in deze periode, vind ik het te ver gaan om te spreken van een historische mythe. Er bestaat echter wel een dringende behoefte om nuances aan te brengen in het onderzoek naar Amerikanisering in Nederland en ik hoop met dit onderzoek hier een bijdrage aan te hebben geleverd. Hoewel ik niet wil beweren dat de resultaten van mijn onderzoek generaliseerbaar zijn voor ander onderzoek naar culturele elementen, denk ik wel dat het succesverhaal van Amerikanisering in toekomstig wetenschappelijk onderzoek nader onderzocht dient te worden. Hierbij zou het goed zijn dat meer aandacht wordt besteed aan de sociale context van culturele elementen en niet alleen aan een bepaald deelaspect van cultuur op zich. Hierdoor kan in de toekomst een steeds duidelijker beeld ontstaan van de werkelijke invloed van de overdracht van Amerikaanse cultuur op Nederland.

BIJLAGE 1: HET SPSS BESTAND

In de hoofdstukken drie en vier van deze master thesis wordt regelmatig verwezen naar gegevens die verkregen zijn met behulp van de officiële hitparade van radio Veronica in de periode 1965-1975. Ik heb alle noteringen uit de top tien in deze periode verwerkt in een databestand met behulp van het statistische analyseprogramma SPSS. In deze bijlage zal ik enige informatie geven over dit bestand en uitleggen hoe ik dit gemaakt heb.

In het SPSS bestand staan alle top tien noteringen uit de Veronica Top 40 uit de periode 1965-1975. In totaal zijn dit 5200 noteringen: elke week tien nummers, dit 52 weken per jaar en in totaal tien jaren achter elkaar (1965 tot en met 1974). De gegevens over deze noteringen heb ik ontleend aan de hand van de gedrukte top tien hitlijsten.¹⁵⁷ Voor elke notering zijn in het SPSS bestand een aantal gegevens, ook wel waarden genoemd, opgenomen. Allereerst zijn dit de naam van de artiest en de titel van het betreffende nummer. Hierna zijn enkele gegevens opgenomen over tijd: jaar van verschijning, de week van verschijning en de positie van het nummer.

De gegevens die hierna zijn opgenomen zijn allen gecodeerd weergegeven in SPSS. Dit wil zeggen dat door het toekennen van een bepaald cijfer aan de waarde van een notering hier bepaalde informatie over verkregen kan worden. Een voorbeeld: na de positie van het nummer is gekeken wat de nationaliteit van de artiest(en) was. Hier staat in het betreffende vakje bijvoorbeeld een 0 of een 1 ingevuld. De 0 is in dit geval gecodeerd voor ‘Amerikaans’, de 1 voor ‘Nederlands’. Na de nationaliteit is gekeken naar het genre van het nummer. Hierna is gekeken tot welk cluster genres dit afzonderlijke genre behoort. Hierover wordt in hoofdstuk drie uitgebreide informatie gegeven. Na de genres is als laatste gekeken naar de naam van de platenmaatschappij (of platenlabel) die het betreffende nummer uitbracht, de nationaliteit hiervan en tot slot is gekeken of een label deel uitmaakte van een groter concern of onafhankelijk was.

Een voorbeeld van hoe dit er visueel uitziet in het SPSS bestand is in onderstaande tabel te zien. Het betreft hier een voorbeeld met twee willekeurige noteringen:

¹⁵⁷ *Top 40. Het gedrukte exemplaar 1965-1974* (2005). Dit overzicht is tot stand gekomen door een samenwerking van Radio 10 Gold, Stichting Nederlandse Top 40, de AVRO en BR Music.

Artiest	Titel	Jaar	Week	Positie	Nationaliteit	Genre	Genre2	Label	Label2	Label3
The Beatles	<i>I feel fine</i>	1965	1	1	2	7	1	0	1	1
Golden Earring	<i>Radar love</i>	1973	39	1	1	2	1	20	3	0

De afkortingen ‘genre 2’, ‘label 2’ en ‘label 3’ staan in dit geval voor respectievelijk de cluster genres waartoe het afzonderlijke genre behoorde, de nationaliteit van het platenlabel en de onafhankelijkheid van het label. Door de manier van coderen kan veel informatie worden opgeslagen in SPSS zonder dat deze voluit verwerkt dient te worden in het bestand. SPSS zet de gecodeerde informatie bij het maken van tabellen en grafieken automatisch om in de betekenis van de cijfers in de vakjes. In bovenstaande tabel is bijvoorbeeld over de notering van de *Beatles* de volgende informatie gecodeerd:

- Nationaliteit (2) = Brits.
- Genre (7) = Beatmuziek.
- Genre 2 (1) = Cluster ‘Nieuwe genres’.
- Label (0) = Parlophone.
- Label 2 (1) = Brits.
- Label 3 (1) = EMI.

Op deze manier zijn in totaal 5200 noteringen verwerkt en geanalyseerd. De resultaten van de analyse leveren diverse interessante gegevens op over de mate van Amerikanisering van de top tien in 1965-1975, het soort muziek dat in deze hitlijst voorkwam en de mate waarin grote platenconcerns invloed hadden op de platenmarkt.

BIJLAGE 2: INDELING IN GENRES

In het SPSS bestand van de top tien noteringen uit de periode 1965-1975 is een indeling gemaakt die gebaseerd is op de soorten genres van de muziek uit deze periode. Deze genres zijn op twee manieren onderverdeeld: twintig afzonderlijke groepen en vier clusters waarin deze twintig afzonderlijke groepen zijn onderverdeeld. In deze bijlage zal ik de verdeling en benaming van deze twintig groepen nader toelichten.

De volgende twintig soorten genres zijn opgenomen in het SPSS bestand: jazz, blues, rock algemeen, rock & roll, psychedelische rock, hardrock, symfonische rock, beatmuziek, rhythm & blues, reggae, soul, ballads, levenslied, religieuze muziek, instrumentele muziek, country & western, folk, meezing/populair, westcoast en disco. Ik zal deze genres voorzien van een korte omschrijving.¹⁵⁸

