

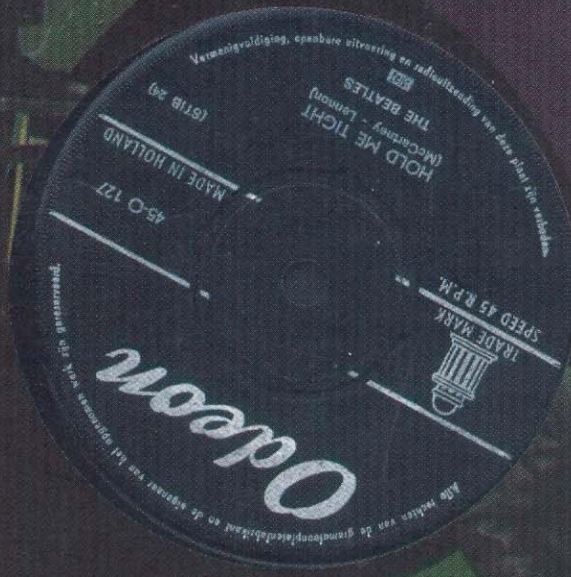
Het geluid van

Ger Tillekens

DE BEATLES



THE BEATLES



Het geluid van de Beatles

Ger Tillekens

Het geluid van de Beatles

Copyright 1998 © Ger Tillekens

Oorspronkelijke uitgave: Het Spinhuis, Amsterdam, 1998

Digitale uitgave: Groningen, 2010

Op enkele kleinigheden na komt deze digitale uitgave overeen met de oorspronkelijke boekuitgave. Slechts enkele typefouten en slordigheden zijn gecorrigeerd.

Let op: door de overzetting is ook de paginanummering lichtelijk gewijzigd.

Inhoud

Voorwoord.....	7
1. De begeleiding van de beat.....	17
2. Een goede reden	51
3. Vervangende akkoorden	89
4. Verbrokkelde kadensen	131
5. Merkwaardige modulaties	167
6. Verkeerde tonen.....	207
7. Woorden en akkoorden.....	259
8. Het plezier van de popmuziek	307
Nawoord	355
<i>Bijlage 1: Het onderzoeksmateriaal</i>	<i>369</i>
<i>Bijlage 2: Compacte discografie</i>	<i>379</i>
<i>Bijlage 3: Over gitaren en snaren</i>	<i>393</i>
<i>Bijlage 4: Copyrights</i>	<i>403</i>
<i>Bijlage 5: Met dank achteraf.....</i>	<i>405</i>
Literatuur	407
Register.....	435

I'm the eggman, they are the eggmen, I am the walrus.
I'm The Walrus (1967)

Voorwoord

Een kwestie van beschaving. Op de vijfde en zesde juni van 1964, op het hoogtepunt van de Beatlemania, brachten de Beatles een kort bezoek aan Nederland. Hysterisch, zo vatte Herman Stok zijn oordeel over het optreden van de groep zowel als het gedrag van het publiek kort en bondig samen. Met deze uitspraak bevestigde de toenmalige woordvoerder van de populaire muziek zijn reputatie als zegsman van het verzorgde, lichte lied dat toen nog de toon zette op de publieke radiozenders. Stoks houding was keurig afgestemd op het culturele klimaat van de jaren vijftig. Zijn laatdunkende opmerking sloot feilloos aan bij de heersende maatstaven van beschaving, waaraan de Beatles – daarvoor was dat ene woordje ‘hysterisch’ ruimschoots voldoende – overduidelijk niet voldeden. Net als vele andere volwassenen tilde hij echter niet ook weer niet al te zwaar aan het gedreven enthousiasme, waarmee de jeugd haar nieuwe favorieten welkom heette. Hij dacht dat de redelijkheid en de goede smaak van de Nederlandse jongeren al gauw weer de overhand zouden krijgen en hij sprak dan ook de verwachting uit dat de rage weer snel zou overwaaien.

In zijn opvatting stond Stok zeker niet alleen. Nog lang na de Tweede Wereldoorlog cultiveerde de spraakmakende pedagogische elite een idee van beschaving en beschaafd gedrag, dat we inmiddels als traditioneel hebben leren zien. Problemen hield men voor zichzelf. De vuile was mocht, letterlijk en figuurlijk, niet buiten worden gehangen. Er werd een strikte scheidslijn getrokken tussen de binnenwereld van het gezin – het domein van de vrouw – en de buitenwereld van de openbaarheid – het domein van de man. Hun identiteit ontleenden mensen aan hun statuspositie binnen die domeinen. In de vrije tijd waren zowel kleding als aanspreekvormen daaraan aangepast en als gevolg daarvan waren rangen en standen in

het straatbeeld duidelijk zichtbaar. De onderlinge verhoudingen werden gereguleerd door een fatsoenscode van beleefd respect voor autoriteit en gezag, waaraan met name kinderen en jongeren met strenge hand werden onderworpen. Discipline moest er zijn. Achter die stelregel ging een bepaalde opvatting schuil over emotionaliteit. Emoties werden gezien als primitief of ‘dierlijk’, een kwalificatie die destijds nog geen bijzonder positieve bijklank had en zeker niet waar het om seksualiteit ging. De opvoeding was er op gericht om dergelijke lustgevoelens zo niet te onderdrukken, dan toch op zijn minst te sublimeren in lichamelijke en geestelijke activiteiten op het gebied van sport, spel en kunst. Emoties dienden te worden beteugeld en op een hoger plan gebracht. Waardigheid en zelfbeheersing waren de deugden die telden.

Binnen die traditionele, neostoïcijnse denkwereld vormde vooral de ontlukende seksualiteit van jongens en zeker die van meisjes een voortdurende bron van opvoedkundige zorg. Om die reden trok de huwelijksmarkt, de plekken waarop jongens en meisjes elkaar konden ontmoeten, de nodige aandacht van pedagogische zijde. Men trachtte opgroeiende jongeren van de straat te houden door ze in jeugdverenigingen en dansscholen zorgvuldig te onderrichten in de geldende regels van wederzijds respect, verantwoordelijkheidsgevoel en beschaafd gedrag. Tot diep in de jaren vijftig bleef dit beschavingsideaal toonaangevend. “Poets je tanden en zeg U,” zo bezong de Nederlandse popgroep Doe Maar met terugwerkende kracht nog in de jaren tachtig de combinatie van lichamelijke en morele hygiëne, die de grondslag vormde van de eertijds geldende opvoedingspraktijken. Op dat moment was er al het nodige veranderd.

De culturele omslag van de jaren zestig. In cultureel opzicht duurden de jaren vijftig langer dan de tien jaar die een decennium telt. Historici omschrijven deze periode daarom wel eens als de ‘lange jaren vijftig’. Dat tijdvak begint dan na de afloop van de politieke acties in Indonesië en loopt door tot bijna in het midden van de jaren zestig, vrijwel precies tot op het moment dat met het traditionele beschavingsideaal ook de bijbehorende opvoedingsleer achter de coulissen van het maatschappelijke toneel verdween. Dat was niet de enige verandering. Het domein van de vrije tijd nestelde zich als een bufferzone tussen de werelden van het gezin en van de school en het werk. Publieke omgangsvormen werden meer gelijkwaardig en maakten zich los van gezin en werk. Beleefdheidsfrases werden gemoedelijker en vertrouwelijker. Modieuze vrijetijdskleding vlakke de scherpe kantjes van de zichtbare statusverschillen af. De vorming van een persoonlijke identiteit werd niet

langer gedefinieerd als het aanleren van algemene normen en waarden, maar als een verinnerlijking van individuele keuzes.

Opvallend is vooral de herwaardering die de emotionaliteit ten deel viel. Het beleven en uitdrukken van gevoelens kreeg een positieve betekenis. Een moderne gevoelshuishouding – het vermogen om reflexief en flexibel met emoties en gevoelens om te gaan – werd een belangrijk doel van de opvoeding (Kapteyn, 1985; Wouters, 1985). In het verlengde daarvan werd in de opvoedingspraktijk zelf disciplineren vervangen door onderhandeling. Dat vormde een blijvend erfstuk van de culturele revolutie van de jaren zestig. De introductie van dat nieuwe concept van beschaving wordt meestal in verband gebracht met de jeugdcultuur die zich in diezelfde tijd luid en duidelijk manifesteerde. Dat ligt voor de hand. Emotionaliteit en onderhandeling vormen immers de belangrijkste pijlers onder het bouwsel van jeugdstijlen waaraan jongeren in die jaren vormgaven. Samengebracht in het begrip communicatie legden deze elementen het fundament, waarop de jeugd met zijn eigen attributen van popmuziek, kleding en taalgebruik een cultureel alternatief vervaardigde voor het traditionele beschavingsideaal.

De opkomst van een zelfstandige jeugdcultuur ging gepaard met nieuwe opvattingen en ideeën over beschaving en emotionaliteit. Maar, hoe kwam die jeugdcultuur zelf tot stand? Daarvoor weten sociologen doorgaans een hele reeks verklaringen te noemen. Vooraan in de rij van oorzaken en achtergronden staan de stijgende economische welvaart, de opkomst van de consumptiemaatschappij en de culturele hegemonie van Amerika. Ze verschaften de financiële mogelijkheden en de culturele middelen voor een nieuw consumptiepatroon. De groei van de middenklasse zorgde voor een gretig en aandachtig publiek. Vooral de jongeren uit deze sociale categorie werd een dankbare doelgroep voor de consumptie-industrie. Het aantal scholieren steeg en dat niet alleen door de naoorlogse geboortegolf, maar ook door de verlenging van de schoolgaande leeftijd en de puberteitsfase. Samen schiepen deze factoren, zo zegt men, de mogelijkheden voor en daarmee tegelijk een behoefte aan een grotere individuele vrijheid, die vooral bij jongeren tot uiting kwam. Ongetwijfeld liggen deze ontwikkelingen ten grondslag aan de culturele revolutie van de jaren zestig. Zonder uitzondering zijn het evenwel allemaal trends die geleidelijk verliepen. De jeugdcultuur was daarentegen een fenomeen dat zich vrij plotseling en onverwacht kenbaar maakte.

Het traditionele beschavingsideaal verdween; de bekendheid van de Beatles bleef en hun reputatie groeide buiten alle proporties. De meeste van de 186 liedjes

die ze maakten, zijn door de media onuitwisbaar in het collectieve muzikale geheugen gegrift. Inmiddels worden de Beatles zelfs gerekend tot de belangrijkste componisten van de populaire muziek uit de twintigste eeuw. Ruim dertig jaar na hun bezoek aan Nederland gaf Stok met enige gêne toe, dat hij destijds als deskundige de plank flink had misgeslagen. De popmuziek, waaraan de Beatles samen met tal van andere beatgroepen uit die tijd vormgaven, werd een blijvend concentratiepunt van de jeugdcultuur. In het rijtje van oorzaken van de culturele veranderingen die in de jaren zestig plaatsgrepen, wordt de popmuziek zelden genoemd. Toch lijkt de muziek van de Beatles zondermeer een factor van betekenis. De vraag wat er eerder was – de kip of het ei – hoeft waar het gaat om de relatie tussen jeugdcultuur en popmuziek niet open te blijven. De belangrijke fases in de opkomst en groei van de jeugdcultuur laten zich vrij exact dateren aan de hand van de nieuwe vormen van de populaire muziek die zich vrijwel gelijktijdig lieten horen.

Het beginpunt van de popmuziek wordt door verschillende auteurs lichtelijk anders gesitueerd. Wel is men het erover eens dat de oorsprong moet worden gezocht in die ontwikkelingen binnen de rhythm and blues en de country-muziek, die samen uiteindelijk leidden tot het ontstaan van de rock'n'roll. Voor het geboortjaar van de rock'n'roll gaan de popjournalisten Charles Gillett (1966: 275) en Greil Marcus (1989: 258) terug tot in de jaren veertig. Zij wijzen in dit bestek op Sonny Til die in 1948 met de Orioles het nummer *Too Soon To Know* maakte. Het nummer week op een aantal cruciale punten af van het gangbare 'zwarte' geluid van de rhythm and blues, waardoor het voor zowel een blank als een zwart publiek acceptabel was. Voor anderen gelden 1954 en 1955 als de belangrijkste jaartallen. In het jaar 1954 haalde de hit *Sh-boom*, gezongen door de Crew Cuts, de Amerikaanse rhythm and blues-lijst, terwijl in 1955 het nummer *Rock Around The Clock* van Bill Haley zich op de country-lijst nestelde (Carey, 1969a: 720; Porter, 1979: 153-154). Weer anderen noemen 1956 als het jaar waarin de scheiding tussen die beide genres werd doorbroken en Elvis Presley met zijn *Heartbreak Hotel* naam maakte als de eerste superster in de wereld van de populaire muziek. De rock'n'roll vormde het concentratiepunt voor de eerste jeugdschubculturen. Een zelfstandige muzikale stijl was de popmuziek toen echter nog lang niet.

Hoewel de rock'n'roll onmiskenbaar de bakermat vormt van de popmuziek, laten de songs zich slechts moeizaam onderscheiden van het repertoire van de eerdere rhythm and blues en de country and western. De kenmerkende eigenschappen uiteten zich vooral in de unieke presentatie van de uitvoerende artiesten, zoals

Chuck Berry, Eddy Cochran en Elvis Presley. De subculturen van de nozems beperkten zich bovendien tot een klein deel van de jeugd. De brede belangstelling van jongeren voor popmuziek manifesteerde zich pas met de Beatlemania, die in Engeland op 13 oktober 1963 losbarstte met het optreden van de Beatles voor het televisieprogramma *Sunday Night at the Palladium*, ieders aandacht kreeg met het galaconcert van de groep voor het Britse Koninklijk Huis op 4 november van hetzelfde jaar in het *Prince of Wales Theatre* in Londen, en zich in de loop van 1964 over de wereldbol verspreidde. Niet eerder en niet later. Vanaf dat moment kreeg de jeugd in zijn geheel een eigen geluid en een eigen gezicht. Toen ook had de muzikale stijl zich zodanig ontwikkeld, dat liedjes zich als een popsong lieten herkennen en naspelen. Ook hoeft niet te worden getwijfeld aan de invloed van de Beatles, die het ei zo niet legden, dan toch via hun singles en albums bij iedereen thuisbezorgden. Toch wordt hun muziek tegenwoordig veelal eerder gezien als een begeleidend verschijnsel van, dan als een verklaring voor de jeugdcultuur. Daarvoor bestaat een goede reden.

Eenvoud en complexiteit. Over de Beatles zelf – hun achtergronden, hun loopbaan, hun onderlinge vriendschapsbanden en conflicten – is al flink wat geschreven. Op hun muziek is iets minder gestudeerd, maar toch is er een behoorlijke kastplank nodig om de boeken te bergen die over dit onderwerp beschikbaar zijn. Al die studies slagen er echter niet in een aantoonbare relatie te leggen tussen de muziek van de Beatles en de opkomst van de jeugdcultuur. In stukken gelegd op de snijtafel van de musicologie en de sociologie schijnen de muziek en de teksten van de Beatles slechts weinig te verschillen van die van de eerdere populaire muziek. De verschillen die er zijn, lijken bovendien willekeurig en vooral artistiek bepaald door hun persoonlijke creativiteit. Zelfs na diep graven en zoeken valt er in de liedjes weinig of niets te vinden, dat een zo omvattend verschijnsel als de jeugdcultuur zou kunnen verklaren. Toch blijft de vraag intrigeren, niet in de laatste plaats omdat in de beleving van veel jongeren destijds de popmuziek meer was dan enkel de muzikale begeleiding van een cultureel veranderingsproces. In deze muzieksociologische studie wagen we daarom een nieuwe poging om aan te tonen, dat het geluid van de beatmuziek zelf een doorslaggevende rol speelde bij de opkomst van de jeugdcultuur.

Het begrip geluid – een term die ook in het Nederlands vaak onvertaald blijft staan als het Engelse *sound* – heeft in de popmuziek een geheel eigen betekenis

gekregen. Aanvankelijk werd met dat begrip bedoeld op alle klanken die met elektronische middelen verkregen worden. De elektrische gitaar is bijvoorbeeld een instrument, dat geacht wordt een specifieke sound te hebben in plaats van een bepaalde klankkleur. Dat is meer dan enkel en alleen een kwestie van subtiel woordgebruik. Met geavanceerde studietechnieken kunnen namelijk alle klanken, dus ook de stem, elektronisch worden aangepast en voorzien van een eigen sound. Popmuzikanten maakten daar gretig gebruik van om hun muziek een eigen, herkenbare klankkleur te geven. In de praktijk van de popmuziek verwierf het woord daarmee in de loop van de tijd een bredere betekenis. Meer en meer werd het gebruikt om de algehele sfeer van een bepaald genre, een groep of zanger, een bepaalde periode in de loopbaan van een artiest of zelfs een enkel album of nummer te typeren (Jones, 1992: 52). In die betekenis wordt het nog steeds toegepast. Doorgaans gebeurt dat vergelijkenderwijs. Zo kan de sound van het Beatles-album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* worden vergeleken met die van Dylans *Blonde On Blonde*; die van de nummers van Lennon met die van McCartney's songs; of die van de vroege beatmuziek met die van de 'blanke blues' van bijvoorbeeld Eric Clapton. Het begrip sound of geluid staat daarmee tegenwoordig voor de mix van specifieke muzikale ingrediënten die kenmerkend worden geacht voor een genre, groep, zanger of liedje, zelfs als er geen sprake meer is van elektronische kunstgrepen.

Wat was bepalend voor het geluid van de Beatles? Het meest opvallend leken aanvankelijk het volume en de ongecultiveerde uitspraak van de teksten. Opmerkelijk was ook de gelijkwaardige plaats die aan de begeleidende instrumenten en de zang werd toegekend. De tekst bleek daardoor soms nauwelijks verstaanbaar. Veelvuldig proberen de zangstemmen zich schreeuwend boven de rest van de muziek hoorbaar te maken. Al die elementen leken een en hetzelfde doel te dienen, zo constateert de Duitse musicoloog Heinz Bamberg (1989: 57-58). Ze versterkten de indruk van onbezorgd lawaai en ongecompliceerde herrie. Ook het stampende ritme, waaraan de muzieksoort haar naam ontleende, leek daar haar steentje toe bij te dragen. Het beatritme volgt standaard een vierkwartsmaat, die in acht tellen wordt verdeeld en waarbij het ritmisch accent consequent op de even tel wordt gelegd. Als gevolg daarvan verdwenen de ritmische dubbelzinnigheden die kenmerkend waren voor de rhythm and blues en de rock'n'roll. De eenduidige off-beat maakte de syncope van een improvisatie-element tot een vaste figuur. Meer eenduidig en eenvoudig dan haar voorlopers was de beatmuziek ook in een aantal harmonische en

melodische opzichten. De spanning tussen harmonie en melodie die in de Amerikaanse voorbeelden hoorbaar was, zegt Peter Wicke (1982: 224), werd in de beatmuziek afgevlakt. De begeleiding werd gereduceerd tot een geharmoniseerde melodie. En, in de melodie zelf werden de karakteristieke *blue notes* van de rhythm and blues en de rock'n'roll geëlimineerd en vervangen door overgangen naar mineurtoonsoorten. De beatmuziek leek daarmee allereerst een simpel soort rock'n'roll, waarin de muzikanten hun gebrek aan subtiliteit botweg trachtten te compenseren door de intensiteit van de uitvoering te verhogen.

In muzikaal opzicht, zo wordt vaak beweerd, zijn popsongs uiterst simpel. De kracht van de popmuziek zou vooral liggen in bijna ongrijpbare zaken, zoals de stem van de zanger, het geluidsvolume en de 'dichtheid' van de compositie (Hennion, 1983: 163). Maar, als we goed naar de beatmuziek kijken en luisteren, lijkt er ten minste in één opzicht duidelijk sprake van een muzikale vernieuwing. Niet alle muzikale elementen werden namelijk strakgetrokken en versimpeld. Tegenover de vereenvoudiging op het ritmische en melodische front staat een toename in complexiteit op het harmonische vlak. En, die toename is fors: de liedjes van de Beatles staan vol met harmonische eigenaardigheden. De akkoordenschema's waren soms dermate ingewikkeld, dat zelfs andere beatgroepen er hun vingers liever niet aan wilden branden. Zo speelde de Haagse Q65 bijvoorbeeld wel de blues-georiënteerde nummers van de Rolling Stones, maar niet de songs uit het repertoire van de Beatles. Wrokkig zegt basgitarist Peter Vink achteraf over de andere leden van de groep: "We hebben jaren *Paint It Black* gespeeld, maar nooit nummers van de Beatles, want dat konden ze niet. Dan waren de akkoorden te moeilijk. Ik had een nummer als *Day Tripper* best willen spelen. Mooi nummer voor bas ook" (Slootweg, 1989: 48). Vink heeft gelijk: achter het liedje zit een fraai basloopje, dat overigens duidelijke verwantschap toont met dat van Roy Orbisons *Pretty Woman*. De terughoudendheid van zijn groepsgenoten valt echter ook te begrijpen, want de akkoorden zijn knap lastig. Dat ligt echter niet aan de aard van de akkoorden zelf of van de vingerzettingen op de gitaar. In hun composities beperken de Beatles zich over het algemeen tot de meest bekende majeur- en mineurakkoorden, die vrij gemakkelijk op de gitaar kunnen worden gepakt. Ongebruikelijk zijn vooral de hoeveelheid en de combinaties van de akkoorden.

In harmonisch opzicht is de muziek van de Beatles en ook veel andere muzikanten van de Britse beatexplosie weinig conventioneel. Ze laat zich slechts moeizaam verklaren vanuit de gangbare muziekleer. Popsongs worden wel eens

simpele liedjes genoemd, omdat ze zouden kunnen worden begeleid met drie tot vier basisakkoorden (Ter Bogt, 1985: 577). In de songs van de Beatles passen echter gemakkelijk acht of meer akkoorden. En zelfs als dat aantal lager ligt, hanteren ze vaak hoogst ongebruikelijke combinaties. Vaak kloppen de akkoorden niet met de gekozen toonsoort. Neem een drietal akkoorden – G, C en D. In de toonsoort van G-majeur vormen die akkoorden harmonisch gezien een begrijpelijke combinatie. In de toonsoorten D-majeur en C-majeur liggen ze al iets minder gemakkelijk en in de toonsoort van E-majeur zijn alle drie de akkoorden lichtelijk problematisch. Toch komen die akkoorden in de Beatles-songs met dat laatste tooncentrum voor; de G en C zelfs al in hun eerste grote succes *Please Please Me*. Aanvankelijk leek dit soort eigenaardigheden slechts bijzaak, maar in de loop van de tijd bleek de harmonische vrijheid, die de beatmuziek zich met haar akkoorden permitteerde, bepalend voor de klankkleur. De ritmes werden gevarieerder en op dat punt verdween het verschil met andere stijlen (Porter, 1979: 54). Ook de begeleiding werd veelzijdiger en het volume afwisselender. Desondanks was de stijl steeds herkenbaar. Zelfs a capella gezongen bleef een beatsong klinken als een beatsong. Het doorslaggevend verschil met andere muzikale stijlen dat restte, was de harmonie en die bleef merkwaardig.

Een nieuw muzikaal idioom. Ongewone akkoorden vormden de basis van het geluid, waarmee de Beatles hun publiek confronteerden. Het gebruik van dat soort harmonische configuraties vergt, zoals het tegenwoordig wel wordt genoemd, een zekere mate van popgevoeligheid. Maar, het is niet enkel een kwestie van gevoel. Ook theoretisch kan de samenhang tussen de akkoorden in de beatmuziek worden verklaard. Aan de hand van de liedjes die John Lennon, Paul McCartney en George Harrison tot eind 1964 schreven en samen met Richard Starkey, onder diens artiestennaam Ringo Starr, op de plaat zetten, laat dit boek zien, hoe de Beatles-songs harmonisch in elkaar zitten. Tegen de vijftig liedjes passeren daarbij de revue. Op zich is wat daarbij naar voren wordt gebracht, niet allemaal even nieuw. In de meeste musicologische studies die van de Beatles-songs zijn gemaakt, worden de originele akkoordencombinaties van de *fab four* breed uitgemeten en hogelijk geprezen. Doorgaans worden ze echter gezien als inventieve afwijkingen van de bestaande muzikale regels. De Beatles konden nog geen noot lezen. In hun muzikale onwetendheid ligt, zo stelt men vaak, de bron van hun harmonische experimenten. Niet gebonden aan de bestaande muzikale conventies, overtraden ze alle regels in hun poging om hun songs zo intens mogelijk te laten klinken. Dat het resultaat geen

rommeltje werd, is het gevolg van de unieke talenten van Lennon en McCartney als songschijvers en de spontaniteit van de uitvoeringen.

Uit de analyse van deze liedjes in dit boek volgt een heel andere conclusie. Achter de ongebruikelijke akkoorden gaat, zo wordt aangetoond, een herkenbare systematiek schuil. Volgens een duidelijk regelsysteem dienen de buitenissige akkoorden als *stand-ins* voor de basisakkoorden en kunnen ze die haast naar believen vervangen. Parallele en gelijknamige mineurakkoorden mogen vrijelijk in de plaats worden gezet van de bijbehorende majeurakkoorden en omgekeerd, mits – en dat is belangrijk – hun semantische lading past bij het gevoel dat de tekst en de muziek van een liedje op de luisteraar proberen over te dragen. De plaatsvervangende akkoorden hebben ieder een eigen gevoelsmatige betekenis en ze volgen in dat opzicht een semantische logica die is gebaseerd op het model van de gelijkwaardige conversatie van jongeren onder elkaar. Dat betekent, dat de vervanging van de akkoorden vooral wordt gereguleerd door de emotionele lading en betekenis van de tekst van de liedjes en van het stemgeluid van de zangers. Met die nieuwe muzikale formule werd de deur wagenwijd opengezet voor een hele reeks aan innovatieve harmonische en melodische experimenten. Op die manier schiep de beatmuziek een nieuw, omvattend muzikaal regelsysteem.

De systematiek van de vrije akkoordvervanging maakt de beatmuziek tot een belangrijke muzikale vernieuwing. De methodische opzet is echter niet alleen van muzikaal belang. Door de verbinding van de akkoordvervanging aan de context van de gelijkwaardige conversatie konden de songs op uiterst gevarieerde wijze uitdrukking geven aan de emotionele flexibiliteit, die het kernstuk vormde voor de jeugdcultuur. En, dat niet alleen. Ze boden ook een uitstekend middel om de bijbehorende gevoelshuishouding aan te leren. Popsongs konden overal worden beluisterd: thuis op de eigen kamer, buiten via de kleine onbeholpen transistorradio's en de jukeboxen van de cafetaria's. Ze konden worden nagezongen en meegeneuried. Op die manier droegen ze hun boodschap over. De liedjes functioneerden daarmee als het ware als kleine machientjes, waarmee een nieuw idioom van flexibele emotionele zelfbeheersing kon worden geleerd. Op die manier stak de beatmuziek de lont in het kruitvat van de jeugdcultuur.

De opzet van dit boek. De merkwaardige akkoorden van de beatmuziek vormden een cultureel mechanisme, waarmee de jeugd in beweging werd gezet. Dat is de stelling die in dit boek wordt uitgewerkt. Ter verklaring van de opkomst van de

jeugdcultuur wordt gewoonlijk verwezen naar allerlei demografische, economische en sociale ontwikkelingen. In plaats daarvan geeft deze studie nu een historisch aanwijsbare, culturele oorzaak van het fenomeen. Het was de beatmuziek, waaraan de Beatles met andere beatgroepen uit dezelfde tijd vormgaven, die de perspectieven op de culturele veranderingen van de jaren zestig openlegde.

Die stelling druist in tegen de bestaande beeldvorming, niet alleen in de musicologie maar ook binnen de sociale wetenschappen. Dat vergt de nodige toelichting over de bestaande sociaal-wetenschappelijke opvattingen over de popmuziek. Ook muziektheoretisch vraagt de these van dit boek om een uitgebreide verduidelijking. Minstens zo moeilijk als het naspelen van een willekeurig Beatles-liedje, is het uitleggen hoe het muzikaal in elkaar zit. Daar komt bij dat er op het gebied van de muzieksociologie, zeker op het punt van de popmuziek, geen echte traditie bestaat waarin ook de muziek zelf wordt bestudeerd (Shepherd, 1993: 176). Er vallen in de geschiedenis van de sociologie op dit vlak slechts enkele voorgangers aan te wijzen, waarvan Max Weber wellicht de meest illustere is. Diens muzieksociologische werk stamt echter uit het begin van de twintigste eeuw en is verder tamelijk onbekend gebleven. Beroepshalve hebben sociologen weinig kennis van muziektheorie, net zoals musicologen overigens meestal weinig van sociologie afweten. Wie dit boek enkel leest vanwege de groep die er zo'n centrale plaats in krijgt, heeft mogelijk moeite met beide vakgebieden. Om die reden wordt in alle hoofdstukken van dit boek de nodige uitleg gegeven. Musicologische of sociologische voorkennis wordt daarmee niet voorondersteld.

In de eerste twee hoofdstukken wordt de sociologische achtergrond van de vraagstelling verder uitgewerkt. Daarna volgen vier hoofdstukken waarin de muziek centraal staat. Achtereenvolgens wordt de aandacht gericht op de akkoorden, de kadensen, de modulaties en de laddervreemde tonen die in de Beatles-songs te vinden zijn. Na deze muzikale beschouwingen komt in de laatste twee hoofdstukken de sociologie weer aan bod. Vanuit een sociologisch perspectief wordt een verband gelegd tussen de systematiek van de akkoorden en de communicatieve structuur van de jeugdcultuur. Daarna worden de verhoudingen omgedraaid en komt de vraag aan de orde, welke implicaties de Beatles-songs hebben voor de sociologische theorievorming.

*Roll over Beethoven and tell Tchaikovsky the news:
I've got a rockin' pneumonia, I need a shot of rhythm and blues.*
Roll Over Beethoven (1963)

1

De begeleiding van de beat

Roll over Beethoven: zo luidde de titel en tegelijk ook de eerste regel van het nummer dat Chuck Berry in 1956 tot een hit maakte. Met jeugdige branie bezong de grootmeester van de rock'n'roll in dat lied de inhoud van de brief die hij, naar eigen zeggen, aan de diskjockey van het plaatselijke radiostation wilde sturen. Vrijmoedig formuleerde hij zijn gezongen verzoek om de klassieke muziek van de draaitafel te halen en in plaats daarvan wat meer zendtijd aan de rhythm and blues te gunnen. Ludwig van Beethoven vormde een dankbaar mikpunt voor Berry's spottend commentaar. De strenge blik van zijn gipsen buste, die in Amerika tot het symbool van de klassieke muziek was geworden, werd beantwoord met een vrolijke lach. Het liedje was een speelse aanval op de sleutelpositie die de klassieke muziek toen nog op de radiozenders innam. Een jaar later herhaalde Berry met het nummer *Rock'n'Roll Music* zijn rechtstreekse kritiek op het geaccepteerde ideaal van de serieuze muziek. Ditmaal richtte hij de pijlen van zijn sarcasme op de moderne jazz – de bebop, waarin de melodielijnen door alle muzikale versieringen niet meer te volgen waren – en stelde hij er het alternatief van de rock'n'roll tegenover.

In het midden van de jaren vijftig presenteerden de rhythm and blues en de rock'n'roll zichzelf als nieuwe vormen van de populaire muziek. Als we *Roll over Beethoven* en *Rock'n'Roll Music* beschouwen als het dubbele manifest van deze beweging, dan was die muziek erop uit om de klassieke muziek van haar troon te stoten. Achteraf moeten we constateren dat het succes binnen de perken bleef. Het genre bereikte in Nederland haar climax in 1960. Dat was het jaar van de rock'n'roll; dat moest toen zelfs het toonaangevende muziekblad *Tuney Tunes*, nog altijd met de nodige tegenzin, toegeven. Toch was op dat moment de rock'n'roll al merkbaar over haar artistieke hoogtepunt heen. Ook werd toen duidelijk, dat deze

nieuwe vorm van populaire muziek eerder opvallend dan invloedrijk moest worden genoemd. Er was weliswaar een bres geslagen, maar meer in de gelederen van het lichte lied dan in die van de klassieke muziek. Voor het grote publiek was er nog maar weinig veranderd. De rock'n'roll appelleerde vooral aan de smaak van de jeugd, en dan nog enkel dat deel van de jeugd, waarvan de nozems de spraakmakende voorhoede vormden.

In het land van herkomst, de Verenigde Staten, waren rond die tijd ook haar belangrijkste helden van het toneel verdwenen. Sommigen openden de beruchte en groeiende lijst van rock'n'roll-doden. Zo kwamen Buddy Holly, Ritchie Valens en de Texaanse diskjockey Jiles P. Richardson – de Big Bopper – begin februari 1959 om het leven, toen het vliegtuig waarmee ze een tournee maakten, in Iowa neerstortte. In 1960 werd Eddy Cochran het dodelijk slachtoffer van een verkeersongeluk in Engeland, waarbij ook Gene Vincent zwaar gewond raakte. Anderen werden te braaf voor het ruige imago van de rock'n'roll. Dat lot trof Elvis Presley, toen hij in 1958 zijn dienstplicht in Duitsland vervulde, en Little Richard die het beroep van dominee verkoos boven zijn muzikale carrière. Weer anderen belandden aan de andere kant van de zijlijn. Jerry Lee Lewis maakte zich tot een sociale outcast door zijn huwelijk met een dertienjarig meisje en Chuck Berry, niet te vergeten, kwam in de gevangenis terecht voor het gebruik van verdovende middelen. Het wegvallen van de belangrijkste idolen was vanzelfsprekend een signaal, en niet de oorzaak van de achteruitgang. Het eigenlijke einde van de rock'n'roll kwam, zoals Rob Labree (1993: 34) vaststelt, toen de gevestigde muziekproducenten het genre onder druk van de verontruste buitenwereld ombouwden tot de brave dansmuziek van Pat Boone en Cliff Richard. Het werd muziek voor schoolfeestjes en daardoor ging, samen met het rauwe en onaangepaste karakter van de muziek, ook haar trouwe achterban verloren.

De terugtocht van de rock'n'roll verschaftte de bestaande muzikale orde even een adempauze. De rust bleek echter van korte duur. Uit onverwachte hoek werd enkele jaren later opnieuw de aanval ingezet. In het noorden van Engeland, in het uitgaansleven van steden als Glasgow en Liverpool, ontstond een nieuw geluid. Het breidde zich uit over Engeland en al snel sloot ook het Londense blues- en folk-circuit zich bij de beweging aan. Nog geen tien jaar na Berry's oproep hadden formaties als Gerry and the Pacemakers voldoende slagkracht ontwikkeld om het Europese en Amerikaanse continent te veroveren. In de voorhoede van deze Britse invasie figureerden onbetwist de Beatles. Vrolijk nam de beatmuziek de draad op waar de rock'n'roll die had laten liggen. De continuïteit bleek al uit de keus van het

repertoire. De Beatles speelden bijvoorbeeld in hun beginjaren, van 1957 tot 1966, bij hun optredens regelmatig nummers van Chuck Berry. Op hun tweede album *With The Beatles* uit 1963 namen zij *Roll Over Beethoven* op. Hun eigen uitvoering was langzamer, stond in een andere toonsoort en had een lichtelijk ander ritme. De boodschap bleef echter ongewijzigd.

Ook *Rock'n'Roll Music* werd door de Beatles op het repertoire gezet. Het verscheen op hun laatste album uit 1964, *Beatles For Sale*. Hun uitvoering klonk volgens alle experts zelfs beter dan het origineel. Daar zal het niet aan hebben gelegen, maar deze keer nam het offensief tegen de serieuze muziek een meer geslaagde wending. Het was natuurlijk niet echt de bedoeling, noch van Chuck Berry noch van de Beatles, om de macht over het muzikale landschap over te nemen. Merkwaardig genoeg vormt de aanval op de serieuze muziek deze keer echter een overdonderend en doorslaand succes. Ook in Nederland: op de hitlijsten worden het Franse chanson en het Nederlandstalig repertoire van het lichte lied en uiteindelijk zelfs de schlager definitief verdrongen. Deze genres kunnen slechts overleven door zich aan de nieuwe stijlconventies aan te passen. Tot dan spelen indorock-groepen, zoals de Tielman Brothers en de Blue Diamonds, een prominente rol in het jeugdig uitgaansleven. Ze worden van hun plaats verdrongen door Nederlandse beatgroepen, die zich het Britse geluid snel eigen maken. Bekend worden de namen van de Golden Earrings en de Q65 in de regio rond Den Haag, die van de Bintangs in de IJmond, van de Outsiders in Amsterdam en van Cuby en de Blizzards in het noorden van Nederland. Daarmee is de beatrevolutie ook in Nederland een voldongen feit. Wat later rockmuziek zal gaan heten, wordt in een reeks van varianten de dominante vorm van populaire muziek.

Wanneer we nu terugkijken op de ontwikkeling van de muzikale smaak, dan is de conclusie onvermijdelijk dat het bolwerk van de serieuze muziek de laatste decennia vakkundig is ontmanteld. In hun rapport voor het Sociaal en Cultureel Planbureau uit 1992 laten Tom ter Bogt en Carlo van Praag (1992: 102-103) zien, dat voor jongeren de klassieke muziek inmiddels gewoon een vorm van muziek is geworden, die een gelijkwaardige plaats inneemt tussen tal van andere genres. De meeste van die genres zijn bovendien weinig meer dan varianten van de popmuziek zelf, zoals soul, reggae en hard rock. Wat mogelijk harder aankomt is de bevinding, dat de klassieke muziek zelfs geen afzonderlijke plaats meer krijgt toebedeeld. Voor het merendeel van de hedendaagse jongeren vormt het klassieke repertoire een gemeenschappelijk geheel met oudere populaire muzieksoorten als de blues, de jazz,

het cabaret en het chanson (Tillekens, 1993). Wat in hun ogen doorgaat voor het klassieke repertoire is een cluster van genres die zich niet langer kunnen beroepen op een lange en gedeelde muzikale traditie en die enkel hun lichtelijk elitair karakter gemeen hebben. Ook de radiozendtijd weerspiegelt de veranderde verhoudingen. Meer en meer werd radio synoniem met popmuziek. Zelfs zodanig, dat er actiegroepen nodig waren om te zorgen voor zogeheten concertzenders. Maar, ook die omroepen larden hun uitzendingen van het klassieke repertoire met de nodige blues en jazz.

Waar de rock'n'roll faalde, daar slaagde de beatmuziek. De beatmuziek wist zich niet alleen een breed publiek te verwerven, zij schiep ook nieuwe vormen waarin muziek kon worden genoten en gebruikt. Geluidsdragers als de single en vooral de langspeelplaat kregen een nieuwe zelfstandige betekenis als eenheid van compositie. Van de uitvoerende zangers maakte de beatmuziek artiesten, wiens werk als kunst kon worden besproken en bediscussieerd. Bovendien legde zij een vruchtbare muzikale basis waarop tal van substijlen en subgenres tot bloei konden komen. Rond de popmuziek groeide een circuit van muziekpodia, disco's en popfestivals. De vraag, die we in dit boek aan de orde stellen, is waaraan dit succes van de beatmuziek valt toe te schrijven. Lag de aantrekkingskracht van de beat in het feit dat ze een algehele muzikale vernieuwing bewerkstelligde? Of schuilt haar geheim in de muzikale genialiteit van enkele individuele beatgroepen, zoals de Rolling Stones en de Beatles, die het bestaande rock'n'roll-idioom gebruikten om prachtige, aansprekende liedjes te maken? Of was het misschien geen van beide en kwam de beatmuziek gewoon op het juiste moment, net toen het publiek aan wat anders toe was? En als dat het geval was, vormde de omhelzing van de beatmuziek dan alleen maar een modegril of beantwoordde de belangstelling aan een nieuwe behoefte? Op dat kluwen van vragen probeert dit boek een antwoord te geven op grond van een analyse van de songs die de Beatles tot het eind van 1964 op de plaat uitbrachten. De vraagstelling klinkt nu nog rijkelijk vaag. In dit eerste hoofdstuk zullen we ons probleem daarom verder toespitsen door te kijken welke aanknopingspunten de literatuur over de Beatles te bieden heeft.

Popmuziek op schrift. De vragen die hier worden gesteld, zijn allesbehalve nieuw en ook aan antwoorden schort het niet. Wie iets wil weten over popmuziek kan zich moeilijk beklagen over een gebrek aan informatie. Popmuziek heeft niet alleen veel mensen op de dansvloer maar ook achter de schrijftafel in beweging

gezet. Zeker waar het gaat om spraakmakende groepen als de Beatles kan de muziekvorser een keus maken uit een dikke stapel boeken, afkomstig uit alle hoeken van de wereld. Het probleem is eerder een teveel dan een tekort aan beschreven en gedrukt papier.

Een goede indruk van de stortvloed aan gegevens verschaft de *All Music Guide*, een omvangrijke database van de populaire muziek die gemakkelijk toegankelijk is via de digitale snelweg van Internet (Erlewine, Bultman en Erlewine, 1992). De informatie die dit databestand alleen al over de Beatles geeft, beslaat een groot aantal pagina's. Over de vier muzikanten uit Liverpool meldt de elektronische gids de titels van ruim honderd boeken. Compleet is die lijst allerm minst. De trouwe fan en verzamelaar kan aan het geheel nog wel het een en ander toevoegen. Een goede indruk van het soort geschriften dat de popmuziek heeft voortgebracht, geeft het overzicht wel. Niet onverwacht kan het merendeel van de uitgaven uit deze stapel worden betiteld als fan-publicaties. Dat zijn boeken die, verlucht met fraaie foto's, in enthousiaste en vaak opmerkelijk gelijklopende bewoordingen de heldendaden verhalen van de popgroep. Een opvallende plaats nemen verder de catalogi in die bedoeld lijken voor de schare van verzamelaars die alle opnames van hun geliefde popgroep wensen te bezitten. Het zijn omvangrijke boekwerken die uiterst precies de opnamedata van alle nummers trachten te reconstrueren of alle officiële en minder officiële plaatuitgaven proberen te inventariseren. Een prachtig voorbeeld biedt het nauwkeurige overzicht dat Mark Lewisohn (1988) publiceerde van alle opnamesessies van de Beatles. Het leverde de schrijver een verdiende vermelding op in het boekje bij de Anthology-albums. Om de lijst van fan-publicaties compleet te maken, zijn er tot slot dan nog de talloze, al dan niet geautoriseerde, biografieën die in geuren en kleuren de levensverhalen vertellen van de sterren aan het popfirmament. Over de Beatles is op dat punt naast het geautoriseerde verhaal van de hand van Hunter Davies (1968) ook het gedegen boek *Shout!* van Philip Norman (1981) beschikbaar.