- Jazz – Improvisatiemuziek waarbij een belangrijke rol is weggelegd voor solisten op instrumenten zoals trompet, trombone, piano, gitaar en saxofoon. Oorsprong: New Orleans, Amerika. Jazz kent vele subsoorten waarvan swing, free jazz en bebop er enkele zijn.
- Blues – Klaagzangen waarbij de artiest voornamelijk begeleidt wordt op (akoestische of elektrische) gitaar of piano. Oorsprong: bij de plattelandsbevolking van de zuidelijke Amerikaanse staten, rond 1900. Blues kent ook diverse subsoorten zoals delta blues, urban blues en bluesrock.
- Rock Algemeen – Algemene verzamelnaam voor alle soorten muziek die in het verlengde liggen van de oorspronkelijke rock & roll en die in deze analyse niet tot een van onderstaande substijlen van rock gerekend worden. Belangrijkste instrumenten zijn de gitaar, bas en drums.
- Rock & Roll – De oervorm van rockmuziek, ontstaan uit een samensmelting van country & western muziek en rhythm & blues. Heeft een zeer dansbaar karakter. Vaak genoemd als de eerste muziek die speciaal voor tieners gemaakt werd en wordt gezien als een grote invloed op vele genres die na dit genre ontstonden. Oorsprong: Amerika, vanaf 1955.
- Psychedelische rock (of: Acid rock) – Substijl van rockmuziek waarbij de muziek een sterk surrealistisch en experimenteel karakter heeft en de artiest, veelal onder invloed

¹⁵⁸ Deze omschrijving van deze genres is gebaseerd op: Jan van der Plas en Mike Schepers, *Popmuziek. Ruim 1000 begrippen van A tot Z* (Utrecht 2003). Bij het indelen van artiesten uit de top tien in een van deze genres is hierbij nog gebruik gemaakt van: Johan van Slooten (ed.), *Top 40 hitdossier, 1965-2000* (Haarlem 2005).

van LSD, zowel in teksten als in muziek de grenzen van het menselijk bewustzijn verkend. Oorsprong: Amerikaanse westkust, midden jaren zestig.

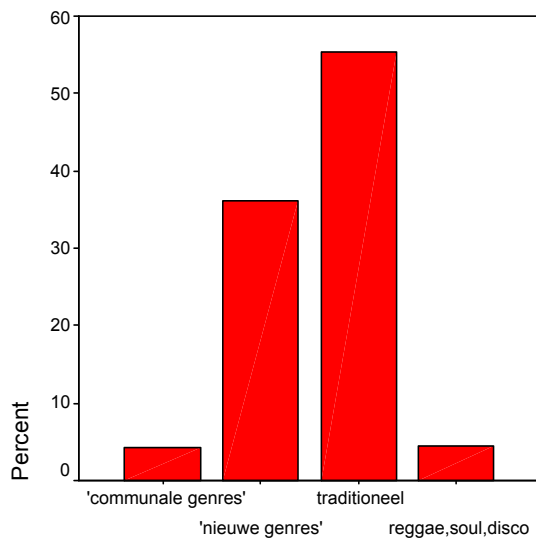
- Hardrock – Substijl van rockmuziek die gekenmerkt wordt door een hoog geluidsvolume, zwaar vervormde gitaargeluiden en agressieve zang. Eind jaren zestig ontstaan uit een mix van blues, rhythm & blues en rock & roll.
- Symfonische rock (of: progressieve rock) – Substijl van rockmuziek die gekenmerkt wordt door het gebruik van elementen van klassieke muziek. Deze muziek kent vaak een episch karakter. Ontstaan in de jaren zestig.
- Beatmuziek – Substijl van rockmuziek die gekenmerkt wordt door een strikt danstempo en het benadrukken van de tweede tel in de maat. Ontstaan als mengvorm van rock & roll en skiffle in Groot-Brittannië en ook wel merseybeat genoemd, naar de rivier de Mersey die langs de Britse stad Liverpool stroomt. De Beatles, afkomstig uit Liverpool, worden gezien als grondlegger van dit genre. Oorsprong: Groot-Brittannië, vanaf 1962.
- Rhythm & blues – Verzamelterm voor diverse soorten ‘zwarte’ dansmuziek die ontstond uit een mengsel van jazz, blues en gospel. Oorspronkelijk afkomstig uit de zuidelijke Amerikaanse staten. In de jaren zestig raakte deze muziek populair bij blanke artiesten die er hun eigen creativiteit op loslieten.
- Reggae – Muziek afkomstig van het eiland Jamaica, gekenmerkt door de accentuering van de tweede en vierde tel in een maat en het ontspannende karakter.
- Soul – Door gospel beïnvloede richting in de rhythm & blues die gekenmerkt wordt door de emotionele zang. Dankzij de invloed van Amerikaanse platenlabels en muziekstudio’s populair geworden.
- Ballads – Rustige liedjes met een romantische tekst en pakkende melodie. Een artiest die voornamelijk ballads zingt wordt ook wel crooner genoemd.
- Levenslied – Typisch Nederlandse volksmuziek waarin op dramatische wijze uit het leven gegrepen teksten worden vertolkt. Ook wel smartlap genoemd.
- Religieuze muziek – Muziek waarbij het verspreiden van de religieuze boodschap het belangrijkste doel is. Gospel is een bekend voorbeeld.
- Instrumentele muziek - Muziek zonder zang met alleen instrumentele melodieën.
- Country & Western – Op volksliedjes gebaseerde muziek waarbij banjo, gitaar en mandoline de belangrijkste instrumenten zijn. Oorspronkelijk de muziek van de blanke plattelandsbevolking uit de zuidelijke Amerikaanse staten. Kent substijlen zoals bluegrass (akoestisch), honky tonk (elektrisch) en western swing (jazzy invloed).

- Folk – Volksmuziek die bestaat uit verhalende liedjes over allerlei soorten gevoelens. Scheidslijnen met blues en country & western zijn soms dun. Naast de gitaar worden vooral traditionele instrumenten gebruikt.
- Meezing/populair – Muziek die niet tot het rockgenre gerekend kan worden en ook niet tot alle andere hier beschreven categorieën. Gekenmerkt door eenvoudig te herkennen refreinen die gemakkelijk zijn mee te zingen.
- Westcoast – Instrumentele gitaarmuziek gekoppeld aan meerstemmige zang, vaak gekenmerkt door onderwerpen zoals strand, zon, zee en meisjes. Ontstaan aan de Californische kust begin jaren zestig.
- Disco – Dancemuziek uit de jaren zeventig en tachtig die ontstond uit een mix van diverse rhythm & blues soorten en soulmuziek. Kenmerkend is de monotone en stuwende beat.

Zoals duidelijk zal zijn na het lezen van bovenstaande typering, zijn de scheidslijnen tussen sommige genres vrij dun. Hierdoor is een indeling van alle nummers uit de top tien in 1965-1975 in deze genres tot op zeker hoogte onvermijdelijk enigszins arbitrair. Toch denk ik dat een dergelijke indeling diverse voordelen heeft. Er ontstaat een zeer gedetailleerd beeld van de soorten muziek die in deze hitlijsten terug te vinden zijn. Daarnaast zijn uitspraken te doen over de mate van Amerikanisering in deze hitlijsten, doordat specifieke genres soms een duidelijke Amerikaanse grondslag hebben. Bovendien zijn de twintig groepen genres in te delen in grotere clusters met genres die diverse gemeenschappelijke kenmerken hebben zodat naast een gedetailleerd beeld ook een algemener beeld zal ontstaan over de genres die in de top tien aanwezig zijn. Hierover valt meer te lezen in hoofdstuk drie.