Als deze berg aan publicaties één ding duidelijk maakt, dan is het wel dat de populaire muziek de grondstoffen levert waarvan moderne legendes worden vervaardigd. Een sprekend voorbeeld daarvan geven de verdichtels die rondom het leven en de dood van Elvis Presley zijn gegroeid. Net zoals de bloeitijd van de Beatles een andere was dan die van Presley, vormt ook hun mythe zelf een ander soort verhaal. De Presley-saga heeft sterk bijbelse trekken; zelfs het thema van de wederopstanding keert erin terug. Het verhaal van de Beatles is daarentegen eerder

een humoristische en relativierende schelmenroman van vier straatjongens die laconiek de wereld veroverden. Ook het hoofdstuk van de legende dat in de nazomer van 1969 aan het geheel werd toegevoegd onder het kopje ‘Paul is dood’, was nooit veel meer dan een collectieve grap van een aantal fans. De nodige dramatiek komt om de hoek kijken op het punt waarop het uiteenvallen van de groep in 1970 aan bod komt en natuurlijk in versterkte mate bij de dood van John Lennon tien jaar later. De fan-boeken, catalogi en biografieën vertellen dan ook een boeiend verhaal. Samen vormen deze boeken de meer of minder feitelijke en betrouwbare neerslag van de Beatles-legende. En, die legende is nog maar het topje van de ijsberg die wordt gevormd door de verhalen over andere popartiesten die samen met de Beatles vormgaven aan de beatmuziek. Velen van hen, zoals bijvoorbeeld de Britse folk-gitarist Bert Jansch, van wie Lennon hoogstwaarschijnlijk ooit via Donovan het gitaarloopje van *Julia* en *Dear Prudence* leerde, hebben nog steeds hun eigen fanclubs, fanzines en biografen (Muni, Somach en Somach, 1989: 120; Harper, 1993: 6).

Met dat alles is het overzicht nog niet volledig. Opvallend genoeg vinden we er ook een aantal boeken gevuld met meer afstandelijke beschouwingen. Zo treffen we in de Beatles-literatuur zelfs een tiental wetenschappelijk verantwoorde boeken, waaronder diverse proefschriften, aan. Hoewel het merendeel daarvan ook overduidelijk door liefhebbers is geschreven, wordt in deze categorie boeken een meer gereserveerde toon aangeslagen. De schrijvers beroepen zich op een breder wetenschappelijk kader. Het doorbladeren van enkele pagina’s maakt duidelijk, dat de popmuziek – om deze algemene noemer voorlopig even te gebruiken – in de loop der jaren niet alleen muziek, maar ook haar eigen deskundigen heeft voortgebracht, een bonte stoet van popjournalisten, popsociologen en popmusicologen. De wetenschappelijke belangstelling voor de popmuziek begon in het midden van de jaren zeventig. Toen verlieten de eerste studenten die met die muziek waren opgegroeid de universiteit en gingen sommigen van hen hun vakkennis op hun geliefde vrijetijdsbesteding toepassen. Die belangstelling werd geformaliseerd in juni 1981 met het eerste internationale congres over popmuziek. Dat vond plaats in Amsterdam, waar de dichter Simon Vinkenoog gloedvol de opening verrichtte (Horn en Tagg, 1982). Bijna vanzelfsprekend werd ook de poptempel Paradiso aangedaan (Mutsaers, 1993: 202). In de publieke opinie werd daar toen nog wat lacherig over gedaan. In hetzelfde jaar verscheen ook het eerste nummer van het tijdschrift *Popular Music*, dat een vergelijkbare reactie opriep. Vooral de Britse musicoloog

Wilfrid Mellers (1981), die in zijn bijdrage de songs van Bob Dylan onder de loep nam, moest het in de pers ontgelden (Tagg, 1982: 37). Vanaf die tijd heeft het vakgebied echter meer aanzien gekregen en stapelen de boeken en artikelen over dit onderwerp zich op. Net als over klassieke muziek en jazz, bestaan er tegenwoordig gerenommeerde tijdschriften over popmuziek, met naast *Popular Music* het vakblad *Popular Music and Society*. Bij elkaar levert dat een flinke lading aan wetenschappelijk getinte beschouwingen op – de literatuurlijst achterin dit boek is er de stille getuige van.

Over de ogenschijnlijk eenvoudige liedjes waar de populaire muziek uit bestaat, kunnen inmiddels zwaarwichtige betogen worden opgezet, vol citaten en verwijzingen. Dat blijkt onder meer uit Richard Middleton's lijvige inleiding op het vakgebied *Studying Popular Music* uit 1990, dat tevens een becommentarieerde samenvatting vormt van wat er door deskundigen in de afgelopen jaren in het tijdschrift *Popular Music* zoal is geschreven. Schijnbaar moeiteloos verwijst Middleton in zijn betoog naar even beroemde als duistere filosofen en taalkundigen zoals – we beperken ons tot de eerste letters van het wijsgerig alfabet – Adorno, Benjamin, Chomsky, Deleuze, Eco, Foucault en Gramsci. En even achteloos verbindt hij hun uitspraken met in musicologisch jargon gegoten analyses van songfragmenten. Zonder de nodige cultuursociologische en musicologische voorkennis is het taaie kost en voor de geïnteresseerde leek is het verhaal na een paar bladzijden al niet meer te volgen. In korte tijd heeft zich rond het geheel van de tamelijk simpele liedjes waaruit de popmuziek bestaat, een discussie ontwikkeld die wordt gekenmerkt door een eigen vakjargon en door vraagstellingen waar popliefhebbers met een argwanend oog tegenaan kijken. De muziekkritiek is kortom verwetenschappelijkt, ook op het terrein van de populaire cultuur.

Tussen de fan-publicaties en de producties van de wetenschappelijke belangstelling voor de Beatles bestaat een gespannen relatie. De oorzaak daarvan is niet dat de fans zich door fictie en de wetenschappers zich door feiten zouden laten leiden. Ook de fans is er alles aan gelegen de ware toedracht van de geschiedenis van hun idolen te achterhalen. Kennis van het kleinste detail is immers het keurmerk van de ware popliefhebber. Ook het academisch taalgebruik vormt niet het belangrijkste struikelblok. De interesse van de fans reikt, zeker als ze zelf actief muziek beoefenen, in veel gevallen ver genoeg om die barrière te nemen. Het probleem ligt ergens anders. De fans gaat het vooral om de zeggingskracht van hun favoriete popgroep en ze zijn er daarom vooral op gespitst om het unieke karakter daarvan aan te tonen. De

wetenschappers daarentegen trachten de bijdrage van de Liverpoolse band te plaatsen in het bredere kader van meer algemene sociale en culturele ontwikkelingen. De fan-boeken benadrukken vooral de originaliteit en creativiteit van hun idolen, al laten ze vaak in het midden waar die nu precies op berustte. Voor de wetenschappelijke teksten tellen met name de algemene achtergronden en de historische wortels van de muzikale inspiratie. En, de vertrekpunten van beide ondernemingen leiden tot een tegenstrijdig resultaat. Laten we daarom eerst eens bekijken wat de wetenschap zoal over de beatmuziek te zeggen heeft. We beginnen met de popsociologie, de tak van de cultuursociologie die zich met popmuziek bezighoudt.

De opkomst van de jeugdcultuur. Als de rock'n'roll-periode de kindertijd en de rock de volwassenheid was van de popmuziek, dan vormde het tijdvak van de beat haar jeugd jaren. Historisch en inhoudelijk bezien staat de beatmuziek daarmee stevig ingeklemd tussen enerzijds de rock'n'roll, die in het midden van de jaren vijftig haar opwachting maakte, en anderzijds de rockmuziek die aan het eind van het volgend decennium het muzikale toneel beheerste. De beatmuziek wordt door popsociologen dan ook stevast gezien als een tussenfase in de ontwikkeling van de naoorlogse populaire muziek. In diezelfde jaren vond er een reeks van culturele veranderingen plaats, die zich ondanks hun onderlinge samenhang moeilijk in een enkel woord laten samenvatten. Op het muzikale front springt één verschijnsel echter direct in het oog. Was de populaire muziek van voor de oorlog muziek die vóór de jeugd werd gemaakt, nu werd het als popmuziek de muziek ván de jeugd zelf. Sterker nog, popmuziek werd voor jongeren een middel om zich aan het wakend oog van de volwassenen te onttrekken.

Een belangrijke, misschien wel de belangrijkste praktische functie van de vooroorlogse populaire muziek was het leveren van ritmes en melodieën waarop kon worden gedanst. Ook toen werd het publiek daarvoor vooral geleverd door de jeugd. Met de overgang naar de beatmuziek zien we de leeftijd van die categorie ineens een stuk breder worden. Tot in de eerste decennia na de oorlog rekende men tot de jeugd vooral jongeren die langzamerhand toe waren aan het zoeken van een huwelijkspartner. Dat waren toen de jongeren die aan het eind stonden van hun onderwijsloopbaan of die de school al verlaten hadden. In de regel lag hun leeftijd tussen de zestien en de vierentwintig jaar. De jongste leeftijdsgroep bestond daarbij vooral uit laaggeschoolde, werkende jongeren, die het onderwijs al vroeg verlieten. Dat was

ook de levensfase waarin jongens en meisjes elkaar op en rond de huwelijksmarkt van de dansvloer gelegitimeerd mochten ontmoeten en waar ze hun muziek konden beleven. De beatmuziek maakte het publiek van de populaire muziek ineens een stuk breder. Zoals we uit filmopnames van de optredens van de Beatles kunnen opmaken, bestond hun aanhang voor een groot deel uit scholieren, de schoolgaande jeugd uit de middenklasse. De jongens en vooral ook de vele meisjes die de zalen bevolkten, tonen ook jonger dan het eerdere rock'n'roll-publiek. Het waren, zoals ze destijds werden genoemd, tieners.

De beat rekruteerde niet alleen een nieuw en breder gedefinieerd publiek, het genre hulde zich ook in een ander muzikaal jasje. Als de beatmuziek al voortborduurde op het idioom van de vooroorlogse populaire muziek dan gebeurde dat slechts zijdelings en indirect. De beatrevolte vond en zocht haar muzikale wortels in de rock'n'roll en de rhythm and blues; maar ook daar groeide het genre snel bovenuit. Juist door het muzikale en tekstuele idioom van de rock'n'roll aan te passen en te veranderen, wist de beatmuziek het acceptabel en bruikbaar te maken voor een bredere groep van jongeren. Vanzelfsprekend valt er te twisten over de vraag of de muziek op essentiële punten veranderde, of dat er enkel sprake was van een verdere stroomlijning van eerdere harmonische en melodische conventies en een andere accentuering van het ritme. Dat is nu even niet belangrijk. Hoe het ook zij, de beatmuziek klonk anders dan de voorafgaande populaire muziek en door die transformatie kon deze vorm van populaire muziek gaan functioneren als een symbolische demarcatie.

De nieuwe muziek trok een kunstmatige muzikale scheidslijn tussen een oudere en een jongere generatie. Die generaties stonden daarbij tegenover elkaar, meer nog als representanten van een andere culturele orde dan als onderscheiden leeftijdscategorieën. Als om hun eigenheid te benadrukken trokken jongeren zich in hun vrije tijd meer en meer terug in hun eigen leeftijdsgroep. Deze sociale constructie van een generatiekloof legde op haar beurt de basis waarop de beat zich verder kon ontwikkelen tot de meer volwassen rockmuziek en de tienercultuur zich kon ontvouwen tot een zelfstandige jeugdcultuur. De opkomst van de jeugdcultuur zelf kan worden beschreven als een proces van geleidelijke verandering, waarin de jeugd zich een nieuwe plaats verwierf in de culturele orde. Voor de beatmuziek gaat dat echter niet op. In het geheel markeert zij een uniek keerpunt, waarop alle factoren samensmolten tot een culturele beweging. In hun onderlinge verbondenheid maakt dat de relatie tussen beatmuziek en jeugdcultuur tot een uiterst complex verschijnsel.

Terecht stelt de Duitse onderzoeker Alexander Villinger (1983: 17) in zijn boek *Die Beatles-songs*, dat deze episode een van de moeilijkst te verklaren fenomenen vormt in de geschiedenis van de populaire muziek.

De verbintenis tussen popmuziek en jeugdcultuur, die op het scharnierpunt van de jaren zestig werd gesmeed, vormt het centrale aandachtspunt van de popsociologie. In deze sociologische specialisatie wordt de opkomst van de jeugdcultuur gewoonlijk beschreven als een neveneffect van meer structurele condities. In de meeste analyses vormen trendmatige ontwikkelingen zoals de naoorlogse welvaartsstijging, de toename van vrije tijd en de navenante groei van de luxe-consumptie de belangrijkste ingrediënten van de verklaring. Die ontwikkelingen troffen natuurlijk zowel ouderen als jongeren. De vraag luidt dan ook, waarom de jeugd van de jaren vijftig opeens op een eigen manier van de nieuwe mogelijkheden gebruik wenste te maken. Op dit punt wijzen de verklaringen op het stijgend belang van diploma's voor de arbeidsloopbaan. Steeds meer ouders stuurden hun kinderen steeds langer naar school. Bij de verlenging van de gemiddelde opleidingsperiode, komt, onder meer door betere voedingspatronen, ook een iets vroegere seksuele rijpheid. Zoals jeugdonderzoeker Ron van der Vliet (1990: 54) op grond van de beschikbare cijfers aantoonde, daalt de leeftijd van de eerste menstruatie van meisjes in Nederland vanaf het begin van de twintigste eeuw gestaag. Voor vrouwen die geboren zijn rond 1905 lag die nog gemiddeld op bijna vijftien jaar. Enkele generaties later blijkt het gemiddelde – het gaat dan om de meisjes die zijn geboren in het begin van de jaren zeventig – te zijn gedaald tot onder de dertien jaar. Sterker nog loopt de leeftijd omlaag waarop jongeren voor de eerste keer geslachtsgemeenschap hebben. Voor jongens en meisjes nam die leeftijd over dezelfde periode af van gemiddeld ruim vierentwintig naar minder dan achttien jaar.

Die twee elementen, het gegeven dat jongeren later van school gaan en eerder geslachtsrijp zijn, zorgden er samen voor, dat de adolescentieperiode aan twee kanten werd verlengd. Dat resulteerde in het fenomeen van de moderne puber, die de spanning tussen uitgestelde volwassenheid en vroegtijdige lichamelijke rijping trachtte op te lossen door in de vrije tijd te experimenteren met keuzemogelijkheden, ook – zij het voorzichtig – met seksuele relaties. Geleidelijk aan accepteerden de meeste ouderen, in het voetspoor van verlichte pedagogen, dat jongeren daar een zekere vrijheid in gelaten moest worden. Amerika was daarbij een wenkend perspectief. Dat land was Europa in dit opzicht al tijdens het interbellum voorgegaan (Trow, 1961; Troen, 1976; Zilversmit, 1976). Met de bevrijding werd Amerika een

aantrekkelijk voorbeeld, niet alleen op het gebied van de consumptie, maar ook voor de omgang tussen ouders en kinderen. Ook voor de jongeren zelf zette Amerika de toon. Met films als *West Side Story* en *Rock Around The Clock* kregen zij een handzaam patroon aangereikt om hun vrije tijd in te vullen en aan te kleden. In de loop van dat proces verwierven jongeren zich een grotere onderhandelingsvrijheid in het gezin en in het verlengde daarvan ook op het vlak van de seksualiteit. De Amerikaanse praktijk van *dating*, het vrijblijvend uitgaan met iemand van de andere sekse, werd ook voor een brede groep van Europese jongeren een geaccepteerd verschijnsel.

Deze verklaring van de jeugdcultuur laat nog een belangrijke vraag onbeantwoord. De these van de verlengde puberteit biedt namelijk geen verklaring voor de rock'n'roll, die ook voor veel Amerikanen als een donderslag uit de heldere hemel kwam. Waarom kon de naoorlogse jeugd haar dansavondjes niet vredig opluisteren met de vooroorlogse amusementsmuziek? Om die vraag te beantwoorden voegen sommige sociologen nog een culturele component aan het verhaal toe. Zij wijzen op de absolute en relatieve groei van de middenklasse, de drager van de vooroorlogse populaire muziek. Met haar gerichtheid op sociale stijging en culturele aanpassing werd deze klasse een contrapunt voor jongeren uit de arbeidersklasse en de lagere middenklasse. De stijgingsideologie die deze klasse met name in het onderwijs uitdroeg, maakte jongeren met deze maatschappelijke achtergrond vaak al bijna bij voorbaat tot potentiële verliezers (Corrigan en Frith, 1976; Clarke, 1979). Ze konden daarbij ook niet langer terugvallen op de culturele praktijken en gewoonten van hun ouders. Nieuwe arbeidsomstandigheden en de herstructurering van de stedelijke omgeving hadden die obsoleet gemaakt (Cohen, 1972; Brake, 1980; Dieleman e.a., 1983). In reactie op deze nieuwe omstandigheden schoten deze jongeren in een defensieve, rebelse houding, waarvan ze de rock'n'roll tot uitdrukking maakten. Zij kozen voor deze muziek omdat die, zoals Iain Chambers (1976) in zijn bijdrage aan het boek *Resistance through Rituals* aangeeft, de subversieve uitstraling van de zwarte blues in zich had opgenomen. Het rock'n'roll-idioom formuleerde daarmee een nieuw ideaal van onaangepastheid voor de jeugd uit de blanke arbeidersklasse. Omdat de muziek zelf ook nieuw was, konden er bovendien bestaande culturele en geografische scheidslijnen binnen de arbeidersklasse mee worden overbrugd en uiteenlopende groepen jongeren rond het gemeenschappelijk thema van tegendraads gedrag en cultureel verzet worden gemobiliseerd. Een vergelijkbare vorm van verzet was overigens zichtbaar bij de jongeren aan de bovengrens van de middenklasse: de

sociale stijgers die via de universiteit voor het eerst werden geconfronteerd met de cultuur van de maatschappelijke elite en de sociale dalers uit de hogere sociale milieus die de omgekeerde weg aflegden. Ook deze jongeren ontwikkelden hun eigen subculturele stijl. Alleen kozen ze daarbij voor een ander soort muziek – de folk-blues, de hot-jazz en het Franse chanson – en voor een ander imago, dat van de beatnik (Brake, 1985; De Rooy, 1986: 87; Bernard, 1990). Het geluid klonk anders, maar voor beide categorieën betekende hun muziek hetzelfde. Het was een manier om een houding van verzet vorm te geven en voor de buitenwereld merkbaar te maken. Daarnaast verschaften de optredens en concerten een ontmoetingspunt voor gelijkgestemden. Aan gemeenschappelijke stijkenmerken en voorkeuren konden zij elkaar op straat herkennen. De teksten van favoriete songs gaven hen een argot, een groepstaal om die herkenning uit te drukken en buitenstaanders uit te sluiten. Vanuit dit perspectief bekeken, vormden de naoorlogse jeugdculturen een arena, waar permanent met symbolische middelen een culturele strijd werd gestreden aan de onder- en bovengrens van de middenklasse (Fiedler, 1955).

Voegen we de beide elementen van adolescentie en verzet bij elkaar, dan krijgen we een model van de jeugdcultuur als een stelsel van verschillende concentrische cirkels, elk bevolkt door een afzonderlijke categorie jeugd. In het centrum staat de aangepaste jeugd uit de middenklasse. Voor deze *teeny boppers* fungeerde de popmuziek vooral als het geluidsbehang van een verlengde puberteitsperiode. De rock'n'roll, dan wel de folk-blues, bood hen een aantrekkelijk beeld van mannelijke stoerheid en feminiene verleidingskunst: belangrijke elementen in de statushiërarchie van groepen adolescenten. Voor de meeste van deze jongeren was het allemaal echter niet veel meer dan een symbolisch en tijdelijk spel met zaken die voor werkende en werkloze jongeren een harde realiteit vormden. Uit die laatste categorie werd de echte aanhang van de eerste popsterren gerekruteerd, de marginale groepen voor wie de eerste uitingen van de popmuziek een middel vormden tot cultureel verzet. De overgang van rock'n'roll naar beatmuziek wordt in dit bestek meestal afgeschilderd als een verschuiving van de buitenste ring van de jeugdcultuur naar het centrum, van de marginale, deviante groepen naar het aangepaste publiek van scholieren. Voor de overdracht tussen beide categorieën jongeren droeg een intermediaire categorie van de jeugd zorg. Dit waren opwaarts mobiele jongeren uit de lagere regionen van de middenklasse die enige moeite hadden om zich staande te houden in de nieuwe omgeving van het secundair onderwijs. Voor deze tussencategorie vormde de stijl van de rock'n'roll een handig wapen tegen de denigerende

opmerkingen over hun uitspraak en de minachtende blikken op hun kleding van de kant van hun leraren en hun beter gesitueerde klasgenoten. Ze waren daarmee de brave broertjes en zusjes van de rockers, of zoals de jeugdsocioloog Mel van Elteren (1990: 179) ze in 1990 nog noemde, ‘getemde’ nozems.

De nieuwe vormen van muziek verhuisden naar het centrum van de jeugdcultuur. In dit overdrachtsproces veranderde ook de muziek zelf. Platenmaatschappijen en artiesten vijlden het ruige imago van de rock’n’roll bij, net zo lang tot het even glad was als de jonge gezichtjes van het tienerpubliek. In menige beschrijving dienen niet enkel Pat Boone en Cliff Richard, maar ook de Beatles als een dankbaar voorbeeld van deze transformatie. Zo laat Paul Willis (1974: 32-33) zien dat de *motor bike boys*, de Britse pendant van de Nederlandse nozems, aanvankelijk behoorlijk enthousiast waren over de Beatles. In hun beginperiode, met name toen zij nog optraden in Liverpool en Hamburg, speelden de jongens, de *lads* zoals hij ze noemt, een soort *updated* rock’n’roll. Gekleed in hun leren jacks gaven zij de rhythm and blues een nieuw elan. Hun muziek had toen nog een sterk fysiek karakter, klonk luid en hard, en was vooral goed geschikt om op te dansen. In de jaren daarna, toen Brian Epstein zich als manager opwierp, de teugels in handen nam, voor een platencontract zorgde en de Beatles hulde in fraaie, aangepaste herenkostuums, vond de omslag plaats. De muziek werd meer verfijnd, of zoals Willis dat zelf aanduidt ‘melodisch asymmetrisch’. De binding met de zwarte wortels van de rhythm and blues ging verloren en daarmee ook de interesse van het oorspronkelijke publiek. De Beatles maakten zichzelf en hun muziek geschikt voor het braverere, meer omvangrijke en daarom meer koopkrachtige publiek van de jeugd uit de middenklasse (Clarke, 1976: 187). Dat succes vond navolging en de beatrevolutie was een feit.

Het plaatje lijkt hiermee compleet. Er rest nog slechts een klein probleem. Het had in principe allemaal, geleidelijk aan met de demografische ontwikkeling van de middenklasse en de stijgende deelname aan het onderwijs, in de jaren na de Tweede Wereldoorlog kunnen gebeuren. De rock’n’roll manifesteerde zich evenwel pas in het midden van de jaren vijftig, de beat in het begin van de jaren zestig. Ook liep de ontwikkeling allerminst evolutionair. In beide gevallen was er sprake van een verrassingseffect. Ter verklaring van het succes van de rock’n’roll en de beatmuziek moet bij de optelsom van demografische en sociale ontwikkelingen daarom tot slot nog een kritische factor worden toegevoegd. Voor de rock’n’roll wordt meestal gewezen op het feit dat de platenindustrie zich na de oorlog nog op de nieuwe markt

moest afstemmen. Zoals Richard Peterson en David Berger (1972: 293) hebben laten zien, was dat proces, nadat de monopoliepositie van de ASCAP – de *American Society of Composers, Authors and Publishers* – was doorbroken, in het midden van de jaren vijftig voltooid. Dan schuift de brave muziek van zangers als Johnny Ray voor smachtende tienermeisjes een stukje opzij om plaats te maken voor de meer ruige en extraverte rock'n'roll. Voor de beat wijst onder meer Lawrence Grossberg (1992) op de naoorlogse geboortegolf – de *baby boom* – die van deze jeugd in het begin van de jaren zestig getalsmatig een factor van betekenis maakte. Deze beide fenomenen – de trage reactie van de muziekindustrie en de plotselinge geboortegolf – verklaren dan waarom de muzikale veranderingen in de jaren vijftig en zestig met enige vertraging en schoksgewijs plaatsvonden.

Het publiek of de muziek? De popsociologische verklaring is inmiddels stevig ingeburgerd. Het vormt een standaardbeeld dat, als een richtinggevend kader, in meer of minder ingewikkelde varianten nog steeds in tal van publicaties en documentaires over de popmuziek opduikt. Toch schort er gevoelsmatig iets aan. Fans zijn vaak de eersten om daar de aandacht op te richten. Was de beatmuziek wel zo braaf en aangepast als dit standaardbeeld veronderstelt? Om het tegendeel aan te tonen, wijzen de fans bijvoorbeeld op de covers die de Beatles maakten van het materiaal van anderen. Behalve van Chuck Berry namen ze nummers onder handen van onder anderen Little Richard, en niet te vergeten van meidengroepen als de Shirelles waaraan ze niet alleen de meerstemmige zang ontleenden, maar ook de ogenschijnlijk achteloze, licht ironische toonzetting van de zang. In al hun eenvoud waren die songs behoorlijk ruig en de Beatles deden het in hun bewerkingen zeker niet kalmer aan. Integendeel, na hun terugkomst van een reeks optredens in Hamburg, zo zegt Davies (1968: 165) in zijn biografie, deden ze er eerder nog een schepje bovenop. Naar zijn mening werd de muziek van het viertal na hun platencontract eerder feller dan bedaarder. “Ze gingen,” zo zegt hij, “onverdroten verder in de stijl van rock'n'roll-muziek die de trend had gezet bij hun vertrek uit Liverpool, maar die nu op sterven na dood was. De Beatles speelden evenwel nog heel gewoon rock'n'roll en ze voegden er zelfs nog meer van hetzelfde aan toe: meer stampwerk, meer volume en meer wild showwerk op het podium.”

De Beatles putten hun inspiratie uit de zuivere bronnen van de onvervalste, ruige rock'n'roll, zo stellen de fans. Uit dat commentaar spreekt niet alleen weerstand tegen het bekende beeld van de Beatles als de lieve jongens van de

popmuziek en bijvoorbeeld de ruigere Rolling Stones als de echte vertegenwoordigers van de blanke blues. Het ongenoegen gaat dieper. In het standaardbeeld vormt de popmuziek niet veel meer dan de muzikale begeleiding van een cultureel veranderingsproces. In dat geheel krijgt de muziek wel een centrale plaats toebedeeld, als een soort concentratiepunt voor gelijkgestemde jongeren binnen hun jeugdcultuur. Maar, net als die jeugdcultuur zelf, vormt de muziek uiteindelijk slechts het resultaat van een optelsom van externe factoren, een neveneffect van een reeks politiek-economische, demografische en culturele veranderingen. Van de muziek zelf vallen slechts enkele elementen op hun plaats. Dat zijn de fysieke uitdrukingskracht, het geluidsvolume, de dansbaarheid en de herhaling. Afgezien daarvan speelt de muziek zelf een ondergeschikte rol. Als we het standaardbeeld volgen, had de nieuwe jeugdmuziek theoretisch net zo goed heel anders hebben kunnen klinken.

Stel, als een klein gedachte-experiment, dat de popmuziek zich wel in dezelfde tijd maar op een andere plaats had ontwikkeld; in Frankrijk of België bijvoorbeeld. Dan had net zo goed, om maar iets te noemen, het chanson als vertrekpunt kunnen dienen van de muzikale ontwikkelingen. En evenzogoed had de accordeon de centrale plaats kunnen innemen, die nu bleef voorbehouden aan de elektrische gitaar. Het idee dat de popmuziek een Franse inslag zou hebben kunnen krijgen, is zo gek nog niet. In 1964, het jaar waarin de Beatles hun grote successen vierden, stond Salvatore Adamo met zijn *Vous Permettez, Monsieur?* maar liefst zeven maanden op de Nederlandse hitparade; een maand langer zelfs dan *She Loves You* van de Beatles. Nog twee andere nummers van dezelfde zanger – *Tombe La Neige* en *Quand Les Roses* – gooiden bijna even hoge ogen. In de concurrentieslag om de belangstelling van de jeugd zou de Belgische zanger het volgens het standaardbeeld moeten hebben kunnen winnen van zijn Britse concurrenten. Om haar eigen cultuur af te grenzen van die van hun ouders moest de jeugd, volgens hetzelfde standaardbeeld, immers nieuwe muzikale elementen adopteren, maar deed de aard en herkomst daarvan er niet toe. Op zichzelf zijn die elementen volgens die redenering tamelijk willekeurig, of zoals de Franse socioloog Pierre Bourdieu (1979) het noemt ‘arbitrair’ (Tillekens, 1986). Die plaatsbepaling vloekt sterk met de manier waarop popmuziek in die tijd zelf door veel jongeren werd beleefd. De muziek die zij thuis op hun radiootjes en platenspelers of uit de boxen in het café of de discotheek hoorden komen, zat naar hun idee vol met betekenissen. Het geluid van gitaren en drums was daarvoor essentieel. Voor hun gevoel gaven de songs hen daarmee een

nieuwe kijk op de werkelijkheid en een oefening in een nieuwe levenshouding. Op grond van dat criterium viel Adamo af. Hij krijgt zelfs geen vermelding in de bekende en omvattende popencyclopedie van het muziekblad *Oor* (Steensma en Tio, 1992). Voor de liefhebbers was het geluid van de popmuziek niet willekeurig (Frith, 1996b: 15-16). En nog steeds hebben veel fans het gevoel dat de keten van oorzaak en gevolg in omgekeerde richting verliep. Voor hen was het niet het publiek dat de muziek, maar de muziek die het publiek maakte.

In de ogen van hun fans zijn de Beatles allerminst de brave jongens van de rock'n'roll. Naar hun idee was de beatrevolutie een teken dat niet alleen de authentieke of de getemde nozems, maar ook de aangepaste jeugd uit de middenklasse een goede reden had om in verzet te komen. Een gemeenschappelijke reden bovendien. In de beatmuziek vonden de verschillende categorieën jongeren een gezamenlijk oriëntatiepunt, waarmee bestaande culturele verschillen, al was dat tijdelijk, konden worden overbrugd. Het was ook de muziek die de middelen aanreikte om een alternatief te scheppen voor de bestaande culturele orde. Dat gemeenschappelijke en alternatieve element ontbreekt rondt in het standaardbeeld, dat dan ook slechts met moeite een verklaring kan geven voor de manier waarop de jeugdcultuur zich binnen enkele jaren tijd wist te ontwikkelen tot een complete tegencultuur. In dat opzicht stopt de verklaring die het standaardbeeld aanreikt, te vroeg.

Als de fans gelijk hebben, dan fungeerde de popmuziek bij de vorming van de jeugdcultuur als een autonome kracht. De muziek schiep de jeugd evenzeer als zij er zelf door werd gevormd. In de muziek zelf zou daarom iets schuil moeten gaan, waaruit die actieve rol kan worden verklaard. Het ligt dan voor de hand om de teksten en de muziek aan een nader onderzoek te onderwerpen. Op het vlak van de popmuziek zijn dergelijke analyses, zeker in Nederland niet veel gedaan. Een goede uitzondering op de regel vormt de analyse die Jan Stroop en Jan Donkers al in 1973 maakten van het werk van Bob Dylan. Hun boek is lezenswaard, maar ook illustratief voor het probleem dat we op dit terrein tegenkomen. De teksten blijken in het algemeen tamelijk oppervlakkig en de muziek lijkt slechts op ondergeschikte punten af te wijken van eerdere vormen van de populaire muziek. Als het bij de meester van de protestsong al zo moeilijk lukt om inhoudelijk aan te wijzen waar de aantrekkingskracht van zijn repertoire vandaan komt, dan lijkt dat bij de Beatles helemaal onbegonnen werk. Ondanks dat alles weten de deskundigen ons echter het nodige te vertellen over de inhoudelijke aspecten van de muziek van de Beatles.

Harmonische effecten en kadensen. Een mooi voorbeeld van de wetenschappelijke analyses van de Beatles-songs biedt het musicologisch commentaar op het liedje *I Saw Her Standing There*, het openingsnummer van het eerste album *Please Please Me* uit april 1963. De tekst stelt, inhoudelijk bezien, niet al te veel voor. Het is een simpel liedje, waarin de zanger, in de eerste persoon enkelvoud, vertelt hoe een jongen zijn oog laat vallen op een meisje aan de andere kant van de dansvloer. Als een wapenfeit verhaalt de song hoe hij zichzelf moed inspreekt en met succes het meisje verovert. Paul McCartney schreef het liedje bij hem thuis in de voorkamer, zoals hij zelf in een interview met Mark Lewisohn (1988: 9) opmerkt, samen met Lennon toen zij een jaar of achttien, negentien waren. Dat moet dus zo ongeveer in het jaar 1959 zijn geweest.

De enige belangrijke opmerkingen die in de Beatles-commentaren opduiken over de tekst, betreffen de openingszin: “She was just seventeen ...” Oorspronkelijk luidde het vervolg daarvan: “... never been a beauty queen.” Maar dat beviel Lennon niet bijster goed. Hij verving de frase door de meer dubbelzinnige en eigentijdse formulering: “... and, you know what I mean.” “Streetwise,” zo kwalificeert Ian MacDonald (1994: 48-50) het resultaat in zijn boek *Revolution in the Head*. MacDonald zoekt verder ook nog iets achter de leeftijds aanduiding van het meisje. Hij interpreteert die als een doelbewuste ophoging van het ‘sweet sixteen’, dat gebruikelijk was in het rock’n’roll-jargon. Van een meisje van zeventien, zo merkt hij op, hoefde je in die jaren niet enkel te dromen; daar kon je als jongen wat verder mee gaan. Die observatie is misschien wat vergezocht, maar wijst wel in een bepaalde richting. De beatmuziek, zo luidt de suggestie, ging bewust een stapje verder dan de rock’n’roll.

In dezelfde zin trekt Alan Pollack (1991: 26) in zijn uitgebreide analyses van de Beatles-songs op Internet een vergelijking met andere populaire liedjes die een spontane verliefdheid beschrijven in een drukke ruimte of een dansgelegenheid, zoals *Some Enchanted Evening* van Richard Rodgers en Oscar Hammerstein uit de musical *South Pacific* of *Maria* van Stephen Sondheim en Leonard Bernstein uit de musical *West Side Story*. “Op het eerste gezicht mag het absurd lijken,” schrijft hij, “om deze titels op grond van deze associatie naast elkaar te plaatsen, niettemin zijn de onderlinge overeenkomsten tussen de diverse scenario’s te opvallend om te worden ontkend.” Maar, zo voegt hij eraan toe, in zijn brutale openheid is *I Saw Her Standing There* toch ver verwijderd van deze soortgenoten. Op een vergelijkbare manier beschrijft ook Tim Riley (1988: 50) in zijn boek *Tell Me Why* het liedje.

Volgens hem heeft de song een sterke en ondubbelzinnige emotionele zeggingskracht. Het lied verklankt, zo zegt hij, de adolescentie. Het is, zoals de tekst aangeeft, allereerst een dating-song. Achter de façade van jeugdige branie gaat in het nummer een poging schuil van de ik-figuur om zichzelf moed in te spreken en zijn eerste aarzelingen op het erotisch vlak te overwinnen. Maar als onvervalste rhythm and blues, is het tegelijk ook een soort onafhankelijkheidsverklaring van de jeugd. In een tijd dat veel scholieren door ouders en leraren werd voorgehouden dat ze met dit soort verlangens maar even moesten wachten tot ze met een diploma ook een eigen inkomen hadden, knalt het bericht er heel luid en duidelijk uit: dit is wat ik wil en ik wil het nu. De commentaren van MacDonald, Pollack en Riley zijn opvallend eenstemmig. Al met al maken hun opmerkingen duidelijk, dat de tekst is toegesneden op een publiek van teeny-boppers. De woorden van het liedje lijken daarmee uitputtend te zijn geanalyseerd. Toch kan hiermee moeilijk het succes van de song worden verklaard. De teksten van veel rock'n'roll-songs vertonen immers soortgelijke kenmerken.

Het lijkt in de eerste plaats de muziek te zijn, waaraan het nummer zijn kracht ontleent. Dat is ook de conclusie van Riley, volgens wie niet zozeer de tekst als wel de muziek het nummer maakt. De inbreng van de muziek begint, zegt hij, al direct op het ogenblik dat de zanger het meisje ziet staan. Dan valt elk besef van plaats en tijd weg; en slaat de vervoering toe die de muziek zo effectief overbrengt. “Vanaf dat moment,” schrijft Riley, “draait alles in de wereld voor de zanger nog maar om één ding: hij wil haar vasthouden en met haar dansen. Het directe karakter van de opname weerspiegelt de onmiddellijkheid van dat gevoel; en ook de Beatles zelf raken in de ban. Terwijl ze hun eerste grote, oorspronkelijke stuk rock'n'roll uitvoeren, worden ze door hun eigen muziek meegesleept. (...) Het lied zelf, maar ook de manier waarop het wordt uitgevoerd en op de plaat gezet, sleuren de luisteraar mee in een straffe, doordringende stortvloed van adolescent verlangen.” Zeker wanneer we op Riley's beschrijving afgaan, telt vooral het triomfantelijke gevoel van ongeduld dat het nummer muzikaal uitstraalt. De vraag ligt voor de hand of we dat effect kunnen herleiden op de muzikale trucs en technieken die in het lied worden toegepast. Laten we daarvoor eens kijken naar de analyse die Steven Porter (1979: 186) van hetzelfde nummer maakt in zijn boek *Rhythm and Harmony in the Music of the Beatles*. De toonzetting is duidelijk anders. Gedetailleerd beschrijft deze Amerikaanse musicoloog de meest opvallende eigenaardigheden: “... de toonladder waarop de melodie zich baseert, is een blues-toonladder, die gebruik

De begeleiding van de beat

maakt van een kleine septiem, zoals in maat 4 tot en met 10, en van een verhoogde grote secunde, te zien in maat 18. Deze toonladder levert als drieklank een tonica op, verrijkt met een septiem die in de maten 4 tot en met 10 als een consonant wordt behandeld; een dominant met een toegevoegde kleine decime boven de grondtoon, zoals in maat 11; en een dominant met een overmatige kwint boven de grondtoon in maat 18.”

The musical score is written on a single staff in treble clef. It consists of five lines of music, each with a measure number above the staff and a chord symbol above the staff. The lyrics are written below the staff, with some words split across measures. The chords are: C⁷ (measures 4-10), F⁷ (measure 7), C⁷ (measure 8), G⁷ (measure 11), C (measure 13), C⁷ (measure 14), F (measure 15), As (measure 16), C (measure 17), G⁷ (measure 18), G* (measure 18), and C (measure 19). The lyrics are: "Well, she was just sev-en-teen and you know what I mean. And, the way she look-ed was way be-yond com-pare. So how could I dance with an-oth-er, ooh! When I saw her stand-ing there." The asterisk on G* in measure 18 indicates an augmented fifth.

Figuur 1: Fragment uit I Saw Her Standing There

In de vertaling van dit citaat is de nummering van de maten aangepast aan die van de transcriptie in de eerste afbeelding (figuur 1). Gemakshalve is het liedje, dat oorspronkelijk in de toonsoort *E*-majeur staat, daar ook nog eens omgezet naar de toonsoort van *C*-majeur. De meesten van ons zal dat niet echt veel helpen. Porters tekst klinkt als geheimtaal, slechts bestemd voor een select publiek van ingewijde lezers. Gelukkig is het allemaal minder ingewikkeld dan het op het eerste gezicht

lijkt. Tonica, dominant en subdominant zijn de namen voor de drie centrale akkoorden die in haast elk populair liedje hun opwachting maken. In dit geval gaat het achtereenvolgens om de C, de G en de F. In de afbeelding staan die akkoorden met de gangbare symbolen boven de betreffende maten aangegeven. De verrijking met septiemen, decimen en overmatige kwinten duidt op de toevoeging aan deze akkoorden van een extra toon. Voor het C-akkoord is dat hier de *bes* die van het C-akkoord een C⁷ maakt. Voor het G-akkoord zijn het achtereenvolgens de *bes*, die dit akkoord een mineurklank geeft, en de *es*, die het omzet in een G⁺. Die tonen komen terug in de melodie en betekenen daarom een uitbreiding of verandering van de gebruikelijke toonladder. Porter concludeert hier, dat de Beatles gebruik maken van de blues-toonladder, waarin de *es* en de *bes* als zogeheten *blue notes* een cruciale rol spelen. Die blues-toonladder is een regelmatig terugkerende verschijning in de populaire muziek en de impliciete boodschap van Porters vermelding is dan ook dat de beatmuziek allereerst in dat perspectief moet worden geplaatst. Met zijn aandacht voor het toonmateriaal van de melodie en de samenhang daarvan in toonladders sluit Porter zelf echter – overigens net als Mellers (1973), die met zijn *Twilight of the Gods* een van de eerste analyses van de Beatles-songs op zijn naam bracht, en in zijn voetspoor de al eerder genoemde Villinger – aan bij een traditie die in sterke mate leunt op de verworvenheden van de klassieke muziektheorie.

In dit soort musicologische analyses zitten twee elementen, waar de meeste fans en ook de popsociologen doorgaans op afknappen. Dat is allereerst de traditie van de klassieke muziektheorie. Uit de klassieke muziekhandboeken spreekt gewoonlijk bar weinig affiniteit met de populaire muziek. Popsongs worden daar meestal denigrerend afgedaan als eenvoudige drie-akkoorden-songs. De schrijvers tonen ook vaak weinig animo om ze te willen begrijpen. Die weerzin is wederzijds. Zo constateert Simon Frith, die in 1978 met zijn boek *Sound Effects* – vertaald als *Rock! Sociologie van een Nieuwe Muziekcultuur* – een stevige basis legde voor de popsociologie, al in de eerste bladzijden van dat handboek, dat popmuzikanten, popjournalisten en popsociologen de muziekwetenschap lijken te mijden. Mikpunt van de kritiek is vooral het onbegrijpelijke jargon waarin de musicologen hun analyses gieten. Het erudiete vakjargon van de muziektheoreticus staat op gespannen voet met de voorkeur voor alledaags, begrijpelijk taalgebruik van de popmuziek zelf. Ook de gewoonte om verschillen en overeenkomsten te zoeken met eerdere, meest klassieke muziek, strijkt de liefhebbers tegen de haren in. Voor hen staat de populaire muziek op eigen benen. De meesten geven er dan ook de voorkeur aan om

in de voetstappen van Chuck Berry de klassieke muziek links te laten liggen. Voor een goed begrip van de popmuziek lijkt kennis van muziektheorie ook een overbodige luxe. Popmuziek wordt bepaald niet op die manier gemaakt. Ook de Beatles zelf wisten immers weinig of niets van muziektheorie en notenschrift. Ze gingen af op hun gevoel en probeerden vooral hun emoties uit te drukken. Als de vertolkers van de wisselwerking tussen artiesten en publiek proberen de meeste popjournalisten en popsociologen dan ook vooral die emotionele indrukken te verwoorden en te onderzoeken.

Een tweede punt van ergernis bij de fans vormt de gerichtheid van de klassieke muziektheorie op toonladders in plaats van akkoorden. In de regel vertrekken klassieke musicologische analyses vanuit het toonmateriaal van toonladders, waaruit vervolgens de akkoorden worden afgeleid. In zijn bekende en gezaghebbende handboek over de muziektheorie maakt Theo Willemze (1964: 255) daar zelfs een stelling van. In paragraaf 777 van dat boek stelt hij, dat de toonladder zich verhoudt tot melodie als het akkoord tot de harmonie. “Waar zich de harmonie voornamelijk uit de melodie ontwikkeld heeft,” zo voegt hij daar ietwat plechtstatig aan toe, “mag men dus foutloos stellen, dat zich de akkoorden uit de toonladder ontwikkeld hebben.” Historisch mag die these misschien kloppen, maar voor de populaire muziek draait ze de werkelijkheid om. Net als blues, jazz en rock’n’roll is beatmuziek eerst en vooral spelen met akkoorden en akkoordenprogressies.

Ook in de overgang van de rock’n’roll naar de beatmuziek speelden die akkoorden overigens een belangrijke rol. In Nederland zien we dat in de manier waarop de beatmuzikanten de indorock-groepen van hun plaats wisten te verdringen. De indorock, zo geeft Lutgard Mutsaers (1990: 318) aan, droeg een meer gepolijst karakter dan de beatmuziek. Dat kwam weliswaar sterker naar voren bij plaatopnames dan bij optredens, maar ook op het podium uitte zich dat in een meer verzorgde aankleding. Op dat punt volgden de muzikanten de voetsporen van bijvoorbeeld Chubby Checker die tegelijkertijd zijn *Let’s Twist Again* populair maakte. De beatmuziek stelde daar een combinatie van eenvoud en enthousiasme tegenover. In zijn geschiedschrijving van de Nederlandse rock’n’roll sluit Rob Labree (1993: 34) daarop aan met de opmerking, dat de indorock in de loop van de tijd vernieuwing zocht in de richting van meer ingewikkelde en virtuoze gitaarsolo’s. Voor de beatgroepen waren de solo’s, waarin indorock-groepen excelleerden, evenwel minder belangrijk. Het aantrekkelijke van de beat lag in haar ongekunsteldheid. Het ging om het zelf schrijven van liedjes, gebaseerd op een *sound* van simpele

akkoordenprogressies, die tot doel had saaiheid en verveling te bestrijden met steeds nieuwe muzikale effecten. Iedereen, die een gitaar kon vasthouden en bereid was enkele akkoorden te leren spelen, kon en mocht meedoen. Labree (1993: 111) stipt aan dat de Golden Earrings daarvoor de Beatles tot voorbeeld namen.

Liedjes met simpele akkoorden vormden het handelsmerk van de beatmuziek. Dat betekent echter niet dat de liedjes per definitie conventioneel waren, integendeel. Een belangrijk middel bij de ontwikkeling van de sound van de Mersey-beat was, zoals het plotseling opduikende As-akkoord in *I Saw Her Standing There* laat zien, de verstoring van de bestaande harmonische conventies en verwachtingen. De akkoorden werden in onverwachte combinaties achter elkaar gezet. Daarin toonden de Beatles zich, zoals uit al hun liedjes blijkt, uitermate bedreven. De melodieën kwamen meestal op de tweede plaats. Die zijn voor een belangrijk deel, soms zelfs uitsluitend, ontleend aan de begeleidende akkoorden. En, in die akkoorden schuilt voor een belangrijk deel de aantrekkingskracht van de songs. Terugblikkend op zijn eerste kennismaking met het geluid van de Beatles in 1964, toen maar liefst acht van hun songs in de Amerikaanse toptien stonden, zegt Bob Dylan bijvoorbeeld: “Ze deden dingen die niemand anders deed. Hun akkoorden waren verbijsterend, echt verbijsterend en hun samenzang maakte het allemaal kloppend” (Scaduto, 1973: 203-204).

Akkoorden en akkoordenprogressies die voor de blues, jazz, pop en rock interessant zijn, belanden meestal, zoals ook in het handboek van Willemze gebeurt, in een korte bijlage. Gelukkig kunnen we voor een harmonische analyse van de popmuziek terecht bij een tweede, meer modern type van musicologische analyses, zoals die in het tijdschrift *Popular Music*. Hier vinden we een aanpak die duidelijk op de populaire muziek is georiënteerd. De systematiek is ontleend aan de praktijk van de geïmproviseerde muziek en geworteld in de jazz. Van deze benadering, die vooral gericht is op het vastleggen van karakteristieke akkoordenprogressies van songs en genres, geeft Middleton (1990) een uitstekend overzicht. In zijn boek *The Beatles. A Musical Evolution* kiest onder meer de Amerikaanse musicoloog Terence J. O’Grady (1983: 29) voor een dergelijke aanpak. Bij zijn bespreking van *I Saw Her Standing There* wijst hij met nadruk op een aantal ongebruikelijke zaken. Daaronder valt het feit, dat in de melodie de *b* samengaat met de halve toon lagere *bes*. In de afbeelding is dat bijvoorbeeld zichtbaar in maat 13, waar onder de zinswending ‘So how could I dance’ ineens de *b* opduikt nadat in de voorgaande maten bij gelijksoortige frases steeds de *bes* de voorkeur kreeg (figuur 1 op pagina

35). Op zich lijkt dat niet zo vreemd. Het is, zo zegt O'Grady, evenwel uitzonderlijk voor de rhythm and blues, waar de blues-conventie heerst om systematisch de *bes* te verkiezen boven de *b*. "Een minder subtiele afwijking van de traditie van de rhythm and blues," constateert O'Grady verder, "vindt plaats in de opmaat naar maat 16 en in maat 16 zelf. Hier valt een hoog, in falset gezongen 'Ooh!' – een decime lager geharmoniseerd – samen met een harmonische progressie van de *IV* naar de *bVI*."

Het citaat maakt duidelijk, dat ook deze benadering zo haar eigen conventies hanteert. Opvallend zijn de romeinse cijfers, die dienen om de akkoorden aan te duiden. De tonica, of in het Engels de *root*, wordt hier aangeduid met het romeinse cijfer *I*. Verder tellen volstaat om de subdominant – *IV* – en vervolgens de dominant – *V* – te vinden. De cijfers in het citaat van O'Grady verwijzen dan ook naar de opeenvolging van het F- en het As-akkoord, achtereenvolgens het vierde en het verlaagde zesde akkoord geteld vanuit de C als het eerste akkoord. Gerekend vanuit F vormt de overgang naar de As een kleine terts, in het Engels een *minor third*. Dan volgt de stap van de As naar het tooncentrum van C. De betreffende reeks akkoorden wordt dan ook wel een *minor third-root*-progressie genoemd. Deze kadens is volgens O'Grady bedoeld om een speciaal effect te geven aan de uitroep 'Ooh!', die het nummer zo bijzonder maakt.

Bij O'Grady draait haast alles om het zoeken en vinden van dit soort effecten, die kenmerkend zouden zijn voor bepaalde genres binnen het geheel van de populaire muziek. En, hij is niet de enige die op deze manier de popmuziek benadert. Op de boekenmarkt is aanzienlijk meer van dit werk te vinden. Toegespitst op de Beatles treffen we deze methode onder meer aan bij de al eerder genoemde Riley (1988) en MacDonald (1994) en ook in het onlangs verschenen boek *A Day in the Life*, waarin Mark Hertsgaard (1995) de Engelstalige literatuur vaak bijna letterlijk, maar gecontroleerd samenvat. Wie die boeken naast elkaar legt, vindt er een complete catalogus van alle harmonische experimenten die de Beatles in hun liedjes uitvoerden. Opvallend is dat dit soort analyses zich vooral richt op een beschrijving van de subjectieve effecten van bepaalde akkoordvolgordes. Soms gaat dat zelfs zo ver, dat complete boomstructuren, ontleend aan Chomsky's generatieve grammatica, worden gebruikt om de akkoordenprogressies te inventariseren. Het doel lijkt daarnaast om historische voorbeelden te vinden van bepaalde harmonische trucs om zo een soort stamboom van genres en songs samen te stellen. Experts, zoals de drie genoemde auteurs, kunnen dan ook van elke plaat en elk nummer van de Beatles de citaten en invloeden noemen. Zo lezen we in de verschillende analyses,

dat het gebruik van het As-akkoord al eerder kan worden aangetroffen in de intro's van de Everly Brothers, in sommige songs van Buddy Holly, zoals diens *Peggy Sue*, en ook in Carl Perkins' *Honey Don't*. De vraag wie van deze drie de eer toekomt leidt tot meningsverschillen. Enerzijds wordt er gewezen op het feit dat het laatste nummer een van de Beatles-covers is. Anderzijds wordt Buddy Holly's song naar voren geschoven, omdat de Beatles herhaaldelijk aangaven ongelooflijk onder de indruk te zijn toen zij diens liedjes voor het eerst hoorden.

Inderdaad legden de Beatles, net zoals veel andere Britse popmuzikanten, hun oor gretig te luisteren bij de Amerikaanse rock'n'roll en niet te vergeten een reeks van andere genres zoals de rhythm and blues, de rockabilly, de Motown en de folk-revival. Ze volgden daarbij de voetsporen van Chuck Berry, Carl Perkins, Buddy Holly en Little Richard. En natuurlijk, niet te vergeten, die van Elvis Presley, wiens song *Heartbreak Hotel* voor Lennon net als veel andere Britse jongeren, de directe aanleiding vormde om een gitaar aan te schaffen en zich in de muziekwereld te begeven. De muziek van de Beatles vormde ontegenzeglijk vanaf het begin een integratie van al deze elementen. Ook later pasten zij veel van wat ze verder nog tegenkwamen, moeiteloos binnen het raamwerk van hun muziek in. Mutsaers (1990: 317) vermoedt zelfs – direct via onderlinge contacten of indirect via het verwachtingspatroon van het publiek – de invloed van de Nederlandse indorock-bands, waar de Beatles in Hamburg mee in aanraking kwamen. Zij proeft die met name in het instrumentale gedeelte van *I Saw Her Standing There*. De springerige basgitaar, met de stamtoon van het betreffende akkoord op de geaccentueerde en variaties op de daaropvolgende maatdelen – het handelsmerk van McCartney – noemt zij karakteristiek voor de indorock. Het is goed mogelijk dat ze gelijk heeft. McCartney verruilde in die periode de piano voor de basgitaar en luisterde goed naar wat hij om zich heen hoorde. Zelf noemt hij overigens de Motown-muziek, met name het basspel van James Jamerson, zijn belangrijkste inspiratiebron (Bacon, 1995).

Accidentele noten en incidentele akkoorden. De musicologische analyses brengen ons op het eerste gezicht niet veel verder. Inhoudelijk sluiten ze perfect aan bij het popsociologische standaardbeeld. Ook als ze op hun muzikale merites worden beoordeeld, lijken popsongs als *I Saw Her Standing There* eerst en vooral geluidsbehang voor een verlengde en daarom geërotiseerde puberteitsfase. Wel biedt de musicologische kijk twee nieuwe aanknopingspunten. Dat zijn ten eerste de onverwachte of incidentele akkoorden die zich in de harmonische

begeleiding voegen en ten tweede de tussengevoegde noten in de melodie.

Wat valt er vanuit een meer sociologisch perspectief over die noten en akkoorden te zeggen? Als we afgaan op de popsociologische literatuur niet al te veel. Daar komen we zelfs uiterst weinig muziektheoretische analyses tegen. Sociologen concentreren zich, zo constateert Frith (1978) in de eerste bladzijden van zijn handboek, klaarblijkelijk bij voorkeur op de teksten en liever nog op de manier waarop de popmuziek door jongeren in het dagelijks leven wordt geadopteerd en gebruikt. Op zich is er geen principiële reden om de muzikale aspecten van de popmuziek anders te behandelen dan de tekstuele. De sociologie onderzoekt immers de achtergronden en betekenissen van het menselijk handelen en muziek is daar evenzo goed een uiting van als het gesproken, gezongen of geschreven woord. Omdat goede redenen ontbreken, berust de scheiding tussen musicologie en popsociologie volgens Frith dan ook vooral op een toevallige bijkomstigheid. De doorsnee sociale wetenschapper beschikt domweg niet over voldoende muzikale bagage. De consequentie daarvan is, zo concludeert Frith, dat de meeste analyses van sociaal-wetenschappelijke huize te weinig aandacht schenken aan datgene wat bij popmuziek het meest belangrijk is: de muziek; want ook popmuziek is immers allereerst muziek. Frith geeft echter toe, ook zelf onvoldoende kennis in huis te hebben om een dergelijke analyse te kunnen maken. Ook bij zijn standaardwerk kunnen we daarom niet aankloppen voor een systematiek en theorie om de sociaal-culturele aspecten van de popmuziek te verbinden met de muzikale aspecten.

Uit de twee gebruikelijke musicologische benaderingen, de klassieke en de moderne, met hun aandacht voor de melodie en de akkoordenprogressies laat zich niet direct een sociologisch gezichtspunt afleiden. Ook de recente sociologische literatuur geeft helaas niet thuis. Om een dwarsverbinding te leggen tussen de muziekwetenschappen en de sociologie moeten we diep graven in de geschiedenis van de wetenschap. We stuiten dan op de aanpak van Hermann Helmholtz, de beroemde Duitse mathematicus, fysicus en fysioloog, die op al die terreinen zijn sporen verdiende, en die zijn ideeën over muziek uiteenzette in het boek *Die Lehre von den Tonempfindungen*, waarvan de eerste editie in 1862 verscheen. Het boek werd tien jaar later door Alexander J. Ellis in het Engels vertaald onder de titel *Sensations of Tone*. Bovendien bracht Ellis een hanteerbare systematiek aan in de presentatie. Dit boek biedt een derde muziektheoretische benadering. Het kernstuk van Helmholtz' aanpak is de harmonische samenhang tussen tonen en akkoorden, die kenmerkend is voor de moderne westerse muziek. Die muziek, die in de

Renaissance tot ontwikkeling kwam en een hoogtepunt bereikte in de Klassiek-Romantische stijl, maakt gebruik van de evenredige stemming. Er wordt een toonladder gehanteerd van twaalf tonen, die stapsgewijs op gelijke afstanden van elkaar liggen. Met deze tonen kunnen verschillende goed klinkende intervallen worden geconstrueerd. Hun aantrekkelijkheid ontleent deze intervallen, aldus Helmholtz, aan de mathematische verhoudingen tussen de frequenties van de geluidsgolven van de afzonderlijke tonen. Dat geldt echter met name voor zuivere tonen en de evenredig gestemde tonen wijken daar lichtelijk van af. Verrassend is Helmholtz' conclusie, dat een evenredig gestemde toon, afhankelijk van zijn harmonische context, niet steeds dezelfde zuivere toon representeert. In zijn werk volgde Helmholtz de voetsporen van een andere wiskundige, Leonhard Euler, die al in 1739 systeem bracht in de verhoudingen tussen de tonen van het moderne westerse toonsysteem. Helmholtz werkte dat gedachtegoed verder uit en koppelde zijn bevindingen aan de vraag naar de manier waarop mensen fysiologisch tonen en toonverschillen waarnemen. De esthetische ervaring van de muziek zag hij als een fysisch effect van die verhoudingen (Helmholtz, 1862: 231). De ontwikkeling van het harmonische toonsysteem beschouwt hij dan ook als een poging om met beperkte middelen een optimale muzikale ervaring te realiseren.

De benadering van Helmholtz is in dit bestek om meerdere redenen interessant. De eerste ligt vanzelfsprekend in het feit, dat hier de harmonische aspecten van de muziek en de muziekperceptie centraal worden gesteld. Even aantrekkelijk is ten tweede, dat deze benadering het vertrekpunt vormde van de postuum verschenen muzieksociologie van Weber uit 1921. Voor de klassiek geschoolde lezer: de Weber waar we het hier over hebben, is niet de klassieke componist Carl Maria von Weber. We doelen op Max Weber, een van de grondleggers van de moderne sociologie. Rond 1910 begon hij aan een uitvoerige analyse van de westerse muziek. Het bleef een onvoltooid werkstuk, dat tien jaar na zijn dood door de musicoloog Theodor Kroyer uit de handgeschreven aantekeningen tot een samenhangend boekwerk werd gemaakt (Martin, 1995: 219).

De redenering die Weber op de muziek loslaat, past keurig binnen zijn andere werk. De leidraad daarvan, zo laat Bryan Turner (1981) zien, is zijn moderniserings-these. Volgens Weber zijn de moderne westerse samenlevingen gevangen geraakt in een proces van voortschrijdende rationalisering. Om die ontwikkeling te begrijpen stelde hij zichzelf de dubbele vraag wat dit proces inhield en waarom het zich, in historisch opzicht, allereerst in West-Europa, en dan met name het noordelijk deel

daarvan, had gemanifesteerd. Het vertrekpunt van Webers analyse vormde het rationele karakter van de moderne maatschappij. Dat betekent niet dat Weber de westerse samenlevingen in alle opzichten rationeel vond, zo verduidelijkt de sociaal-filosoof Jürgen Habermas (1981a: 230). Als rationeel omschreef Weber simpelweg die vorm van sociaal handelen, waar vooraf een ideaal doel wordt gesteld en vervolgens bewust naar het meest efficiënte middel wordt gezocht om dat te bereiken. Dat middel hoeft niet perfect en intern consistent te zijn. Het mag bestaan uit een compromis van verschillende aanpakken. Belangrijk is dat het werkt en het doel zo goed mogelijk weet te bereiken. Op grond van ervaring en technisch inzicht kan er dan verder aan worden gesleuteld. Weber noemde deze vorm van planmatig handelen doel-middel-rationaliteit en liet zien dat deze vorm van handelen in Europa vanaf de vijftiende en zestiende eeuw een dominante plaats wist te verwerven. De opkomst van die vorm van rationaliteit was overigens het gevolg van een heel wat minder rationeel verschijnsel, namelijk de ethiek die werd uitgedragen door het calvinisme, of zoals Weber (1904/05) dat zelf noemde de protestantse ethiek.

De protestantse ethiek was een nieuwe stijl van denken met verstrekkende gevolgen. Niet alleen leidde ze tot een acceptatie van het economisch winststreven en via een verdere verspreiding van het idee van nutsmaximalisatie en van utilitaire principes tot het industriële kapitalisme. Resultaat was ook het ontstaan van een nieuwe maatschappelijke arbeidsdeling. De maatschappij splitst zich op in verschillende subsystemen, waarbinnen steeds een specifieke vorm van doel-middel-rationaliteit centraal staat. Dat zijn vanzelfsprekend de economie, met als doel de verhoging van de maatschappelijke rijkdom en de politiek, waarin alles draait om de uitoefening van macht. Daarnaast kent Weber nog een belangrijke plaats toe aan de verzelfstandiging van de wetenschap, geconcentreerd rond de productie van kennis, en de kunst, die zich richt op de regels van een objectieve esthetiek. Dat proces wordt ook wel systeemdifferentiatie genoemd. Als gevolg daarvan breidt de doel-middel-rationaliteit zijn invloed uit tot alle levensdomeinen, waarbij er steeds minder plaats overblijft voor overwegingen van affectieve en normatieve aard – in Webers termen waarderationaliteit. De geldingskracht daarvan wordt geïndividualiseerd en teruggedrongen in het privé-leven. Dat gaat volgens Weber evenwel niet zonder tegenstand. Met name op het vlak van de kunst is een zekere vorm van gesublimeerd verzet zichtbaar. Rond dit maatschappelijke veld vormen zich tegenculturen, waarin het individu zich tracht los te maken van de dagelijkse dwang van de maatschappelijke rationalisering.

Om de uitzonderlijke positie van de kunst te illustreren kiest Weber onder meer het voorbeeld van de muziek en daarbij maakt hij een dankbaar gebruik van het werk van Helmholtz. Hij haakt aan bij diens conclusie dat de harmonische intervallen die kenmerkend zijn voor de westerse muziektraditie een sterk kunstmatig karakter dragen. Ze kunnen dan ook worden gezien als het resultaat van een technische perfectionering en rationalisering gericht op het realiseren van een ideaal toonsysteem. Met twee of drie akkoorden wordt een bepaald tooncentrum gedefinieerd, waaromheen een aantal tonen zijn gerangschikt. Wisseling van het tooncentrum binnen een compositie – door zoals dat heet modulatie – maakt de overige tonen beschikbaar. De logische opbouw van het geheel bood componisten tal van nieuwe mogelijkheden. De geschiedenis van de klassieke muziek illustreert hoe deze nieuwe mogelijkheden werden opengelegd. Die systematische opzet van het harmonisch systeem brengt Weber vindingrijk in verband met zijn rationaliserings-these. Hij ziet het als een uiting van de verwetenschappelijking van het wereldbeeld. Weber legt hierbij een rechtlijnig verband met de technische ontwikkeling van muziekinstrumenten, zoals het orgel en de piano, van het notenschrift en de uniformering van de uitvoeringspraktijk. In dat opzicht is de opkomst van de harmonie in de muziek vergelijkbaar met de ontdekking van het perspectief in de schilderkunst. Weber gaat evenwel nog een stap verder. Naar zijn mening vindt het proces van rationalisering ook inhoudelijk zijn weerslag in de muziek.

De harmonische principes waarop de westerse muziek zich baseert, vormen een logisch geheel. Volgens Weber kan de muzikale logica van het harmonisch systeem daarom ook zelf model staan voor de uitkomst van het doel-rationele handelen: de optimale ordening van het maatschappelijk systeem (Martindale en Riedel, 1958: xxvi). De wetmatigheden van de harmonie leggen beperkingen op die zijn te vergelijken met de restricties van de doelrationaliteit van de samenleving. De harmonische logica van een muziekstuk symboliseert om die reden de ‘natuurnoodzakelijkheid’ van de doel-middel-rationaliteit waarmee de mens zich in de moderne samenleving als door een ‘ijzeren kooi’ omgeven weet. Belangrijker dan de rationalisering van het toonsysteem is volgens Weber echter het romantisch verzet dat zich van het begin af aan in de muziek manifesteert. In het hart van het harmonisch systeem schuilen irrationele elementen die daarvoor worden aangewend. Ze komen met name naar voren in het onderscheid tussen harmonische en melodische intervallen. Karakteristieke harmonische intervallen als de kwint en de terts overbruggen relatief gezien grote toonafstanden. Ze onderscheiden zich in dat

opzicht van de kleine intervallen die gewoonlijk de melodie kenmerken. In de optiek van Weber staat de harmonie voor het systeem van doelrationeel handelen, maar de melodie voor het individu dat zich in die 'ijzeren kooi' gevangen voelt en tracht te ontsnappen.

Interessant is, dat Weber laat zien dat melodie de macht langzaam maar zeker overneemt van de harmonie. In de melodie en de akkoorden duiken in de loop van de geschiedenis gaandeweg allerlei laddervreemde noten en tonen op; extra tonen die aan de toonvoorraad worden toegevoegd. Omdat deze tonen in het notenschrift doorgaans zijn voorzien van een 'accidentie', een voorteken in de vorm van een kruis (#) of een mol (b), noemt Weber dit soort tonen accidentele of toegevoegde tonen. In de loop van de muzikale ontwikkeling worden deze tonen gebruikelijker en ze worden zelfs meer en meer gekoppeld aan de akkoorden zelf. Dat geldt bij uitstek voor de grote en de kleine septiem die aan het zogenaamde dominant-akkoord kunnen worden toegevoegd. Weber verklaart de introductie van deze septiemen uit melodische behoeften, zo benadrukken Don Martindale en Johannes Riedel (1958: xxviii) in hun inleiding op de Engelstalige heruitgave van zijn werk. Dat geldt ook voor de andere accidentele tonen. Ze verzorgen de irrationele spanning, zonder welke de klassieke muziek volgens Weber ondenkbaar is. Het is een emotioneel, romantisch verzet tegen de intellectuele dwangbuis van de doel-middel-rationaliteit. Een vergeefs en futiel verzet volgens Weber, omdat het zich buiten de werkelijkheid plaatst, maar niettemin zinvol omdat het de individuele onmacht vertolkt tegenover het maatschappelijke proces van rationalisering. We hebben al gezien dat de Beatles in *I Saw Her Standing There* zonder veel omwegen twee verlaagde tonen, een *bes* en een *es*, gebruiken en dat ook een *f* aan het G-akkoord wordt toegevoegd. Dit zijn nu precies het soort accidentele tonen waar Weber zich zo druk over maakt. Bovendien vinden we er ook een incidenteel toegevoegd akkoord, het As-akkoord, dat bijna in zijn geheel uit dit soort accidentele tonen lijkt te zijn samengesteld. Op grond van deze accidentele tonen en incidentele akkoorden is het dan ook verleidelijk om Webers redenering simpelweg door te trekken en de beatmuziek te typeren als een verdergaande vorm van verzet tegen een sterk gerationaliseerde samenleving. Dat ligt ook in de lijn van het zelfbeeld van de beatmuziek en het beantwoordt zeker aan het imago van de jeugdcultuur die zich daar omheen ontwikkelde. Er duiken echter een aantal principiële problemen op.

Weber is een gerenommeerd, maar ook een gedateerd voorbeeld. Achter het geleerde taalgebruik van deze socioloog gaat, tenminste waar het de muziek betreft,

een nogal simplistische these schuil. In krap honderdvijftig bladzijden snelt hij door de muziekgeschiedenis van de oude Grieken, via de Renaissance naar de Klassieke en Romantische stijlperiodes om uiteindelijk te belanden bij de atonale experimenten aan het begin van deze eeuw. De sociologische armoede van het betoog laat zich illustreren door het feit dat de vraag, waarom de evolutie van de klassieke muziek vooral in Noord-Europa plaats vond, op de laatste bladzijden wordt beantwoord met een klimatologisch argument. Volgens Weber was de muzikale ontwikkeling sterk verbonden met de opkomst van de evenredig gestemde piano, een instrument dat zich uitstekend leende voor gebruik binnenshuis en dat daarmee ideaal was voor de muziekminnende middenklasse in het relatief koude Noord-Europa. Die redenering is niet alleen sociologisch gezien armzalig; er valt ook moeilijk een gelijksoortig verhaal te bedenken rond de elektrische gitaar, het instrument dat zo'n belangrijke rol speelde bij het ontstaan en de ontwikkeling van de beat- en rockmuziek.

Wanneer we Weber (1921: 102) in zijn gedachtegang volgen, ligt het eindpunt van de ontwikkeling van het westerse toonsysteem bovendien in de atonale experimenten waarin de twaalf tonen van de chromatische toonladder bewust uit hun harmonische samenhang worden gehaald. Die atonale muziek manifesteerde zich rond de tijd waarin hij zijn boek schreef. Als reden werd door de betreffende componisten als Arnold Schönberg opgegeven, dat de mogelijkheden van het harmonisch systeem volledig waren verkend en nieuwe composities enkel variaties konden opleveren die eerdere meesterwerken niet zouden kunnen overtreffen. In gevecht met de muzikale traditie ontwierpen de atonale componisten een systeem waarin alle tonen een gelijkwaardige plaats kregen toegewezen. Vanuit Webers perspectief moest dit wel het logische sluitstuk vormen van het romantisch verzet van de melodie tegen de harmonie. In dat opzicht zijn de harmonische experimenten van de Beatles en de beatmuziek dan ook niet zo bar interessant. Die blijven immers gebonden aan reeksen van akkoorden. Uitgaande van Webers redenering, vormt de populaire muziek eerder een terugval naar de tijd voordat het harmonisch toonsysteem de westerse wereld veroverde, dan een vernieuwende stap vooruit. Dat is ook de conclusie van Mellers (1969), die aan die gevolgtrekking overigens een positieve wending geeft. In de muzikale kenmerken van de Beatles-songs ziet hij een nostalgische terugkeer naar het eerdere gemeenschapsgevoel dat leefde onder de bevolking van de vroeg-industriële steden in Groot-Brittannië.

Ook om een andere reden past de populaire muziek slecht in Webers verhaal. Weber onderscheidde, zoals Habermas (1981a: 322) nadrukkelijk opmerkt, namelijk

nog een tweede cultureel bereik, verder weg van de geïnstitutionaliseerde kunst en dichters bij het dagelijks leven, georganiseerd rond de subjectieve beleving van materiële genoegens. Centraal staat hier de geslachtelijke liefde, al dan niet gesublimeerd in de erotiek. Het verzet dat zich hier manifesteert, noemde Weber geen romantische, maar een hedonistische tegencultuur. De dikke Van Dale omschrijft hedonisme als de leer die zinnelijk genot als richtsnoer neemt van het menselijk handelen. In die zin wordt de term door Weber niet gebruikt. In zijn theorie vormt de gerichtheid op de directe bevrediging van spontaan opkomende behoeften, die in het begrip vervat ligt, eerst en vooral de tegenpool van de ascetische, protestantse arbeidsmoraal met daaraan gekoppeld de Victoriaanse burgerlijke normen van seksuele eerbaarheid. Daarmee vormt Webers hedonisme geen bewust geadopteerde leer of alternatieve levensfilosofie; integendeel, het komt voort uit een totaal gebrek aan een verinnerlijkt patroon van normen en waarden. De cultuur van het hedonisme is vooral platvloers en belichaamt allesbehalve intellectueel verzet. Tegenover romantische bezinning zet het louter plezierbejag, een botte ontkenning van en een zinledige vlucht uit de werkelijkheid. Het valt moeilijk te ontkennen, dat dit soort erotiek de boventoon voerde in de muziek die de Beatles produceerden. Zou Weber lang genoeg hebben geleefd om de beatmuziek mee te maken, dan zou hij die daarom hoogstwaarschijnlijk in de laatste categorie hebben ingedeeld. Voor haar eigen publiek betekende de beatmuziek echter meer dan zinloos vermaak.

Een laatste, doorslaggevend probleem vormt de algemene inzet van Webers sociologie. Volgens hem droeg de protestantse ethiek een zelfdestructief karakter. Vormde de protestantse ethiek zelf een duidelijk cultureel patroon van waarden en normen, als een onbedoeld effect bracht zij de doel-middel-rationaliteit voort met in het kielzog daarvan een instrumentalisering van het dagelijks leven. Op die manier ondergroef de protestantse ethiek zichzelf. Weber keek daar met een zeker fatalisme tegen aan en dat kon ook moeilijk anders. Volgens zijn analyse is iedere vorm van verzet tegen de voortschrijdende rationalisering, romantisch of hedonistisch, per definitie gedoemd om vruchteloos in zichzelf besloten te blijven. Om die reden is in Webers ogen het moderne hedonisme dan ook geen filosofische leer. Het is niet veel meer dan een vergeefse poging om met materialistische zaken de spirituele leegte te vullen die de protestantse ethiek na zijn vertrek had achtergelaten. Materialistisch kunnen we de beatmuziek en de jeugdcultuur van de jaren zestig echter allerminst noemen. Ze verzetten zich tegen een ‘eendimensionale’ consumptientaliteit en

plaatsten daar een romantische opvatting over liefde en inlevingsvermogen tegenover. Onder het motto 'All you need is love' bleek deze vorm van romantiek sterk genoeg om ten minste gedurende een aantal jaren samenhang te geven aan een aantal culturele ontwikkelingen die nog steeds niet zijn uitgewerkt.

Een muzikaal houvast. Webers theorie lijkt al met al niet direct een geschikt vertrekpunt voor een poging om de culturele veranderingen van de jaren zestig vanuit de kenmerken van de popmuziek zelf te verklaren. Niets verbiedt ons echter om het toch te proberen. De beatmuziek bewerkstelligde immers ongetwijfeld een muzikale vernieuwing. Of, zoals Joan Peyser (1969: 134-135) over de Beatles in relatie tot de atonale toonkunst opmerkt: "Ondanks gebruik van stijlen en technieken uit verschillende periodes van de muziekgeschiedenis, waren de Beatles en hun jonge collega's in principe ahistorisch. Geboren na de sociale en muzikale revoluties van de twintigste eeuw, konden zij onbekommerd achterover leunen en alle voorhanden muzikale middelen gebruiken, om iets aangrijpends en totaal nieuws te scheppen."

Na al deze inleidende schermutselingen mogen de contouren van onze probleemstelling duidelijk zijn. We beschikken over een standaardbeeld van de jeugdcultuur, zoals dat in de popsociologie gewoonlijk wordt geschetst; over een aantal musicologische noties over accidentele tonen en incidentele akkoorden in de Beatles-songs en over de theorie van Weber. De bedoeling is om aan al die elementen het nodige te sleutelen en te vertimmeren om ze tot een samenhangend geheel te maken. De onderzoeksvraag laat zich globaal als volgt formuleren. In de hoogtijdagen van de jeugdcultuur leefde bij veel jongeren het idee dat hun muziek de wereld kon veranderen. Verandering vormde ook een van de centrale thema's van de muziek van de Beatles en een groot deel van hun aanhang koesterde het gevoel dat de muziek van hun idolen ook een houvast bood bij de vormgeving en realisering van die veranderingen, zeker waar het ging om hun eigen domein, de jeugdcultuur. Onze algemene vraagstelling luidt dan ook, in hoeverre het muzikale idioom van de Beatles en andere beatgroepen kan worden beschouwd, niet zozeer als een afgeleide van, maar als de grondstof voor de jeugdcultuur die zich in de jaren zestig ontwikkelde en de culturele veranderingen die daarmee gepaard gingen.

De eerste aanknopingspunten voor de beantwoording van die vraag vormen de accidentele noten en incidentele akkoorden die we in de beatmuziek overvloedig aantreffen. Dat houdt in, dat we zullen bekijken of er in de manier waarop akkoor-

De begeleiding van de beat

den in progressies aan elkaar worden geplakt, een bepaald systeem zit waaruit we de zeggingskracht die deze muziek voor haar publiek had kunnen afleiden, om zo de actieve bijdrage van de popmuziek aan haar eigen populariteit te verklaren. We leunen daarbij sterk op de benadering van Helmholtz. Gelukkig hoeven we zijn erfenis niet zelf te actualiseren. Na een lange tijd van vergetelheid mag die zich weer verheugen in enige populariteit. Zo is die benadering recentelijk weer eens onder de aandacht gebracht en op het terrein van de klassieke muziek toegepast door Jan van de Craats (1989) en werd zij nog wat eerder met succes losgelaten op de popmuziek door de Duitse musicoloog Volkmar Kramarz (1983). Van beide aanzetten zullen we in de verdere hoofdstukken dankbaar gebruik maken. De woordspeling is wat flauw, maar toch te mooi om te laten liggen: we zullen in de begeleiding van de muziek kijken of de muziek meer was dan de begeleiding van een proces van culturele verandering.

*Got a good reason for taking the easy way out,
got a good reason for taking the easy way out – now.*
Day Tripper (1965)

2

Een goede reden

Beatlemania. Begin januari 1964 beklimt een merkwaardige single de Nederlandse hitparade. De titel luidt kortweg *She Loves You*. Achter die drie woorden gaat een tekst schuil die bijna geheel uit herhalingen van de kreet ‘yeah, yeah, yeah’ lijkt te bestaan. De uitvoering wordt ondersteund door een strak ritme. Het tempo ligt hoog en klinkt als het staccato van een opgevoerde brommer. Het is alsof de meest elementaire onderdelen uit de rhythm and blues van Fats Domino en de rock’n’roll van Elvis Presley zijn gesloopt, van alle opsmuk zijn ontdaan en daarna zijn samengevoegd om de hoogst mogelijke snelheid te bereiken. Meerstemmig zingend lijken enkele Britse folk-zangers over die begeleiding heen hun uiterste best te doen om, zonder zich belachelijk te maken, een Motown-groepje te imiteren. Door de vrolijke ernst die ze uitstralen, slagen ze daar wonderwel in.

Het nummer bindt de strijd om de top aan met Willeke Alberti’s *Spiegelbeeld*, maar komt vooralsnog niet veel verder dan een vijfde of zesde plaats. Een uniforme toptien bestond in het begin van de jaren zestig nog niet en over de relatieve populariteit van de single *She Loves You* valt dan ook te twisten. Evert Vermeer (1987; 1988: 105), de hoofdredacteur van het Beatles-fanzine *Beatles Unlimited*, vermeldt een vijfde plaats. Het *Hit Dossier*, het standaardwerk van Francis Bouwman (1994), komt in zijn reconstructie van de gegevens uit op een zesde notering. Die laatste positie komt overeen met de notering van het nummer op de topveertig van Radio Veronica. Het maakt al met al weinig uit wie op dit punt het gelijk aan zijn kant heeft. Nog geen maand later lukt het de Beatles, de makers van de song, wel om eenduidig de hoogste positie te bereiken, nu met *I Want To Hold Your Hand*. Het is het begin van een lange reeks successen met singles en albums, die zes jaar lang zou aanhouden.

Het geluid van de Beatles

In hetzelfde jaar doen de leden van deze popgroep Nederland aan. Dat de plaats van populaire drummer Ringo Starr wegens ziekte tijdelijk wordt ingenomen door de onbekende Jimmy Nicol, mag de pret niet drukken. De aanwezigheid van drie echte Beatles – George Harrison, John Lennon en Paul McCartney – is voor veel jongeren voldoende reden voor een tocht naar Schiphol om hun nieuwe helden welkom te heten. In de veilinghal in Blokker spelen de vier tegen het decor van bieren bromfietsreclames samen met hun ogenschijnlijk uitzinnige publiek het spel van de *Beatlemania*. Hun zegetocht door Amsterdam wordt een uitbundig feest, waar de jeugd voor het eerst voor het oog van de media collectief zijn zelfstandigheid kenbaar maakt. Tot dan heeft Nederland weinig ervaring met dit soort massale evenementen. Prinsjesdag, de jaarlijkse tocht door de Haagse binnenstad van de koningin in de gouden koets, komt nog het dichtst in de buurt van de feestelijkheid die de rondvaart van de Beatles door de Amsterdamse grachten omringt. Het ongeorganiseerde en spontane karakter van het gebeuren druist daar evenwel lijnrecht tegenin. Eigenlijk lijkt de sfeer van het geheel nog het meest op de bevrijdingsfeesten aan het eind van de Tweede Wereldoorlog. En door het merendeels jeugdig publiek, dat als het product van de naoorlogse *baby-boom* de oorlog alleen uit de tweede hand kent, wordt het gebeuren ook als een soort bevrijding ervaren.

Door de media wordt 1964 al snel uitgeroepen tot het jaar van de jeugd. Met een mengeling van milde verwondering en lichte verbijstering vraagt men zich af wat de tieners – zo luidt de term dan nog – beweegt. Het antwoord op die vraag kunnen de jongeren ook zelf niet bevredigend onder woorden brengen, maar er heerst onbetwist het idee dat er een nieuw spel in de maak is, waarvoor nieuwe spelregels gelden. Er hangt duidelijk een gevoel van verandering in de lucht. Het valt niet te betwisten dat de Beatles met hun muziek bij de jeugd iets daarvan wisten los te maken, al kwam dat in Nederland – net als in Amerika overigens – iets later aan de oppervlakte dan in Engeland. Op de Britse markt was *She Loves You* bijna een half jaar eerder verschenen in het kielzog van het eerste Beatles-album *Please Please Me*. Hier in Nederland richtte de belangstelling zich toen nog vooral op het optreden van het Franse rock'n'roll-idool Johnny Hallyday, wiens optreden in de pers – ook daar was toen nog weinig aan veranderd – als een hysterische gebeurtenis werd afgedaan. Toch waren de eerste sporen van een muzikale verandering ook in Nederland al zichtbaar. In de zomer van 1963 waren de Beatles al gesignaleerd in de muziekbladen en hadden zij zich laten zien en horen op de televisie. Met de hit *How*

Do You Do What You Do To Me van Gerry and the Pacemakers was de Mersey Beat uit Liverpool er al in geslaagd de onderkant van de hitparade te halen. De Nederlandse jeugd wist daarna zijn achterstand echter snel in te lopen. Toen in 1964 ook de ruigere tegenpolen van de Beatles, de Rolling Stones, Nederland bezochten en er voor enige duizenden guldens schade werd aangericht aan het bouwvallige Kurhaus in Scheveningen, werd duidelijk dat ook in Nederland de formatieve jaren van de popmuziek, halverwege de jaren vijftig begonnen met de rock'n'roll-revolutie, op hun eind liepen. Het onechte kind van de lichte muziek was opgegroeid en stond klaar om het roer over te nemen.

Deze rumoerige episode in de geschiedenis van de populaire muziek wordt in de literatuur op verschillende manieren verklaard. Sommigen zoeken het vooral in de historische en geografische herkomst van de elementen waaruit de popmuziek was opgebouwd. Anderen zien het gebeuren met name als het resultaat van een samenspel tussen een op winst beluste muziekindustrie en een nieuw koopkrachtig en kooplustig publiek van jeugdige consumenten. Weer anderen leggen een zwaar accent op de algehele modernisering van de samenleving, waarvan deze muziek de uitdrukking vormde, en richten hun aandacht op de institutionalisering van de jeugdfase. Tot slot is er nog een alternatieve verklaring, waarin de popmuziek geldt als de uitdrukking van een tegencultuur, die werd gevormd in en door een historisch generatieconflict. In de praktijk sluiten de verklaringen elkaar niet uit. In veel boeken en documentaires over de populaire muziek, zoals het historische overzicht dat Tony Palmer (1976) ooit op de televisie gaf in de serie *All You Need ...*, worden elementen uit de verschillende redeneringen bijna moeiteloos aan elkaar geregen. Theoretisch bezien leggen de verklaringen ieder echter duidelijk andere accenten. In de rest van dit hoofdstuk lopen we de verschillende interpretaties daarom afzonderlijk langs.

De coca-colonisering van Europa. Veel Nederlanders dachten aanvankelijk dat de beatmuziek een puur Engelse uitvinding was. Al snel kwamen ze er achter, dat de oorsprong nog wat verder weg kon worden gezocht. In een interview met Dick Slootweg (1989: 37) zegt Rinus Gerritsen, een van de oprichters van de Haagse popgroep die toen nog voluit *The Golden Earrings* heette: “Op popgebied hadden wij helemaal geen cultuur in Nederland. Wat hadden wij dan? Sjakie Schram of zo. Het Nederlandse lied, de schlager, ja toch. (...) Wisten wij veel. De Stones speelden ook maar alleen covers. Wij dachten dat alles uit Engeland kwam, maar die

Engelsen haalden alles uit Amerika.” Uit de mond van de Nederlandse navolgers klinkt zo’n uitspraak als een zwak excuus voor het leentjebuur spelen bij de Britse beat. Gerritsen is echter niet de enige, die de wieg van de popmuziek in Amerika plaatst. Zijn opvatting vindt steun in een groot aantal meer wetenschappelijke beschrijvingen van de popmuziek, waarin het plotselinge enthousiasme van de Europese jeugd voor de muziek van de Beatles wordt beschouwd als het signaal van de definitieve doorbraak van de Amerikaanse populaire cultuur in het al langer lopend proces van de amerikanisering van Europa.

Vanuit het perspectief van de amerikanisering wordt de beatmuziek gezien als een golfslag in de brede stroom van consumptiegoederen en vormgevingsidealen die Amerika na de oorlog over het oude continent uitstortte. Het was weliswaar een stevige golfslag, maar ook niet veel meer dan dat. De gedachte achter deze stelling is, dat de Europese landen voor de oorlog een relatieve economische achterstand hadden op Amerika, met name op het terrein van de productie en distributie van artikelen voor de massaconsumptie. In en door de Tweede Wereldoorlog was dat enkel en alleen maar verergerd. Toen daarna de inhaalslag begon, kon Amerika door haar voorsprong niet alleen in bedrijfstechnisch en -organisatorisch, maar ook in cultureel opzicht het beeld van de moderne consumptiemaatschappij sterk beïnvloeden. De beeldvorming van Amerika werd daarbij aangepast. De eerdere mythe van Amerika als het continent met ongekennde mogelijkheden om snel rijk te worden, werd omgezet in het beeld van een land waar iedere arbeider zich een bankstel, een televisie, een auto en een koelkast kon permitteren. Aanvankelijk stuitte dit aantrekkelijke perspectief nog op de effectieve tegenstand van de spraakmakende culturele elite, die in Amerika het angstwekkend voorbeeld zag van cultureel verval en morele verwording. Maar nadat Amerika zich na de oorlog het positieve imago had verworven van bevrijder en leverancier van de Marshall-hulp, brak het Amerikaanse consumptiepatroon als een vloedgolf door de dijken van die weerstand heen.