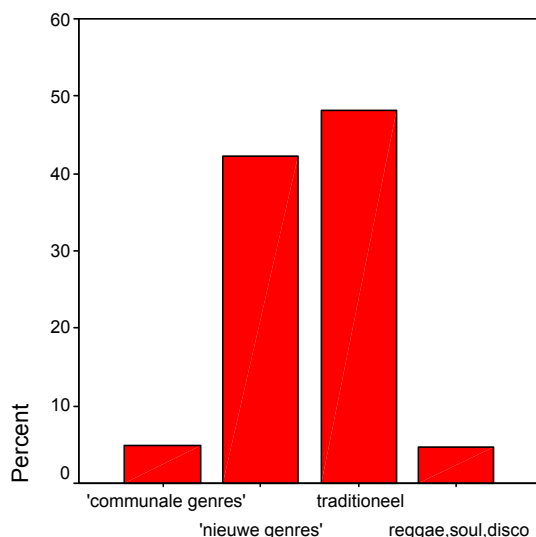
BIJLAGE 3: RESULTATEN ANALYSE GENRES IN CLUSTERS

In deze bijlage staan de resultaten van de analyse van de vier clusters met genres, zoals die in hoofdstuk drie besproken worden, grafisch weergegeven. Als eerste is voor de periode 1965 – 1975 een grafiek gemaakt met hierin de percentages voor deze periode van tien jaar. Hierna zijn twee grafieken gemaakt voor de perioden 1965 t/m 1969 en 1970 t/m 1974. Deze zijn overigens ook gedeeltelijk in de tekst van hoofdstuk drie weergegeven. Daarna is voor elk jaar in de periode 1965-1975 met behulp van SPSS een aparte grafiek gemaakt die het percentage per cluster weergeeft. Verschillen per periode en/of jaar zijn zo duidelijk af te lezen.

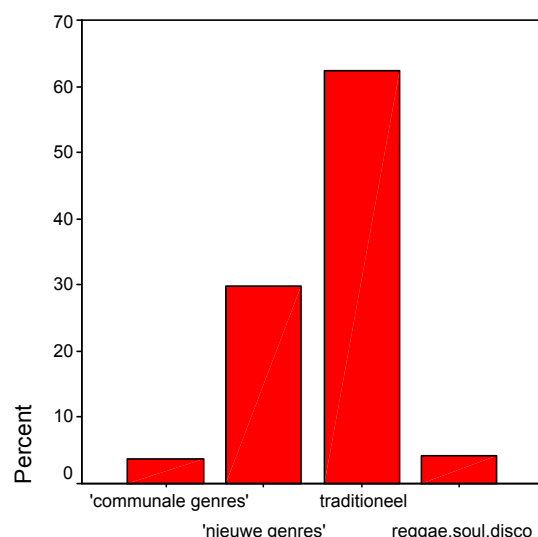


1965-1975

1: Aandeel (%) van de vier clusters in de top tien, 1965-1975. N=5200



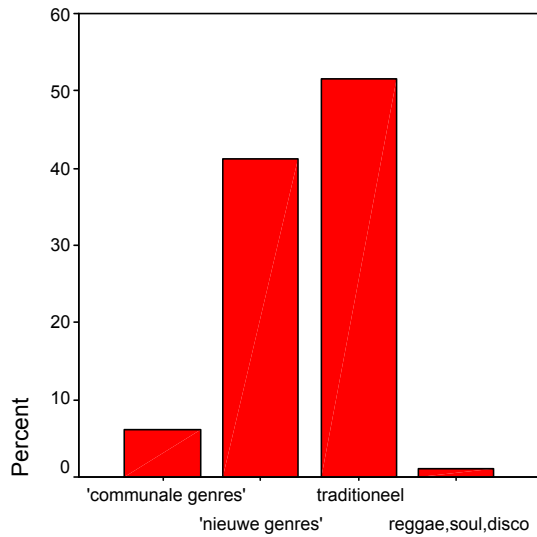
1965 t/m 1969



1970 t/m 1974

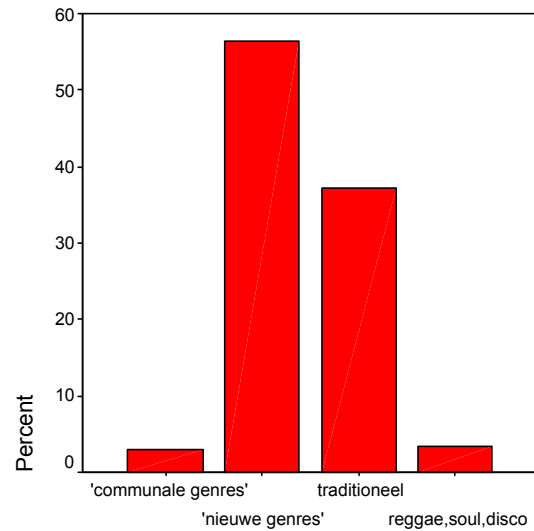
2: Aandeel (%) van de vier clusters in de top tien, 1965 t/m 1969. N=2610