Opgevat als een overzees importartikel, vormt de beatmuziek niet meer dan een van de vele symptomen van de amerikanisering van de Europese cultuur. Het fenomeen kan dan probleemloos worden gevoegd in de lange reeks van producten, die na de oorlog het beeld van Amerika bepaalden, zoals de gestroomlijnde auto’s, de verchromde broodroosters, de glimmende jukeboxen, de bovenmaatse koelkasten, de zingende cowboy’s uit Hollywoods B-films en natuurlijk de rock’n’roll van Elvis Presley. Als verlengstuk daarvan vormt de beatmuziek hoogstens een Europese

variant, waarin de strakke kleding en vetkuiven van de nozems en de nylons en petticoats van hun vriendinnetjes werden vervangen door Beatles-kostuums, over voorhoofd en oren gekamde haren voor de jongens, en lange kniekousen met omgekeerd evenredig korte minirokjes voor de meisjes. De beatmuziek wordt daarmee gezien als de manier waarop de rock'n'roll werd ingepast in de bestaande Europese lokale tradities. Die tradities gaven aan de muziek een eigen gezicht, maar achter alle uiterlijke verschillen schuilt onverkort het cultureel imperialisme van Amerika, of zoals het wel eens misprijzend wordt genoemd, de *coca-colonization* van de westerse cultuur.

Het belangrijkste argument voor de Amerikaanse herkomst van de beatmuziek vormen de muzikale wortels van dit genre. Voor de rock'n'roll worden die al door Chuck Berry benoemd in de coupletten van zijn *Rock'n'Roll Music*. Als de country and western en de rhythm and blues, zo luidt het daar, worden samengenomen, is het resultaat de rock'n'roll. Zo beschreef in 1970 ook Charlie Gillett in zijn boek *Sound of the City* de geboorte van de nieuwe naoorlogse populaire muziek. Greil Marcus (1975) wees later producer Sam Phillips aan als degene die de bevalling in zijn opnamestudio in Memphis in het midden van de jaren vijftig bijstond en ontwierp op grond daarvan de eenvoudige en aansprekende pseudo-formule: *country + blues = rock'n'roll*. Die schijnbaar exacte aanpak werkte aanstekelijk op andere geschiedschrijvers van de popmuziek. Simon Frith (1978) haakte bij die formule aan en voegde er als eerste een eigen vervolg aan toe door de rockmuziek van de jaren zestig te bestempelen als de optelsom van de rock'n'roll plus de Amerikaanse folktraditie, zoals die werd vertegenwoordigd door zangers als Bob Dylan. Hij noemt de beatmuziek niet afzonderlijk, maar deze kan in het verlengde daarvan gemakkelijk worden beschouwd als een variant, waarin de plaats van de Amerikaanse folktraditie wordt ingenomen door zijn Britse tegenhanger, de skiffle-muziek (Wicke, 1982: 224).

Niet iedereen was het met de opzet van die formule eens. Zo ontbreekt in de vergelijking onder andere de inbreng van de gospel-muziek (Wolfe, 1981). Ook voor de beatmuziek lijkt dat genre van belang. Sommige auteurs wijzen erop, dat veel van de Britse beatmuzikanten teruggrepen op de originele blues-muziek die aan de rock'n'roll ten grondslag lag en die zich in Amerika in afzondering en naast de rock'n'roll in een samengaan met de gospel-muziek ontwikkelde tot de Motown- en soul-muziek. Naar hun mening was de Britse beat in veel opzichten dan ook meer puristisch dan de rock'n'roll. Volgens Volkmar Kramarz (1983: 11) bijvoorbeeld,

die in zijn definitie van de rock'n'roll Frith volgt, voegden de Beatles daar niet alleen een portie *urban folk* maar ook nog een extra dosis soul, zelf dus weer een combinatie van de rhythm and blues en gospel-muziek, aan toe. Deze en soortgelijke observaties gaven aanleiding tot het opstellen van wat ingewikkelder formules. De uitbreiding van het aantal bronnen maakt het bovendien mogelijk verschillende accenten te leggen in de popmuziek. Zo vormt, zo stelt Kramarz, de zogenaamde witte blues van popgroepen als de Animals de meer directe erfgenaam van de blues en de soul, en de folk-rock die van de folk en de country and western. Het etiket rockmuziek wordt dan gebruikt als verzamelnaam voor die drie stijlaccenten en al hun varianten.

Een heel rijtje andere deskundigen, zoals Wilfrid Mellers (1969), Alexander Villingier (1983), Iain Chambers (1985), Heinz Bamberg (1989) en Donald Clarke (1995), huldigt een derde, weer iets afwijkende opvatting. Zij zien de muziek van de Beatles als een combinatie van de rock'n'roll met ofwel de preklassieke ofwel de moderne westerse harmonieleer. De opvattingen lopen kortom uiteen. Maar, welk van deze drie opties ook wordt gekozen, het principe blijft gelijk. In het eerste geval is de beat het resultaat van het simpel samenvoegen van de rock'n'roll met de Britse blues- en folk-traditie. In het tweede geval leidt de redenering slechts tot een iets andere formule, waarin de Britse popmuziek de optelsom vormt van aangelengde rock'n'roll opgezuiverd met een deel pure rhythm and blues en soul. In het derde geval is de beat een combinatie van de rock'n'roll en de harmonische traditie van de klassieke muziek. We zouden hier een lang verhaal op kunnen zetten over de voors en tegens van deze drie keuzes om op die manier een eigen positie te bepalen in de controverse. Belangrijker lijkt evenwel de constatering, dat de Britse beatmuziek zich, ondanks haar Amerikaanse invloeden, slecht lijkt te voegen in het rijtje van Amerikaanse consumptieartikelen, waarvan de merknaam *Coca Cola* het ultieme symbool vormt (Kleijer en Tillekens, 1996). Integendeel, juist waar het gaat om de beatmuziek lijkt het erop dat: "... een *Europees* gevoel voor verandering net zo bepalend is geweest voor de vorm en inhoud van de moderne massacultuur, als de Amerikaanse dadendrang" (Frith, 1988: 47).

Een eerste vingerwijzing voor een meer zelfstandige inbreng in de popmuziek vanuit Europa vormt het gegeven, dat het centrum van de ontwikkeling zich noch in New York, Hollywood, Memphis of Nashville bevond, maar in Europese steden als Liverpool, Hamburg en Londen. Daarnaast droeg de uiterlijke vormgeving, waarmee de beatmuzikanten zich presenteerden een onmiskenbaar Europees karakter. Dat

gold niet alleen voor de Beatles, die hun aankleding – het langharige kapsel, niet toevallig het tegendeel van het ‘kort-Amerikaans’, en hun kraagloze Beatles-kostuum – deels ontleenden aan de Britse *mods*, deels aan de Hamburgse en Parijse bohémien-scene (Polard en Jouffa, 1995: 20). Hetzelfde kan worden gezegd van de Rolling Stones met hun doelbewuste imago van onverzorgdheid.

Een tweede indicatie voor het on-Amerikaanse karakter van de beatmuziek is de ontvangst die de Beatles in Amerika ten deel viel. Op het resultaat van de combinatie die de Beatles van hun bronnen wisten te maken, toonde ook de Amerikaanse muziekwereld zich slecht voorbereid. Gemeten naar de maatstaven van de rock’n’roll klonk de beatmuziek veel Amerikanen in eerste instantie ‘vreemd’ of ‘verkeerd’ in de oren. De uitspraak werd te Brits gevonden; het strakke ritme en de melodische en harmonische patronen werden beantwoord met afwijzend commentaar en onbegrip. Brian Epstein, de manager van Beatles, had aanvankelijk zelfs grote moeite om *She Loves You* aan de Amerikaanse platenmaatschappijen te slijten. Bovendien bracht ook in Amerika het jeugdig enthousiasme voor de beatmuziek de gemoederen danig in beweging (Minganti, 1996). Dat effect was al zichtbaar bij de rock’n’roll, maar leek nog eens in het kwadraat verheven door de beatmuziek. Begin 1964 presenteerde Ed Sullivan de Beatles in zijn televisieshow aan zijn kijkers en wat hij kort daarvoor had voorspeld, gebeurde prompt. Amerika werd veroverd. Twee groepen, de Dave Clark Five en Herman’s Hermits, werden zelfs populairder in Amerika dan in hun eigen land. De Amerikaanse muziekwereld keek verbijsterd toe. Niet ten onrechte spreekt Nick Cohn (1969: 56) van een Britse invasie, waarop de Amerikaanse muzikanten geen ander antwoord terughadden dan slaafse navolging: “Ze lieten hun haar groeien, produceerden een paar halfslachtige imitaties van de Beatles en lieten het daar verder bij. Een jaar lang heersten de Britten als onbetwiste meesters over het muzikale landschap.”

Een derde aanwijzing vinden we tot slot in het feit dat de populaire muziek in Engeland al een lange traditie had, die ver teruggaat tot voor de naoorlogse consumptierevolutie. Een vast onderdeel van de Beatles-legende vormt de unieke positie van Liverpool als aanleg- en doorvoerhaven voor Amerikaanse schepen (Doney, 1982). Op die schepen vonden avontuurlijk ingestelde jongeren werk als matroos of steward om bij terugkomst de achterblijvers te verrassen met grammofoonplaten met daarop de nieuwe rock’n’roll-muziek. De grote instroom van Amerikaanse soldaten zorgde bovendien voor een draagkrachtig publiek voor de winkeltjes die de laatste import-singles sleten. In de Beatles-legende wordt in dit

bestek ook de lokale diskjockey Bob Wooler genoemd, die zijn singles op deze manier direct uit Amerika kreeg toegestuurd. Zijn platenkeuze oefende een sterke invloed uit. Bruce Eder (1991) noemt als voorbeelden de uitvoering van *Hippy Hippy Shake* door Chan Romero en van *Hully Gully* door de Olympics. De historische en geografische constellatie van Liverpool zou daarmee verklaren, waarom juist in deze stad de beatmuziek floreerde. Zoals de meeste verhalen die goed klinken, is ook deze anekdote helaas onjuist (Chambers, 1985: 63).

De meeste Amerikaanse populaire rock'n'roll-nummers werden opnieuw uitgegeven op speciale Britse uitgaven die in heel Engeland gemakkelijk verkrijgbaar waren. Veel van de nummers die de Beatles van anderen overnamen waren bijvoorbeeld, zoals Roy Carr (1992) laat zien, al eerder verschenen op het uiterst populaire London-American label, een onderafdeling van platenmaatschappij Decca. Dat label specialiseerde zich in het uitgeven van Amerikaanse tophits, de zogenaamde *US-Chart-Hits*, en van kansrijk geachte nummers van diverse Amerikaanse labels zoals Atlantic, Sun, Liberty, Imperial en Philless. Liefst vijftien van de vierentwintig covers die de Beatles tot eind 1966 opnamen, verschenen op dit platenlabel, dat over heel Groot-Brittannië verspreiding vond. Ook een aantal Motown-hits dat door de Beatles werd overgenomen, verscheen op weliswaar kleine, maar toch toegankelijke labels als het onafhankelijke Oriole en Fontana. Eder noemt de covers een compendium van de songs die ze ondershands kregen doorgespeeld van hun collega-muzikanten uit het Liverpoolse beat-circuit. Dat betekent echter niet dat de songs onbekend waren. Het merendeel werd pas door de Beatles overgenomen op het moment dat de betreffende nummers in de Britse toptien stonden en in het hele land bekend waren. Dit gegeven bevestigt weliswaar dat er sprake was van Amerikaanse invloeden, maar verstoort het romantische beeld van Liverpool als een unieke enclave voor de import van de Amerikaanse rock'n'roll.

Van belang voor het ontstaan van de Britse beat lijkt niet zozeer de import van nieuwe Amerikaanse consumptieartikelen, als wel de al veel langere traditie die in Engeland bestond op gebied van de populaire muziek en waarbinnen de Amerikaanse rock'n'roll uitstekend kon gedijen. In zekere zin vormde Engeland inderdaad een muzikaal tussenstation op de route van Amerika naar Europa en terug. Aan de ene kant gaf Engeland, niet gehinderd door een taalbarrière, met zangers als Tony 'Lonnie' Donegan, de Engelse tegenvoeter van Pete Seeger, en Cliff Richard een eigen gezicht aan de Amerikaanse folk-blues en rock'n'roll. Al in 1956 scoorde

Donegan met *Rock Island Line*, de eerste skiffle-plaat, een grote hit. De skiffle bleef populair, wat mag blijken uit Donegans *My Old Man's A Dustman* uit 1960. In de grote steden trok deze muziek een gretig publiek in en rond clubs als de Casbah en de Cavern in Liverpool, waar de Beatles hun eerste optredens hadden. Aan de andere kant – en dat is in dit bestek misschien een stuk belangrijker – werden ook de muzikale wortels van die stijl in alle delen van Groot-Brittannië gekoesterd. De sterk Ierse inbreng in Liverpool zorgde voor een krachtige traditie van de populaire muziek in het gezins- en gemeenschapsleven. Dat legde een stevig fundament voor de muzikale scholing van jongeren, die later gewapend met gitaren, hun brood konden verdienen door die muziek te spelen voor de soldaten op de Amerikaanse legerbases in Europa.

Voor al in Londen, Glasgow en Edinburgh bestond al vroeg in de jaren vijftig een levendig club-circuit, waarin de Amerikaanse blues- en folk-muziek levend werden gehouden. Glasgow had zijn Glasgow Folk Song Club, Edinburgh de Howff Folk Club en Londen onder andere de London Blues and Barrelhouse Club, de Marquee Club, de mobiele Ballads en Blues Club en later Les Cousins. Tal van Amerikaanse zangers als Big Bill Broonzy, Brownie McGhee, Little Walter, Muddy Waters en Josh White zochten en vonden daar al vroeg emplooi. De folk-muziek kreeg een krachtige impuls door gangmakers als Ewan McColl en A.L. 'Bert' Lloyd, die de Amerikaanse folk-revival in Groot-Brittannië tot leven brachten. Rond de blues boden de wisselende formaties van mensen als Alexis Korner en John Mayall een broedplaats voor vele bekende popmuzikanten van het eerste uur. De optredens vormden de context waarin door de muzikanten en hun publiek de Amerikaanse import-platen werden uitgewisseld, beluisterd en nagespeeld (Bunning, 1986). Favoriet was vooral de elektrisch versterkte city-blues, die zich al in de jaren dertig hoorbaar maakt in de stedelijke centra van Amerika. De belangrijkste kenmerken daarvan waren het syncopisch karakter van het ritme en het gebruik van de blues-toonladder. Het eerste kenmerk duidt op een ritmisch accent dat niet samenvalt met het maataccent; het tweede op een toonladder waarvan een aantal tonen een achtste of zelfs een kwart toonafstand hoger of lager ligt dan in de gebruikelijke diatonische toonladder. Maar juist deze kenmerken waren al veel eerder in de populaire muziek, ook in Nederland, opgedoken. Als Gerritsen en zijn Nederlandse collega-popmuzikanten van het eerste uur zich in andere culturele cirkels hadden bewogen, hadden ze ook in Nederland deze elementen al in de vooroorlogse populaire muziek kunnen herkennen.

‘Back to the roots’. Formules nemen nog steeds een belangrijke plaats in binnen de geschiedschrijving van de popmuziek. De aantrekkelijkheid van dit soort formules berust voor een belangrijk deel op het feit, dat de populaire muziek gevangen lijkt in een continu proces van het vergeten en herontdekken van zijn eigen *roots*. Het is zelfs, zo stelt Steve Redhead (1993: 2) vast, een gewoonte geworden om de ontwikkeling van muziek- en jeugdstijlen te beschrijven als een ‘evolutionaire ontvouwing’ van het rock’n’roll-syndroom, dat zichzelf telkens ververst door terug te grijpen op oudere tradities of door het importeren van externe muzikale invloeden. Nieuwe stromingen en genres binnen de rockmuziek blijken gemakkelijk – soms te gemakkelijk – te kunnen worden gekenmerkt als herleving van oude of ‘fusies’ van bestaande stijlen. De route kan evenwel ook terugwaarts worden gevolgd. Ook de Anglo-Saksische folk, de blues, de gospel, de country en de jazz kunnen worden ontleed op hun samenstellende delen. De formules wijzen dan ook verder achterwaarts de geschiedenis in en wie ze in die richting naloopt kan teruggaan tot het begin van de twintigste en met enige goede wil zelfs verder tot het midden van de negentiende eeuw. De Haagse muziekbibliothecaris Hans van Westen, die in 1980 een van de eerste leerboeken over de populaire muziek op zijn naam bracht, schetste de genealogie van de populaire muziek toen al in een ingewikkeld stroomdiagram vol met namen en kruisende verbindingslijnen.

De populaire muziek is inmiddels een geaccepteerd onderwerp van historische studie geworden en haar oorsprong wordt door muziekhistorici gewoonlijk geplaatst in de eerste decennia van de negentiende eeuw. In de urbane centra adopteert de hogere middenklasse dan de zogenaamde parlour- of salonmuziek, een geheel van patriottische, nostalgische en romantische ballades en melodietjes met een eigen klankkleur. Haar naam ontleent die muzikale stijl aan het idee, dat deze muziek vooral door vrouwen thuis op de piano of op kleine gitaren werd gespeeld. In feite gaat het om een veel breder muzikaal geheel (Van der Merwe, 1989: 4). De muzikale smaak van de arbeidersklasse en de lagere middenklasse krijgt vorm rond de music-hall (Harker, 1981). Die tweedeling, die in het midden van de negentiende eeuw samen met de muziek is uitgekristalliseerd, is weliswaar sterk vereenvoudigd, maar geeft de situatie redelijk goed weer. Haast vanzelfsprekend waren er allerlei lokale variaties en tussenvormen (Bennett, 1982; Gammon, 1984). Sommige daarvan werden beeldbepalend. Roger Hewitt (1983: 34) wijst bijvoorbeeld op de zogenaamde Blackfaced-Minstrel-Shows die zich rond de tijd van de Amerikaanse burgeroorlog manifesteren.

Uit de ironische imitatie door negerslaven van de Europese quadrilles van hun blanke meesters ontwikkelt zich een gecombineerde dans- en muziekstijl – de two-step, gekenmerkt door het gebruik van syncopes. Na het eind van de Amerikaanse burgeroorlog wordt deze stijl het karakteristieke kenmerk van rondreizende shows, die zich richten op de meer ‘respectabele’ onderkant van de vrijetijdsmarkt, de lagere middenklasse. Muzikanten en komieken die, zwart zowel als blank, voor de gelegenheid hun gezicht zwart verven, zetten met deze shows een trend die voortduurt tot in de jaren tachtig van de vorige eeuw. De shows deden overigens niet enkel Amerika maar ook Europa aan. De vormgeving en inhoud werden daarbij sterk beïnvloed door de Europese verwachtingspatronen. Palmer (1976: 100) zoekt de oorsprong van de shows zelfs in de Britse traditie van de music-hall. Vooral de ironische presentatie werd in hoge mate beïnvloed door de stereotiepe maar kritische blik waarmee Europeanen naar Amerika keken. Bij terugkeer hielden de shows deze spiegel voor aan hun oorspronkelijke publiek.

In de laatste decennia van de negentiende eeuw veranderen veel Amerikaanse steden in grote, geïndustrialiseerde metropolen. Bij de stedelijke bevolking maakt de populaire muziek, dan vooral vormgegeven door muziekcorpsen en bands, grote opgang (Preston, 1984). Rond de eeuwwisseling mondt deze ontwikkeling uit in een tweede golf van populaire muziek: de ‘jazz’ – dan nog een brede aanduiding van een reeks van nieuwe geluiden – laat zich horen. Met de ragtime en de cakewalk maakt Amerika kennis met de eerste echte muziek- en dansrage. De nieuwe voorspoed, waaraan inmiddels ook de stijging van de militaire uitgaven debet is, steekt de Atlantische oceaan over en wordt ook in delen van Europa zichtbaar in een verdergaande reorganisatie van de arbeidsverhoudingen en een brede welvaartsstijging. In het kielzog daarvan verovert ook de nieuwe populaire muziek, geholpen door de sterk groeiende grammofoonplatenindustrie het oude continent (Leonard, 1972; Gronow, 1983). Al in het tweede decennium van deze eeuw heeft de ragtime zich een vaste plaats verworven in Engeland, aldus Mark Hustwitt (1983: 7-9). De elite en de hogere middenklasse frequenteren de dansvloer van restaurants en hotels, terwijl de lagere middenklasse en de arbeidersklasse zich spoedt naar het groeiend aantal dansscholen en danspaleizen, de voorlopers van de huidige discotheken. Na 1916 arriveert de jazz uit Amerika. De muziek wordt, als opvolger van de ragtime, onder de noemer *novelty style* gretig omarmd. De jazz wordt daarbij eerst en vooral gezien als een dansvorm. Dansscholen spelen dan ook een belangrijke rol bij de verspreiding en formalisering van de jazz. Ze worden in hun promotieactiviteiten

krachtig ondersteund door tal van rondreizende bands, waarvan de Original Dixieland Jazz Band al snel de meest populaire blijkt.

Net als ten tijde van de minstrel-shows vindt er in de eerste decennia van de twintigste eeuw een uitwisseling van muzikale praktijken plaats tussen Europa en Amerika. Merkbaar is dat al in het prille begin, zo betoogt de Zuid-Afrikaanse musicoloog Peter van der Merwe (1989), volgens wie de ragtime dient te worden beschouwd als een combinatie van de Amerikaanse blues en de Europese populaire muziek uit de negentiende eeuw, de parlour- of salonmuziek. Ook op de verdere ontwikkeling van de ragtime en de jazz blijft Europa invloed uitoefenen. Een belangrijke rol speelt bijvoorbeeld, zoals Jean-Claude Klein (1985) aantoonde, de Parijse revue. In Frankrijk vinden de *roaring twenties* een gelijkwaardig evenbeeld in *les années folles*. In 1917 viert Parijs de 'triomf van de ragtime'. Naast de Spaanse stijl, die tegelijkertijd doorbreekt maar weinig invloed uitoefent op de Franse populaire muziek, verwerft de jazz zich een vaste plaats in het uitgaansleven. Parijs ontwikkelt zich na de Eerste Wereldoorlog zelfs tot de hoofdstad van een internationale scene van bohémiens, die richting geven aan de smaak van het publiek. Dit uit zich niet alleen in de artistieke experimenten van de avant-garde. In de naoorlogse jaren neemt het Parijse model van de revue ook het voortouw over van de Engelse music-hall en trekt zijn sporen in de Amerikaanse Hollywood-films en Broadway-musicals.

Minstens twee golven van populaire muziek gingen kortom vooraf aan de opkomst van de naoorlogse popmuziek. De paar voorbeelden van de minstrelshows en de Parijse revue geven aan dat er beide keren nadrukkelijk sprake was van een wederzijdse beïnvloeding tussen het Amerikaanse en het Europese continent. Ook toen deze golven langzaam wegebben, lieten ze aan beide zijden van de oceaan een sediment van muzikale praktijken achter. De ontwikkeling van de typische gitaarblues van Son House, Robert Johnson en Gary Davis valt bijvoorbeeld moeilijk te begrijpen als geen rekenschap wordt afgelegd aan de ragtime en de jazz. Weliswaar grepen deze blues-gitaristen terug op de oudere traditie van de jug-bands en vervingen ze de voor de ragtime kenmerkende piano door hun gitaren, maar ze behielden de karakteristieke scheiding tussen de bas- en de melodielyn van wat Mark Tucker (1985: 48) voor die tijd de standaard-pianobegeleiding noemt. Op vergelijkbare wijze is de naoorlogse popmuziek ondenkbaar zonder de erfenis die de vrolijke jaren twintig hadden nagelaten. Na de oorlog was de herinnering daaraan echter voor velen vervaagd.

Niet iedereen maakte direct al kennis met de populaire muziek en zeker niet in ruwe vorm. In eerste instantie waren het vooral de culturele centra in de grote steden waar deze muziek, stevig bijgeschaafd en aangepast aan de bestaande conventies, een nieuw publiek trok. Bovendien zorgde de economische crisis van de jaren dertig voor een zeker cultureel geheugenverlies. Niet iedereen kon zich het uitgaan meer veroorloven. Ook de muziek en het uitgaansleven werden door de crisis getroffen. Rond de jaren veertig is voor velen enkel nog de bioscoop een betaalbaar alternatief. Definitief worden de roaring twenties vergeten in de atmosfeer van de Tweede Wereldoorlog. De eertijds vrolijke muzikale chaos heeft plaats gemaakt voor een versplinterd muzikaal landschap met gestileerde vormen (Hebdige, 1982). We bevinden ons dan in de situatie, waarin voor Golden Earrings' Rinus Gerritsen de ruige Britse blues en beat nieuwswaarde krijgt en kan gelden als een onverwachte ontdekking. Zo'n grote openbaring had het evenwel niet hoeven zijn. Als hij zich, zoals veel anderen, niet had laten misleiden door de artistieke pretenties van de naoorlogse jazz en het amusementskarakter van de swing, had hij de karakteristieke *blue notes* en syncopes immers ook kunnen horen in de Nederlandse amusementsmuziek.

We zouden zelfs, uitgaande van de additieve formule van de beatmuziek, kunnen stellen, dat dit genre net zo goed in Nederland had kunnen ontstaan. Alle elementen waren ook hier immers al vanaf het midden van de jaren vijftig aanwezig. Chuck Berry haalde met *Mabellene* al in 1955 en met *Roll Over Beethoven* in 1956 de Nederlandse hitparade. In hetzelfde jaar had Bill Haley twee hits met *Rock Around The Clock* en *See You Later Alligator* en haalde Elvis Presley zelfs drie noteringen binnen met de songs *Heartbreak Hotel*, *Hound Dog* en *I Want You, I Need You*. Naast de rock'n'roll liet ook de rhythm and blues van zich horen met Little Richard, die eveneens in 1956 met zijn *Long Tall Sally* en het jaar daarop met *Tutti Frutti* de weg opende voor Fats Domino's succesnummers *Blueberry Hill*, *I'm Walking* en *When I See You*. Dat zijn kortom dezelfde bronnen waaruit ook de Britse beatmuziek haar inspiratie putte. Dat Nederland op dit punt niet achterliep bewijst het feit, dat de Beatles de single *Long Tall Sally* via een vriend, zegt Lennon zelf, niet uit Amerika maar uit Nederland lieten komen (Muni, Somach en Somach, 1989: 49).

Ook de stelling dat de Britse jeugd meer chauvinistisch was ingesteld en haar eigen lokale bands prefereerde boven buitenlandse grootheden, is niet houdbaar. Als er een land valt te noemen, waar de rock'n'roll zich concentreerde rond binnenland-

se artiesten dan is dat niet Engeland, maar Frankrijk. Daar kreeg de muziek de kans zich in een eigen richting te ontwikkelen. Dat gebeurde echter niet. In de muziek van sterren als Johnny Hallyday en Sylvie Vartan versteende de rock'n'roll tot een routineuze aangelegenheid. In Engeland vonden de eerste Amerikaanse popsterren, zoals Little Richard met wie de Beatles eind 1962 in hetzelfde programma optraden, daarentegen een warm onthaal. Het succes dat de Beatles zelf bij hun terugkeer uit Hamburg in de Liverpoolse Casbah ten deel viel, lijkt voor een deel zelfs te zijn veroorzaakt door het feit dat ze als buitenlandse artiesten – ‘The Fabulous Beatles from Hamburg’ – waren aangekondigd. Pete Best, in die tijd nog de drummer van de groep, proefde zelfs enige teleurstelling bij het publiek, toen het ontdekte dat de Beatles een lokale en geen Duitse band was (Muni, Somach en Somach, 1989: 74). In Nederland deden de rock'n'roll-bands overigens beslist niet onder voor hun Britse tegenhangers. Op de Hamburgse Reeperbahn vormden de indorockers geduchte concurrenten van hun Britse collega's, waaronder ook de Beatles zelf.

In Nederland zelf leidde de populariteit van de rock'n'roll tot het succes van met name de Blue Diamonds, die in 1959 met *Till I Kissed You* en in 1960 de hitparade beheersten met songs als *Oh Carol* en *Ramona*, van Cliff-Richard-imitators als Rob de Nijs met zijn begeleidingsband de Lords en niet te vergeten de aanstekelijke neder-rock'n'roll van Peter Koelewijns *Kom Van Dat Dak Af*. Voor Nederland kan als excuus hoogstens worden gewezen op het ontbreken van een zelfstandig blues- en folk-circuit. Weliswaar had de jazz, zoals bijvoorbeeld Eddy Determeijer (1988) voor Groningen aantoont, in veel plaatsen nog stevig voet aan de grond, maar dit mondde niet uit in een blues- en folk-revival. Op de plaatsen waar de aandacht al vroeg uitging naar de folk-muziek, zoals in Coby Schreijers' *De Waag* in Haarlem, richtte men zich vooral op het Nederlandse volkslied en het Franse cabaret en chanson. In dit opzicht had Groot-Brittannië zeker een voorsprong. Maar, toen de beatmuziek eenmaal het goede voorbeeld had gegeven, maakte Boudewijn de Groot samen met zijn arrangeur Bert Paige duidelijk dat ook uit dit Nederlandse folk-circuit een poptraditie met een eigen geluid kon worden geconstrueerd.

De geschiedenis van de populaire muziek maakt een aantal dingen duidelijk. Ten eerste veroorzaakten de rock'n'roll en de beat niet de eerste revolutie in de populaire muziek en was er ook in de eerdere gevallen steeds sprake van tweerichtingsverkeer tussen Amerika en Europa. We kunnen daaraan toevoegen, dat de Amerikaanse populaire muziek voor een groot deel voortbouwde op de muziek van Europese immigranten, en daarmee rustte op de erfenis van de Europese volksmu-

ziek. Van der Merwe (1989) bouwt zelfs een sterke redenering op voor zijn stelling dat hierin ook deels de wortels van de blues terug te vinden zijn. Terugblikkend blijkt het fenomeen van de populaire muziek noch een exclusieve Amerikaanse uitvinding te zijn, noch pas met en na de Tweede Wereldoorlog in Europa te belanden. Ten tweede kunnen de muzikale vernieuwingen die de beatmuziek bewerkstelligde, niet worden afgedaan als het onontkoombaar effect van de toevallige ontmoeting van oudere, al bestaande genres.

Zoals de vergelijking tussen Engeland en Nederland laat zien, waren de noodzakelijke grondstoffen tegelijkertijd op meerdere plaatsen aanwezig, maar leidde dat niet in alle gevallen tot hetzelfde resultaat. Het staat buiten kijf, dat de Beatles en hun collega's hun muziek voornamelijk samenstelden uit Amerikaanse onderdelen: de rock'n'roll, de rhythm and blues, de folk-revival en de country and western. Ze wisten die echter te assembleren tot een geheel, dat aantrekkelijk was voor een nieuw publiek. Vaak vindt de speurtocht naar de wortels van de popmuziek dan ook een bijna logisch gevolg in de stelling dat de popmuziek deze muzikale stijlen van haar wortels vervreemde en een oneigenlijk doel misbruikte. Beschuldigend wijst men in de richting van een onzalige coalitie van een scrupuleuze muziekindustrie en een gemakkelijk beïnvloedbaar publiek van jeugdige consumenten.

Hedonistische hitmuziek. De geschiedenis van de populaire muziek is op nog een ander punt interessant. In de verschillende ontwikkelingsfasen blijkt de stedelijke jeugd als actief publiek een cruciale rol te spelen. Dat komt onder meer naar voren in een van de eerste empirische onderzoeken, het onderzoek van het *Radio Bureau*, een afdeling van het Amerikaanse *Office of War Information* dat in de eerste jaren van de Tweede Wereldoorlog de muzikale voorkeuren van het publiek natrok met programma's als *Paul Whiteman and his Orchestra* en *Your Hit Parade* als indicator. In zijn verslag laat John Gray Peatman (1944: 354) zien dat ook al voor de Tweede Wereldoorlog de populaire muziek, de jazz die dan naar het belangrijkste verspreidingsmiddel nog radiomuziek wordt genoemd, vooral de muziek van de stad en van de jeugd was. De kritische leeftijdsgrens tussen een positieve en negatieve waardering van de populaire muziek scheidde de categorie van achttien tot veertig jaar enerzijds van die van veertig jaar en ouder anderzijds. Er zijn geen gegevens beschikbaar voor de eerdere decennia, maar er is ook weinig reden om aan te nemen dat er in dit opzicht tussentijds enige verandering had plaatsgegrepen. Dat betekent dat op het punt van muzikale smaak de geboorte-

cohorten van de eerste decennia van de twintigste eeuw staan tegenover die uit de laatste decennia van de negentiende eeuw.

Op dat generatieverschil werd tien jaar later, in 1954, nog eens nadrukkelijk gewezen door de Amerikaanse historicus Hughson F. Mooney, die het eerste sociaal-wetenschappelijke overzicht van de ontwikkeling van de populaire muziek publiceerde. Terugblikkend op de vooroorlogse decennia constateert hij, dat de veranderingen in de populaire muziek uit de eerste helft van deze eeuw een spiegel vormen van de verschuivingen die in dat tijdsbestek plaatsvonden in de gevoelshuishouding van het uitgaanspubliek. De belangrijkste factor achter deze ontwikkeling is, zo laat hij zien, de opkomst van een publieksgroep van jonge mannen en vrouwen uit de nieuwe, stedelijke middenklasse. Voor die doelgroep begon een heuse muziekindustrie massaal liedjes te produceren. Zowel de liedjes als de muziekindustrie werden vernoemd naar Tin Pan Alley, de fictieve straat in New York waar de muziekproductie plaatsvond (Shepherd, 1982b). Op basis van de ragtime werden alle beschikbare muzikale grondstoffen zonder onderscheid verwerkt tot aantrekkelijke liedjes, die via de radio en als bladmuziek werden verspreid. De interactie tussen het publiek en de muziekindustrie gaf aan deze populaire muziek een eigen dynamiek.

In de *roaring twenties* werd de ragtime opgevolgd door de jazz; de crisis van de jaren dertig stuurde de muziek in de richting van de Hollywood-musical, de Broadway-song en de swing, waarna uiteindelijk met zangers als Frank Sinatra en Bing Crosby het vocale element ging overheersen. Ondanks hun onderlinge verschillen vormen de liedjes uit deze smeltkroes een herkenbaar geheel. Mooney (1954: 224) maakt zich daarom niet echt druk om de herkomst van de populaire muziek. Hij analyseert de hoofdstroom van de meest gangbare Tin-Pan-Alley-songs zonder zich de vraag te stellen of die zich nu wel terecht afficheren als rags, blues, jazz of swing. Het gaat hem om hun aantrekkingskracht op dit nieuwe publiek en die verklaart hij uit het vulgaire, in ieder geval alledaagse, taalgebruik van de songteksten en het hedonistische, erotische karakter van de boodschap die ze uitdragen. In de industriële, stedelijke context worden de traditionele normen en waarden, die voor een nieuwe generatie hun zeggingskracht verloren hebben, vervangen door een hedonistische leefstijl.

Die conclusie roept twee vragen op. Waarom viel de keus op een hedonistische leefstijl en waarom werd die keus vooral gemaakt door de jeugd? De beide vragen lijken elkaar te beantwoorden. Hedonisme staat immers gelijk aan ondoor-

dacht plezier en jongeren lijken daar per definitie toe geneigd. Zeker wanneer er sprake is van een gebrek aan voldoende maatschappelijke remmingen, of zelfs een bewuste stimulans van hun natuurlijke aandriften. Wanneer de term hedonisme valt, volgt vaak in één adem een weinig vrolijke beschrijving van de opkomst van de massaconsumptie en de kwalijke praktijken van de massamedia. Mooney spreekt zich in die zin niet uit, maar des te sterker treffen we die combinatie van factoren aan in de ‘kritische theorie’ van de zogenaamde Frankfurter Schule. Spraakmakend was daarbij de sociaal-filosoof Theodor W. Adorno, die samen met George Simpson, in 1941 het artikel *On Popular Music* publiceerde. De sociaal-wetenschappelijke kijk op de populaire muziek, en in het kielzog daarvan op de naoorlogse popmuziek, werd door hun analyse danig beïnvloed (Mol, 1985a).

De Frankfurter Schule, zo schrijft Bryan Turner (1981: 65), volgde in haar analyse van de moderne samenleving in grote lijnen het pad dat Max Weber eerder had uitgezet. Net als Weber zagen de Frankfurters het virus van de verzakelijking overal om zich heen grijpen. Ook zij constateerden, naast een algemeen verval van hogere, geestelijke normen en waarden in de samenleving, een groeiende neiging tot directe behoeftebevrediging, egocentrisme en onvolwassen narcisme in de persoonlijkheidsstructuur. Zij voegden er echter nog een element aan toe. Op het kale breukvlak van individu en samenleving kreeg, zo stelden ze, een weinig scrupuleuze consumentenindustrie vrij spel. Inspelend op de lagere instincten van het publiek bood deze genot en plezier aan als een vrijblijvend consumptieartikel. Het hedonisme fungeert in de analyse van de Frankfurters als oorzaak zowel als gevolg van de opkomst van de massacultuur. Met haar verborgen verleiders bracht, zo luidt hun conclusie, de consumptie-industrie de samenleving in een zichzelf versterkende, desastreuze spiraal van een kritiekloze productie en consumptie van, letterlijk waardeloze gebruiksartikelen.

Hun onrijpheid, vooral op seksueel gebied, maakt jongeren tot gemakkelijk vatbare slachtoffers voor de manipulaties van de consumptie-industrie, zo luidt het vervolg van de redenering. De beelden uit de eerste Beatlesfilm *A Hard Day's Night* lijken dat idee te bevestigen. De film beschrijft een dag in het leven van de *fab four* en de weergave daarvan wijkt weinig af van wat de televisiejournalen lieten zien. Waar de Beatles – al is het maar even – in het openbaar verschijnen, worden ze belaagd door een menigte gillende meiden, die niet veel ouder lijken dan zo’n twaalf tot zestien jaar. In een artikel uit 1966 onder de veelzeggende titel *Beatlemania. A Study in Adolescent Enthousiasm* haakt A.J.W. Taylor in een van de eerste onder-

zoeken naar Beatles-fans daarop in. Deze psycholoog zocht de oorzaak van alle opwindning vooral in de vroegtijdig ontluikende seksuele belangstelling van de jonge doelgroep. De resultaten van zijn onderzoek lijken die vooronderstelling te bevestigen. De meisjes die zich tot de Beatles aangetrokken voelden, waren een stuk jonger dan de meisjes die hun muziek negeerden en vertoonden ook een grotere emotionele instabiliteit. Taylor weet dat aan het feit dat deze meisjes seksueel gezien wel al lichamelijk, maar nog niet geestelijk voldoende rijpheid bezaten. Hij vond overigens geen verschillen tussen de jongens die zich al dan niet als Beatles-fans etaleerden, maar zag daar geen reden in om zijn analyse te herzien. Een vrouwelijke popgroep van hetzelfde muzikale kaliber als de Beatles zou op jongens, zo veronderstelde hij, vast eenzelfde effect hebben gesorteerd.

Een krachtig argument voor het hedonistische karakter van de popmuziek biedt ook de nietszeggendheid van de meeste popsongs. Dat popsongs doorgaans weinig of geen diepgang hebben, was ook de Nederlandse socioloog Sjoerd Groenman (1965: 109-111) al in het midden van de jaren zestig opgevallen bij een vergelijking van traditionele volksliedjes en schlagers. Die laatste term was in die tijd overigens nog geen algemene aanduiding voor het levenslied maar een synoniem voor een tophit, waaronder naast het populaire lied nu ook de popsong viel. Schlagers missen het verhalend karakter dat zo typerend is voor volksliedjes, zo stelde Groenman onder verwijzing naar de songs van de Beatles. “Men kan niet volhouden,” zo schreef hij in zijn karakteristieke taalgebruik, dat, “wanneer eerder genoemde Beatles het over *all my love* of *hold me tight* hebben, zij daar nog een reeks van verhalende coupletten aan verbinden.” De teksten zijn inhoudelijk irrelevant en bestaan slechts uit emotionele signaalwoorden, die in het bestek van enkele minuten zonder duidelijk begin of eind worden herhaald. Dat was alles, aldus Groenman, Meer was naar zijn idee overigens ook niet nodig. Popsongs hoeven de aandacht van hun publiek niet te trekken met dramatische of komische vertellingen. Immers, zo stelde Groenman droogjes vast: “De moderne song heeft ons ook niets gebeurlijks te communiceren, geen moord, geen veldtocht, geen sage. Zij wordt omgekeerd door de communicatiemiddelen, waartoe zij zelf dus niet meer behoort, op uiterst krachtige wijze gepousseerd, *geplugd*, met platenmaatschappijen op de achter- en diskjockey’s op de voorgrond.”

Het medium, zo luidde Groenmans conclusie – net zoals de these die Marshall McLuhan (1964; 1967) in dezelfde tijd verkondigde – is zelf de boodschap geworden. In Nederland vond de popmuziek onder de jeugd relatief snel versprei-

ding. Dat de massamedia daarbij een belangrijke rol speelden, wordt onder meer gesuggereerd door de resultaten van een internationaal vergelijkend onderzoek, die door Gerard Lutte en anderen in 1969 onder de titel *Ideaalbeelden van de Europese Jeugd* werden gepubliceerd. Uit het gepresenteerde materiaal, dat in de loop van 1965 en voor Nederland hoofdzakelijk werd verzameld beneden de grote rivieren onder jongeren in de leeftijd van tien tot achttien jaar, blijkt dat de Nederlandse jeugd zich zowel op jongere leeftijd als ook emotioneel sterker dan hun Europese leeftijdgenoten, oriënteerde op de consumptiecultuur. Zo hechtten de toenmalige Nederlandse jongeren meer belang aan hun eigen kring van vrienden en vriendinnen en richtten zij zich in hun doen en laten sterker op rolmodellen uit de massamedia. Ze noemden daarbij behalve de namen van sporthelden – Anton Geesink, Jan Jansen, Coen Moulijn – ook die van bekende popsterren – Elvis Presley, Cliff Richard, Adamo, Paul McCartney en Ringo Starr. Op het eerste gezicht lijken de bevindingen uit dit onderzoek naar de idolen van de jeugd de opvattingen van de Frankfurters en van Groenman te ondersteunen. Toch valt er van hun gelijk wel iets af te dingen.

Tegen de opvatting van Adorno en de zijnen kunnen doorslaggevende theoretische argumenten in stelling worden gebracht (Turner, 1981: 88; Habermas, 1981a: 495 e.v.). Ook historisch pleiten een aantal zaken tegen hun visie op de populaire muziek. In Nederland verliep de introductie van de popmuziek, zoals blijkt uit het onderzoek van Lutte en zijn collega's, hevig en snel. De oriëntatie van de Nederlandse jeugd op de massacultuur, zoals die uit het onderzoek naar voren komt, kan daar zeker verantwoordelijk voor worden gesteld. Toch waren de Nederlandse media er zeker niet vroeg bij. Op het punt van de popmuziek werd de jeugd allerminst doelbewust aangestuurd door de consumentenindustrie. De Nederlandse pers, radio en televisie en zelfs de buitengaats liggende zeezenders lieten het in eerste instantie zelfs compleet afweten (Knot, 1995; Kleijer en Tillekens, 1997). Zelfs het destijds toonaangevende muziekblad *Tuney Tunes* erkende de rock'n'roll pas laat en toonde zoveel onbegrip voor de beatrevolutie dat haar rol in de loop van de jaren zestig gemakkelijk kon worden overgenomen door tijdschriften als de *Muziek Parade*, de *Muziek Expres* en *Hitweek* die beter op de veranderingen wisten in te spelen (Mol, 1985b; Righart, 1995: 182 e.v.). Maar ook deze bladen lopen niet op de ontwikkelingen vooruit. De jeugd zelf, zeker de Nederlandse jeugd, lijkt al eerder – in ieder geval voordat er de facto sprake was van het pluggen van platen – rijp voor een nieuwe tijdgeest.

De relatieve voorhoedepositie van de Nederlandse jeugd komt niet alleen naar voren in hun voorkeuren en opvattingen. Ook, en zelfs sterker, spreekt het gegeven dat zij in de naoorlogse decennia in stijgende mate het lidmaatschap van de verzuilde, georganiseerde jeugdverenigingen inruilt voor de meer open sportverenigingen en de markt van het vermaak en plezier, zoals de vrijetijdsonderzoekers Mark van den Heuvel en Hans Mommaas (1990) hebben laten zien. Al vroeg ontvluchtten jongeren het wakend oog van de volwassenen. In zekere zin hielpen de jeugdverenigingen zelfs aan hun eigen opheffing mee (Pluymen en Dieleman, 1990). In dit opzicht weken de Nederlandse jongeren duidelijk af van bijvoorbeeld hun Vlaamse leeftijdgenoten, zoals Henk Kleijer en anderen (1992) in een vergelijking tussen Nederland en België aantonen. In Vlaanderen maakten de jongerenorganisaties van katholieke signatuur na de Tweede Wereldoorlog zelfs een bloeiperiode door. De invloed van de jeugdcultuur bleef daardoor beperkt. In Vlaanderen kregen jongeren echter, eerder dan in Nederland, de beschikking over meer vrije tijd en het nodige geld om die tijd op een eigen manier in te vullen. De gerichtheid van de Nederlandse jongeren op de consumentencultuur lijkt zich daarentegen eerder te ontwikkelen ondanks dan dankzij hun bestedingsmogelijkheden. Alles wijst er kortom op, dat de consumentenindustrie geen nieuwe vraag naar popmuziek schiep, maar eerder een per land variërende, al latent aanwezige behoefte tot uiting bracht. In die zin valt een opmerkelijke parallel te trekken met de introductie van de rock'n'roll in Amerika, waarvoor Richard Peterson samen met David Berger (1971; 1972; 1975) liet zien dat de vraag voorafging aan het aanbod.

Merkwaardig is ook, dat de verontrusting over het hedonisme van de jeugd zich al ruim voor het tijdperk van de rock'n'roll kenbaar maakt. Pedagogen en beleidsmakers ontwaarden de symptomen al snel na de oorlog. We vinden die onder meer terug in het roemruchte rapport over de 'verwilderde jeugd' van de toonaangevende pedagoog M.J. Langeveld (1952: 17-18), dat nog geen tien jaar na de oorlog verscheen. In omslachtige bewoordingen, gegoten in de retorische predikantentaal die de toenmalige pedagogiek eigen was, liet Langeveld zijn lezers weten, dat die jeugd: "... leeft in een wereld, die verregaand gestalteloos genoemd mag worden. De gestalteloosheid van zijn wereld uit zich in het onvermogen zelf gestalte te zijn: het uiterlijk is film-confectie of volstrekt verwaarloosd; houding en beweging vertonen geen uit het innerlijk komend gericht zijn: men leunt, hangt, slentert, enzovoorts; er is vaak een ongedurige bewegingsoverdaad zonder doel." Veelzeggend is ook de passage even verderop waarin Langeveld lijkt te anticiperen op het beeld van de

latere rock'n'roll: "Ook de stem en de articulatie geven de personale uitdrukking van holle leegte: men loeit, men brult, men kletst als een eindeloos geleuter, men gilt en giert, men jengelt en zeurt. Er is geen stem die als een man op een man afkomt, er is geen stem die warmte geeft, die jubelt of zakelijke vastheid openbaart. En de articulatie is volkomen achteloos, bovendien verstoord door een disharmonisch gebruik van de adem en van de stem. De gesticulatie is zonder gratie, inadequaet, nu mat dan excessief: alweer ontbreekt een in de diepte van het eigen wezen gelegen zin- en vormgevend principe van subjectieve zelf- en wereldopvatting."

Afgaande op deze diagnose van de 'geestesgesteldheid' van de naoorlogse jeugd zouden we, ondanks de afwezigheid van een manipulerende consumentenindustrie, toch een hedonistische mentaliteitsverandering verantwoordelijk kunnen stellen voor de opkomst van de popmuziek. De symptomen van de 'verwilderings' van de jeugd die Langeveld met veel van de ondervraagde jeugdleiders en beleidsmakers 'allerwegen' bespeurde, vielen echter bij de jeugd zelf niet of nauwelijks terug te vinden. Dat was al tijdens het betreffende onderzoek geconstateerd door sociologen als Jan Haveman, maar werd in een algemene overeenstemming onder de deskundigen definitief vastgesteld tijdens het congres *Jeugd 1955* (Van Gelder en Tillekens, 1984; 1985; Bilkes en Tillekens, 1987). Het rapport van Langeveld verdwijnt in de ambtelijke bureauladen, de oorspronkelijke deelstudies worden, niet ten onrechte, besmuikt in de archieven weggestopt. De analyses worden vervangen door de conclusies die de Duitse socioloog Helmut Schelsky (1957) trok uit zijn onderzoek onder jongeren in het Rijngebied.

Uit Schelsky's analyse kwam de naoorlogse jeugd allerminst als hedonistisch naar voren. Integendeel, zo stelde deze Duitse socioloog, vergeleken met de sterk bevlogen jeugd van de vooroorlogse jeugdverenigingen tonen de naoorlogse jongeren juist een meer pragmatische en zelfs 'volwassen' levenshouding. Met grote idealen hebben zij weinig op en om die reden bestempelt Schelsky hen als leden van een sceptische generatie. In plaats van ideologische utopieën koesteren ze romantische idealen over huwelijk en relaties. Zo willen zij meer met hun ouders praten en wijzen ze de afstandelijke, weinig emotionele manier waarop hun eigen ouders doorgaans vormgeven aan hun relatie als rolmodel af. Schelsky's bevindingen lijken ook op Nederland van toepassing. Cees Saal (1950), die vlak na de Tweede Wereldoorlog het eerste Nederlandse jeugdonderzoek op zijn naam zette, benadrukte eenzelfde behoefte aan communicatie. En dat beeld werd nog eens bevestigd door de resultaten van een onderzoek onder jong-volwassenen, waarvoor het weekblad *Vrij*

Nederland eind jaren vijftig het initiatief nam (Goudsblom, 1959). De angst voor een opkomend hedonisme onder de jeugd blijkt eerst en vooral een morele paniek (Meijers en Du Bois-Reymond, 1987).

Gegeven de angst voor het hedonisme die bij veel volwassenen in de naoorlogse jaren leefde, kan de redenering misschien dan ook beter worden omgekeerd. De nozems, die Schelsky overigens zag als de eerste vertegenwoordigers van een nieuwe generatie – de ‘protestgeneratie’ – waren niet hedonistisch, maar speelden met hun rock’n’roll handig op de bestaande angst daarvoor in. De vrees voor het hedonisme werd door jongeren geëxploiteerd en gebruikt om volwassenen af te schrikken. Het angstvisioen van een aanstormende horde van hedonistische jongeren leverde een geschikte symboliek, omdat het in de ogen van de brave burgerij de volstreekte negatie vormde van het klassieke ideaalbeeld van de aangepaste burger, die de zekerheid van verinnerlijkte waarheden en waarden wist te paren aan een beheerste emotionaliteit en op die combinatie zijn waardigheid baseerde. In zekere zin was het hedonisme van de nozems een spel waarin achter de oppervlakkige symbolen om een andere inzet werd gespeeld. Dat is onder meer de conclusie van Frith (1978: 200-220). In Groot-Brittannië, zo stelt hij, was de rock’n’roll vooral een zaak van jongeren uit de arbeidersklasse, die deze muziek gebruikten om het negatieve etiket van *losers* een positieve draai te geven. Ze veranderden hun publieke identiteit in ‘tieners’, opvallende consumenten die als *teddy boys* een ruig imago ontwikkelden van ongebonden seks en gewelddadigheid. Daarmee geeft Frith ook een andere reden voor het Amerikaanse karakter van de symbolen die door deze jongeren werden gekozen. Buiten hun oorspronkelijke context waren deze sociale herkenningstekens niet gebonden aan een specifieke maatschappelijke klasse en daarmee bleken ze goed inzetbaar voor nieuwe betekenisgevingen.

In haar studie naar hun Amsterdamse evenknieën, de ‘nozems’ van de Nieuwendijk, voegt Yvonne Bernard (1990) daaraan toe dat het achterliggende doel kan worden geformuleerd als de verovering van de publieke ruimte van de straat en dan niet de eigen straat in de wijk of de buurt. Met de mobiliteit die hun brommers hen verschaften, eigenden de nozems zich een plek toe op de plaatsen die tot dan voorbehouden waren gebleven aan het sjeke uitgaanspubliek. Tot een soortgelijke conclusie kwamen, heet van de naald, overigens ook de jurist D.E. Krantz en de socioloog E.V.W. Vercuijsse (1959). In hun onderzoek naar de berichtgeving rond optredens en de gang van zaken in een Leidse dansgelegenheid gooiden zij olie op de golven. De ravage die de nozems aanrichtten, zo lieten ze in hun studie zien, viel

in werkelijkheid reuze mee. De angst voor hedonistische ongeremdheid was eerst en vooral een probleem van de volwassenen zelf. In de beeldvorming vergrootten ze de problemen die ze zelf opriepen, doordat ze de jeugd te weinig ruimte gunden voor hun eigen vorm van vermaak.

Tijd voor teenagers. De opkomst van een hedonistisch ingestelde jeugd en een corrumperende consumentenindustrie naar Amerikaans voorbeeld vormt, al sinds Colin MacInnes in 1959 rond deze thematiek zijn roman *Absolute Beginners* componeerde, een bijna onvermijdelijk onderdeel van het zelfbeeld van de populaire muziek. Dat is ook de voornaamste reden waarom dat complex hier zo uitgebreid is besproken. De bewijzen van tegendeel zijn echter zo sterk, dat voor dit soort overwegingen in sociaal-wetenschappelijke kring weinig plaats meer is. Aanvankelijk werkte de organisatie van de muziekindustrie juist remmend op de ontwikkeling van de rock'n'roll. Pas na enkele aanpassingen slaagde zij erin om greep te krijgen op de ontwikkelingen om vervolgens in grote lijnen de gedifferentieerde smaak van het publiek te volgen. Van een doelbewuste manipulatie kan niet echt worden gesproken. Dat wordt duidelijk gemaakt door een reeks van opeenvolgende studies over de rol en betekenis van de muziekindustrie, van de hand van Peterson en Berger (1971; 1972; 1975), Erik Rothenbuhler en John Dimmick (1982), Robert Burnett en Robert Weber (1989) en Paul Lopes (1992).

Het besef dat er wat anders aan de hand was, leefde onder sociologen overigens al vroeg, zo constateert de cultuurpsycholoog Ruud Abma (1990). De namen van Saal, Haveman en het duo Krantz en Vercuijsse, die van meet af aan een nuchter en kalmerend geluid lieten horen, zijn al gevallen. Ze hadden daarbij een belangrijk voordeel aan hun kant. Ze konden de belangstelling van de jeugd voor de populaire muziek theoretisch op een andere, meer nuchtere manier duiden. Het wetenschappelijk perspectief van de naoorlogse sociologie werd in sterke mate bepaald door het structureel-functionalisme van Talcott Parsons (1951). Samen met een stroom van navolgers gaf deze Amerikaanse socioloog een meer positief ingestelde, optimistische interpretatie van Webers systeemdifferentiatie. Volgens hen waren door de voortschrijdende rationalisering op het niveau van de economische productie de in Webers tijd nog grote en haast onoverbrugbare standsverschillen intussen vervangen door kleinere statusdiscrepanties, gebaseerd op anciënniteit, ervaring en scholing. Werknemers werden niet langer beoordeeld en beloond op grond van hun sociale herkomst, maar volgens meer democratische en objectieve –

meritocratische – criteria op hun individuele vermogens en prestaties. Ze konden vooruit komen door steeds een klein stapje verder te zetten op een sterk gelede inkomens- en statusladder en vonden daarin een haalbaar perspectief tot verbetering van hun individuele economische en culturele positie. Dat nieuwe perspectief op individuele mobiliteit stabiliseerde de balans die door het verlies aan zingeving, waar Weber zo voor vreesde, uit evenwicht dreigde te raken.

Zeker in het naoorlogse Nederland lijkt de omslag, die het structureel-functionalisme veronderstelt, aanwezig, zelfs al voordat er sprake is van een daadwerkelijke inkomens- en positieverbetering. Hoewel dat zeker tot 1964, het jaar van de loonexplosie, niet gepaard gaat met structurele loonsverhogingen en inkomensverbetering, stijgt de arbeidsproductiviteit. Terugblikkend op sociaal-economische ontwikkelingen, wijst Pim Fortuyn (1981; 1983) op het gegeven, dat de economische groei aanvankelijk nog slechts weinig invloed had op de lonen, vooral die van de lagere inkomensgroepen. Een effectieve inkomensverbetering werd geremd door de geleide loonpolitiek en de bestedingsbeperking van 1951. Pas in 1956 lagen in Nederland de lonen weer op het peil van 1938, om daar met de bestedingsbeperking van 1957 en 1958 ook weer een tijdje op te blijven. Daarna lijken ze gestaag te stijgen. Het inkomen dat daarmee beschikbaar kwam, kon aanvankelijk echter niet worden gebruikt voor luxe consumptie. Afgaande op de beschikbare cijfers, zo schrijft Fortuyn (1983: 94-95): “... is de vooronderstelling gewettigd dat gedurende een groot deel van de vijftiger jaren de modale loontrekker een aanzienlijk deel van de reële loonstijgingen heeft moeten besteden aan de aanschaf van duurzame gebruiksgoederen, die zeker direct na de oorlog beslist nodig waren, maar niet konden worden aangeschaft.” Ook de toename van vrije tijd laat op zich wachten. De strijd voor de doorvoering van de vrije zaterdag, in 1955 begonnen, levert weliswaar in 1960 resultaat op. Wettelijk wordt de vrije zaterdag dan een feit. Het zal echter nog even duren voordat zij ook praktisch is ingeburgerd. Eerst in 1966 komt het recht op vakantie met doorbetaling van het loon en pas in 1968 wordt het vakantiegeld ingevoerd.

Ondanks een gebrek aan financiële middelen valt er evenwel al vroeg in de jaren vijftig een duidelijke vraag te constateren naar meer consumptiegoederen, zoals gasfornuizen, koelkasten, radio's, televisies, brommers en ook dan al auto's. De weinig beschikbare vrije dagen en weekenden worden besteed aan een kort verblijf buitenshuis, de weekenden aan dagjes uit en bermtoeisme. De eerste grammofoonplaten met liedjes over vakanties in het buitenland – zoals *Aan Het*

Lago Maggiore van de Ramblers en *Als Op Capri De Rozentuinen Bloeien* van Han Dunk – halen al in 1947 hoge verkoopcijfers. Zowel in fantasie als in werkelijkheid blijkt de wens vooruit te lopen op de objectieve mogelijkheden. Het relatief grotere aandeel van het gezinsbudget dat wordt besteed aan de vrije tijd, gaat ten koste van het sparen, zowel door ouderen – als oudedagsvoorziening – als door jongeren – als beginkapitaal voor de ‘uitzet’ van het eigen gezin. Sparen voor noodzakelijke uitgaven op de lange termijn verandert in sparen voor luxe consumptieartikelen op de korte termijn. Nieuwe opvallende uitgaven voor brommers, televisies en dagrecreatie zijn vooral het gevolg van gewijzigde prioriteiten in het gezinsbudget. Voor veel volwassenen vervalt de noodzaak tot sparen voor de oude dag; voor jongeren het sparen voor huwelijk, de uitzet. De extra uitgaven zijn dan ook minder een symptoom van een ongebreideld consumentisme, dan van een andere houding: voor de ouderen van een groter vertrouwen in de oudedagsvoorzieningen van de overheid, voor jongeren van een geloof in een toekomstige inkomensstijging die zij door eigen inspanning zouden kunnen bereiken. De enige verklaring voor de omslag direct na de oorlog is, zo concludeert Fortuyn samenvattend, dat de bevolking – zowel oud als jong – als het ware collectief het stilzwijgend besluit had genomen om een nieuwe, individuele emancipatiestrategie te volgen.

Net als de critici van de massacultuur keken de toenmalige sociologen met een scheef oog naar Amerika. Ze zagen daar echter niet zozeer de uitwassen van het consumentisme, als wel een voorbeeld van de nieuwe, meritocratische samenleving. Hoewel zij nog midden in de, vaak niet eenduidige ontwikkelingen stonden die Fortuyn achteraf beschrijft, reageerden zij daarom tamelijk nuchter en geruststellend. Wel constateerden zij, in het voetspoor van hun Amerikaanse vakbroeders, een minder plezierig neveneffect. De objectiverende neutrale beoordelingscriteria van het bedrijfsleven en de stijgende geografische en sociale mobiliteit van hun werknemers veroorzaakten, samengebald in de grootschalige context van de stad, voor een groeiende anonimiteit in de interpersoonlijke verhoudingen. Vooral op dat punt betekenden de verschillende immigratiegolven van het platteland naar de stad, waarmee de industrialisering gepaard ging, voor de betrokkenen een afscheid van het vaak harde, maar overzichtelijke leven in de dorpsgemeenschap. De grootstedelijke cultuur, zo was de gedachte, schept een behoefte aan nieuwe vormen van sociaal contact om die anonimiteit te bestrijden en met een vraag naar nieuwe vormen van vermaak om de soms bittere bijmaak van de rationalisering weg te spoelen. En daar kwam de populaire muziek om de hoek kijken.

De grootstedelijke samenleving was bevangen geraakt in een proces van meritocratisering en anonymisering, zo luidde de diagnose. Letterlijk en figuurlijk begeleidde de populaire muziek deze sociaal-culturele veranderingen en gaf daarop ook een antwoord, al was dat even vluchtig als het leven in de stad zelf. De muziek verschaftte, met alle vormen van stijl en vermaak die er omheen hingen, de mogelijkheid tot het vormen van sociale netwerken en het leggen van persoonlijke contacten tussen mensen die elkaar niet van nabij kenden. Peatman (1944: 392) stelde dan ook dat de populaire muziek, "... duidelijk de contouren aangeeft van het tempo en de culturele accenten van de moderne samenleving." Wat later formuleerde de socioloog David Riesman (1950) in het Amerikaanse tijdschrift *American Quarterly* zelfs een onderzoeksvoorstel in die zin. In zekere zin biedt Mooney's artikel, dat overigens in hetzelfde tijdschrift verscheen, een eerste antwoord op die vraag. Mooney (1954) liet zien dat deze muziek jonge mannen en vrouwen een idioom verschaftte waarmee ze op een meer informele manier met elkaar contact konden leggen en wederzijdse verwachtingen konden peilen in de anonieme context van stedelijke ontmoetingsruimtes.

Groenman (1965: 110-111) verwoordde die opvatting nog zo'n tien jaar later. Het populaire lied, zo stelde deze socioloog, is een stedelijk verschijnsel. Popsongs missen niet alleen de narratieve opbouw, die volksliedjes hun communicatieve functie geeft binnen de lokale plattelandsgemeenschap. Anders dan volksliedjes zijn ze bovendien ook niet multifunctioneel. Een volksliedje kan in elke situatie worden gezongen. Zomaar, als een gedachteloze begeleiding van dagelijkse activiteiten of bewust bij feestelijke gebeurtenissen. De popsong is daarentegen, zo schrijft hij, vooral gericht: "... op het moment van de dans en de ontmoeting der seksen." Groenman verbond overigens geen negatief oordeel aan zijn analyse en schaarde zich op die manier in de gelederen van de nuchtere sociologen. Het mag duidelijk zijn dat met deze analyse het verklaringsprobleem werd verplaatst. De exclusief jeugdige belangstelling voor de naoorlogse popmuziek kon niet langer worden verklaard uit het feit dat volwassenen nog de traditionele protestantse ethiek belichaamden en jongeren daar een moderne hedonistische ontkenning van waren. Het verschil tussen jongeren en volwassenen en daarmee tegelijk dat tussen de vooroorlogse en naoorlogse populaire muziek moest in het structureel-functionalistisch perspectief op een andere manier worden benaderd.

Voor hun structureel-functionalistische verklaring deden de betrokken sociologen – en ze legden zo het fundament onder wat het standaardbeeld van de

popmuziek zou worden – een beroep op een belangrijk, deels onbedoeld neveneffect van de nieuwe tijdgeest, de groeiende deelname aan het secundair onderwijs. Het idee van een stapsgewijze individuele emancipatie gaf ouders ook zicht op een verbetering van de toekomstperspectieven van hun kinderen via het onderwijs. Het bood hen de mogelijkheid tot, wat wel intergenerationele mobiliteit wordt genoemd. Daarbij stond overigens niet altijd de wens centraal om sociaal te stijgen. Ook speelde, zo laat het onderzoek van Hennie Brandsma en anderen (1984) zien, voor ouders uit de ongeschoolde en geschoolde arbeidersklasse de angst voor een nieuwe economische crisis een rol. Deze ouders stuurden hun kinderen naar de ulo in plaats van de meer gebruikelijke lagere technische school in de hoop zo voor hen een ambtenarenbaantje, met de bijbehorende sociale zekerheid, veilig te stellen. Maar, wat de motieven ook waren, het effect was onmiskenbaar. Het secundair onderwijs kende een snelle groei van het aantal leerlingen. In de twintig jaar tussen 1945 en 1965 verdubbelt de instroom in de diverse vormen van secundair onderwijs ruimschoots.

Het standaardbeeld haakte aan bij het verschijnsel van de stijgende onderwijsdeelname met de stelling, dat de jeugdcultuur de oplossing vormt voor problemen die jongeren met elkaar gemeen hebben vanwege het feit dat zij in een puberteitsfase verkeren. Op zich is zo'n periode zichtbaar in veel samenlevingen. Het is een bijna universeel verschijnsel dat jongeren zich voor korte tijd samen in groepjes afzonderen en zich tegendraads gedragen om zo de grenzen af te tasten van de ge- en verboden waarmee ze zijn opgevoed. Jongeren, zo werd gezegd, bevinden zich in een overgangssituatie van het ene gezin naar het andere en zijn nog niet volledig opgenomen in de sfeer van de arbeid. Bovendien moeten ze in onderlinge concurrentie een huwelijkspartner zien te vinden. In die situatie vormen groepen van leeftijdgenoten – *peers*, zoals dat in het Engels heet – voor hen het belangrijkste culturele referentiepunt. Vanaf het begin van deze eeuw, zo luidde de conclusie van de sociale wetenschappen, worden deze groepen van leeftijdgenoten van een marginaal tot een institutioneel verschijnsel – een demografische effect van het groeiend aantal jongeren dat voor een aantal jaren wordt geparkeerd in het onderwijs. Met name door de opkomst van het secundair onderwijs wordt de jeugdfase scherper gemarkeerd en tevens op een vrij jonge leeftijd vastgelegd. De groei van het tertiair onderwijs zorgt aan de andere kant voor een kunstmatige verlenging van de jeugdfase, de postadolescentie. Tussen die twee grenzen van de verlengde puberteit kregen jongeren nieuwe namen: tieners of teenagers. Deze combinatie van universe-

le en historische factoren creëert bij een meer omvangrijke en jeugdiger categorie van jongeren dezelfde behoefte om in kleine groepjes onder elkaar oftewel – in de woorden van de jeugdsocioloog Jan van Hessen (1965) – om samen jong te zijn, die eerder al werd geuit door een kleinere categorie van jongvolwassenen.

In deze optiek vormt de naoorlogse ontwikkeling in Nederland geen wezenlijke culturele vernieuwing. Dat is ook de conclusie die Van Hessen (1965) nadrukkelijk trekt uit zijn studie naar de stedelijke jeugd die het in het begin van de twintigste eeuw nog zonder de georganiseerde jeugdbeweging moest stellen. Als culturele erfenis van het platteland kende deze jeugd nog traditionele, wijk- en buurtgebonden jeugdsubculturen. De verruiming van de horizon en de anonymisering van de verhoudingen schiep een stijgende vraag naar meer moderne grootstedelijke alternatieven. De vooroorlogse jeugdbeweging had op die behoefte ingespeeld en jongeren op die manier binnen de verzuilde kaders en onder het wakend oog van volwassenen weten te brengen (Selten, 1991). Na de Tweede Wereldoorlog trokken jongeren dit spoor weer recht. Ze onttrokken zich aan de zeggenschap van de jeugdverenigingen en gaven de voorkeur aan, beter in de stedelijke omgeving passende, spontane en kleinschalige groepsvorming. Deze experimentele groepsvormen, zoals Van Hessen ze noemde, gaven een moderne reconstructie van de traditionele jeugdsubculturen, waarin de wijk en de buurt als rekruteringsbases werden vervangen door informele sociale netwerken op basis van gemeenschappelijke interesses.

Jongeren, zo luidde de algemene conclusie, hadden behoefte aan een eigen ruimte in de vrije tijd, waar ze onder elkaar een eigen vorm konden geven aan een ingeperkt vrijetijdshedonisme. Als dat zich in de jaren zestig zo heftig manifesteerde, dan kwam dat vooral vanwege de spontaniteit die de jeugd eigen was en die gedurende de jaren vijftig lange tijd was onderdrukt. Als het in de zin van Weber een vorm van hedonisme was, dan hoogstens een die beperkt bleef tot de vrije tijd en die voor de jeugd een zekere functionaliteit had bij opbouw van netwerken van vrienden en vriendinnen en bij het opdoen van de eerste ervaringen op het terrein van de seksualiteit. Hun eigen muziek begeleidde dat proces. Die interpretatie komt treffend naar voren in de omschrijving van de Duitse jeugdsocioloog Dieter Baacke (1968: 154) volgens wie de popmuziek: “... onderdeel uitmaakt van een erotisch geladen vrijetijdscultuur. Het brengt voor teenagers onder woorden wat hen het meest bezighoudt: de speurtocht naar liefde, fascinatie, zelfbevestiging, extase, intensiteit en naar zichzelf.”

Jongeren zochten een plekje voor zichzelf. Tot dan werden hen de mogelijkheden daartoe door de volwassenen onthouden. Met behulp van haar eigen geluid, de popmuziek, corrigeerde de jeugd dat gemis door binnen de openbaarheid een eigen jeugddomein af te dwingen. Begripsvolle wetenschappers als Krantz, Vercruysse en Groenman zagen de verontrusting van volwassenen dan ook vooral als uitdrukking van een gewenningsprobleem, een kwestie van aanpassing aan de institutionalisering van de adolescentiefase. Dat betekende wellicht een bevestiging van Adorno's vrees voor het verlies van de authentieke traditie van het volkslied. Maar het bijvoeglijk naamwoord 'populair' van de populaire muziek verwijst ook naar een volk, al is dat een ander volk, zo gaf Groenman geruststellend aan: "Van de schlager geldt echter ook, dat het bij een volk hoort, bij het volk van een dansvloer, bij het partijtje van jeugdigen in huiskamer of kelder, of bij het 'volk' van de massabijeenkomsten van onze dagen."

De popformatie. In grote lijnen biedt het standaardbeeld, zoals dat in de sociale wetenschappen langzaamaan is uitgebouwd, een acceptabele beschrijving. Het verklaart de populaire muziek als de culturele uitdrukking van een mentaliteitsverandering, die in twee – drie, als we ook de laatste decennia van de negentiende eeuw meerekenen – stappen is verlopen. Het beschrijft die muziek als de bijna noodzakelijke begeleiding van het proces waarmee steeds nieuwe groepen zich wisten te voegen binnen de kaders van de industriële, stedelijke samenleving. Die muziek gaf daarbij uitdrukking aan hun culturele aanpassing, waarbinnen uiteindelijk, via de omweg van de jeugdverenigingen, ook de jeugdfase een eigen vorm vond. De mentaliteitsverandering van jongeren liep daarbij gelijk op met die van hun ouders. Ze gebruikten zelfs deels dezelfde artikelen, geluidsapparatuur en brommers, zij het op een andere manier. Waar volwassenen hun meer moderne leefstijl inkaderden in een huiselijk gezinsleven, zochten jongeren onderling contact in een specifiek op hen gericht uitgaansleven. Het gezinscentrisme van volwassenen staat daarmee tegenover het jeugdcentrisme van jongeren, maar beide vormen ze de expressie van dezelfde moderniseringsprocessen.

In grote lijnen biedt het standaardbeeld een acceptabele verklaring voor de culturele ontwikkelingen, waaraan de populaire muziek uitdrukking gaf. Er duiken in de analyses evenwel steeds enkele elementen op, die dit verklaringskader te buiten gaan. Het massale karakter van de Beatlemania, waar Groenman met zijn opmerking terloops naar verwijst, is daar een van; de 'onbeschaafde' bronnen waar

de popmuziek uit putte een ander. Op beide punten ging de popmuziek een stap te ver. Eerder, voorzover er al een tienercultuur bestond – in de jaren twintig was daar in Amerika al een aanzet toe gegeven in het universiteitsleven – vormde de vrijetijdscultuur van hoger opgeleide jongeren het referentiepunt voor lager geschoolden. In Nederland kreeg deze tienercultuur vorm rond schooltypes als de hbs en de mms. Gestileerd vinden we haar terug in de jeugdboeken uit die tijd, die worden bevolkt door clubjes van speelse, ondeugende meisjes – door hun moeders steevast ‘bakvissen’ genoemd – en even moderne jongens die als eerlijke, stoere knapen een degelijke betrouwbaarheid uitstralen. In alle opzichten biedt dit romantisch middenklasse-ideaal van vriendschap, zoals ook Van Hessen (1965: 230) aangeeft, het model van de kleinschalige experimentele groepsvorming die hij bij de naoorlogse jeugd bespeurde. Maar als dit het goede voorbeeld was, dan had de jeugd weinig reden om de vooroorlogse, inmiddels gefatsoeneerde en breed geaccepteerde populaire muziek te vervangen voor iets geheel nieuws. Er zit klaarblijkelijk meer vast aan de popmuziek. Mooney was er weer als eerste sociale wetenschapper bij om dat vast te stellen.

Mooney publiceerde zijn analyse van de vooroorlogse populaire muziek in 1954. Aan het slot van zijn verhaal suggereerde hij dat het Tin-Pan-Alley-idioom in staat zou zijn ook nieuwe veranderingen in de gevoelshuishouding van de stedelijke bevolking te incorporeren. Zelden zal een historicus zo snel door de geschiedenis zijn ingehaald. Bijna gelijktijdig met het verschijnen van zijn studie brak de rock’n’roll door. Tin Pan Alley legde het loodje en moest definitief plaats maken voor een compleet andere stijl van muziek. Veertien jaar later, in 1968, reageerde Mooney op deze verschijnselen met een vervolg. Terugblikkend corrigeerde hij zijn eerdere toekomstvoorspelling. Nu zag hij de eerste sporen van het verval van het Tin-Pan-Alley-idioom in de *rock folks* en *soul shouts* die al in de jaren dertig te horen waren in de zwarte, stedelijke buurten van Los Angeles, Chicago en New York. Niettemin opende Mooney zijn vervolg over de rhythm and blues, de rock’n’roll en de rockmuziek die daaruit voortkwamen, met de constatering dat er op een flink aantal punten sprake is van continuïteit.

Vergeleken met de vooroorlogse populaire muziek lijkt de popmuziek, zegt Mooney, eerst en vooral meer van hetzelfde. Inhoudelijk bezien toont de nieuwe, naoorlogse muziek bijvoorbeeld dezelfde opvallende kenmerken van vulgariteit en hedonisme die ook de eerdere populaire muziek al had laten zien. Een aantal lange termijntrends die vanaf de jaren twintig en dertig zichtbaar zijn, zetten bovendien

onverminderd door. De sterke nadruk op een ‘zwart’ geluid tekent, aldus Mooney, de voortgaande proletarisering en vulgarisering van de muzikale smaak. Ook het seksueel hedonisme, dat spreekt uit de openhartigheid van de teksten, blijft toenemen. Daarbij wordt nu definitief afgerekend met de hoofse aspecten van de romantische liefde, zoals het getob over liefdesperikelen, het sentimenteel gehunker en de zwijmelende nostalgie. Als de tekst nog verstaanbaar was boven de muzikale begeleiding, maakte ze duidelijk dat meisjes door jongens niet langer op een voetstuk werden gezet. De nieuwe golf van populaire muziek vertoont echter nog een parallel met de voorgaande. De rebellen van de jaren zestig, zo concludeert Mooney, revolteren tegen de eertijdse rebellen van de jaren twintig. Net zoals de jazz afrekende met de hoofse traditie van de eerdere parlour-songs, verwierp de popmuziek de standaarden van het muzikale centrum van Tin Pan Alley.

In een aantal opzichten was de popmuziek niet alleen een vervolg, maar ook een afwijzende reactie op haar voorlopers. De muzikale kleur was niet ‘witter’, maar legde juist een sterker accent op haar ‘zwarte’ wortels. Het publiek was niet alleen jonger, maar straalde ook minder de aspiraties uit van de middenklasse. In eerste instantie worden de rhythm and blues en rock’n’roll geadopteerd door de jongeren op de laagste treden van de statusladder. Vervolgens worden ze opgepikt door een relatief kleine categorie van jongeren die, hoewel ze het op school goed doen, de middenklasse-cultuur die hen daar wordt opgelegd, actief afwijzen. Zij combineren, geïnspireerd door de boeken van Norman Mailer en Jack Kerouac, deze muziek met de bohémien-stijl van de Beats. Dan wordt het geheel overgenomen in een algemene rebellie tegen de volwassen generatie. Met een beroep op persoonlijke authenticiteit wordt de aanval geopend op de dubbele moraal die nog in de vooroorlogse populaire muziek verscholen ging. De generatiekloof die daarbij zichtbaar wordt, lijkt onoverbrugbaar wanneer het concept van de romantische liefde in het vervolg daarvan wordt verbreed van een intieme persoonlijke relatie tot een breed, interpersoonlijk gebeuren. Achter de proclamatie van de ‘vrije seks’, die op het eerste gezicht het hedonistisch karakter van de jeugdcultuur lijkt te bevestigen, gaat een onverwachte, nieuwe vorm van romantiek – Mooney noemt het romanticisme – schuil. Ontdaan van alle liefheid en netheid die daar in kleinburgerlijke opvattingen aan werden gekoppeld, vormt die romantiek een gemeenschappelijk referentiepunt voor de jeugd. In bijbelse termen beschrijft Mooney de sfeer rond de eerste popconcerten als een ‘agapè’ – een liefdemaal – van proletarische gemeenschappelijkheid.

Het collectieve, jeugdgerichte en vernieuwende romantische karakter van de popmuziek maakt haar anders dan haar voorgangers. Eenzelfde conclusie wordt nog eens tien jaar later ook door Frith (1978: 214) getrokken. De jeugdcultuur van de jaren zestig was, zo constateert hij, geen verzamelnaam voor een losse verzameling van uiteenlopende groepjes jongeren, maar een algemene cultuur van de gehele jeugd. Ook hij kiest er een bijna religieuze benaming voor en noemt de popcultuur de cultuur van een spirituele gemeenschap. Met die laatste term stelt Frith overigens, evenmin als Mooney, de jeugdcultuur niet gelijk aan een geloof. De popcultuur had geen centraal leergezag of leerstellingen. Hij geeft ermee aan, dat deze jeugdcultuur op een bovennationaal niveau aan de heterogene categorie van alle jongeren in haar beeld- en vormtaal een symbolisch ankerpunt verschafte voor een gemeenschappelijke identiteit. Dat we hier te maken hebben met een nieuw cultureel fenomeen blijkt, zo stelt hij net als Mooney, uit het feit dat de jeugdcultuur een losse combinatie maakte, puttend uit illegitieme elementen uit de hoge – bohémien – cultuur en in de ogen van de middenklasse afkeurenswaardige elementen uit de lage cultuur. In die afwijzing van de bestaande middenklassecultuur noemt Frith (1978: 210) de jeugdcultuur van de jaren zestig ‘waarlijk radicaal’.

Frith wijst erop dat jongeren een goede reden hadden voor hun alternatieve levensstijl. In het spanningsveld tussen school en gezin stonden zij voor de taak om hun eigen keuzes te maken. Nu het onderwijs een sturende rol speelde in de sociale stijging en daling konden jongeren bij de bepaling van hun toekomst niet langer automatisch de voetsporen volgen van hun ouders. Ze moesten hun keuzes voor zichzelf en anderen verantwoorden op basis van hun zelfbeeld. Achter hun frustratie en roep om meer authenticiteit ziet Frith de contouren van dit nieuwe probleem. Vanzelfsprekend werd in principe iedereen, jong zowel als volwassenen, met deze veranderingen geconfronteerd. Ze troffen jongeren echter scherper dan volwassenen. Permanent aangesproken in het onderwijs op hun individuele motivatie en prestatie was er voor hen niet alleen keuzevrijheid, maar ook keuzedwang. Zij konden daarbij maar moeilijk ontsnappen aan de vaak tegenstrijdige eisen en verwachtingen die volwassenen voor hen formuleerden. Er bleef voor hen maar een enkele uitweg over: de vrije tijd. Of, zoals Frith (1978: 220) het zelf omschreef: “Omdat zij geen macht hebben, leggen jongeren aan de hand van hun spel rekenschap af voor hun leven en concentreren zij zich in politiek opzicht op hun vrije tijd.”

Omdat het allemaal maar spel was, droegen de oplossingen, zo zegt Frith, eerst en vooral een symbolisch karakter. Maar het spel werd al snel bloedige ernst.

De opkomst van de autonome jeugdcultuur verliep in twee fases, die we achtereenvolgens kunnen omschrijven als centripetaal en centrifugaal. In eerste instantie trokken jongeren zich onder elkaar terug en leverden met hun nieuwe jeugdcultuur vooral een strijd om haar eigen bestaansrecht. Toen dat recht eenmaal was bevochten, richtte de jeugdcultuur haar aandacht naar buiten en veranderde in een tegencultuur. De jeugd verklaarde haar codes en opvattingen tot een superieure norm en toonde zich niet langer bereid om ‘volwassen’ te worden. Met dat laatste beging de jeugdcultuur overigens de grootste zonde tegen de geboden van de puberteitsfase, zoals de sociale wetenschappen die had omschreven. In een idealisering van de jeugd werd het idee van een tijdelijk verblijf in de jeugdfase verworpen. Ook bij die omslag speelde de popmuziek een belangrijke en zelfs doorslaggevende rol. In de niet geheel glanzende Nederlandse vertaling van Friths boek lezen we op bladzijde 213: “Jonge mensen hadden in de jaren zestig ervaringen – politieke en oorlogservaringen – die het conflict tussen openbare en persoonlijke verplichtingen, tussen vrijheid en verantwoordelijkheid verhevigden en juist deze problemen werden door de rock, meer dan door enige andere vorm van expressie, aangepakt en duidelijk gemaakt.” De popmuziek vormde zo, zoals Frith aangeeft, de gevoelsmatige kern van een culturele formatie: de popcultuur. Iedereen kon zich daar individueel met een beroep op zijn of haar muzikale smaak bij aansluiten.

Het vervolg mag bekend worden verondersteld. In de tegencultuur werd de onwil van veel jongeren om op dezelfde manier volwassen te worden als hun ouders, geformuleerd als een politieke daad. Protestbewegingen, die al lange tijd vooraf in de marges van de jeugdbeweging hadden gefigureerd en deels waren samengegaan met de naoorlogse ervaring van de folk-muziek – denk aan de Ban de Bom-beweging – verschoven naar de voorhoede. Rond de Vietnam-demonstraties en tijdens de studentenrevolte van 1968 klonk de eigen stem van de jeugd steeds kritischer. De wens naar een eigen ruimte die Krantz en Vercuijsse bij hun nozems bespeurden, werd verlegd naar en uitgebreid tot de hele openbaarheid. De roep om het recht op eigen vormen van vrijetijdsbesteding werd omgezet in de eis tot meer seksuele vrijheid, meer egalitaire omgangsvormen tussen jongeren en volwassenen, en niet te vergeten, een grotere openheid in het openbare leven. Vooral op dat laatste punt sloot de jeugdcultuur direct aan bij een bredere maatschappelijke stroming en nam daarvan zelfs het voortouw. Popcultuur en democratiseringsbeweging schoven bijna organisch ineen tot een complete ‘tegencultuur’, die zo’n tien jaar lang vorm gaf aan een alternatieve stijl van leven.

De culturele vernieuwingen die door de popcultuur werden uitgedragen, gaan de verklaringskracht van het standaardbeeld duidelijk te boven. De adolescenten jeugdcultuur werd niet organisch ingevoegd binnen een al bestaande bredere middenklassecultuur. Met haar culturele praktijken en symbolen beoogde zij tevens het ontwerp te bieden van een compleet nieuwe cultuur. Veel volwassenen bleken overigens ook op die nieuwe eisen aanspreekbaar. De tegenstellingen tussen ouderen en jongeren, die zich op tal van punten vormden, bleken niet de uitdrukking van een universele maar van een historische generatiekloof, zoals ook Ian MacDonald (1994: 25) benadrukt. In het midden van de jaren zeventig heeft, zo blijkt uit onderzoek, weliswaar nog meer dan de helft van de Nederlandse jongeren thuis problemen en conflicten over hun muzikale voorkeuren. Maar voor het overige blijken de meeste prima met hun ouders te kunnen opschieten (Van der Linden, 1991: 46). De tegencultuur was ook geen exclusief product van de jeugd, maar haakte aan bij al bestaande ondergrondse culturele tegenstromen en bood bovendien een vervolg op de meer algemene mentaliteitsverandering die na de Tweede Wereldoorlog zichtbaar werd. In zekere zin ging het om een volgende stap in een proces van culturele verandering waarin de jeugd, gewapend met haar muziek, slechts tijdelijk de voorhoede vormde. Jeugd en jong-zijn waren daarbij niet zozeer universeel antropologische gegevenheden, als wel de bouwstenen van een culturele ideologie waarmee de veranderingen werden gelegitimeerd en modieus vorm kregen (Van Hessen, 1976; Maso, 1987). Walter Jaiide (1988), die door Abma (1990: 69) in zijn diepgravende analyse van de jeugdcultuur met instemming wordt geciteerd, noemt de naoorlogse mentaliteitsverandering op dezelfde gronden toepasselijk een halve modernisering die in en door de jeugdcultuur werd voltooid. In zijn boek *De Eindeloze Jaren Zestig* waarin hij voor Nederland de beschikbare onderzoeksgegevens samenneemt, spreekt Hans Righart (1995) in dezelfde zin van een moderniseringsproces, waaraan volwassenen en jongeren op een eigen manier vormgaven en dat in die zin gepaard ging met een dubbele generatiecrisis.