3: Aandeel (%) van de vier clusters in de top tien, 1970 t/m 1974. N=2590



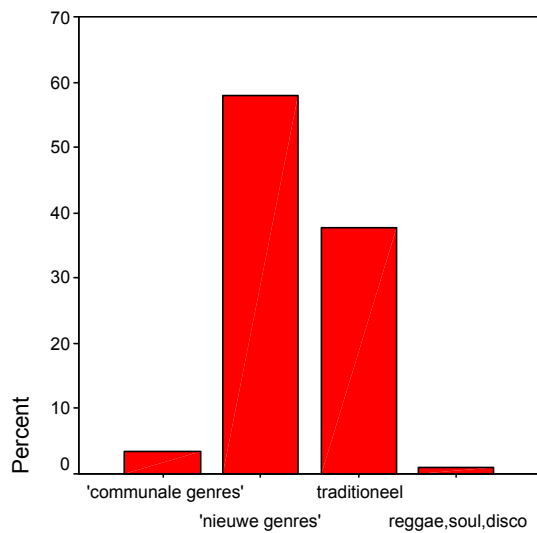
1965

4: Aandeel (%) van de vier clusters in de top tien, 1965. N=520



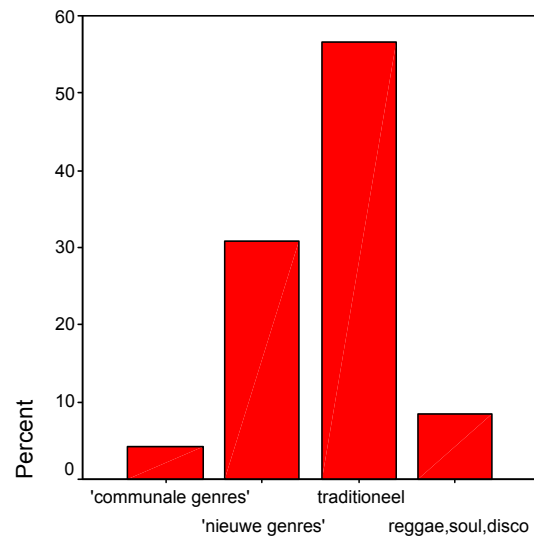
1966

5: Aandeel (%) van de vier clusters in de top tien, 1966. N=530



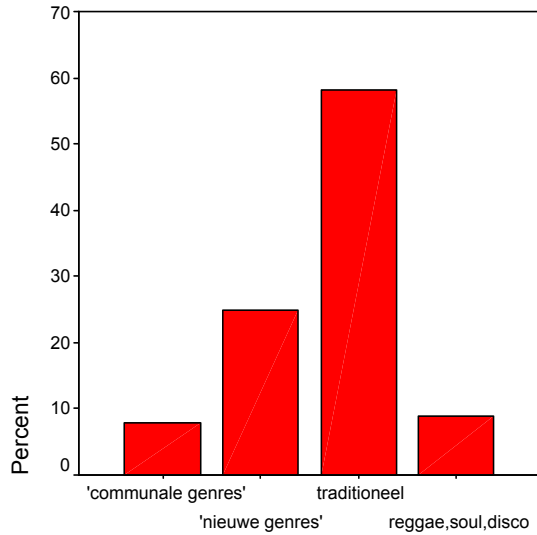
1967

6: Aandeel (%) van de vier clusters in de top tien, 1967. N=520



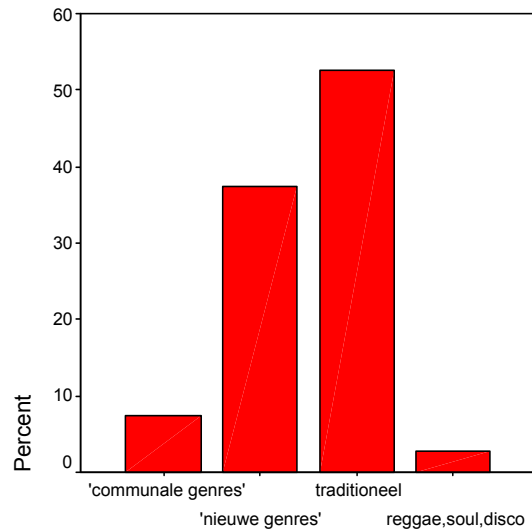
1968

7: Aandeel (%) van de vier clusters in de top tien, 1968. N=520



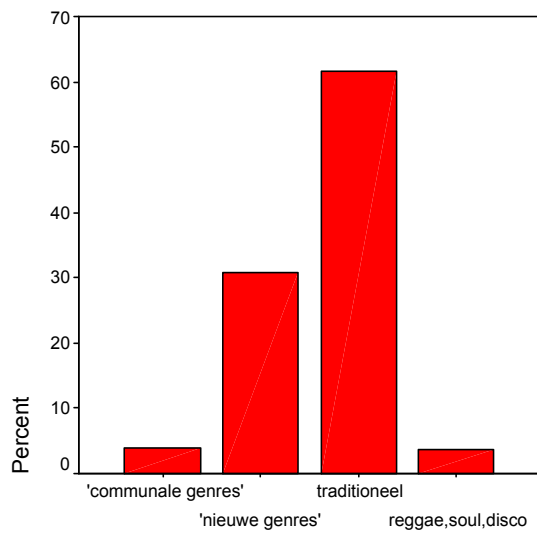
1969

8: Aandeel (%) van de vier clusters in de top tien, 1969. N=520



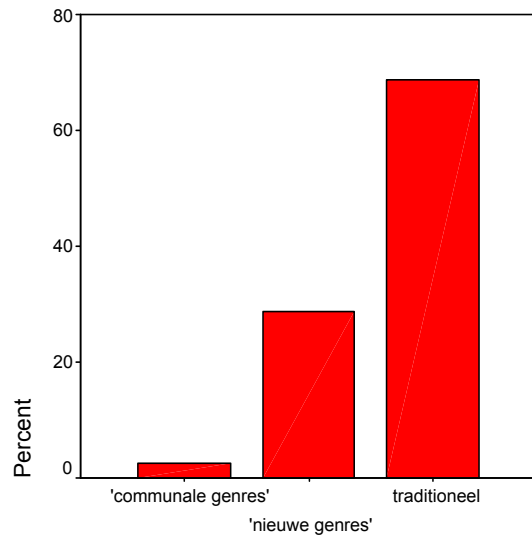
1970

9: Aandeel (%) van de vier clusters in de top tien, 1970. N=520



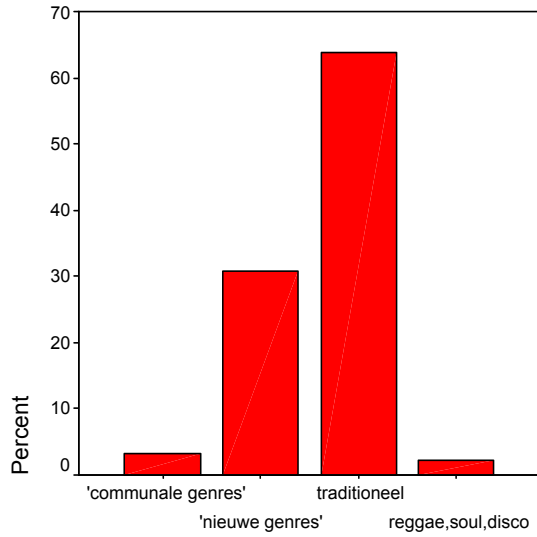
1971

10: Aandeel (%) van de vier clusters in de top tien, 1971. N=520



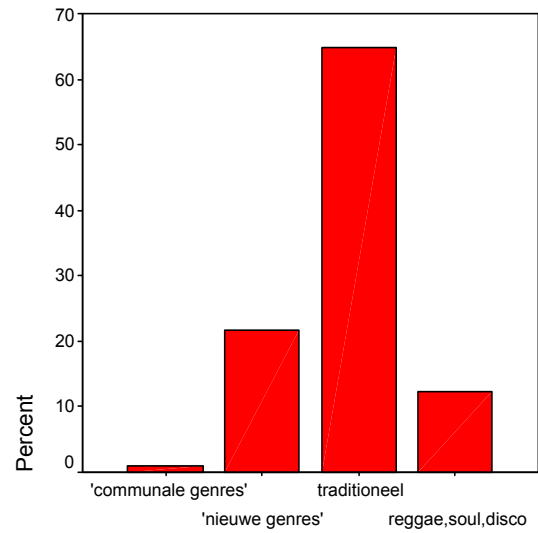
1972

11: Aandeel (%) van de vier clusters in de top tien, 1972. N=530



1973

12: Aandeel (%) van de vier clusters in de top tien, 1973. N=510



1974

13: Aandeel (%) van de vier clusters in de top tien, 1974. N=510

BIJLAGE 4: RESULTATEN ANALYSE AFZONDERLIJKE GENRES.

In deze bijlage staan de resultaten van de analyse van afzonderlijke genres in de Nederlandse top tien in 1965-1975. Deze analyse zal dieper ingaan op de genres die zich in de top tien bevonden dan de analyse met de geclusterde genres. Hierdoor ontstaat naast een meer algemeen beeld ook een gedetailleerder beeld van de genres die in de top tien voorkwamen. Onderstaande tabellen zijn ook terug te vinden in de tekst van hoofdstuk drie.

	Aantal	Procent
jazz	13	,3
blues	49	,9
rock algemeen	557	10,7
rock & roll	44	,8
psychedelische rock	51	1,0
hardrock	100	1,9
symfonische rock	134	2,6
beatmuziek	784	15,1
rhythm & blues	168	3,2
reggae	25	,5
soul	173	3,3
ballads	770	14,8
levenslied	421	8,1
religieuze muziek	94	1,8
instrumentele muziek	169	3,3
country	31	,6
folk	131	2,5
populair/meezingers	1419	27,3
'westcoast'	39	,8
disco	28	,5
Totaal	5200	100,0

1: Aandeel (in aantal noteringen en percentage) genres in de top tien, 1965-1975. N=5200

% within jaar van verschijnen

		jaar van verschijnen										Totaal
		1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	
genre	jazz					2,1%			,4%			,3%
v/h	blues				2,9%	3,1%	1,2%	,2%		1,2%	1,0%	,9%
nummer	rock algemeen	,2%	12,6%	11,5%	5,6%	3,5%	17,7%	8,1%	17,0%	20,2%	10,8%	10,7%
	rock & roll	7,3%						,4%			,8%	,8%
	psychedelische rock			3,8%	1,3%	1,7%	1,5%	1,3%				1,0%