Waarom 1964? Het standaardbeeld leidt een taai leven. Peterson die, samen met zijn collega Berger, liet zien dat de ontwikkeling van de muziekindustrie op zichzelf genomen onvoldoende verklaring biedt voor de opkomst van de rock'n'roll, zocht de achterliggende reden in een nieuwe behoefte van de jeugd. De school speelt daarbij een belangrijke rol. Jongeren, zo verduidelijkte hij een aantal jaren later, vroegen simpelweg om muziek die iets weergaf van hun eigen omstandigheden, al

ging dat enkel maar om hun frustraties met school en volwassenen (Peterson, 1990: 98). Op soortgelijke wijze formuleert Lawrence Grossberg (1992: 174), het probleem van de jeugd. De generatie van de baby-boom had, zegt hij, op zich weinig om over te klagen. Zij was de best gevoede, best geklede en best opgeleide generatie uit de geschiedenis tot dan toe. De volwassenen hadden klaarblijkelijk het beste met hen voor. Alleen vergaten ze, dat jongeren ook affectieve behoeften hebben en, om die te bevredigen, plezier willen maken. Noch de scholen, noch de woonwijken waren daarop ingericht en dat was, waar de jeugd zich met haar muziek tegen verzette.

Peterson gaf zijn verklaring van de opkomst van de rock'n'roll de titel *Why 1955?* mee. Diezelfde vraag kan worden gesteld voor het jaar 1964, toen het onverwachte enthousiasme voor de beatmuziek duidelijk maakte dat de jeugd vastbesloten was dat plezier in het hier en nu te willen beleven. Voor het antwoord op die vraag doet Grossberg een beroep op de demografische effecten van de naoorlogse geboortegolf. Door haar groeiende aantallen werd de jeugd plotsklaps een interessante doelgroep voor de consumptie-industrie en daarmee tegelijk een definitieve machtsfactor in de arena van leefstijlen. Die verklaring reikt echter, zoals we hebben gezien, niet ver genoeg. Het miskent het alternatieve karakter van die leefstijl en de massale identificatie van de jeugd daarmee. De relatie tussen jeugdcultuur en tegencultuur kan er bovendien slechts gebrekkig mee worden verklaard. Grossberg duidt de tegencultuur als het escalerend effect van een politisering van de jeugdcultuur, die bijna logisch voortkwam uit de geringe bereidheid van de oudere generatie om de jeugd een eigen ruimte te gunnen. Op dit punt bewijst Nederland het tegendeel. Hoewel hier relatief veel volwassenen redelijk positief reageerden op de jeugdcultuur, kwam ook de tegencultuur fors tot ontwikkeling. James Kennedy (1995) legt in zijn boek over het Nederland van de jaren zestig, *Nieuw Babylon in Aanbouw*, zelfs een oorzakelijk verband tussen die beide gegevens.

Of er, zoals Kennedy suggereert, een rechtlijnig verband bestaat tussen het naoorlogse moderniseringsstreven van een politieke en bestuurlijke elite en de vorm en inhoud van de jeugdcultuur, is overigens nog maar de vraag. Hoewel een aantal bestuurders en politici zonder twijfel doordrongen was van de noodzaak tot aanpassing aan de nieuwe tijd, kwam de vorm die dat aannam in de jeugdcultuur ook voor hen als een volslagen verrassing. En dat is niet het enige. Ook de relatie tussen de jeugdcultuur enerzijds en de tegencultuur anderzijds is lichtelijk problematisch.

De tegencultuur leverde duidelijk slag op twee fronten, die van leefstijl – waarin naast popmuziek ook mode, uitgaansgedrag, en consumptieve voorkeuren tot uitdrukking kwamen – en die van een verderstreckende maatschappijkritiek. De verhouding tussen die twee was vanaf het begin al niet zo helder en ook de popmuziek en haar aanhangers werden in deze tweestrijd meer dan eens verscheurd. Toch had het een onmiskenbaar iets met het ander van doen, al was het enkel en alleen, omdat beide zich afficheerden als een simultane uitdrukking van de identiteit van de jeugd. Omdat popmuziek juist op dat punt van de identificatie een belangrijke rol speelde, maakte zij, volgens velen, van de culturele formatie van de jeugd ook de kern uit. Met het laatste woord nadrukkelijk in cursief, stelt Abma (1983: 724) bijvoorbeeld: “Een essentiële schakel bij de analyse van de relatie tussen tegencultuur en identificatie is de opkomst van de *popmuziek*.” Volgens Abma reikte de popmuziek de jeugd twee belangrijke gereedschappen aan. Enerzijds bood zij een imaginaire ontsnappingsmogelijkheid, een ruimte in de verbeelding waar nieuwe fantasieën konden worden gevormd en uitgeleefd; anderzijds schiep zij de gelegenheden waar zich een ‘massa’ kon vormen, een collectief dat zich met die fantasieën als programma in de openbaarheid kon manifesteren als een maatschappelijke kracht.

Wanneer deze redenering enige geldigheid bezit, zouden we hem moeten kunnen doortrekken naar het ontstaan van de jeugdcultuur zelf. Als de muziek een actieve rol kon spelen bij de verbinding van jeugdcultuur en tegencultuur, waarom en om dezelfde redenen ook niet bij het eerste verschijnen van de jeugdcultuur in het jaar van de Beatlemania? Als we deze vraag positief beantwoorden, zou de muziek zelf verantwoordelijk moeten worden geacht voor het plotselinge enthousiasme en het gevoel van bevrijding dat zij oproep. John Lennon zelf beantwoordde de vraag van een journalist – “Why the Beatles? Why Beatlemania?” – ooit schouderophalend met een korte tegenvraag. “Why not,” kaatste hij terug. Met dat citaat sluit Michael Braun (1964: 138) het eerste afstandelijk geschreven boek over de Beatles af. In dat antwoord ligt de suggestie besloten, dat de naoorlogse modernisering van de samenleving nog ongedachte en onverkende mogelijkheden had opengelegd, die echter niet werden gezien totdat de popmuziek er een venster op opende. Als dat zou kloppen biedt het tevens de meest simpele verklaring voor de gelijktijdigheid van popmuziek en jeugdcultuur, alsook voor het gevoel van bevrijding waarmee de beatmuziek gepaard ging. Die verklaring draait de conclusie van het standaardbeeld drastisch om. Jongeren hadden niet alleen een latente behoefte en daarmee een

goede reden, maar ze vonden in de popmuziek ook een middel om die reden te formuleren en voor zichzelf duidelijk te krijgen.

De beatmuziek vormde dan niet de willekeurige begeleiding van de jeugdcultuur. De jeugdcultuur werd omgekeerd juist zelf mogelijk gemaakt doordat de beatmuziek de jeugd een perspectief zowel als een middel verschaftte om de openbaarheid te veroveren. De verwarring over en het enthousiasme voor het uiteindelijk resultaat valt goed te verklaren, als we erkennen dat de samenvoeging van stijlen die de beatmuziek bewerkstelligde, een onverwacht, nieuw geheel opleverde dat meer was dan de som van de delen. De veronderstelling is dan dat de beatmuziek zelf een soort ingebouwde gebruiksaanwijzing bevatte en daarmee zelf een sleutel leverde voor de ontcijfering van een alternatieve, moderne leefstijl. Die opvatting ligt in de lijn van Mooney's beschrijving van de vooroorlogse populaire muziek. Volgens hem bood die haar luisteraars niet alleen een bron van vermaak, maar ook een idioom en een aantal conventies, een taaleigen met daarin een systeem van zin- en betekenisgeving, waarmee ze hun nieuwe situatie leefbaar konden maken. Niettemin is Grossbergs aarzeling om aan de popmuziek een diepere betekenis te geven, begrijpelijk. Kijken we nog even terug naar *She Loves You*, toch onbetwist een popsong waarmee een groot deel van de jeugd zich kon identificeren en in staat om, in termen van Abma, de jeugd tot een massa te vormen, dan valt het niet mee om een steekhoudend verband te vinden tussen dit liedje en de nieuwe vrijheden die de jeugd voor zichzelf verlangde, laat staan met de meer politieke eisen van de tegencultuur. Ook Abma drukt zich daarom voorzichtig uit. Hij bestempelt de popmuziek als een gereedschapskist met middelen die zich klaarblijkelijk voor meerdere doeleinden lieten lenen. Zowel Grossberg als Abma laten het deksel echter gesloten. Laten we die kist nu eens openen om te kijken welk gereedschap daar nu wel in zat en wat de Beatles daar mee deden.

*Lend me your ears and I'll sing you a song
and I'll try not to sing out of key.
With A Little Help From My Friends (1967)*

3

Vervangende akkoorden

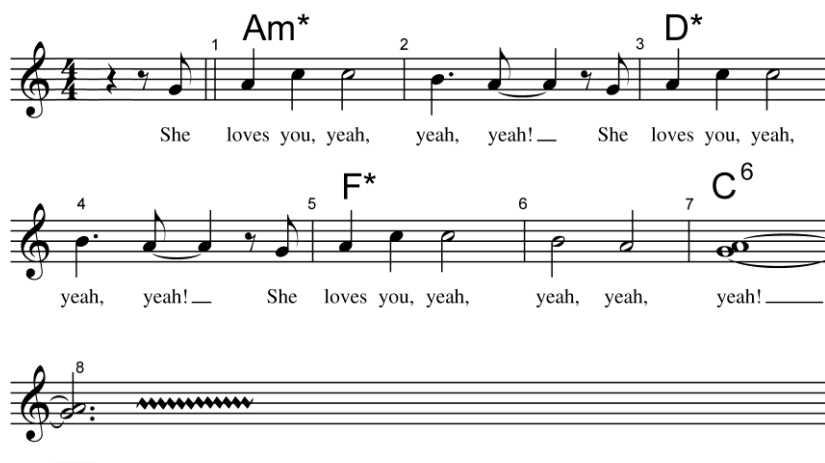
“She loves you, yeah, yeah, yeah!” Herhaal die uitroep nog eens en laat daar vrolijk, maar vermanend de zin op volgen: “And with a love like that, you know you should be glad.” Het resultaat is de complete tekst van het uitbundige refrein van de popsong die aan de eerste drie woorden haar titel ontleent. Zo uit hun context gelicht, zijn die paar regels weinig opmerkelijk. Diepzinnig of spitsvondig klonk de tekst van deze herhaalde liefdesverklaring zeker niet en ook de rest van de song leek een heel gewoon liefdesliedje, zoals zoveel andere uit die tijd. In de tekst doet de zanger zich voor als een postillon d’amour die opgewekt zijn vriend toespreekt. Die heeft klaarblijkelijk net flinke ruzie met zijn meisje. Zijn stemming schommelt heen en weer tussen gekwetste trots en het verlangen om het weer goed te maken. De zanger intussen, doet hard zijn best om de balans naar de laatste kant te laten overslaan. Het eerste couplet maakt direct duidelijk, hoe de situatie ervoor staat:

*You think you've lost your love, well I saw her yesterday ...
It's you she's thinking of, and she told me what to say ...
She says she loves you, and you know that can't be bad.
Yeah, she loves you, and you know you should be glad.*

De tekst lijkt voor weinig misverstanden vatbaar. De zinswendingen volgen de regels van de omgangstaal. Zo treffen we in de overgang van de tweede naar de derde frase een abrupte wisseling aan van de verleden naar de tegenwoordige tijd. Dat is niet ongewoon in het alledaagse taalgebruik. Met die wending voert de zanger de luisteraar actief mee naar het moment van zijn ontmoeting van een dag eerder.

Het geluid van de Beatles

Als een scholier zo'n zinsconstructie zou inleveren voor een proefwerk Engels, is de kans groot dat er een dikke streep door wordt gezet. Om wetenschappelijk onderzoek naar de Beatles-songs te stimuleren, verzorgden de sociologen Colin Campbell en Allan Murphy in 1980 een volledige uitgave van de teksten van alle Beatles-songs. Nauwgezet schreven ze die op het gehoor van de plaat over. Het resultaat is uiterst accuraat. Maar bij deze ene zin gingen ze toch even de mist in. Misschien speelt mee, dat ze nog niet konden beschikken over de hedendaagse digitale technologie van de compact disc en de 'geremasterde' opnames. In ieder geval hoorden ze, wat ze verwachtten te horen. In hun uitgave is deze verbuiging daarom ruimhartig verbeterd en in de verleden tijd gezet. Alle bladmuziek vermeldt echter de tegenwoordige tijd. Terecht, want zo zingen de Beatles het ook.



Figuur 2: De intro van She Loves You

Taalkundig gezien zit elke willekeurige reeks zinnen van nature ingewikkeld in elkaar. Het is dan ook niet moeilijk om van deze vier regels een complexe analyse te maken. De tekst maakt de luisteraar deelgenoot aan een gesprek; en gesprekken hebben altijd meerdere lagen. Het couplet geeft daarvan een treffende illustratie. In de eerste regel vinden we een directe aanspreking. De zanger laat merken, dat hij zijn vriend doorheeft en weet dat die het bij zijn vriendin heeft verbruid. Hij verplaatst zich hierbij in de gedachten van de ander. Gelijk daarop geeft hij te kennen, dat hij meer informatie heeft en een bericht komt overbrengen. Door het laatste woord van de regel te rekken, voert hij de spanning op. In de tweede en het

begin van de derde regel doet de zanger vervolgens een stap terug en treedt op als boodschapper van het meisje. Als een volleerd acteur vertolkt hij haar gevoelens. Subjectwisseling, zo wordt dat wel genoemd. Pas in het laatste gedeelte komt de mening van de zanger zelf door, waar hij de echtheid van de gevoelens van het meisje onderstreept en invoelend laat blijken, dat zijn vriend er goed aan doet om daarop in te gaan. Hier suggereert hij, dat hij weet dat zijn vriend, diep in zijn hart, zelf ook wel weet dat zijn liefde voor zijn vriendin belangrijker is dan zijn gekrenkte ego. Het 'you know' van de laatste regel is gelaagd en heeft daarom een andere waarde dan dezelfde twee woorden van de derde regel. Er is sprake van, zoals dat heet, een mededeling op metaniveau: "Ik weet, dat jij weet dat ...". Al deze elementen zouden verder kunnen worden genuanceerd. Ook zou kunnen worden ingegaan op het feit, dat de tekst is opgebouwd rond het model van een gesprek tussen vrienden en dat de zanger hier zijn betrouwbaarheid op het spel zet om zijn vriend te overtuigen.

Er kan al met al een moeilijk betoog worden opgezet over de diepere lagen van de korte boodschap van deze popsong en de betekenissen die daarachter schuil gaan. De vraag is, of dat veel nieuwe informatie zou opleveren. De regels passen op het eerste gezicht naadloos binnen de destijds gangbare schema's van het populaire lied. Volgens een dergelijke formule was het liedje, naar eigen zeggen, door John Lennon samen met Paul McCartney ook geschreven (Frith, 1978: 82). Voorzover het hun eigen repertoire betrof, was het enige afwijkende aan de tekst, dat het een bewuste poging was om een liefdesverklaring te schrijven vanuit de rol van de betrokken buitenstaander. We zullen de vernieuwende elementen van de beatmuziek klaarblijkelijk eerst en vooral in de muziek zelf moeten zoeken.

Een overmaat aan akkoorden. Met tien nummers van eigen hand, lopend van hun eerste single *Love Me Do* tot en met *There's A Place*, de voorlaatste track van hun eerste album *Please Please Me*, hadden de Beatles in de eerste maanden van 1963 al hun stempel gezet op de populaire muziek. Toch had deze vierde single, waarin alle verschillende elementen van die eerdere songs van eigen hand in kort bestek leken te zijn samengebald, iets bijzonders. Daarover zijn de uiteenlopende wetenschappelijke commentaren opvallend eenstemmig. Twintig jaar na dato noemt Terence O'Grady (1983: 33) *She Loves You* nog steeds een lied met een intensiteit, die ook door de latere liedjes van de Beatles nauwelijks wordt geëvenaard. Volkmar Kramarz (1983: 126) vindt het stuk zelfs exemplarisch voor de vernieuwingen die de

Het geluid van de Beatles

beatmuziek teweegbracht in het landschap van de populaire muziek. Tim Riley (1988: 66) schrijft geestdriftig, dat de Beatles in het liedje twee keer zoveel creatieve ideeën stopten als in hun eerdere nummers en daar bovendien minder ruimte voor nodig hadden. Daarmee gooiden ze in één klap de deur wagenwijd open voor de verdere ontwikkeling van de popmuziek.

9 C 10 Am
You think you've lost your love, — well, I

11 Em 12 G 13 C 14 Am
saw her yes - ter - day-yi-yay... It's you she's think-ing of, — and she

15 Em 16 G 17 C⁶
told me what to say - yi-yay... She says she loves you, and you

18 19 Am* 20 21 Fm⁶
know that can't be bad — Yeah, she loves you, and you

22 23 G 24 G⁷
know you should be glad. —

Figuur 3: Het couplet van She Loves You

Volgens Alan Pollack (1989: 5) zat het stuk boordevol met de details en nuances die al spoedig het handelsmerk van de groep zouden worden. Ian MacDonald (1994: 63) betitelt het als de eerste plaat, waarop alle karakteristieke elementen van de Beatles op volmaakte wijze in elkaar werden geschoven. Mark Hertsgaard (1995: 53) vindt het nummer baanbrekend en citeert Lennons eigen oordeel: “Het was heel pakkend, precies het geluid dat we zochten.” Al deze opmerkingen klinken als een

luide echo van het eerdere enthousiasme van de popjournalisten Roy Carr en Tony Tyler (1975: 20). Dit tweemanschap noemde het liedje in hun platenoverzicht van de Beatles kenmerkend voor de aantrekkingskracht die de groep ver buiten hun landgrenzen op de jeugd uitoefende. “Als een toekomstig archivaris,” schreven zij, “één enkele melodie zou moeten uitzoeken die de aantrekkingskracht van de Beatles en de stilistische kunstgrepen waarmee ze wereldberoemd werden, karakteriseert, zou hij gedwongen zijn om *She Loves You* te nemen.”

Over die kunstgrepen zelf weten Carr en Tyler weinig te melden, maar het is duidelijk dat ze effectief waren. Verwarrend genoeg lijken juist de minstzeggende elementen het meest te betekenen. Het aanlokkelijke van het geheel zat, zo opperen Carr en Tyler, waarschijnlijk niet in de tekst, maar in de basismelodie. Vooral het befaamde ‘yeah, yeah, yeah’-refrein bezat naar hun idee een directe aanstekelijkheid en de onophoudelijke ‘yeah’s’ boden het publiek, zo zeggen ze, waarschijnlijk het juiste soort prikkels. De sociologen Sjoerd Karsten en Wiel Veugelers (1983: 73) stellen, dat woorden in popmuziek pas betekenis krijgen, nadat de muziek zijn werk heeft gedaan en ook zij wijzen ter illustratie daarvan op het typerende stopwoordje van de Beatles. Om succes te hebben moet een popsong, zo wordt wel gezegd, een *hook* hebben. Een element, waardoor een liedje zich van andere songs onderscheidt en dat gemakkelijk in het geheugen blijft hangen (Burns, 1987). De Beatles waren zich daar goed van bewust. Weloverwogen mikten ze er op om elk nieuw liedje anders te laten klinken en zo’n markant verrassingselement mee te geven. O’Grady typeert het refrein als zodanig en ook hij stelt daarmee de herkenningsskreet van de Beatles verantwoordelijk voor het succes van het nummer.

Bij het refrein gaat het klaarblijkelijk allereerst om de herhaling, maar daarnaast wijst O’Grady nog op enkele meer muzikale eigenaardigheden. De korte introductie, een afgekapte versie van het refrein, wordt ondersteund door een merkwaardige en ongebruikelijke akkoordenreeks, die de melodielijns stuurt en het bevestigende ‘yeah’-geroep haar dwingende klank geeft. Het is een schema, waarin majeur-, mineur-, sext-, septiem- en overmatige akkoorden elkaar ongedwongen afwisselen. Op dat punt, zo stellen meerdere deskundigen, laten Lennon en McCartney hun groeiend meesterschap zien. Maar, zo laat men niet na te vermelden, ook de andere Beatles dragen hun steentje bij. Riley beklemtoont, dat Starrs drumwerk de vocale uitroepen midden in het centrum van de aandacht weet te plaatsen. Harrison, tot slot, is verantwoordelijk voor de solo’s, die alle gaten tussen de zang vullen, en – niet te vergeten – voor het merkwaardige sextakkoord aan het

Het geluid van de Beatles

slot van de intro, midden in het couplet en aan het eind van het lied. Het meest opvallende evenwel, en daar lijken alle auteurs het over eens, zijn de harmonische aspecten van het nummer. Het ligt daarmee voor de hand om eerst op dit vlak de muziek van de Beatles te onderzoeken.

The image displays a musical score for the chorus of 'She Loves You' by The Beatles. It consists of three staves of music in treble clef, with a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. Chord symbols are placed above the staff at various points. A first ending bracket is shown above measures 23-25, and a second ending bracket is shown above measures 30-32.

Staff 1: Measures 23-26. Chords: G (2-3.), G⁷, Am^{*}. Lyrics: Ooh! She loves you, yeah, yeah, yeah!— She

Staff 2: Measures 27-29. Chords: D^{*}, Fm⁶. Lyrics: loves you, yeah, yeah, yeah!— And with a love like that, you

Staff 3: Measures 30-32. Chords: G^{*}, G⁷, C (2.). Lyrics: know you should be glad. —

Figuur 4: Het refrein van She Loves You

Toen de populaire muziek nog niet tot kunstvorm was verheven, werd vaak smalend gezegd, dat je niet meer dan drie gitaarakkoorden hoefde te leren om een liedje te kunnen spelen. Zingen hoefde je al helemaal niet te kunnen. Aanvankelijk leken de Beatles probleemloos aan beide eisen te voldoen. Volgens vele deskundigen haalden hun zang kwaliteiten bij lange na niet het niveau van echte rock'n'rollers. Op de eerste plaatopnames, gemaakt in Hamburg, bleven ze daarom nog op de achtergrond als de begeleidingsgroep van zanger Tony Sheridan, die in sterkere mate het Elvis-geluid wist te benaderen. Uit hun eigen repertoire sprak daarnaast een voorkeur voor songs met simpele akkoorden. Ook waren de Beatles, zeker in het begin, geen buitengewoon goede gitaristen. Zoals we in de definitieve Beatles-biografie *Shout!* kunnen lezen, leerde slaggitarist John Lennon zijn eerste akkoorden ooit van zijn moeder (Norman, 1981). Dat waren heel eenvoudige banjo-akkoorden en het duurde nog een hele tijd voordat hij van deze 'drie-vinger'-akkoorden af was.

Virtuoze muzikanten waren de Beatles aanvankelijk zeker niet. Ze maakten evenwel van de nood een deugd. Dat blijkt ook uit de keuze van de liedjes die ze van anderen overnamen. Ze hanteerden daarbij twee criteria. Enerzijds toonden ze een voorkeur voor de achterkant van populaire singles, de *B-sides*, die immers niet zo bekend waren. Anderzijds zochten ze nummers die waren gebaseerd op een eenvoudig stramien. Paul McCartney onderstreept dat in een gesprek met Mark Lewisohn (1988: 6), waarin hij nog eens terugblijkt op het studiowerk aan de plaatopnames. Hij herinnert zich, dat ze destijds enthousiast waren over het basale karakter van de Amerikaanse voorbeelden die ze thuis op hun platen hoorden. Vooral de eenvoudige ‘drie-akkoorden’-songs, zoals ze die zelf noemden, van Buddy Holly dwongen bewondering en navolging af. Wat de Beatles in Holly’s voetspoor zochten en vonden, waren echter niet die drie akkoorden waarover men het ook nu nog, als het over popmuziek gaat, meestal heeft.

Met de term basisakkoorden wordt gewoonlijk bedoeld op de drie akkoorden die in de handboeken deftig worden omschreven als de subdominant, de tonica en de dominant. We kwamen dat drietal al in het eerste hoofdstuk tegen. Het zijn akkoorden waarvan de grondtonen een kwint, ofwel vijf tonen, uit elkaar liggen. Vertrekken we vanuit de toonsoort C-majeur met als toonladder de reeks $c \rightarrow d \rightarrow e \rightarrow f \rightarrow g \rightarrow a \rightarrow b \rightarrow c'$ – dat zijn de witte toetsen op de piano – dan vormt het C-akkoord de tonica; het G-akkoord als de vijfde toon voorwaarts, de dominant; en het F-akkoord, vijf tonen achterwaarts teruggeteld, de subdominant. Omdat de tonica het tooncentrum aangeeft, vormt deze een soort ankerpunt. Aan deze drie akkoorden wordt, als ze in combinatie optreden, een zekere gevoelswaarde toegekend. De tonica wordt ervaren als een moment van ontspanning en de dominant als een moment van spanning. De subdominant bemiddelt tussen deze twee en bereidt, afhankelijk van de volgorde, spanning en ontspanning voor (Willemze, 1964: 150). De waarde van deze akkoorden kan figuurlijk worden getypeerd als een pas op de plaats; een stap naar voren om iets of iemand tegemoet te treden; en een stap terug als om de situatie te overzien in een moment van bezinning. Op poppodia kan men zangers en gitaristen soms daadwerkelijk deze bewegingen zien maken. Net als die bewegingen onderstreept de semantische logica van de drie basisakkoorden de inhoud van de tekst die ze begeleiden.

In principe kan met deze drie akkoorden worden volstaan voor de begeleiding van de meeste eenvoudige liedjes. De gitarist die *She Loves You* wil begeleiden moet duidelijk iets meer in zijn of haar mars hebben. Dat wordt al snel duidelijk als we

Het geluid van de Beatles

een blik werpen op de verschillende figuren in dit hoofdstuk waarin de vier secties van het stuk – de intro (figuur 2 op pagina 90), het couplet (figuur 3 op pagina 92), het refrein (figuur 4 op pagina 94) en de afsluitende coda (figuur 5 op pagina 96) – staan genoteerd. Popsongs laten zich maar moeizaam weergeven in het gangbare notenschrift. De muziek wordt meestal op het podium of in de studio uitgevoerd en pas achteraf op schrift gezet. Dat betekent dat veel aan de interpretatie van de arrangeur wordt overgelaten. Allerlei nuances en subtiliteiten laten zich bovendien slechts moeizaam in notenschrift vangen. Zo ontbreekt bijvoorbeeld in veel bladmuziek van *She Loves You* het ritardando, de vertraging die de Beatles in het slotstuk laten horen in maat 38. Zelden wordt aangegeven welke tekstgedeelten unisono dan wel meerstemmig worden gezongen.

The image shows a musical score for the coda of 'She Loves You' by The Beatles, spanning measures 31 to 45. The score is written on a single treble clef staff. Chord symbols are placed above the staff at various points: C (31), Am (32), Fm⁶ (33), G* (34), G⁷ (35), C (36), Am (37), Fm⁶ (38), G* (39), G⁷ (40), Am* (41), D* (42), F* (43), C⁶ (44), and C⁶ (45). The lyrics are written below the staff, with some words underlined. The lyrics are: 'glad. With a love like that, you know you should be glad. With a love like that, you know you should be glad. Yeah, yeah, yeah! Yeah, yeah, yeah, yeah!'.

Figuur 5: De coda van She Loves You

Ook hier wordt het liedje sterk vereenvoudigd weergegeven. Op de notenballen staat de belangrijkste melodieliijn. De harmonische aspecten van de zang worden op hoofdpunten enkel daar aangegeven, waar ze het meeste effect sorteren. Dat is het octaaf-interval in de maten 23 en 24, dat overigens alleen op het tweede en derde couplet volgt, alsmede de kwint-sext-samenklank, *g* → *a*, in de maten 7, 8 en 45. De

begeleiding staat boven de notenbalken genoteerd met akkoordsymbolen, die zoals gebruikelijk is in de popmuziek, de gitaarakkoorden aangeven. Bij enkele hoofdletters gaat het om majeurakkoorden. Een toegevoegde letter 'm' duidt op een mineurakkoord en de toevoeging van een '6' of '7' geeft aan dat het betreffende akkoord is verrijkt met een sext dan wel een kleine septiem.

De papieren weergave van *She Loves You* wijkt niet op essentiële punten af van de officiële uitgaven van de bladmuziek en geeft de harmonische structuur van het liedje goed weer. Het belangrijkste verschil is, dat de song oorspronkelijk in de toonsoort G-majeur staat. Voor de overzichtelijkheid is het geheel hier omgezet, of zoals dat deftig heet getransponeerd, naar de toonsoort van C-majeur. Inclusief de fameuze slotmaat, telt het lied 45 maten. De composities van de Beatles storen zich niet aan bestaande conventies over de lengte van het couplet en het refrein. Dat geldt ook voor dit nummer. In interviews noemen de Beatles zelf het refrein van hun liedjes steeds het *middle eight*, een gewoonte die al ingeburgerd was geraakt in de vooroorlogse populaire muziek. Toen telden die tussenstukken in de regel acht maten; vandaar ook de naam. In de latere popmuziek werd het strakke gebruik van schema's verlaten en kregen de refreinen vaak meer ruimte toebedeeld. Dat die nieuwe vrijheid tot naamsverwarring leidde, blijkt onder meer uit het feit, dat MacDonald (1994: 63) het refrein van *She Loves You*, ondanks de acht maten die het telt, zelfs te kort vindt om de naam *middle eight* te mogen dragen. In zijn ogen is het, wat in de populaire muziek wel een *bridge* of brug wordt genoemd, een korte verbindende overgang tussen twee langere secties. Aan de verwarring van MacDonald draagt mogelijk het feit bij, dat het refrein na het eerste couplet ontbreekt. De naamgeving blijft moeilijk. In zijn analyse van de structuur van de Beatles-songs komt Franco Fabbri (1996) zelfs tot de conclusie, dat de coupletten daar meestal refreinen zijn en de refreinen op hun beurt doorgaans de vorm hebben van een brug. Gemakshalve houden we het hier op coupletten en refreinen.

De harmonische structuur van *She Loves You* omvat, alles bij elkaar, niet minder dan tien akkoorden. Gerangschikt naar hun volgorde in de toonladder zijn dat de C en de C⁶, de D, de Em, de F en de Fm⁶, de G, G⁷ en G⁺ en tot slot de Am. Drie daarvan kunnen we nu plaatsen. In het geheel herkennen we de tonica C, de subdominant F en de dominant G van de majeurtoonladder van c. Verder treffen we het C⁶- en het G⁷-akkoord aan. Dat zijn een tonica en een dominant waaraan een extra toon is toegevoegd. Er zijn nog enkele akkoorden waarin een bepaalde toon in de loop van een tweetal maten een accent krijgt, zoals de F in de introductie. In de

notatie zijn die akkoorden daarom ter plekke voorzien van een asterisk. Hier worden een of meer toegevoegde tonen gespeeld die een verre echo lijken te geven aan het driewerf herhaalde 'yeah'. Op dit type akkoorden komen we in een later hoofdstuk nog terug. Voor het moment kunnen we volstaan met de opmerking, dat het gaat om varianten van het C-, het F- en het G-akkoord.

Een aantal akkoorden is nu terzijde geschoven. Na dit ruime handgebaar blijven er evenwel niet minder dan vijf akkoorden over. Daaronder zijn drie mineurakkoorden, de Am, Em, en Fm⁶; een majeurakkoord, de D; en een zogeheten overmatig akkoord, de G⁺. Deze akkoorden vormen een aanzienlijke uitbreiding van het muzikale arsenaal. Samen zorgen ze voor een verdubbeling van de akkoordenvoorraad. Die akkoorden staan er ook niet voor niets bij. Ze beslaan de helft van het aantal maten en het zijn juist deze akkoorden die het merendeel van het 'yeah'-geroep begeleiden, waaraan de commentaren zo'n groot belang hechten. Ook de noten waaruit de melodie is opgebouwd, gaan verder dan op het eerste gezicht van een simpel liedje kan worden verwacht. De totale toonvoorraad van het couplet en het refrein bestrijkt de complete diatonische, of majeurtoonladder. Als buitenstaander komt er in maat 22 de *as*, de met een halve toon verlaagde *a*, bij. In de maten 30 en 38 volgt dan nog de *es*, de verlaagde *e*. Beide noten zijn herkenbaar aan de *b*, het zogeheten molteken. De laatste noot staat in sommige bladuitgaven, zoals het populaire *Beatles Complete*, overigens ook wel genoteerd als de *dis*, die een halve toon hoger ligt dan de *d*. Het zijn met name deze noten die worden ondersteund door een van de onverwacht toegevoegde akkoorden; de *as* door het Fm⁶-akkoord; de *es* door het overmatige G⁺-akkoord. In de harmonische samenhang zit tot slot ook nog de *fis*, en wel in de maten die worden begeleid met het D-akkoord.

Eerder spraken we al van incidentele akkoorden en van accidentele tonen, die niet echt in bepaalde toonladders thuishoren. Dat zijn nu precies het soort tonen en akkoorden die hier genoemd zijn. Hoe kunnen we hun plaats in *She Loves You* theoretisch verantwoorden? Het ligt voor de hand om eerst verder in de toonladder te kijken. Alle twaalf tonen van de westerse muziek kunnen worden opgevat als evenzoveel kwintsprongen vanuit een bepaald tooncentrum. Daarom kan de akkoordenvoorraad, wanneer we de dominant en de subdominant als vertrekpunt nemen, nog verder worden uitgebreid. Zo kunnen we bijvoorbeeld vanaf de *f* nog een kwintsprong naar onderen maken. In de toonladder komen we dan uit op de *bes*, die een halve toon lager ligt dan de *b*. De toonladder van *c* heeft namelijk twee toonafstanden, of intervallen, die slechts een halve toon verschillen. Naast het

interval $e \rightarrow f$ is dat het interval $b \rightarrow c$. Als we vanaf de f een neerwaartse kwint-sprong maken, die vergelijkbaar is met die van de c naar de f , komen we daarom niet op de b maar op de bes uit.

De bes ligt een hele toonafstand onder het tooncentrum c van de tonica. Het bijbehorende Bes-akkoord wordt daarom wel getypeerd als de subtonica. Ook wordt het wel – wat meer omslachtig – de subsubdominant genoemd. Ook dit akkoord heeft een bepaalde gevoelswaarde. Omdat het zelf de subdominant is van de subdominant F , kan het in combinatie daarmee dezelfde functie vervullen die de subdominant voor de tonica C heeft. In combinatie met de tonica geeft het akkoord, omdat het relatief ver weg staat, een gevoel van afstand en verwijdering (Kramarz, 1983: 53). In folk-songs wordt het vaak gebruikt om zinswendingen te onderstrepen waarin de zanger aangeeft, dat hij of zij ver weg van huis en de geliefde is. Met diezelfde gevoelswaarde treffen we het Bes-akkoord onder meer aan in het nummer *Things We Said Today*. In het eerste couplet van dat liedje vinden we de akkoordenreeks $C \rightarrow F \rightarrow Bes$, waarbij het laatste akkoord staat op het eind van de zinsnede: “Someday when I’m lonely, wishing you weren’t so far away.” In dit geval staat het akkoord in een teruglopende kwintenreeks. We treffen het akkoord met dezelfde gevoelswaarde echter ook los aan. Een voorbeeld daarvan biedt de song *I Don’t Want To Spoil The Party*. Weer in het eerste couplet vinden we hier de tekstregel: “If she turns up, while I’m gone.” De begeleidende akkoorden lopen nu direct van C naar Bes , waarbij de laatste woorden ondersteuning krijgen van het Bes -akkoord. De ‘verre’ subtonica suggereert afstand, maar is niet de laatste in de reeks van onderkwinten. Nog verder terug komen we achtereenvolgens het Es - en het As -akkoord tegen. In traditionele volksmuziek komen deze akkoorden minder vaak voor. Soms treffen we ze aan, gevoegd in oplopende reeksen, zoals de subdominantenreeks: $As \rightarrow Bes \rightarrow F \rightarrow C$. In de vroege Beatles-songs komen we dergelijke series akkoorden niet tegen, al lijkt het er soms wel een beetje op. Aan het slot van *PS I Love You* staat zo’n reeks, maar dan zonder het F -akkoord. Los ingevoegd kwamen we het As -akkoord al tegen in het liedje *I Saw Her Standing There*. In *She Loves You* treffen we deze akkoorden echter niet aan. We hoeven ons er hier voorlopig nog even niet druk om te maken.

Maken we vanaf de dominant nog een kwintsprong omhoog, dan komen we uit op de d . Het akkoord dat daar bij hoort, de D , wordt wel de wisseldominant genoemd. Dit akkoord heeft dezelfde functie als de dominant, maar dan inleidend. Voorafgaand aan de dominant voert het stapsgewijs de spanning op. Als vervolg op

de D kunnen nog de A en de E worden genoemd. Met de laatste akkoorden kunnen lange, naar de tonica teruglopende, kettingen van bovendominanten worden opgebouwd, zoals de zogeheten *turn-back* of wisselreeks: $E \rightarrow A \rightarrow D \rightarrow G \rightarrow C$. De betreffende akkoorden worden daarom ook wel kettingdominanten genoemd (Willemze, 1964: 297). In zo'n reeks worden deze akkoorden meestal voorzien van een toegevoegde septiem. Dit soort progressies vormen een geliefd onderdeel van blues- en country and western-songs en anders dan de subdominantreeksen komen dit soort sequenties herhaaldelijk voor in de vroege Beatles-songs. Een mooi voorbeeld vinden we in het liedje *Little Child*, waar de laatste herhaalde slotfrase – “Oh yeah, baby, take a chance with me” – wordt ondersteund door een wisselreeks die van A^7 via D^7 en G^7 naar C loopt. We lijken daarmee nu ten minste nog een akkoord, het D-akkoord, te kunnen verantwoorden als een wisseldominant. Dat is ook de manier, waarop O'Grady (1983: 33) het akkoord in zijn bespreking van *She Loves You* behandelt. Het is de vraag of deze verklaring klakkeloos navolging verdient. Het akkoord volgt immers wel op een A-akkoord, zij het in dit geval een mineurakkoord, maar het wordt hier gevolgd door de subdominant F in plaats van het dominantakkoord G. Vooralsnog blijft dit akkoord daarom nog een twijfelgeval.

Met de kwintentreksen komen we voorlopig niet veel verder op onze speurtocht naar de akkoorden van *She Loves You*. Meer succes hebben we als we overschakelen naar de mineurakkoorden. We gebruiken dan niet de majeurtoonladder die hierboven werd genoemd, maar de mineurtoonladder. Daarvoor wordt meestal niet de *c*, maar de *a* met het bijbehorende akkoord van A-mineur als uitgangspunt genomen. De reden daarvoor is, dat de toonladder van A-mineur in het gangbare notenschrift dezelfde tonen heeft als die van C-majeur. Het enige verschil is dat ze in een andere volgorde staan: $a \rightarrow b \rightarrow c \rightarrow d \rightarrow e \rightarrow f \rightarrow g \rightarrow a'$. In de notatie hoeven daarom geen lastige kruisen of mollen te worden toegevoegd. De toonsoort van A-mineur wordt om die reden de parallel genoemd van die van C-majeur. Het verschil is, dat de samenhang van de tonen nu wordt bepaald vanuit het tooncentrum *a*. Aan deze toonladder ontleen de tonen overigens ook hun alfabetisch geordende namen. Door de verschuiving van de beide halve toonafstanden, $b \rightarrow c$ en $e \rightarrow f$, heeft de mineurtoonladder een andere klank. Maar, ook hier vormen de kwintsprongen de basis voor de belangrijkste akkoorden. In mineur zijn dan de Gm, de Dm, de Am, de Em en de Bm achtereenvolgens de subtonica, de subdominant, de tonica, de dominant en de wisseldominant. Uit dit geheel kunnen we voor *She Loves You* de tonica Am en de dominant Em plukken. We hebben dan in ieder

geval nog twee akkoorden te pakken. Tegelijk lopen we echter tegen een nieuwe vraag op. Mogen we mineur- en majeurakkoorden wel ongestraft achter elkaar zetten?

Een klassieke interpretatie. In *She Loves You* combineren de Beatles op een opvallende manier mineur- en majeurakkoorden. Dat werd al snel opgemerkt, onder meer door Wilfrid Mellers die als een van de eerste klassiek georiënteerde musicologen een lans brak voor de Britse beatmuziek. Mellers was opgevallen, dat de beatmuziek nogal afweek van de conventies van de Amerikaans georiënteerde rock'n'roll. Bovendien was hij bepaald niet gecharmeerd van de Amerikaanse cultuur. Mellers was muzikredacteur van het tijdschrift *Scrutiny*, een kritisch blad waarin de negatieve aspecten van de moderne massacultuur lang en breed werden uitgemeten (Mulhern, 1979: 53-54). Anders dan de meeste van zijn collega's was hij echter geneigd om de populaire muziek op haar eigen merites te beoordelen. In de eigenaardigheden van de Beatles-songs vond hij bovendien een reden om zich die muziek als Europees erfgoed toe te eigenen. Dezelfde mening is overigens ook Donald Clarke (1995: 459) toegedaan, zij het vanuit een omgekeerde motivatie. Voor hem is de muziek van de Beatles het begin van het einde van de originele zwarte, Amerikaanse populaire muziek. *She Loves You* noemt hij kenmerkend voor de vuilnisbelt van de pop waarop deze erfenis door toedoen van de muziekindustrie belandde. Voor Mellers (1969: 182) vormt hetzelfde *She Loves You* echter juist een uitstekend bewijs voor de positieve inbreng van de Europese traditie in de populaire muziek.

In zijn analyse haakt Mellers aan bij, zoals hij dat noemt, de karakteristieke mineurovergangen en de verschuivende septiemakkoorden. Hij trekt daar nogal verregaande conclusies uit. De Beatles, zo stelde hij al in 1969, en dus heet van de naald, grijpen terug op muzikale conventies die kenmerkend zijn voor de muziek uit de late Middeleeuwen en de vroege Renaissance. “De rock'n'roll,” schreef Mellers in de typerende stijl van de Britse klassieke muziekkritiek, “verpakte elementen van de volksmuziek in conventies die waren ontleend aan het Tin-Pan-Alley-idioom, terwijl het melodisch, ritmisch en harmonische weefsel van de songs van de Beatles daarentegen primitief valt te noemen; het vertoont tenminste meer overeenkomsten met de melodische conventies uit de late Middeleeuwen dan met de harmonische van de achttiende eeuw en later.” Om die stelling kracht bij te zetten trekt Mellers alle registers van de klassieke muziektheorie open. Allereerst wijst hij op de

openingsfrase waarmee de plaatopname begint. Dat zijn de acht maten van de intro, die zoals al gezegd, een lichtelijk gewijzigde versie leveren van het refrein. Om de boodschap van de intro te brengen, spreken de Beatles een beperkte toonvoorraad aan: g , a , b en c .