	hardrock	,2%	3,0%	2,1%	1,7%		6,2%	1,0%	,9%	4,1%		1,9%
	symfonische rock	1,2%		3,8%		4,8%	4,8%	2,9%	3,8%	3,3%	1,2%	2,6%
	beatmuziek	17,3%	32,1%	33,3%	19,4%	12,5%	5,4%	13,7%	6,4%	1,2%	9,0%	15,1%
	rhythm & blues	15,0%	5,1%	1,7%	1,5%	1,7%	1,7%	2,9%	,6%	2,0%		3,2%
	reggae					3,5%		1,3%				,5%
	soul	1,2%	3,4%	1,0%	8,5%	5,4%	2,7%	2,3%		2,2%	6,9%	3,3%
	ballads	8,3%	8,1%	10,4%	19,6%	25,0%	15,0%	16,5%	18,1%	18,6%	8,4%	14,8%
	levenslied	5,6%	4,9%	8,5%	16,3%	4,6%	3,5%	6,3%	10,0%	10,0%	11,4%	8,1%
	religieuze muziek					4,2%	10,6%	1,2%		1,8%	,4%	1,8%
	instrumentele muziek	11,0%		3,7%	1,7%	1,5%	,8%	5,0%	4,0%	,2%	4,7%	3,3%
	country	1,9%	1,7%	,2%			,6%		1,5%			,6%
	folk	4,2%	1,3%	3,3%	1,5%	2,7%	5,8%	3,7%	,8%	2,0%		2,5%
	populair/meezinge	26,7%	24,2%	15,2%	18,8%	22,9%	22,7%	32,7%	36,6%	33,3%	40,0%	27,3%
	'westcoast'		3,6%	1,5%	1,0%	,8%		,6%				,8%
	disco										5,5%	,5%
Totaal		100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

2: Aandeel (%) van de genres per afzonderlijk jaar (verticaal) in 1965-1975. N=5200

BIJLAGE 5: RESULTATEN ANALYSE ARTIESTEN IN DE TOP TIEN, 1965-1975.

In deze bijlage staan de resultaten van de analyse waarin de nationaliteit van de verschillende artiesten in de Nederlandse top tien in 1965-1975 is bekeken. Deze zijn wederom opgenomen in de tekst van hoofdstuk drie en hier voor de overzichtelijkheid nogmaals weergegeven.

% within jaar van verschijnen

	jaar van verschijnen										Totaal	
	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974		
nationaliteit												
artiest	Amerikaans	20,0%	25,3%	16,9%	20,8%	23,1%	26,0%	17,9%	14,5%	30,8%	19,2%	21,4%
	Nederlands	9,6%	17,7%	21,9%	23,1%	31,0%	35,4%	32,3%	30,4%	25,5%	32,0%	25,9%
	Brits	47,7%	51,1%	59,0%	45,8%	35,2%	31,3%	24,2%	33,2%	22,9%	31,0%	38,2%
	Duits		1,1%					5,0%	3,8%	3,9%	,6%	1,4%
	Frans	1,7%	1,3%	,6%	2,1%	5,4%		6,7%	2,6%	2,9%	5,9%	2,9%
	Spaans		1,7%				1,0%	6,0%	2,1%	2,2%		1,3%
	Australisch		,9%	1,2%	,6%				,9%	,2%		,4%
	Canadees	5,2%				1,0%	,8%	1,2%	,2%		2,4%	1,1%
	Belgisch	2,9%	,8%						,2%	2,5%	3,3%	1,0%
	Zweeds	2,5%			,8%					,6%	1,6%	,5%
	Grieks	5,0%			1,7%	1,3%	,8%	1,0%	7,2%	6,7%	2,2%	2,6%
	Italiaans	3,5%			,2%		,8%			1,0%		,5%
	Jamaicaans	1,9%				2,9%	1,3%	2,7%			2,0%	1,1%
	Iers			,4%		,2%	1,0%	3,1%	2,3%	,8%		,8%
	Israelisch				1,7%							,2%
	Nieuw-Zeeland				1,5%							,2%
	Deens				1,7%							,2%
	Peruaans						1,2%					,1%
	Liberiaans						,6%					,1%
	Divers								2,6%			,3%
Totaal		100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