Op grond daarvan concludeert Mellers dat het geheel is gebaseerd op een traditionele pentatonische, dat wil zeggen vijftonige toonladder. Die opmerking lijkt een slag in de lucht, als we de complete toonvoorraad van het liedje bekijken. Die bestrijkt immers de volledige diatonische toonladder en voegt daar zelfs nog wat noten aan toe. Pentatonische toonladders zijn er bovendien in alle maten en soorten. Met groot gemak kunnen daarom in allerhande composities wel passages worden aangewezen, die pentatonisch zouden kunnen zijn. Niettemin zit er in dit geval wel iets in Mellers' opmerking. Pentatonische toonladders bestaan meestal uit tonen die onderling grote secundes en kleine tertsen vormen, dat wil zeggen respectievelijk intervallen vormen van een en van anderhalve toonafstand. In de melodielyn van de intro vormen de intervallen $g \rightarrow a$ en $b \rightarrow a$ dergelijke grote secundes en is de overgang $a \rightarrow c$ een kleine terts. Belangrijker is echter Mellers' tweede observatie. Naar zijn zeggen illustreert de passage ook de onduidelijkheid die van het begin tot aan het eind van het lied blijft hangen over de toonsoort. Naar Mellers' gevoel schommelt die vaag heen en weer tussen mineur en majeur.

Mellers werpt een hinderlijke vraag op. Vooralsnog zijn we er in onze bespreking van *She Loves You* min of meer als vanzelf vanuit gegaan dat het nummer in majeur stond. Is dat daadwerkelijk het geval? Die vraag lijkt moeilijk te beantwoorden. In de muzikale structuur staat een aantal onverwachte mineurakkoorden, zoals de overgang in de eerste drie maten van het couplet, die van C via Am en Em naar G^7 voert, en daarna nog een keer wordt herhaald. De uitvoering begint met een intro, die een variatie biedt op het refrein. Net zoals het refrein opent de song daarmee met het A -mineurakkoord. In twijfelgevallen wordt de toonsoort vaak afgeleid van akkoorden en tonen die het begin en vooral het eind van een liedje domineren. Dat lijkt voor Mellers, die voor de toonsoort van A -mineur kiest, het belangrijkste aanknopingspunt. Vanwege de ondergeschikte positie van refrein aan het couplet, het gegeven dat bij de herhaling van het refrein de melodie opent op het G^7 -akkoord, de dominant van C , en het feit dat de song in zijn geheel eindigt op een C -akkoord, zouden we evenwel net zo goed of misschien zelfs beter de voorkeur kunnen geven aan de toonsoort van C -majeur. Maar, welke keuze we ook maken, in beide gevallen zitten we opgescheept met een combinatie van mineur- en majeuretoonladders.

Wat moeten we bovendien aan met nog eigenaardiger mineurakkoorden, zoals de Fm⁶ die boven de maten 21, 29, 33 en 37 staat? Mellers lost dit probleem op met de suggestie, dat het hier gaat om een overgang naar een eolische toonladder in *f*. Net als de pentatonische toonladders, is de eolische toonladder een van de oude kerktoonladders. Waarschijnlijk doelt Mellers hier op een plagale toonladder, namelijk de hypo-eolische die in dit geval met een *c* begint maar de *f* als tooncentrum heeft. Het aanroepen van oude toonladders past goed in Mellers' neiging om de historische wortels van de beatmuziek zo ver mogelijk terug te leggen en binnen een Europese traditie te plaatsen. Hij was in dit opzicht overigens noch de enige, noch de eerste. William Mann, de muziekcriticus van de Londense krant *The Times*, schreef al eind 1963 in een bespreking van de song *Not A Second Time* over de eolische kadensen die hij in dat nummer bespeurde. Mann maakte in zijn recensie een onderscheid tussen de meer harmonieuze ballades en de heftiger dansmuziek. Ook in de laatste liedjes onderkende hij echter het harmonisch fundament dat er aan ten grondslag lag. "Maar," zo schrijft hij, "harmonische interesse komt ook als een belangrijk kenmerk naar voren in hun snellere liedjes, en men krijgt de indruk dat ze tegelijkertijd zowel aan de harmonie als aan de melodie denken; zo stevig liggen de septiemen en nones van de tonica verankerd in hun melodielijnen en hun halve toonwisselingen met de submediant, zo natuurlijk klinkt de eolische kadens aan het eind van *Not A Second Time* – dezelfde kadens die Mahlers *Das Lied Von Der Erde* afsluit." We vinden de complete tekst van de recensie terug in het boek *Love Me Do* dat Michael Braun (1964: 66-68) heet van de naald over de Beatlemania publiceerde. Het serieuze en geleerde taalgebruik van Mann en Mellers gaf de beatmuziek vanzelfsprekend enige distinctie, net zoals de ridderorde die de Beatles zelf in oktober 1965 door de Britse koningin kregen opgespeld. Op dergelijke exercities reageerden de Beatles zelf vrij laconiek.

Hun reactie op de koninklijke onderscheiding mag bekend worden verondersteld. Over de eolische kadensen merkte John Lennon later, in 1980, tijdens een interview met het tijdschrift *Playboy* meesmuilend op: "Ik heb er geen flauw idee van wat dat wel zou kunnen zijn. Het klinkt me in de oren als de naam van een exotische vogelsoort." Bijna hoorbaar grinnikend citeert MacDonald (1994: 75) deze reactie en hij is niet de enige die op deze wijze kort bij Manns poging om de muziek van de Beatles te duiden stilstaat. De muziekrecensie is een blijvend voorwerp van spot voor de schrijvers van de Beatles-legende. Riley (1988: 102) is een van de weinige commentatoren die het opbrengt om toe te geven dat Mann zeker geen

ongelijk had. Hij voegt daar evenwel aan toe, dat er ook weinig opmerkelijks aan is. Het toonmateriaal van de eolische toonladder komt namelijk overeen met dat van de natuurlijke mineurtoonladder. Spreken over eolische kadensen of toonladders is in de praktijk dan ook weinig anders dan een geleerde manier om te wijzen op ingebouwde wisselingen van majeur naar mineur en vice versa.

Voor het tooncentrum van f omvat de natuurlijke mineurtoonladder de reeks: $f \rightarrow g \rightarrow as \rightarrow bes \rightarrow c \rightarrow des \rightarrow es \rightarrow f'$. We kunnen de suggestie van Mellers toetsen door een blik te werpen op de toegevoegde tonen die in het liedje voorkomen. Dat waren, zoals we hadden gezien, allereerst de as en de es . Die beide tonen maken inderdaad onderdeel uit van de toonladder van F -mineur. Maar, als we dan toch andere mineurtoonladders te hulp roepen, staan er nog wel meer mogelijkheden open. Om de toegevoegde tonen te verdisconteren volstaat bijvoorbeeld ook de toonladder van C -mineur, met de tonenreeks: $c \rightarrow d \rightarrow es \rightarrow f \rightarrow g \rightarrow as \rightarrow bes \rightarrow c'$. Voor die toonladder pleit, dat het een meer economische manier biedt om de introductie van het Fm -akkoord te verklaren. De toonladder van C -mineur heeft immers een verlaagde toon – de des – minder dan die van F -mineur en die toon komt ook niet in het liedje voor. De toonsoorten van C -majeur en C -mineur hebben daarnaast hetzelfde tooncentrum c . Ze worden daarom ook wel gelijknamig genoemd. Tot slot kan, volgens de klassieke muziektheorie, ook het overmatige G^+ -akkoord aan de toonsoort van C -mineur worden toegerekend. We kunnen daarmee zowel het Fm - als het G^+ -akkoord, waarmee deze tonen worden begeleid, interpreteren als akkoorden die een tijdelijke overgang maken naar de toonsoort van C -mineur, waarin de Cm de tonica, de Fm de subdominant en de Gm de mineurdominant vormen. Ook op dit punt lijkt het echter weinig zin te hebben om veel tijd te besteden aan een definitieve keus. Hoe we de zaak ook bekijken, *She Loves You* omvat naast een verschuiving van het tooncentrum van c naar a , naar het lijkt, ook nog eens een wisseling van toonsoort, of dat nu van A -mineur naar F -mineur is, of van C -majeur via A -mineur naar C -mineur. Opvallend is bovendien, dat de overgang vrij abrupt verloopt. Mellers spreekt bij de overgang van het couplet naar het refrein zelfs van een verende sprong van F -mineur naar A -mineur.

Wat eerst nog een eenvoudig liedje was, lijkt nu een complete chaos. De omschrijving ‘eolisch’ geeft het beestje wel een mooie naam, maar brengt de verklaring nog steeds niet dichterbij. Om alle aspecten van de Beatles-songs uit de doeken te doen publiceerde Mellers (1973) zelf later nog een heel boek. In zijn voetspoor heeft ook de Duitse musicoloog Alexander Villinger (1983) ruim tweehonderd pagina’s

nodig om alle kunstgrepen van de Beatles op deze manier uit te leggen. Andere experts maken zich er vlugger vanaf. Ze lijken het gelijk aan hun kant te hebben. De muzikale logica van de beatmuziek leek immers, na even wennen, best wel te kloppen. De meeste deskundigen maken zich dan ook niet bijzonder druk over de wisselingen van majeur naar mineur en omgekeerd. Al tijdens de Britse invasie reageerde de muziekcriticus van de *New York Times* expliciet op het oordeel van zijn Britse collega Mann en schreef, dat de Beatles met hun liedjes midden in de gangbare stijl van de populaire muziek stonden (Braun, 1964: 110). De meeste latere oordelen vallen in dezelfde richting uit. O'Grady noemt bijvoorbeeld het couplet in muzikaal opzicht weinig opzienbarend, afgezien dan van het Fm⁶-akkoord. En ook dat akkoord probeert hij niet te verklaren. Het is voor hem simpelweg een nieuw, onverwacht effect. De meeste fans, die zich evenals de Beatles zelf weinig aan de muziektheorie gelegen lieten liggen, reageerden net zo. De Beatles werden geprezen om hun harmonische vermogens en daarmee was de kous af.

Op zich lijkt er inderdaad weinig reden om opgewonden te raken. Waarom zouden mineur- en majeurakkoorden immers niet met elkaar mogen worden verbonden. Net als de akkoorden binnen een toonsoort, hebben ook mineur- en majeurtoonsoorten een verschillende gevoelswaarde. Van mineurtoonsoorten wordt wel gezegd, dat ze droevig klinken en dat geldt ook voor de bijbehorende akkoorden. Nu kan een liedje droevige en vrolijke passages hebben en die zouden daarmee op een passende manier met een afwisseling van majeur- en mineurakkoorden kunnen worden begeleid. Voor de vermenging van mineur- en majeurtoonsoorten bestaat in de gangbare muziekleer echter enige huiver. Door een combinatie van, met name parallele, majeur- en mineurtoonladders zou namelijk op een verwarrende manier het tooncentrum van een melodie kunnen verschuiven. De reden daarvoor is, dat de toonladder niet alleen een ineengeschoven kwintenreeks vormt, maar ook andere belangrijke intervallen bestrijkt.

Kwinten en tertsen. Waarom zijn in de klassieke muziekleer het tooncentrum en de toonsoort nu eigenlijk zo belangrijk? Om die vraag te beantwoorden gaan we op zoek naar de logica achter het harmonische systeem. Daarvoor moeten we wat dieper graven in de muziektheorie. We moeten daarbij bedenken, dat de moderne westerse muziek, waar de populaire muziek deel van uit maakt, zich niet heeft ontwikkeld op basis van theoretische inzichten. Het harmonische systeem dat de westerse muziek kenmerkt, heeft zich historisch en proefondervindelijk gevormd in

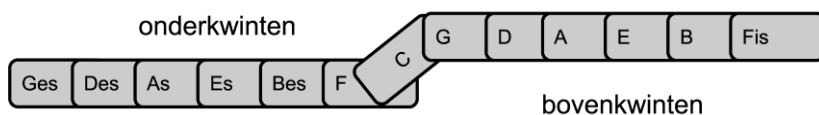
de praktijk van het muziekmaken. De aanzet daartoe gaat inderdaad, zoals Mellers al aangaf, terug tot in de Renaissance. In deze periode ging men in de westerse wereld experimenteren met de harmonische mogelijkheden van tooncombinaties. Na verloop van tijd kwam men uiteindelijk uit op een systeem met twaalf tonen, zoals we dat ook nu nog kennen. Die twaalf tonen vormen samen de zogenaamde chromatische toonladder, waarin het verschil tussen twee aanliggende tonen als een halve toonafstand wordt gerekend. De muziekleer probeerde achter die ontwikkelingen gaandeweg een theoretische systematiek te ontdekken. Dat kan, zoals we zullen zien, op verschillende manieren.

De intervallen in die toonladder worden weliswaar benoemd naar hun plaats in de toonladder, maar ontlelen hun samenhang aan een heel andere volgorde. De meest gemakkelijke manier om het moderne toonsysteem te duiden, is het te benaderen als een aaneengeschakelde reeks van kwinten, die hun onderlinge verband ontlelen aan de onderlinge frequentieverhouding van hun luchttrillingen. Op die manier reconstrueerde, naar verluidt, de Griekse natuurfilosoof Pythagoras al zo'n 500 jaar voor Christus de zeven tonen van de diatonische toonladder. Tegenwoordig wordt de frequentie gemeten in de eenheid 'hertz', afgekort als Hz, die het aantal trillingen per seconde aangeeft. De frequentie van de toon van een gitaarsnaar staat in een omgekeerde relatie met de lengte daarvan. Als bijvoorbeeld een snaar van 60 centimeter een *c* voortbrengt van 264 Hz, dan levert een gehalveerde snaar – met een lengte dus van 30 centimeter – van eenzelfde dikte en spanning een toon op van 528 Hz. Die toon klinkt voor ons gehoor hetzelfde, maar hoger. Dit interval wordt een octaaf genoemd. Dat interval komt overigens ook voor in *She Loves You* en vormt daar een van de verrassingseffecten. In maat 23 en 24 onderstreept het de uitroep 'Ooh!'.

Het interval van het octaaf geeft de afstand aan tussen twee tonen waarvan de frequenties in een verhouding staan van een op twee. De frequenties van zuivere kwinten staan in een onderlinge verhouding van twee staat tot drie. Die verhouding komt er simpel gezegd op neer dat de frequentie van een hoger liggende kwint, een bovenkwint, drie maal de helft van de frequentie van de grondtoon is. Gerekend vanuit een *c* van 264 Hz komt de bijbehorende *g* uit op: $\frac{3}{2} \times 264 = 396$ Hz. De betreffende *g* wordt geproduceerd door een snaar met een lengte van: $\frac{2}{3} \times 60 = 40$ centimeter. Voor lager liggende kwinten kan een soortgelijke redenering worden toegepast. Vanuit het tooncentrum berekend staan onderkwinten omgekeerd in een verhouding van drie op twee. Van de *c* is de eerste onderkwint de *f*. Voor een snaar

Vervangende akkoorden

die deze toon laat horen, moeten we in ons voorbeeld dus een lengte kiezen van: $\frac{3}{2} \times 60 = 90$ centimeter. Die snaar levert dan een frequentie op van: $\frac{2}{3} \times 264 = 176$ Hz. Op dezelfde manier kunnen we ook de bovenkwint van de *g* en de onderkwint van de *f* berekenen. Daarvoor moeten we dan weer de frequenties van die tonen als vertrekpunt nemen. De eerste bovenkwint van *g*, de *d*, komt zo uit op een frequentie van 594 Hz. Als we op die manier nog een poosje doorgaan, krijgen we een stapel kwinten, die we op een rij kunnen zetten.



Figuur 6: De kwintenreeks

In figuur 6 staat zo'n reeks kwinten als een stapeltje kaarten afgebeeld. We zien daar, dat uitgaande van de kwintverhoudingen, de tonen in een andere volgorde staan dan in de toonladder. Bovendien bestaat de keten van zuivere kwinten uit dertien en niet uit twaalf tonen. De uitersten van de serie, in dit geval de *fis* en de *ges*, klinken echter bijna gelijk. Door octaveren – de klankervaring blijft daardoor immers gelijk – kunnen we al deze kwinten binnen het bereik van een octaaf zetten. Als we de frequentie van de *d* bijvoorbeeld halveren tot 297 Hz, komt de toon binnen het bereik te liggen van de *c* van 264 Hz en de *c'* van 528 Hz. De neerwaarts geoctaveerde *fis* komt dan wel iets hoger uit dan de opwaarts geoctaveerde *ges*. Toch schelen deze twee tonen onderling niet zoveel, niet meer dan ongeveer een achtste of, om op vier decimalen precies te zijn 0,1173 toonafstand. Tegenwoordig worden toonafstanden meestal berekend met de eenheid cent, waarbij een cent staat voor het honderdste deel van een halve toonafstand. Er gaan daarmee 1.200 cent in een octaaf. De afstand tussen de *ges* en de *fis* bedraagt echter 1.223,46 cent. Dertien kwinten zijn daarmee samen 23,46 cent groter dan een octaaf. Dat verschil wordt wel het Pythagoreïsche komma genoemd. We kunnen dit verschil wegwerken door het evenredig te verdelen over de resterende toonafstanden. Van elke toon wordt dan 0,0977 toonafstand ofwel 1,955 cent afgesmokkeld met als resultaat een toonladder die binnen een octaaf twaalf perfecte kwinten suggereert.

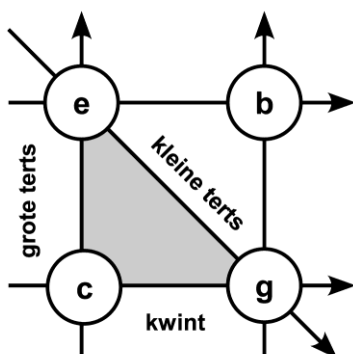
We hebben dan als het ware de beide kanten van de kwintenreeks naar elkaar gebogen en de stapel kaarten in een cirkel gelegd. We zitten dan wel met een kleine

afwijking per toon. De eerste bovenkwint komt bijvoorbeeld bijna een honderdste toonafstand – weer die hoeveelheid van 1,955 cent – lager uit dan hij had moeten zijn, als hij echt zuiver had geklonken. Voor de eerste onderkwint geldt het omgekeerde. Die klinkt nu eenzelfde orde van grootte te hoog. Bij zang heb je dit soort knutselwerk niet echt nodig. Zingend kan je elke toon redelijk zuiver pakken. Goed van pas komt het echter bij de constructie van muziekinstrumenten. De ontwikkeling van dit systeem van twaalf tonen is dan ook, zoals Max Weber al aangaf, nauw verbonden met die van de evenredig gestemde piano. Op de snaren van dit instrument zijn de *fis* en de *ges* aan elkaar gelijk gemaakt. We geven deze twee verschillende tonen op de piano aan met dezelfde toets en dezelfde toon. In vakjargon worden deze tonen daarom ‘enharmonisch gelijk’ genoemd. Het verschil tussen de eerste zuivere bovenkwint en zijn evenredig gestemde naamgenoot is zo klein dat het praktisch weinig uitmaakt. De verschillen lopen echter steeds meer op als we de reeks aan beide kanten verder volgen. De evenredig gestemde tonen wijken dan steeds sterker af van de zuivere tonen, die ze geacht worden te representeren. In de meeste gevallen is dat evenwel niet zo erg als het lijkt.

Het menselijk gehoor kan subtiele toonverschillen onderscheiden en blijkt ook een voorkeur te hebben voor zuivere intervallen. Als tonen lichtelijk afwijken, vindt daarvoor echter ongemerkt een correctie plaats. Onze hersenen hebben de neiging om tonen in een systeem onder te brengen en ze worden daarbij geholpen door het tooncentrum, de toonsoort waarin een muziekstuk geschreven staat en de positie die de begeleidende akkoorden daar tegenover innemen. De kwintenreeks levert zo’n systematiek met herkenbare toonafstanden. Het auditieve aanpassingsvermogen is echter beperkt. De ketting moet ook weer niet al te lang worden. Bij een kwintenreeks van meer dan vijf of zeven tonen gaat er al snel iets mis. De onzuiverheid van tonen heeft een beperkte bandbreedte. In de meest relevante frequenties is een verschil van zo’n acht tot tien cent hoorbaar voor het menselijk oor (Van Dijk, 1995: 254). De afwijking klinkt dan vals en dat risico geldt al voor de vierde onder- en bovenkwint. Dat lijkt ook de belangrijkste reden dat oude toonsystemen zich meestal beperkten tot vijf of zeven tonen. Het verklaart ook waarom de eerste spinetten en klavecimbels soms een toets extra hadden. Dat was een in de lengte gesplitste toets, waarvan beide helften respectievelijk de zesde onderkwint en de zesde bovenkwint vertegenwoordigden.

Een systeem van twaalf tonen is om meerdere redenen aantrekkelijk, zeker voor instrumentale muziek of zang die met instrumenten wordt begeleid. Ten eerste

kunnen we een muziekstuk op een instrument met twaalf evenredig gestemde tonen gemakkelijk omzetten in een andere toonsoort, transponeren zoals dat heet. Meer doorslaggevend, zeker als we de historische ontwikkeling van het moderne westerse toonsysteem bekijken, lijkt echter het feit, dat er met de extra tonen ook andere, aangenaam klinkende intervallen kunnen worden gesuggereerd. Dat zijn dan met name tertsvintervallen, waarvan er binnen het octaafbereik van de moderne chromatische toonladder niet één, maar twee soorten – kleine en grote tertsen – verscholen zitten. Dat is de redenering waarop een tweede verklaring is gebouwd. Laten we hiervoor de uitleg volgen van Jan van de Craats (1989). In zijn boek *De Fis van Euler* geeft deze wiskundige een helder inzicht in de materie. Hij borduurt daarbij voort op het zogenaamde kwinten-tertsen-systeem, dat Jean Philippe Rameau en vooral de wiskundige Leonhard Euler al in de achttiende eeuw, als de onderliggende systematiek zagen van de harmonische ontwikkelingen in de westerse muziek. De kleinste bouwsteen daarvan wordt gevormd door wat Van de Craats het mini-toonstelsel noemt en dat hier in figuur 7 staat afgebeeld.



Figuur 7: Het mini-toonstelsel van Van de Craats (1989: 46)

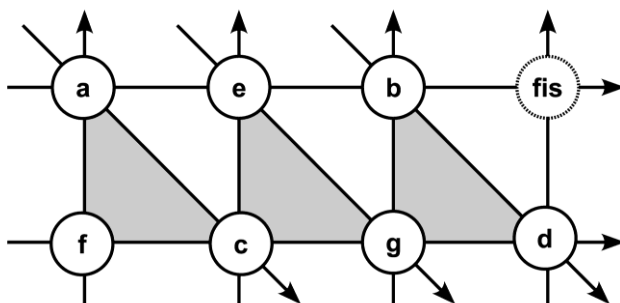
In die afbeelding staan drie tonen – de *g*, de *e* en de *b* – gerangschikt vanuit hun harmonische relatie met een centrale *c*, de toon die we gemakshalve als tooncentrum nemen, omdat *She Loves You* hierboven in die toonsoort genoteerd staat. Onderling verschillen de tonen horizontaal van links naar rechts een kwint-sprong en verticaal, van onder naar boven, een grote-terts-sprong. Zo staan de frequenties van de tonen *c*, *e* en *g* in een onderlinge verhouding van 4 staat tot 5 staat tot 6. Uitgaande van een centrale *c*, gestemd op een frequentie van 264 Hz, bedraagt de frequentie van een zuivere *e* als boventerts: $5/4 \times 264 = 330$ Hz. De

snaarlengte wordt ook hier weer berekend op grond van de omgekeerde verhouding. Stellen we de lengte van de *c*-snaar weer op 60 centimeter, dan moeten we om een zuivere *e* te produceren een snaar aanslaan van 48 centimeter. In het blok zit haast onopvallend nog een derde interval verborgen. Dat interval is gegeven met de relatie tussen de tonen *e* en *g*. Die tonen staan in een verhouding van 5 staat tot 6. Het interval wordt, omdat tussen beide tonen in de toonladder anderhalve toonafstand ligt een kleine terts genoemd.

Het complete blok van het mini-toonstelsel bestaat niet uit drie, maar uit vier tonen. De reden daarvoor ligt in het gegeven, dat de drie genoemde tonen onderling resoneren. Wanneer bijvoorbeeld twee zuivere tonen samen klinken in de verhouding $g \rightarrow e$, dan genereert de resonantie ook de grondtoon *c*, de grootste gemene deler van de frequenties en het kleinste gemene veelvoud van de snaarlengten van de *g* en *e*. Twee snaren, bijvoorbeeld een *g*-snaar met een lengte van 80 centimeter en een frequentie van 198 Hz; en een *e*-snaar met een lengte van 48 centimeter en een frequentie van 330 Hz genereren samen een virtuele *c* van 66 Hz die klinkt alsof er een snaar met een lengte van 240 centimeter wordt aangeslagen. Die grondtoon ligt vier octaven lager dan de tonica. Behalve dat is er ook nog een boventoon, de *b*, het kleinste gemene veelvoud van de frequenties en de grootste gemene deler van de snaarlengten van de *g* en *e*. Die toon klinkt alsof er een *b*-snaar wordt aangeslagen met een lengte van 16 centimeter en een frequentie van 990 Hz. Deze toon, die amper hoorbaar is, wordt ook wel de gidston genoemd. Paarsgewijs leveren alle tonen in dit mini-stelsel intervallen op met grond- en gidstonen die zelf weer onderdeel uitmaken van het blok.

Nu komen ook de akkoorden om de hoek kijken. Drie tonen in de verhouding van 4 staat tot 5 staat tot 6 vormen samen de drieklank van een majeurakkoord. In het voorbeeld is dat een C-akkoord met de tonen *c*, *e* en *g*. We zullen die drie tonen hier verder benoemen als respectievelijk de grondtoon, de boventerts en de bovenkwint van zo'n akkoord. Met het mini-toonstelsel kunnen we evenwel nog een akkoord, en wel een mineurakkoord produceren. Een dergelijk akkoord bestaat uit drie tonen in een frequentieverhouding van 10 staat tot 12 staat tot 15. In het blok staan de tonen *e*, *g* en *b* in die onderlinge relatie en ze leveren op die manier het akkoord Em op. In dit geval is de *e* de grondtoon. Het majeurakkoord, dat om redenen die nu voor de hand liggen ook wel het 'grote-terts'-akkoord wordt genoemd, bestaat uit een grondtoon samen met de bovenliggende terts en naastliggende kwint. Het mineurakkoord omvat naast de grondtoon de naastliggende

bovenkwint en de daar weer onderliggende onderterts. De afstand tussen die eerste en de laatste tonen vormt, zoals al aangegeven, een kleine-tertsinterval. Het is dit interval, dat verantwoordelijk wordt gesteld voor de trieste klank die de mineurtoonladder eigen is.



Figuur 8: Het basis-toonstelsel van Rameau en Euler

We hebben nu nog slechts vier tonen. Door drie van deze mini-stelsels aan elkaar te schakelen kunnen we evenwel een meer compleet toonsysteem maken. In figuur 8 staan de tonen geordend, die Rameau in de achttiende eeuw theoretisch tot het moderne toonsysteem samenvoegde. Van de Craats noemt dit geheel het grote-tertsen-systeem. Rameau rekende overigens de *fis* niet mee. Die toon wordt in de afbeelding daarom omgeven door een stippellijn. De overige zeven tonen vormen in het toonstelsel ditmaal twee afzonderlijke kwintenreeksen – de serie: $f \rightarrow c \rightarrow g \rightarrow d$ en de serie: $a \rightarrow e \rightarrow b$ – die via onderlinge tertssprongen aan elkaar zijn gekoppeld. Ze vormen samen het toonmateriaal van de diatonische toonladder. Die tonen worden nu evenwel niet opgevat als kwintsprongen, maar als een combinatie van kwint- en tertssprongen. Dat betekent dat de betreffende tonen op de piano door de luisteraar ook als zodanig moeten worden geïnterpreteerd; en zeker bij de tertsen vergt dat enig aanpassingsvermogen.

Op de evenredig gestemde piano bedraagt de afstand tussen de *c* en de *g* exact 700 cent; die tussen de *c* en de *d* precies 200 cent; en die tussen de *c* en de *f* nauwgezet 500 cent. De zuivere *g* en *d* komen als bovenkwinten een onmerkbaar tikje hoger uit, respectievelijk op 701,9550 en 203,9100 cent. De zuivere *f* ligt als eerste onderkwint een beetje lager, namelijk op 498,0450 cent. Dat is overkomelijk. Voor de boventertsen wordt van de luisteraar echter aanzienlijk meer aanpassingsvermogen gevraagd. De zuivere *e* ligt een stuk lager dan de toon die de betreffende

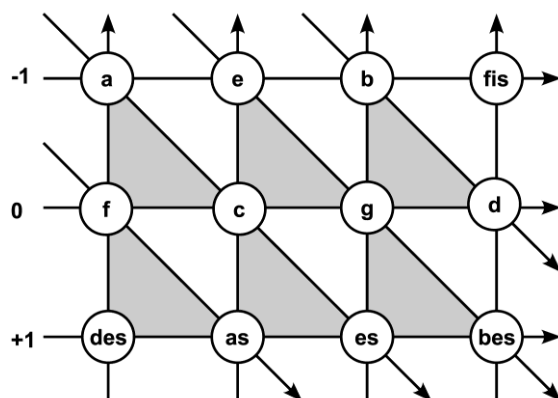
toets op de piano voortbrengt. Op dat instrument bedraagt het verschil tussen de *c* en de *e* 400 cent. De corresponderende zuivere *e* telt echter 386,3137 cent. Dat is een flink stuk lager, bijna zeven procent van een hele toonafstand. De *b* komt iets beter uit de verf. Het verschil wordt hier namelijk lichtelijk gecompenseerd door de opwaartse kwintsprong. Voor de *a* werkt het resultaat van de neerwaartse kwintsprong echter negatief uit. Deze boventerts komt relatief gezien zelfs nog iets lager uit dan de *e*.

Verder dan deze tonen, die samen de majeuretoonladder opleveren, ging Rameau niet. Daarvoor hechtte hij, zo stelt Van de Craats (1989: 51), nog teveel aan de bestaande toonladdersystemen. Veel hedendaagse muziek, ook uit het klassieke repertoire, omvat echter meer dan de zeven tonen van de diatonische toonladder. Toonladdertechnisch zijn die extra tonen moeilijk te plaatsen. Dat is ook de reden, dat de leerlingen van muziekscholen, waar men nog steeds aan toonladdersystemen vasthoudt, zoveel verschillende toonladders moeten leren. Vanuit het harmonisch toonstelsel gezien leveren deze tonen minder moeilijkheden op. Het systeem hoeft daarvoor enkel iets verder te worden uitgebreid. Zo laat Van de Craats (1989: 46-49) zien, waarom zijn vakgenoot Euler volledigheidshalve aan de rechterzijde van de bovenste tertsenreeks nog de *fis* toevoegde. Hij geeft daar twee redenen voor. Ten eerste is deze toon, vanuit zijn harmonische positie gezien, als laagste gemeenschappelijke boventoon van de *b* en de *d* de gidstoon van het mini-toonstelsel van het G-akkoord. Een tweede argument zoekt Van de Craats in het principe van de leidtonen. De boventerts van het G-akkoord, de *b* ligt een halve toon onder de *c*. Melodisch vraagt deze toon, zoals dat heet, om doorvoering naar de *c*. Gebeurt dat ook, dan geeft dat de luisteraar een gevoel van voltooiing en oplossing. Om die reden wordt de *b* de leidtoon van de *c* genoemd. Voor de *fis* geldt iets soortgelijks. Voor het gehoor leidt die toon naar de *g* en dat is de bovenkwint van de *c*. Wanneer de *fis* nu als een ‘accidentele’ toon aan het G-akkoord wordt toegevoegd zitten er in de overgang van het G- naar het C-akkoord maar liefst twee leidtonen. Het effect wordt daardoor versterkt.

Al met al past de *fis* daarmee uitstekend in het geheel. Daarom, zo stelt Van de Craats, dient deze toon ook als een integraal onderdeel van het moderne toonsysteem te worden beschouwd. Van de Craats beroept zich bij deze interpretatie van het moderne toonsysteem overigens niet alleen op theoretische, maar ook op historische gronden. Uit zijn analyse van het werk van Franz Schubert, Ludwig van Beethoven, Wolfgang Amadeus Mozart en Johann Sebastian Bach, wordt duidelijk

dat de klassieke componisten al vroeg, dat wil zeggen in de Klassieke stijlperiode, hun toonmateriaal met deze toon uitbreidden.

Een tonaal bouwwerk met twee verdiepingen. De leidtoon van een akkoord is gezien vanuit de toonladder en geteld vanaf de grondtoon de zevende toon en wordt daarom de grote septiem genoemd. De grote septiem van het dominantakkoord is daarmee dezelfde toon, waar Weber al in zijn analyse van de accidentele tonen op wees. Met die toon lijken we een van de ontbrekende tonen te hebben gevonden uit de akkoorden van *She Loves You*. We kwamen de *fis* daar immers ook tegen, zij het bij het D-akkoord. Dat is een ander akkoord en het blijft daarmee de vraag of het over dezelfde toon gaat. Ook over de mineurakkoorden zijn we al met al nog niet veel wijzer geworden. Rameau had de nodige moeite om die akkoorden in zijn theorie te verdisconteren (Johnston, 1989: 113).

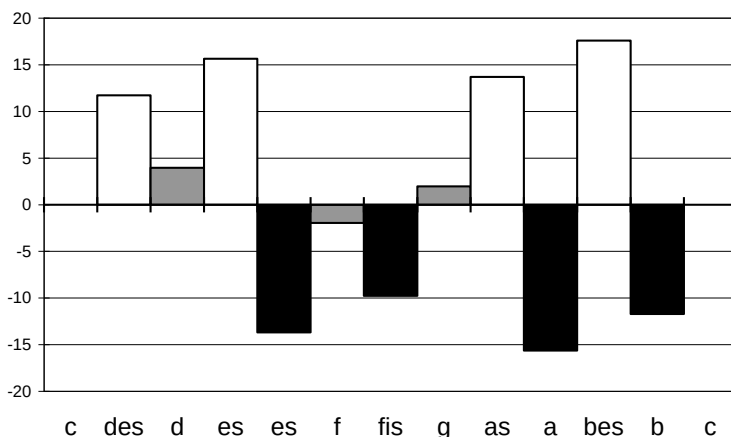


Figuur 9: Het verticale toonrooster volgens Van de Craats (1989)

Op het eerste gezicht lijkt dat vreemd. Het toonrooster, zoals Van de Craats het noemt, laat immers zien dat er in het westerse toonsysteem een nauwe relatie bestaat tussen majeur- en mineurakkoorden. Met het voorhanden toonmateriaal kunnen ook nog een Am-, een Em- en een Bm-akkoord worden gevormd. Zelf legt Van de Craats dat verband wel, maar hij gaat er desondanks niet op door. Zijn redenering voert een andere kant op. Als we met mineurtoonsoorten rekening willen houden, zo stelt hij, moeten we het toonrooster uitbreiden en aan de onderkant nog een reeks van ondertertsen toevoegen. Alle twaalf tonen vinden dan een passende plaats en behalve het C-akkoord kunnen we ook het Cm-akkoord met zijn dominan-

ten en subdominanten aanspreken. We krijgen daarmee een systeem waarin zowel redelijk goed klinkende kwint- als tertsintervallen kunnen worden gespeeld.

In figuur 9 staat dat kleine-terts-systeem, zoals Van de Craats het zelf noemt, afgebeeld. Uit zijn voorbeelden komt naar voren, dat dit toonsysteem vooral werd gehanteerd door componisten uit de Klassieke en Romantische stijlperiodes. In de loop van ons verhaal zullen we nog andere toonstelsels tegenkomen, die kenmerkend zijn voor andere muzikale genres. De stapeling is in dit geval opgezet langs de verticale lijnen van de grote tertsen. We noemen het daarom hier gemakshalve het verticale toonrooster. In de afbeelding vinden we de twaalf tonen van het octaaf keurig gerangschikt op drie evenwijdige kwintlijnen. De middelste is, als de centrale kwintlijn waarop het tooncentrum staat, met een nul genummerd. De lijn daarboven is aangeduid met een negatief getal om eraan te herinneren, dat de zuivere tonen op deze posities – de a_{-1} , de e_{-1} de b_{-1} en de fis_{-1} – relatief een stuk lager klinken dan de evenredig gestemde tonen op de piano. Omgekeerd zijn de vier tonen op de onderste kwintlijn – de des_{+1} , de as_{+1} , de es_{+1} en de bes_{+1} – in hun zuivere vorm een stuk hoger dan de klanken die de betreffende toetsen van de piano voortbrengen.



Figuur 10: De afwijking van de twaalf evenredig gestemde tonen ten opzichte van de zuivere tonen van het verticale toonrooster in cents; wit: undertertsen; grijs: kwintten; zwart: boventertsen

Figuur 10 toont de afwijkingen van de twaalf tonen van het verticale toonrooster ten opzichte van de evenredige stemming. We zien daar, dat de evenredige f ,

de *g* en ook de *d* maar weinig verschillen van de zuivere tonen die ze geacht worden te representeren. Voor de andere tonen zijn de verschillen aanmerkelijk groter, en dat geldt met name voor de *a*, de *es* en zeker de *bes*. Om zijn stelling te onderbouwen, dat de twaalf tonen daadwerkelijk op deze manier worden gebruikt, wijst Van de Craats op de verschillende vormen van de mineurtoonladder. De muziektheorie kent daar namelijk meerdere van. Naast de natuurlijke mineurtoonladder – met de tonen $c \rightarrow d \rightarrow es \rightarrow f \rightarrow g \rightarrow as \rightarrow bes \rightarrow c'$ – krijgt elke serieuze muzikleerling tijdens zijn of haar opleiding ook nog eens de harmonische – $c \rightarrow d \rightarrow es \rightarrow f \rightarrow g \rightarrow as \rightarrow b \rightarrow c'$ – en de melodische – $c \rightarrow d \rightarrow es \rightarrow f \rightarrow g \rightarrow a \rightarrow b \rightarrow c'$ – mineurtoonladder voorgeschoteld. Willemze (1964: 131) maakt in dit bestek de opmerking dat deze drie toonladders in een en dezelfde compositie naast en door elkaar kunnen voorkomen en verwijst daarbij naar de werken van Johann Sebastian Bach en Georg Friedrich Händel. In de praktijk worden alle tonen uit deze drie ladders daarom geacht deel uit te maken van het mineursysteem.

Op hun beurt kunnen al die de mineurtoonladders weer worden gecombineerd met de gelijknamige majeuretoonladder. Van de Craats ziet in deze muzikale gewoonte een bewijs voor zijn stelling, dat in principe alle tonen van het rooster door elkaar heen kunnen worden gebruikt. Zelf laat hij zien, dat Bach in zijn *Chaconne* uit de tweede Partita voor viool in *D*-klein, BWV 1004, het complete toonmateriaal van het rooster toepaste en dat Mozart en Schubert die ontwikkeling voortzetten. Vooral de laatste componist excelleerde in wisselingen van majeur naar mineur. Als een voorbeeld daarvan noemt Van de Craats (1989: 84) diens lied *Der Müller Und Der Bach* uit de cyclus *Die Schöne Müllerin*, D 795. Gezien de vermenging van mineur en majeur in de Beatles-songs ligt een vergelijking voor de hand en het is dan ook niet zo vreemd, dat de Beatles vaak de Schuberts van de populaire muziek werden genoemd. Zo citeert Villinger (1983: 233) instemmend de beroemde componist en dirigent Leonard Bernstein die opmerkte dat de Beatles voor hem de grootste componisten sinds Schubert waren. En ook Pollack (1990: 19) verwijst, in dit geval naar aanleiding van het nummer *I'll Be Back*, naar Schubert, zij het naar diens *Gute Nacht*, het eerste lied uit de cyclus *Die Winterreise*, D 911, en ziet zelfs overeenkomsten met de sfeer die door de tekst van dat lied wordt uitgedragen.

Het systeem van Van de Craats vormt een combinatie van een mineurtoonladder, namelijk *C*-mineur, en van twee majeuretoonladders, die van *C*- en *As*-majeur. De *Fm* valt in dat systeem te plaatsen, evenals overigens het *As*-akkoord dat we

eerder al in *I Saw Her Standing There* tegenkwamen. Opvallend is dat het D-akkoord, waar we ook nog steeds naar op zoek zijn, er niet in terug is te vinden. Dat akkoord is binnen het systeem laddervreemd, zoals dat wordt genoemd. We zouden dat akkoord kunnen verantwoorden door aan de linkerzijde van het rooster nog eens twee gestapelde mini-toonstelsels toe te voegen. Behalve een Bes-akkoord kunnen we uit het toonmateriaal dan ook nog een D-akkoord samenstellen. Van de Craats (1989: 60) oppert die mogelijkheid wel, maar keurt de constructie resoluut af. Die beslissing valt op het eerste gezicht vrij eenvoudig te onderbouwen. We geven een korte uitleg. Aansluitend bij het gangbare musicologisch taalgebruik, hanteren we daarbij de woorden omhoog, naar boven of opwaarts voor de toon-afstanden die in het toonrooster de richting van de pijlen volgen, en de woorden omlaag, naar beneden of neerwaarts voor toonafstanden die daar tegenin gaan.

Om een D-akkoord te maken, moeten we vanaf de d_0 , met de pijl mee, nog een kwintsprong omhoog gaan. We komen dan uit op de a_0 . We beschikken in ons stelsel echter al over een a_1 . Als het D-akkoord in een compositie in de toonsoort C-majeur wordt opgenomen en de a wordt aangespeeld, hangt het van de luisteraar af hoe die toon wordt geduid: als de bovenkwint van de d_0 of als de boventerts van de f_0 . Als dat laatste abusievelijk gebeurt, verschuift het complete D-akkoord naar de bovenste kwintlijn van het systeem. De d en de f is schuiven dan als grondtoon en boventerts van dat akkoord buiten de grenzen van het systeem. Let wel, het gaat om hoorbaar verschillende tonen. Het verschil is hier een tertssprong plus vier kwintsprongen. Samen levert dat een verschil op van 21,5063 cent, oftewel iets meer dan een tiende van een hele toonafstand. Dat is iets meer dan het verschil dat elf zuivere kwintsprongen samen opleveren. In de academische muziektheorie van de functionele harmonieleer geldt dit akkoord dan ook als een buitenstaander. In verband met *She Loves You* stelt Pollack (1989: 5) daarom, dat het volgens de academische muziektheorie een weeffoutje is in de muzikale grammatica. Hij voegt daaraan toe, dat het door de eeuwen heen door allerlei componisten toch wel is gebruikt vanwege het expressieve effect. Hij noemt het betreffende akkoord daarom ‘exotisch’, klaarblijkelijk zonder zich te realiseren dat Lennon datzelfde woord al gebruikte om de eolische kadensen belachelijk te maken.