1: Aandeel (%) van nationaliteit van artiesten in de top tien, 1965-1975. N=5200

	<u>Amerikaans</u>	<u>Nederlands</u>	<u>Brits</u>
Gemiddelde duur van een top tien notering.	1114 noteringen/216 verschillende nummers = 5,16 weken.	1345 noteringen/264 verschillende nummers = 5,09 weken.	1987 noteringen/336 verschillende nummers = 5,91 weken.
Per meest scorende artiesten.	Simon & Garfunkel: 6,14 weken.	The Cats: 7,3 weken.	The Beatles: 8,68 weken.
	Beach Boys: 5,57 weken.	Golden Earring(s): 5,3 weken.	Rolling Stones: 6,95 weken.
	Creedence Clearwater Revival: 4,75 weken.	George Baker Selection: 4,36 weken.	The Kinks: 6,75 weken.

2: Gemiddelde duur (aantal weken) van top tien noteringen gesorteerd naar nationaliteit, 1965-1975.

% within jaar van verschijnen

	jaar van verschijnen										Totaal	
	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974		
genre jazz					9,2%			2,6%				1,2%
v/h blues				8,3%	13,3%	2,2%			3,8%			3,1%
nummer rock algemeen		6,7%	6,8%	3,7%	9,2%	23,0%	10,8%	19,5%	22,3%	7,1%		11,5%
rock & roll	10,6%										4,1%	1,3%
psychedelische r			13,6%			5,9%	3,2%					2,1%
hardrock			2,3%	8,3%		8,1%	3,2%	3,9%	12,1%			4,2%
beatmuziek			34,1%	9,3%			1,1%					3,7%
rhythm & blues	19,2%		8,0%				8,6%					3,1%
reggae					2,5%							,3%
soul	5,8%	13,4%	5,7%	40,7%	8,3%	8,1%	12,9%		7,0%	24,5%		12,7%
ballads	8,7%	8,2%	8,0%	10,2%	8,3%	14,8%	12,9%	40,3%	17,2%	11,2%		13,4%
levenslied		1,5%										,2%
religieuze muziek					17,5%	11,1%			3,2%	2,0%		3,9%
instrumentele mu				,9%	1,7%						5,1%	,7%
country		6,7%	1,1%			2,2%		10,4%				1,9%
folk	15,4%					12,6%	5,4%	1,3%				3,5%
populair/meezing	40,4%	49,3%	11,4%	13,9%	26,7%	11,9%	38,7%	22,1%	34,4%	17,3%		27,4%
'westcoast'		14,2%	9,1%	4,6%	3,3%		3,2%					3,5%
disco											28,6%	2,5%
Totaal	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

% within jaar van verschijnen

		Totaal
genres	'communale genres'	9,5%
samengevoegd	'nieuwe genres'	29,5%
	traditioneel	45,5%
	reggae,soul,disco	15,4%
Totaal		100,0%

3: Aandeel (%) van diverse afzonderlijke en geclusterde genres die gespeeld werden door Amerikaanse artiesten uit de top tien, 1965-1975. N=1114

% within jaar van verschijnen

	jaar van verschijnen										Totaal
	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	
genre blues				,8%			,6%				,1%
v/h rock algemeen	2,0%	7,4%			4,3%	25,0%	10,1%	13,7%	14,6%	8,0%	9,8%
nummer rock & roll							1,2%				,1%
symfonische roc			2,6%		11,2%	9,8%	8,9%	6,8%	6,9%	3,7%	5,9%
beatmuziek	10,0%	45,7%	31,6%	24,2%	16,1%	7,1%	11,9%	3,7%		8,0%	14,2%
rhythm & blues		7,4%	1,8%			1,6%			2,3%		1,1%
soul					9,3%						6,7%
ballads	2,0%		4,4%	26,7%	21,1%	14,1%	30,4%	16,8%	6,9%	2,5%	14,1%
levenslied	40,0%	25,5%	21,1%	40,8%	14,3%	9,8%	7,7%	17,4%	13,8%	20,2%	18,6%
religieuze muz					,6%	10,3%	3,6%				1,9%
instrumentele t			8,8%		3,7%		6,0%			3,7%	2,4%
country	20,0%										,7%
folk		2,1%	14,9%	1,7%					7,7%		2,3%
populair/meezi	26,0%	11,7%	14,9%	5,8%	19,3%	22,3%	19,6%	41,6%	47,7%	47,2%	26,7%
Totaal	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

% within jaar van verschijnen

		Totaal
genres	'communale genres'	3,2%
samengevoegd	'nieuwe genres'	31,2%
	traditioneel	63,6%
	reggae,soul,disco	1,9%
Totaal		100,0%

4: Aandeel (%) van diverse afzonderlijke en geclusterde genres die gespeeld werden door Nederlandse artiesten uit de top tien, 1965-1975. N=1345

% within jaar van verschijnen

	jaar van verschijnen										Totaal
	1965	1966	1967	1968	1969	1970	1971	1972	1973	1974	
genre blues				2,1%		1,8%				3,2%	,7%
v/h rock algemeen		15,5%	17,6%	10,5%		6,7%	11,9%	30,1%	41,0%	19,6%	14,0%
nummer rock & roll	10,9%										1,4%
psychedelische			2,6%	2,9%	4,9%		3,2%				1,4%
hardrock	,4%	5,9%	2,9%			12,9%	1,6%	1,1%	1,7%		2,7%
symfonische roc	2,4%		5,5%		3,8%	4,3%		5,1%	6,8%		2,7%
beatmuziek	34,3%	43,2%	32,9%	24,8%	21,3%	9,2%	38,9%	13,1%	5,1%	20,9%	26,5%
rhythm & blues	23,4%	7,4%		3,4%	4,9%	3,7%	5,6%	1,7%	6,0%		5,9%
soul					1,6%						,2%
ballads	4,8%	11,8%	13,7%	17,6%	29,0%	15,3%	4,0%	6,8%	12,8%	12,7%	13,0%
levenslied			6,5%	11,3%				4,0%	6,8%		3,1%
religieuze muzie						9,8%					,8%
instrumentele m			2,9%			2,5%	4,8%	6,3%		4,4%	1,9%
folk	2,4%	1,8%		,8%	6,6%	4,3%		1,7%			1,8%
populair/meezin	21,4%	14,4%	15,3%	26,5%	27,9%	29,4%	30,2%	30,1%	19,7%	39,2%	24,0%
Totaal	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%	100,0%

% within jaar van verschijnen

		Totaal
genres	'communale genres'	2,4%
samengevoegd	'nieuwe genres'	54,7%
	traditioneel	42,8%
	reggae,soul,disco	,2%
Totaal		100,0%

5: Aandeel (%) van diverse afzonderlijke en geclusterde genres die gespeeld werden door Britse artiesten uit de top tien, 1965-1975. N=1987

BIJLAGE 6: PLATENMAATSCHAPPIJEN EN PLATELABELS, 1965-1975.

In het SPSS bestand zijn ook gegevens opgenomen over de platenmaatschappijen en –labels die in 1965-1975 in de Nederlandse top tien noteringen scoorden. Deze gegevens kunnen iets vertellen over de mate waarin grote maatschappijen wel of niet de markt beheersten en zo wellicht invloed uitoefenden op het soort muziek dat in de top tien kwam. In deze bijlage staan enkele gegevens die in hoofdstuk vier nader worden besproken. Ook deze tabellen zijn wederom in de tekst verwerkt van het hoofdstuk.

	Aantal	Procent
Onafhankelijk	2328	44,8
EMI	481	9,3
Decca	588	11,3
RCA	297	5,7
Philips	617	11,9
CBS	529	10,2
Warner Brothers	176	3,4
MGM	102	2,0
MCA	25	,5
Paramount/ABC	20	,4
TransAmerica Corp.	37	,7
Total	5200	100,0

1: Marktaandeel (in aantal noteringen en %) grote platenmaatschappijen en onafhankelijke platenlabels in top tien, 1965-1975. N=5200. Er waren in totaal 71 onafhankelijke labels aanwezig met top tien noteringen in deze periode.

	Aantal	Procent
Onafhankelijk	984	37,7
EMI	348	13,3
Decca	461	17,7
RCA	120	4,6
Philips	338	13,0
CBS	201	7,7
Warner Brothers	96	3,7
MGM	46	1,8
Paramount/ABC	9	,3
TransAmerica C	7	,3
Totaal	2610	100,0

2: Marktaandeel (in aantal noteringen en%) grote platenmaatschappijen en onafhankelijke platenlabels in top tien, 1965 t/m1969. N=2610.

	Aantal	Procent
Onafhankelijk	1344	51,9
EMI	133	5,1
Decca	127	4,9
RCA	177	6,8
Philips	279	10,8
CBS	328	12,7
Warner Brothers	80	3,1
MGM	56	2,2
MCA	25	1,0
Paramount/ABC	11	,4
TransAmerica Corp	30	1,2
Totaal	2590	100,0

3: Marktaandeel (in aantal noteringen en%) grote platenmaatschappijen en onafhankelijke platenlabels in top tien, 1970 t/m 1974. N=2590.

	Aantal	Procent
Amerikaans	1705	32,8
Brits	1430	27,5
Nederlands	945	18,2
Duits	657	12,6
Frans	137	2,6
Onbekend	308	5,9
Zweeds	4	,1
Spaans	14	,3
Totaal	5200	100,0

4: Noteringen van platenlabels in de top tien in 1965-1975, verdeeld naar nationaliteit. N=5200.

	Aantal	Procent
Amerikaans	737	28,2
Brits	949	36,4
Nederlands	422	16,2
Duits	258	9,9
Frans	84	3,2
Onbekend	156	6,0
Zweeds	4	,2
Total	2610	100,0

	Aantal	Procent
Amerikaans	968	37,4
Brits	481	18,6
Nederlands	523	20,2
Duits	399	15,4
Frans	53	2,0
Onbekend	152	5,9
Spaans	14	,5
Total	2590	100,0

5: Platenlabels in de top tien in 1965 t/m 1969, verdeeld naar nationaliteit. N=2610

6: Platenlabels in de top tien in 1970 t/m 1974, verdeeld naar nationaliteit. N=2590

% within (on)afhankelijk label

					Totaal
	'communale genres'	'nieuwe genres'	traditioneel	reggae, soul, disco	
Onafhankelijk	2,8%	32,3%	59,8%	5,1%	100,0%
EMI	1,7%	56,3%	41,6%	,4%	100,0%
Decca	3,4%	43,5%	52,4%	,7%	100,0%
RCA	8,1%	54,5%	29,3%	8,1%	100,0%
Philips	3,9%	30,8%	62,1%	3,2%	100,0%
CBS	10,0%	24,2%	63,1%	2,6%	100,0%
Warner Brothers	10,2%	24,4%	44,3%	21,0%	100,0%
MGM		49,0%	50,0%	1,0%	100,0%
MCA			100,0%		100,0%
Paramount/ABC	15,0%	20,0%	65,0%		100,0%
TransAmerica Corp.	18,9%	56,8%	8,1%	16,2%	100,0%
Totaal	4,3%	36,1%	55,3%	4,3%	100,0%

7: Aandeel (%) van de vier clusters met genres voor elke grote platenmaatschappij en onafhankelijke labels, 1965-1975. N=5200.

Count

												Totaal
	Onafh.	EMI	Decca	RCA	Philips	CBS	Warner	MGM	MCA	ABC/Par a.	T.A.M.	
jazz	0	0	0	11	0	0	2	0	0	0	0	13
blues	19	5	0	0	2	6	10	0	0	0	7	49
rock algemeen	260	32	63	51	44	58	1	23	0	4	21	557
rock & roll	25	13	0	4	2	0	0	0	0	0	0	44
psychedelische	4	4	8	8	0	12	3	12	0	0	0	51
hardrock	42	0	13	0	16	0	29	0	0	0	0	100
symfonische ro	66	12	32	0	24	0	0	0	0	0	0	134
beatmuziek	332	171	58	96	80	45	0	2	0	0	0	784
rhythm & blues	23	0	82	3	24	13	10	13	0	0	0	168
reggae	25	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	25
soul	87	2	4	2	20	14	37	1	0	0	6	173
ballads	373	59	69	29	115	83	19	9	11	0	3	770
levenslied	252	0	39	9	74	40	0	0	7	0	0	421
religieuze muz	38	0	12	0	13	10	21	0	0	0	0	94
instrumentele	116	10	24	0	14	2	0	0	3	0	0	169
country	14	0	0	9	0	4	4	0	0	0	0	31
folk	34	3	20	4	22	43	2	0	0	3	0	131
populair/meezi	612	131	164	49	167	199	38	42	4	13	0	1419
'westcoast'	0	39	0	0	0	0	0	0	0	0	0	39
disco	6	0	0	22	0	0	0	0	0	0	0	28
Totaal	2328	481	588	297	617	529	176	102	25	20	37	5200

8: Verdeling (in aantal noteringen) soort genres per platenmaatschappij en onafhankelijke labels, 1965-1975. N= 5200.

Count

					Totaal
	'communale genres'	'nieuwe genres'	traditioneel	reggae,s oul,disco	
Onafhankelijk	66	753	1391	118	2328
EMI	8	271	200	2	481
Decca	20	256	308	4	588
RCA	24	162	87	24	297
Philips	24	190	383	20	617
CBS	53	128	334	14	529
Warner Brothers	18	43	78	37	176
MGM	0	50	51	1	102
MCA	0	0	25	0	25
Paramount/ABC	3	4	13	0	20
TransAmerica Corp.	7	21	3	6	37
Totaal	223	1878	2873	226	5200

9: Verdeling (in aantal noteringen) geclusterde genres per platenmaatschappij en onafhankelijke labels, 1965-1975. N=5200.

GEBRUIKTE LITERATUUR

Boeken:

- Howard S. Becker, *Art worlds* (Berkeley/Los Angeles 1982).
- Jim Curtis, *Rock eras. Interpretations of music and society, 1954-1984* (Ohio 1987).
- Wilfred Dolfsma, *Valuing pop music. Institutions, values and economics* (Rotterdam 1999).
- Paul Friedlander, *Rock and roll. A social history* (Colorado/Oxford 1996).
- Simon Frith, *Rock! Sociologie van een nieuwe muziekcultuur* (Amsterdam/Brussel 1984).
- Henk van Gelder & Hester Carvalho, *Gouden tijden. Vijftig jaar Nederlandse popbladen* (Amsterdam 1994).
- Michael Bryan Kelly, *The Beatle myth. The British invasion of American popular music, 1956-1969* (North Carolina/Londen 1991).
- Rob Labree, *Rock & roll in rood-wit-blauw. De invloed van de Amerikaanse rock & roll op Nederland en de Nederlandse popmuziek tussen 1955 en 1965* (Amsterdam 1993).
- Peter J. Martin, *Sounds and society. Themes in the sociology of music* (Manchester 2004).
- Arthur Marwick, *The sixties. Cultural revolution in Britain, France, Italy and the United States* (Oxford/New York 1998).
- Jan van der Plas en Mike Schepers, *Popmuziek. Ruim 1000 begrippen van A tot Z* (Utrecht 2003).
- Hans Righart, *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict* (Amsterdam/Antwerpen 1995).
- Theodore Roszak, *The making of a counterculture. Reflections on the technocratic society and its youthful opposition* (Londen 1970).
- Paul Rutten, *Hitmuziek in Nederland, 1960-1985* (Nijmegen 1992).
- Johan van Slooten (ed.), *Top 40 hitdossier, 1965-2000* (Haarlem 2005).
- David Szatmary, *A time to rock. A social history of rock 'n roll* (New York 1996).
- Duncan Webster, *Looka yonder! The imaginery America of populist culture* (Londen 1988).

Artikelen:

- Doeko Bosscher, 'Amerikaanse culturele dominantie?', in: *Groniek* 146 (oktober 1999) 7-14.
- Doeko Bosscher, Marja Roholl en Mel van Elteren, 'Introduction', in: Doeko Bosscher, Marja Roholl en Mel van Elteren (eds.), *American culture in the Netherlands* (Amsterdam 1996) 1-12.
- Nico J. Brederoo, 'The lost battle. The Dutch Film League versus the American dream', in: Bosscher e.a., *American culture in the Netherlands* (Amsterdam 1996) 13-23.
- Konrad Dussel, 'The triumph of English-language pop music: West German radio programming', in: Axel Schildt & Detlef Siegfried (eds.), *Between Marx and Coca Cola. Youth cultures in changing European societies, 1960-1980* (New York/Oxford 2006) 127-148.
- Jerome Kirk, 'Review: The making of a counterculture. Reflections on the technocratic society and its youthful opposition', in: *American Sociological Journal* Vol.75 Nr.5 (maart 1970) 893-896.
- Hans Knot, 'Radio Luxembourg, de Nederlandstalige afdeling (1960-1962)', in: *Soundscapes. Journal on media culture* Vol.4 (september 2001). Te vinden op: <http://www.icce.rug.nl/~soundscapes/>.
- Rob Kroes, 'American mass culture and European youth culture', in: Schildt & Siegfried (eds.), *Between Marx and Coca Cola*. (New York/Oxford 2006) 82-105.
- Richard A. Peterson, 'Why 1955? Explaining the advent of rock music', in: Simon Frith (ed.) *Popular music. Critical concepts in media and cultural studies. Volume II: The rock era* (Londen 2004) 273-296.
- Richard A. Peterson & David G. Berger, 'Cycles in symbolic production: The case of popular music', in: *American Sociological Review* Vol.40 Nr.2 (April 1975) 158-173.
- Hans Righart, 'De muzikale formattering van een generatie', in: *Sociologische Gids* XLVI (1999) 391-406.
- Piet de Rooy, 'Vetkuifje waarheen? Jongeren in Nederland in de jaren vijftig en zestig', in: *BMGN* 101 (1986) 76-94.

- Peter Wicke, 'Music, dissidence, revolution and commerce: Youth culture between mainstream and subculture', in: Schildt & Siegfried (eds.), *Between Marx and Coca Cola* (New York/Oxford 2006) 109-126.
- Kees Wouters, 'Fear of the uncivilised. Dutch responses to American entertainment music, 1920-1945', in: Bosscher e.a., *American Culture in the Netherlands* (Amsterdam 1996) 43-61.

Krantenartikelen:

- Auke Kok, 'Radio Veronica: een orgie van zelfvertrouwen', in: NRC Handelsblad (29 maart 2007). Gevonden op www.nrc.nl/media.
- 'Boom in record companies', in: *The Times* (5 december 1969) 22.
- 'US record companies move in on UK scene', in: *The Times* (17 juli 1967) 19.

Overige materialen:

- *Hitweek* jaargangen 1 t/m 4 (1965 -1969). Geraadpleegd in het IISG te Amsterdam.
- Nederlandse Stichting Voor Statistiek, *Radio Veronica. Luisterkring en opinies. Eerste, tweede en derde kwartaal 1966* ('s Gravenhage 1966).
- *Top 40. Het gedrukte exemplaar 1965-1974* (2005). De top tien noteringen uit deze hitlijsten heb ik in een SPSS databestand verwerkt.
- SPSS bestand met hierin alle top tien noteringen uit 1965 t/m 1974.