In de klassieke muziek beperkt men zich in grote lijnen tot het verticale systeem zoals Van de Craats dat schetst. Daarin zijn twaalf tonen beschikbaar, zes majeurakkoorden – de C, F, G, Es, Des en As – en drie mineurakkoorden – de Cm, Fm en Gm. Vanzelfsprekend kunnen in een compositie ook tonen worden aange-

sproken die buiten het rooster liggen. De a_{-1} is enharmonisch gelijk aan de a_0 en kan met dezelfde toets op de piano worden aangegeven. Dat geldt mutatis mutandis ook voor de andere tonen die buiten het verticale toonrooster liggen. De specifieke zuivere tonen die door de evenredig gestemde tonen worden gepresenteerd, worden niet bepaald door de toetsen van de piano, maar door de harmonische context van een compositie. En, die harmonische context kunnen we wijzigen door om te schakelen naar een andere toonsoort. Als er in een compositie in *c* bijvoorbeeld opeens een D-akkoord wordt gespeeld in combinatie met de leidtoon *cis*, dan moet het haast wel gaan om de d_0 . Dat kan worden bevestigd door de g_0 als een nieuw tooncentrum te definiëren. Zoiets heet een modulatie en dat soort overgangen vormen een belangrijk ingrediënt van de klassieke muziek. Van de Craats beschouwt dit verschijnsel zelfs als een ondersteuning van zijn benadering. Het complete verticale toonrooster verschuift in zo'n geval van zijn plaats en de evenredig gestemde tonen krijgen geheel of gedeeltelijk een andere betekenis. Ze verwijzen naar andere zuivere tonen.

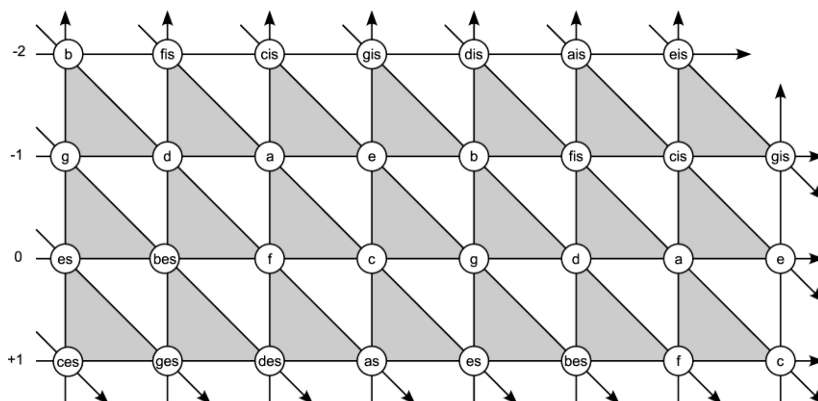
De opmerkelijke lezer heeft gezien, dat een incidenteel gebruik van het D-akkoord de *fis* dubbelzinnig maakt. Het wordt daarmee een stuk begrijpelijker waarom Rameau deze toon niet in zijn systeem opnam. Duidelijk is nu ook de reden, waarom Van de Craats de parallelle mineurakkoorden van de drie basis-akkoorden – Dm, Am en Em – in zijn verhaal slechts zijdelings behandelt. Volgens de logica van het verticale toonrooster horen deze drie akkoorden bij het tooncentrum *a*. Ze kunnen in een compositie wel worden aangesproken, maar dan via een modulatie naar dat tooncentrum. Nadrukkelijk stelt Van de Craats (1989: 76), dat parallelle toonladders, zoals die van C-majeur en A-mineur, andere tooncentra hebben en daarom niet verwant zijn. En, dat biedt op zijn beurt weer een antwoord op de vraag, waarom de overgang tussen het C-akkoord en het Am-akkoord door de klassiek geschoonde Mellers als een modulatie wordt ervaren.

Van de Craats laat zien dat de kaarten van de kwintenseeks ook op een andere manier op tafel worden gelegd. Hij geeft daarbij een overzichtelijke samenvatting van de inzet van Euler en Helmholtz. Hij voegt daar zelf de gevolgtrekking aan toe, dat de Klassiek-Romantische muziek gebruik maakt van een verticaal toonrooster, dat is opgebouwd als een combinatie van twee majeuretoonladders en een enkele mineurtoonladder. Dat heeft een interessante implicatie. Mellers zag de introductie van de Fm als een overgang naar de eolische toonladder van *f*. Daarmee grepen de Beatles in zijn ogen terug op oudere muzikale tradities. Uitgaande van het verticale

toonrooster kunnen we dat net zo goed beschouwen als een transitie van C-majeur naar C-mineur. We hoeven het zelfs niet eens op te vatten als een modulatie. De tonen van die beide ladders staan immers, zo stelt Van de Craats (1989: 75), in een duidelijke relatie tot elkaar en worden vanuit hetzelfde tooncentrum gedefinieerd. De muzikale manoeuvre van de Beatles valt daarmee eerder modern dan voor-modern te noemen. Pollack (1989: 5) neemt de Fm in *She Loves You* als uitgangspunt voor een omvangrijke beschouwing over de gelijknamige mineur en typeert dat akkoord als een ‘geleend’ akkoord uit de gelijknamige mineurtoonladder. Hij komt daarmee dicht in de buurt van de conclusie van Van de Craats. Ook hij geeft voorbeelden uit de muzikale praktijk, maar in dit geval uit de latere volksmuziek en populaire muziek. Daar wordt er gretig gebruik van gemaakt. Hij noemt het akkoord om die reden een doorsnee potplantje in de tuin van de populaire muziek en verwijst ter illustratie naar het oude volksliedje *Home On The Range*. Lenen lijkt evenwel een te zwakke benaming voor het verschijnsel. Daarvoor komt het te vaak voor. Het is dan ook handig als het gewas een eigen naam heeft en we zullen een vervanging van de majeure door de gelijknamige mineur of vice versa hier, als het de kop opsteekt, een mineur- of majeuretransitie noemen.

Parallele posities. Van de Craats (1989: 99) gaat niet diep op de populaire muziek in. Aan het slot van zijn betoog omschrijft hij deze stijlform kortweg als amusementsmuziek, die rust op het fundament van de drie grote-terts-akkoorden van de tonica, de dominant en de subdominant. “Harmonisch gezien,” zo stelt hij, “is vrijwel alle populaire muziek gebaseerd op simpele akkoordenschema’s met deze akkoorden, die allemaal hun welluidendheid ontleen aan eenvoudige frequentieverhoudingen.” Voor een analyse van de popmuziek zouden we volgens Van de Craats kortom niet eens het complete verticale toonrooster nodig hebben. De Fm in *She Loves You* kunnen we echter enkel verdisconteren als een mineurtransitie binnen het verticale toonrooster. Maar, dan zitten er nog steeds enkele akkoorden te veel in het liedje. Behalve het buitenissige D-akkoord ontbreken met name nog het Am- en Em-akkoord. Pollack (1989: 5) probeert zich daar uit te redden met de redenering dat deze akkoorden zijn geleend van de toonsoort van C-mineur. Dat is duidelijk een verleggenheidsargument. Zelfs toonladdertechnisch bezien schiet deze verklaring tekort. De *a* uit het Am-akkoord zit enkel en alleen in de melodische mineurtoonladder en de *e* die in beide akkoorden een belangrijke rol speelt, komt in geen van de drie mineurtoonladders van *c* voor. In andere liedjes van de Beatles treffen we

bovendien naast deze akkoorden ook nog regelmatig het Dm-akkoord aan. We vinden er zelfs de A, de E en de B. Ook in het rooster zien we dat deze akkoorden en die van het C-mineurbereik ver uit elkaar staan. Het ligt dan ook meer voor de hand om deze akkoorden te zien als de bouwstenen van de toonsoort *a* of *e*. Als we de opname van die akkoorden in de liedjes willen verklaren met behulp van modulaties, dan wordt er in de composities van de Beatles wel bijzonder veel tussen tooncentra heen en weer gewandeld. In zijn bespreking van de muzikale kunstgrepen in de Beatles-songs grossiert Pollack dan ook in modulaties. In haast elk liedje weet hij er wel eentje, zelfs vaak meerdere aan te wijzen. Steven Porter (1979: 81) lost op zijn beurt het probleem van de vermenging van toonsoorten met verbale middelen op. Van modulatie is, zo stelt hij, enkel sprake wanneer de toonsoort definitief verandert, anders heet het een ‘tonicisatie’ oftewel een ‘uitwijking’.



Figuur 11: Het uitgebreide toonrooster volgens Kramarz (1983: 19)

Ook Riley (1988: 55) constateert dat er in de Beatles-songs buitengewoon vaak wordt gewisseld van toonsoort. Hij voegt daar echter de opmerking aan toe, dat het resultaat altijd natuurlijk blijft klinken. Kramarz (1983) is de enige van ons rijtje deskundigen die dat effect serieus neemt. Volgens deze muziektheoreticus, die een soortgelijke aanpak als die van Van de Craats op de popmuziek loslaat, moeten we om de harmonische aspecten van de popmuziek te begrijpen nog een principiële stap verder zetten. Juist als het gaat om melodisch-harmonische muziek, zoals de populaire muziek, dient volgens Kramarz, een meer omvangrijke versie van het toonrooster in acht te worden genomen. Er moet ten minste nog een niveau bovenop worden gezet om rekenschap te geven van de akkoorden en het toonmateriaal van de

boventerts en ook aan de zijkanten dient het geheel te worden uitgebreid. Het schema dat Kramarz (1983: 19) in zijn studie op papier zet, is hier overgenomen in figuur 11. We zien daar dat op het bouwwerk van Van de Craats nog een bovenverdieping is neergezet en dat ook aan de rechter- en linkerzijde een flink stuk is aangebouwd. Ter legitimatie van deze gebiedsuitbreiding beroept Kramarz zich op Wilhelm Malers *Beitrag zur Harmonielehre* uit 1931. Volgens Maler (1931b: 34-35), die zijn betoog met de nodige muzikale voorbeelden illustreert, kan in een compositie in mineur een mineurakkoord worden vervangen door zijn majeuretransitie. Op dat punt stemt zijn conclusie overeen met die van Van de Craats. Maar ook in een muziekstuk in majeur, stelt Maler vast, kan de plaats van de akkoorden tijdelijk worden ingenomen, en wel door akkoorden waarvan de grondtonen een grote terts hoger of een kleine terts lager liggen. Op grond van die ‘tertsverwantschap’ kan de C bijvoorbeeld worden vervangen door de Em of de Am; de F door de Am of de Dm; en de G door de Bm of de Em. In al die gevallen is er sprake van, wat Maler noemt, nevenharmonieën.

Malers conclusie wordt inmiddels breed geaccepteerd. Zijn leerstuk maakt deel uit van de elementaire harmonische kennis die in studieboeken wordt overgedragen (Willemze, 1964: 293). Op dat punt bestaat er ook geen principieel verschil tussen de klassieke muziek en de populaire muziek. Bij nevenharmonieën kan er echter worden gekozen uit twee mogelijkheden. Vervanging op grond van de grote-tertsverwantschap lijkt, zoals Van de Craats aangeeft, doorgaans de voorkeur te genieten in de klassieke muziek. Kramarz trekt uit zijn studie de conclusie, dat in de beatmuziek juist paren met een kleine-tertsverwantschap favoriet zijn. Net als in de folk-muziek blijkt de C daar bij voorkeur te worden vervangen door de Am, de F door de Dm, en de G door de Em.

De betreffende mineurakkoorden worden, ook in klassieke muziektheorie, de mineurparallellen van de betreffende majeureakkoorden genoemd. We zullen deze vervanging daarom hier voor het gemak parallelsstitutie noemen. In combinatie met de mineur-majeurtransitie levert de parallelsstitutie nieuwe mogelijkheden op. Als we aannemen dat de C door parallelsstitutie kan worden vervangen door een Am, kan de Am op zijn beurt via een majeuretransitie worden vervangen door de A en die weer langs de weg van de parallelsstitutie door de Fism. Aan de onderkant van het schema kan de plaats van de C op grond van een mineurtransitie worden ingenomen door de Cm en die weer via parallelsstitutie door de Es. Het C-akkoord kan daarmee worden ingewisseld voor liefst vijf tot zes andere akkoorden:

de Fism, de A, de Am, de Cm, de Es en eventueel ook nog de Esm. Al die verschillende akkoorden kunnen daarmee in de beatmuziek als functioneel equivalent worden beschouwd.

De uitbreiding van het toonrooster biedt plaats aan alle akkoorden, maar scheept ons ook op met dubbelzinnige tonen. Dat probleem valt echter op te lossen door het gebruik van stereotiepe akkoordenprogressies, waarin de akkoorden in hun onderlinge samenhang voor de luisteraar duidelijk maken welke zuivere tonen de evenredig gestemde tonen van de muziekinstrumenten geacht worden te vertegenwoordigen. Ook Kramarz zoekt steun bij dergelijke conventionele akkoordenprogressies, oftewel kadensen. Hij gebruikt het schema van Maler om te laten zien, hoe in de ontwikkeling van oude en nieuwe kadensen in de populaire muziek dit akkoordenmateriaal door popmuzikanten werd aangesproken. Twee kadensen spelen daarbij een belangrijke rol. Naast de wisselreeks, die hiervoor al werd genoemd, is dat de zogenaamde *turn around*. Dat is een reeks van vier opeenvolgende akkoorden – C → Am → F → G – die als begeleiding van een liedje steeds wordt herhaald. Er bestaan allerlei variaties van deze kadens. Zo wordt de subdominant F soms geheel of gedeeltelijk vervangen door de parallelmineur Dm of door de mineurtransitie Fm. Kenmerkend voor deze geliefde kadens uit de folk- en country-muziek is dat eerst het majeur- en dan pas het mineurakkoord wordt aangespeeld.

Kramarz analyseert *She Loves You* als een gewijzigde turn-around. Aan het slot, in de eerste maten van de coda, vinden we die duidelijk terug. De enige afwijking is hier dat de subdominant F zijn plaats heeft ingeruild voor de Fm. In het couplet gaat het er echter een stuk ruiger aan toe. Hier wordt de subdominant botweg overgeslagen. In plaats daarvan treedt de mineurparallel van de dominant, het Em-akkoord, op. Hier wordt gebroken met de regel, dat de mineursubstitutie zich tot een enkel incident tussen majeurakkoorden moet beperken. De mineursubstituties worden niet alleen behandeld als volwaardige equivalenten van de majeurakkoorden die probleemloos als vervanging, vooraf of achteraf, kunnen worden ingezet. Kramarz (1983: 127) stelt vast dat deze variant minder houvast biedt dan de standaard turn-around, maar wel zo aangenaam klinkt. De reden daarvoor is dat de majeur- en mineurakkoorden direct met twee tonen aan elkaar zijn verbonden. De laatste frases van het couplet volgen dan weer de meer gangbare vorm van de turn-around die we al bij de coda tegenkwamen. Dit gedeelte brengt de luisteraar op bekend terrein, maar vormt tegelijkertijd de aftrap voor een volgende afwijking van het bekende patroon in het refrein. Het refrein wijkt af, omdat het direct begint met

de mineursubstitutie Am van de tonica C. Vervolgens wordt de subdominant voorafgegaan door de majeurtransitie van zijn mineurparallel, de D₋₁. Voor de subdominant zelf wordt de mineurtransitie in de plaats gezet. Het is alsof de Beatles vinden dat zij de luisteraar al genoeg aanwijzingen hebben gegeven dat deze akkoorden elkaars muzikale rol kunnen overnemen.

De aanpak van Kramarz biedt een elegante verklaring voor alle akkoorden van *She Loves You*. Zijn systematiek wijkt evenwel af van de uitleg die Van de Craats gaf. Enerzijds geeft Kramarz een logisch vervolg op de aanzet van Van de Craats en daarmee weer op die van Helmholtz. Aan de mineur- of majeurtransitie die zich in de klassieke muziek zichtbaar maakt, voegt hij anderzijds uit de folk-muziek de conventie van de parallelsstitutie toe. Dat druist in tegen de opvattingen van Van de Craats over de verschillende tooncentra van parallelle toonladders. Maar, wat belangrijker is: alle nog onverklaarde tonen en akkoorden vallen plotsklaps op hun plaats. De akkoorden Am en Em vervangen dankzij de parallelsstitutie achtereenvolgens de C en de G. De Fm doet via mineurtransitie hetzelfde voor de F. De plaats van dat laatste akkoord wordt elders ook nog een keer ingenomen door het D-akkoord, als de majeurtransitie van de Dm, die op zijn beurt de parallelle mineur is van de F. De *as* en de *es* zijn nu geen vreemde tonen meer. Ze maken deel uit van het toonmateriaal van de vervangende akkoorden. Dat geldt ook voor de *fis*. Die is in dit geval niet de *fis*₋₁, volgens Van de Craats de leidtoon van de *g*₀, maar de *fis*₋₂, de boventerts van de grondtoon *d*₋₁.

Een diagonaal gestapeld toonrooster. Kramarz noemt zijn bouwwerk in goed Duits een *Tonnetz*. Een directe vertaling in het Nederlands wekt gemakkelijk verkeerde associaties met het telefoonnet. We zullen het systeem daarom, net als dat van Van de Craats, betitelen als een toonrooster. Kramarz' schema is bovendien ook wel bijzonder omvangrijk. We kunnen enige orde brengen in het geheel door te bekijken welke akkoorden in de vroege Beatles-songs voorkomen. Daarvoor zijn alle 46 liedjes omgezet naar de toonsoort c. Vanzelfsprekend is geen rekening gehouden met eventuele modulaties. Het gaat immers om de reikwijdte van de liedjes rond een enkel centraal tooncentrum. Om het geheel overzichtelijk te houden werden akkoorden met een toegevoegde sext als majeurakkoorden gerekend en akkoorden met andere toegevoegde tonen onder de septiemen gerangschikt. Voor de vaststelling van de akkoorden is het standaardwerk van Milton Okun (1981) als uitgangspunt genomen. Tabel 1 presenteert het resultaat van het rekenwerk. We

Vervangende akkoorden

kunnen er uit afleiden, dat bijna elk akkoord wel ergens te horen is.

Majeur		Septiem		Totaal	Mineur		Septiem	Totaal
C	44	C ⁷	22	46	Cm	3	Cm ⁷	3
D _b	4	D _b ⁷	0	4	C#m	1	C#m ⁷	1
D	6	D ⁷	18	21	Dm	20	Dm ⁷	28
E _b	4	E _b ⁷	0	4	E _b m	2	E _b m ⁷	2
E	7	E ⁷	7	13	Em	19	Em ⁷	21
F	40	F ⁷	16	43	Fm	9	Fm ⁷	9
G _b	1	G _b ⁷	0	1	F#m	0	F#m ⁷	0
G	29	G ⁷	31	44	Gm	4	Gm ⁷	8
A _b	10	A _b ⁷	0	10	G#m	1	G#m ⁷	1
A	4	A ⁷	6	10	Am	34	Am ⁷	36
B _b	6	B _b ⁷	1	7	B _b m	1	B _b m ⁷	1
B	1	B ⁷	2	3	Bm	0	Bm ⁷	0

Tabel 1: De aanwezigheid van majeure- en mineurakkoorden en hun septiemvarianten in de eerste 46 Beatles-songs

Net zoals in *She Loves You* komen in bijna alle vroege songs majeure- en mineurakkoorden naast en door elkaar voor. De belangrijkste, de drie majeureakkoorden C, F, en G, komen we in bijna alle liedjes tegen. Ze worden echter op de voet gevolgd door de Am, Dm en Em. Dat biedt een goede indicatie van de mate waarin de basisakkoorden worden vervangen door hun mineursubstituties. Daarnaast treffen we in het Beatles-repertoire de septiemakkoorden aan die, zoals dat heet, zijn verrijkt met een kleine septiem, zoals het G⁷-, C⁷- en F⁷-akkoord. Vervolgens vinden we de majeuretransities van de parallelmineuren zelf. Behalve de D zijn dat ook de A en de E. Net als de mineursubstituties kunnen ook deze akkoorden met septiemen worden verrijkt. In bijna gelijke mate treden de mineurtransities Cm, Fm en Gm en hun majeureparallellellen de Es, As en Bes voor het voetlicht. Er ontbreken slechts twee akkoorden, de Bm en de Fism. De afwezigheid van beide akkoorden lijkt echter niet op fundamentele principes te berusten. De Bm maakt een verrassende entree in het nummer *Yesterday*, om daarna met enige regelmaat in het repertoire van de Beatles terug te keren. Enkel de Fism blijft een grote afwezige. Slechts bij hoge uitzondering vinden we andere akkoorden, zoals het C⁶-akkoord en het overmatige G⁺-akkoord in

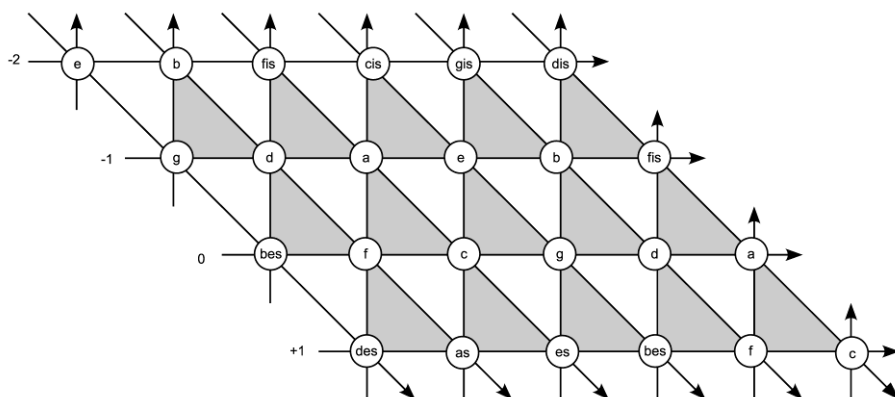
She Loves You. Deze akkoorden komen vooral in de allereerste liedjes voor en lijken daar bedoeld om bepaalde overgangen in het rooster iets gemakkelijker te maken.

She Loves You wordt, zoals we hebben gezien, gedragen door tien akkoorden. Met dat aantal komt het liedje net boven het gemiddelde van de zelfgeschreven songs die de Beatles in de jaren 1962, 1963 en 1964 op de plaat uitbrachten. Het gemiddelde per liedje ligt iets boven de acht en komt meer precies uit op 8,24. Het laagste aantal voor een song is vier en het hoogste veertien. Voor het complete oeuvre van de Beatles komen Harry Klaassen en Piet Schreuders (1997) uit op een maximum van eenentwintig en, naar schatting, een gemiddelde van tussen de negen en tien akkoorden. Op dit punt lijken de vroege Beatles-songs kortom representatief voor al hun liedjes. Tellen we alle akkoorden van de liedjes uit de eerste jaren bij elkaar op dan komen we uit op een totaal van ruim dertig verschillende drie- en vierklanken. Sommige songs worden in commentaren aangeduid als liedjes met wezenlijk niet meer dan twee of drie akkoorden. Naar hun eigen zeggen waren ook de Beatles zelf op jacht naar liedjes met maar weinig akkoorden. In een interview vertelde McCartney zelfs dat ze droomden van een goede song op slechts een enkel akkoord. Maar, ook in de Beatles-songs met een beperkt aantal akkoorden zitten toch altijd verrassende tonale elementen. De eerste single *Love Me Do* wordt bijvoorbeeld begeleid met vier akkoorden. In de originele toonsoort *g* zijn dat achtereenvolgens de G, de G⁷, de C en de D. Maar ook hier is het C-akkoord verrijkt met een extra hoge toon, in dit geval de *g*-toon en beschikt het G-akkoord over een toegevoegde hoge *d*. Toch omvatten de liedjes meestal meer akkoorden, ook als de grote lijnen simpel blijven. MacDonald (1994: 69) constateert bijvoorbeeld, dat het liedje *It Won't Be Long* in principe rust op slechts drie akkoorden. Dat gaat echter alleen op wanneer we ons beperken tot de coupletten en het refrein. Daar vinden we een afwisseling van het C- en het As-akkoord, aangevuld met een enkel Am- en F-akkoord. Rekenen we evenwel de intro en de coda mee dan komen we uit op het maximum voor de vroege Beatles-songs van veertien akkoorden.

Merkwaardig is daarbij, dat er niet echt een eenduidig patroon valt te vinden in de manier waarop de akkoorden voor een bepaald liedje worden geselecteerd. Als we wat eenvoudige statistiek op de liedjes loslaten, valt er wel enige samenhang te ontdekken. De hoogst enkele keer dat er een Cm-akkoord in een liedje voorkomt, treffen we ook vaak een Es- of Gm-akkoord aan. Dat geldt meer in het algemeen voor de akkoorden op het laagste niveau, die geregeld in elkaars omgeving vallen aan te treffen. In liedjes met een Fm ontbreekt vaak de G. Bij de akkoorden op of

Vervangende akkoorden

onder de eerste negatieve kwintenlijn geldt die wederzijdse associatie minder. De Dm verkeert wel geregeld in de buurt van de Am, maar mijdt het gezelschap van de D⁷. Die relaties zijn echter geen wet van Meden en Perzen. In principe blijkt in een Beatles-song elk akkoord met elk ander te kunnen worden gecombineerd. De composities van de Beatles tellen niet alleen bijzonder veel akkoorden, ook de combinaties van de akkoorden zijn kortom nogal ongebruikelijk.

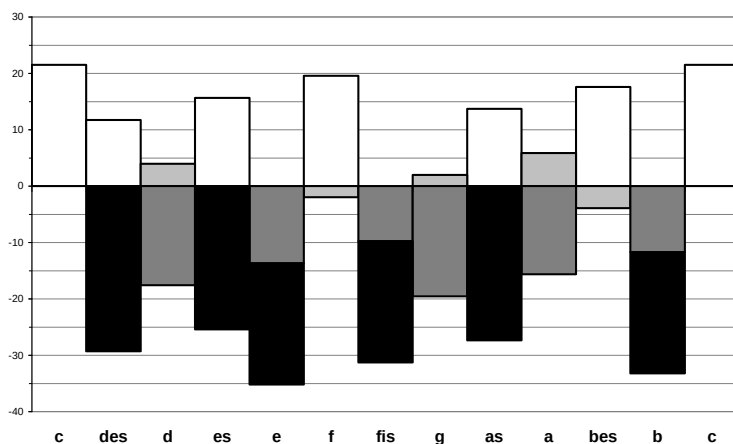


Figuur 12: Het toonmateriaal van de akkoordenvoorraad van de vroege Beatles-songs

Als we de complete akkoordenvoorraad van de 46 songs in een toonrooster willen passen, kunnen we er een diagonaal schema van maken. Op die manier houden we optimaal rekening met de beide principes van substitutie en transitie. Uitgaande van de gebruikte akkoorden dient het toonrooster minimaal vijf kwinten breed te zijn en drie tertsen hoog. Om het Esm-akkoord te verdisconteren zouden we er eigenlijk nog een verdieping onder moeten leggen. Afzonderlijk bezien bestrijkt geen enkel liedje evenwel meer dan drie niveaus. Als we twee songs – de liedjes *Do You Want To Know A Secret?* en *And I Love Her* – transponeren naar de toonsoort *a*, dan kunnen we het schema beperkt houden tot drie verdiepingen. Ook aan de rechterzijde van het toonrooster dient een kwintsprong te worden toegevoegd. De betreffende akkoorden komen niet vaak voor, maar worden door de Beatles handig gebruikt voor een aantal speciale effecten. Het resultaat is, zoals figuur 12 toont, een diagonaal lopend systeem waarin alle gevonden akkoorden ieder ten minste een keer voorkomen. Behalve de C en de Am in het hart van het systeem zijn dat aan de bovenkant de A, de Cism, de E, de Gism en de B; en aan de onderkant de Ges, de

Het geluid van de Beatles

Besm, de Des, de Fm, de As, de Cm en de Es. Twee keer komen we de Em, de G, de Bm, de D, de Gm, de Bes, de Dm en de F tegen. Het vroege repertoire van de Beatles rust, zo luidt de conclusie, niet op drie, maar liefst op tien keer zoveel akkoorden. Als we de enharmonisch gelijke akkoorden maar een keer meerekenen, zijn het er samen altijd nog 22. Aan dubbel tellen ontkomen we echter niet. Ook al zijn de tonen van de betreffende akkoorden enharmonisch gelijk, op hun plaats in het rooster vervullen ze ieder een andere rol. Zuiver gezongen klinken ze, zoals figuur 13 laat zien, anders.



Figuur 13: De afwijking van de evenredig gestemde tonen in het diagonale toonrooster in cents; wit: ondertertens, lichtgrijs: kwinten; donkergrijs: boventertens; zwart: hogere boventertens

In het diagonale toonrooster komen alle tonen van de diatonische toonladder in twee gedaanten voor. De diagonaal van de kleine tertsen zet de toonverschillen aan. Het verschil tussen de e_{-2} en de e_{-1} is, zoals al eerder aangegeven, ruim een tiende toonafstand. Ook de *cis*, *gis* en *dis* komen twee keer voor. Ze worden op de onderste kwintlijn herhaald als respectievelijk de *des*, *as* en *es*. Ook dat zijn paarsgewijs niet dezelfde tonen. Het verschil tussen de cis_{-2} en de des_{+1} bedraagt ruim een kwart toon. In de zang van de Beatles komen deze verschillen duidelijk tot uitdrukking.

We hebben ons gemakshalve even beperkt tot de majeur- en mineurakkoorden en hun septiemvarianten. Daar is goede reden toe. De resterende akkoorden vormen duidelijk uitzonderingen. We komen ze slechts in een klein aantal liedjes tegen. Dat

geldt bijvoorbeeld voor het C^6 -akkoord in *She Loves You*, dat in klassieke termen wel wordt omschreven als een *sixte ajoutée*-akkoord (Willemze, 1964: 289). George Martin noemt het in een gesprek met Lewisohn (1988: 32) een vreemd soort majeur-sextakkoord. De Beatleslegende wil dat de groep dit akkoord ontleende aan Glenn Miller. In de harmonische samenhang nam Harrison de sext, McCartney de terts en Lennon de kwint voor zijn rekening. Voor de Beatles vormde het nieuw materiaal. Onbekend was het echter zeker niet. De musicoloog Allen Forte (1995: 332) noemt het akkoord zelfs emblematisch voor de vooroorlogse populaire ballades. Ook Martin merkte al bij de opnamen op, dat het een bekend jazz-akkoord was. Zelf vond hij het tamelijk ouderwets en oubollig en wees daarbij op de liedjes van de Andrew Sisters. Op zijn aandringen probeerden de Beatles het zonder. Maar dat bleek het beoogde effect teniet te doen. Vreemd is dat, achteraf bezien, niet. Sextakkoorden zijn geïnverteerde mineurseptiemen. De C^6 bevat behalve de c_0 , de g_0 en de e_{-1} ook nog de a_{-1} en daarmee het toonmateriaal van de mineurparallel. Het is, zoals dat heet, de omkering van de Am^7 . Beide akkoorden hebben weliswaar een andere grondtoon maar zijn verder, zoals dat heet, sonisch equivalent. Samen met het abrupte begin op het Am -akkoord geeft het slotakkoord *She Loves You* daarmee de kracht van een manifest, een openlijke stellingname dat de grens tussen mineur en majeur voor doorgaand verkeer van beide kanten is geopend.

Het enige akkoord in *She Loves You* dat rest, is het G^+ -akkoord. Dat overmatige akkoord kunnen we nu tot slot ook plaatsen. Het bestaat uit een tweetal verticaal gestapelde grote tertsen. Het kan daarmee in het diagonale toonrooster op verschillende manieren worden geïnterpreteerd. Het omvat ofwel de drie tonen dis_{-2} , b_{-1} en g_0 , ofwel de drie tonen b_{-1} , g_0 en es_{+1} . Het verschil wordt gevormd door de enharmonisch gelijke dis_{-2} en es_{+1} . In het eerste geval wordt het akkoord toegerekend aan de toonsoort van E -mineur, in het laatste aan die van C -mineur. De laatste interpretatie lijkt hier de voorkeur te verdienen. Als een brug tussen de onderste en de middelste kwintlijnen van het diagonale toonrooster, vergemakkelijkt het akkoord voor de luisteraar de overstap van de Fm naar de G^7 . Volgens de klassieke muziektheorie draagt het akkoord in dit geval overigens een andere naam. In plaats van een overmatig akkoord wordt het – de es wordt namelijk beschouwd als de verlaagde sext van de grondtoon g – een verminderd sext-akkoord genoemd.

Over de grenzen van de klassieke harmonieleer. We zijn nu drie theorieën langs gelopen. We hebben de klassieke toonladdersystemen bekeken als een

platte kwintenreeks en hebben daarna over de verdiepingen van het verticale toonrooster gewandeld, inclusief de uitbreiding daarvan met modulaties. Tot slot hebben we het diagonale trappenhuis bezichtigd van de parallelle vervanging. Daarbij passeerden we onderweg heel wat technische details. Al met al was dit daarmee een moeilijk hoofdstuk, dat ver weg lijkt te staan van de spontaniteit van de Beatles-songs. We hoeven er gelukkig niet veel van te onthouden. Belangrijk is, dat we een redelijke verklaring hebben gevonden voor de verwarring die de beatmuziek zaaide onder klassiek geschoolde muzikwetenschappers, zoals Mellers en Villinger. In tegenstelling tot hun opvatting dat de beatmuziek teruggreep op traditionele kerktoonladders, blijkt deze muziek evenwel net zo goed, zo niet beter, te kunnen worden gezien als een verdergaande stap in de ontwikkeling van de westerse harmonie.

In de westerse muziek kunnen de twaalf tonen, die binnen het octaaf worden onderscheiden, elk meerdere enharmonisch gelijke tonen representeren. Dat heeft voordelen en nadelen. Het menselijk gehoor is uiterst gevoelig en een nadeel is, dat muziekinstrumenten in veel gevallen geen zuivere tonen weergeven. Over de meest geschikte manier om de twaalf tonen op muziekinstrumenten te stemmen, is in de zestiende en zeventiende eeuw door muziektheoretici en muziekbeoefenaars dan ook diep nagedacht en heftig gedebatteerd. Uiteindelijk werd het pleit beslecht in het voordeel van de evenredige stemming (Van de Craats, 1989: 125). Dat lijkt op het eerste gezicht niet de meest geschikte keuze. Behalve het tooncentrum vertonen juist in deze stemming alle tonen op een instrument een afwijking van de zuivere tonen die ze geacht worden te vertegenwoordigen (Willemze, 1964: 174). Daar staat als voordeel evenwel tegenover, dat met de evenredige stemming door en over het toonrooster heen kan worden gewandeld. Op die manier kunnen aantrekkelijke intervallen worden gemaakt en kan een uitgebreide toonvoorraad worden aangesproken. Bij de interpretatie van het toonmateriaal kan de luisteraar echter wel enige ondersteuning gebruiken.

Voor al het samengaan van kwint- en tertsintervallen levert bij het gebruik van de evenredige stemming een aantal tonen op, die meer dan eens dubbelzinnig en daarmee voor de luisteraar lastig plaatsbaar zijn. Een eerste hulp daarbij bieden de akkoorden. Omdat elk akkoord een kwint- en een tertsinterval heeft, geeft het aan welke toon wordt bedoeld. Vaste combinaties van akkoorden – met name de subdominant, tonica en dominant – bieden verder houvast. Ze definiëren een tooncentrum, vanwaaruit andere tonen kunnen worden ingeschat. Vanzelfsprekend

verloopt dat beoordelingsproces niet bewust. De intervallen dragen een natuurlijk karakter, dat nauw aansluit bij de muzikale perceptie. Dat blijkt wel uit muziekpsychologisch onderzoek. Als mensen wordt gevraagd te beoordelen, hoe goed verschillende akkoorden bij elkaar passen, blijkt aan hun oordeel impliciet een uitgebreid toonrooster ten grondslag te liggen (Krumhansl, 1990; Cross, 1995: 306).

Zolang de toonvoorraad in een compositie rond het tooncentrum ligt, kan er niet bar veel misgaan. Het verticale toonrooster legt op die manier de betekenis van alle tonen van de chromatische toonladder eenduidig vast. In het uitgebreide toonrooster kunnen evenwel grilliger patronen worden getrokken. Er kunnen laddervreemde tonen en akkoorden worden aangesproken. Door middel van modulaties kan zelfs het tooncentrum, en daarmee het complete verticale toonrooster, worden verhuisd. Het noodzakelijke houvast daarvoor wordt geboden door kadensen en leidtonen. Het westerse toonstelsel draagt met zijn kwint- en tertintervallen een natuurlijk, aansprekend karakter. In het gebruik van de kadensen en de toepassing van de leidtonen schuilt echter een sterk cultuurhistorisch element. De klassieke harmonische conventies, die in de verschillende majeur- en mineurtoonladders en de regels om die te combineren tot uitdrukking komen, vormen een onderdeel van een historisch proces van gewinning en verandering. Muziek heeft een dynamisch karakter en, zoals Weber ook vaststelde, steeds wanneer muzikale regelmatigheden en conventies theoretisch werden vastgelegd, bleken ze niet veel later in de muzikale praktijk al weer te zijn doorbroken. Theoretische verklaringen van die ontwikkelingen lopen dan ook stevast achter op de muzikale praktijk. Opvallend genoeg geldt dat ook voor de aanpak die door Van de Craats wordt voorgestaan. Ontegenzeggelijk beschrijft en verklaart zijn verticale toonrooster belangrijke aspecten van het Klassieke en Romantische repertoire. Het zit echter te krap in z'n jasje om de muzikale praktijk van de beatmuziek te kunnen omvatten. Om de overmaat aan akkoorden en het teveel aan tonen te verklaren, is een diagonaal toonrooster nodig. Maar, in het gebruik van het diagonale toonrooster schuilt niet de belangrijkste vernieuwing die deze muziek bewerkstelligde.

De Beatles breidden hun toonmateriaal vanzelfsprekend niet uit op grond van theoretische overwegingen. Als ze al de Schuberts genoemd mogen worden van de popmuziek, dan berust die reputatie zeker niet op hun kennis van de muziektheorie. De muzikale ontwikkeling van het viertal werd gestuurd door onkunde, experimenten op hun gitaren en de voorbeelden van hun helden als Elvis Presley, Buddy Holly en Chuck Berry. Daaraan ontleenden ze hun merkwaardig akkoordenmateriaal. In de

rock'n'roll en de rhythm and blues werden al die akkoorden met de bijbehorende kadensen in de greep gehouden. De Beatles lieten echter, en daarin verschilde hun muziek van die van hun grote voorbeelden, al snel zien, dat ze het best wel zonder de steun van kadensen konden stellen. Ze deden dat voorzichtig aan, en dat verklaart voor een deel mogelijk ook hun succes. Kramarz (1983: 127-128) beklemtoont, dat hun gebrek aan muzikale kennis de Beatles een voorsprong gaf. Voor de muzikale experimenten waarmee zij hun publiek bestookten, volstond wat ze met de kadensen van de turn-back en de turn-around hadden geleerd. Mogelijk om hun aanvankelijke gebrek aan virtuositeit te compenseren, maakten zij daar allerlei variaties op. Op die manier wisten ze, "... bekend toonmateriaal onder te brengen in nieuwe samenhangen of weinig benutte klanken op te nemen in vertrouwd klinkende formules. Daarmee plaatsten ze hun liedjes binnen een raamwerk dat voor elke rock'n'roll-fan begrijpelijk bleef en schiepen ze tegelijk toch iets nieuws."

Het diagonale toonrooster helt scheef opzij en is ook omvangrijker dan het verticale toonrooster. Het omvat daarmee meerduidig toonmateriaal. In het diagonale toonrooster vervullen kadensen daarom een belangrijkere functie dan in het verticale toonrooster. Als de Beatles de steun van de kadensen konden missen, vraagt dat dan ook om een nadere verklaring. In de volgende hoofdstukken laten we aan de hand van een aantal voorbeelden zien, hoe de Beatles de bestaande conventies en kadensen meer en meer uitholden en vanuit die vrijheid de verdere mogelijkheden van het diagonale toonrooster verkenden.

*If you're listening to this song,
you may think the chords are going wrong;
but they're not: we just wrote it like that.*
Only A Northern Song (1968)

4

Verbrokkelde kadensen

Oude conventies en nieuwe combinaties. Na de schok van 1964 herstelde de Amerikaanse muziekwereld zich een beetje van de Britse invasie. Bestaande groepen pasten zich aan en nieuwe formaties werden opgericht. Ze namen het geluid van de beatmuziek over en probeerden hun Britse tegenhangers met hun eigen wapens te verslaan. Met enig succes lanceerde John Sebastian met zijn groep de Lovin' Spoonful in 1965 het nummer *Do You Believe In Magic?* De verwondering was nog steeds niet helemaal verdwenen en de magie waarnaar in de titel werd verwezen leek zowel betrekking te hebben op het gevoel van verliefdheid als op de muziek waarmee het werd bezongen. In hetzelfde jaar richtte Roger McQuinn, een folk-zanger die in café's en bars vaak de songs van de Beatles speelde, de roemruchte groep de Byrds op en bracht daarmee Bob Dylans nummer *Mr. Tambourine Man* in een aangepaste bewerking uit. Dylan zelf stond al klaar in de startblokken en volgde niet veel later (Wolfe, 1964; Denisoff, 1971: 190-192). Tot verbijstering van vele fans nam hij op het New Port Folk Festival de elektrische gitaar ter hand. Nog in hetzelfde jaar ging hij een coalitie aan met de Canadese rock'n'roll-groep de Hawks en gezamenlijk tilden ze de popmuziek, zowel muzikaal als tekstueel, naar nieuwe hoogten. In 1966 reageren ook de surfgroepen. In het spoor van de harmonische experimenten van de Britse beat schrijft John Philips van de Mama's en de Papa's het nummer *Monday, Monday*. Het kost de groep aanvankelijk enige moeite om zich de harmonische overgangen eigen te maken. Brian Wilson van de Beach Boy's, een van de weinige Amerikaanse musici die al eerder op dezelfde muzikale golflengte zaten, reageert op het album *Rubber Soul* met *Pet Sounds*. Dat levert hem aanzienlijke moeilijkheden op met zijn bandleden, maar ook de onverholten bewondering van de kant van de Beatles.

In al deze gevallen vormen de harmonische eigenaardigheden van de Beatles-songs de belangrijkste bron van inspiratie. Nadrukkelijk noemt McQuinn in een terugblik *She Loves You* en *I Want To Hold Your Hand* en weer valt het woord magie: “Van die liedjes houd ik echt. En dat vooral vanwege de muziek. De woorden hadden niet zoveel om het lijf, maar in de akkoorden zat echt magie. Die liedjes zaten vol met het soort overgangen, die ik zo mooi vond in de folk-muziek. De manier waarop ze door al die akkoorden heengaan, bezorgt me nog steeds kippenvel. Ik ben gek op die liedjes” (Muni, Somach en Somach, 1989: 168). Zelf kon McQuinn aardig met zijn gitaar overweg. Voor de oorspronkelijke beatmuzikanten lag dat meestal anders. Het geheim van de beatmuziek lag bepaald niet in de virtuositeit van de artiesten. De betovering van de muziek – wat haar in het begin zo ondefinieerbaar anders deed klinken – was de manier waarop simpele akkoorden aan elkaar werden geregen in nieuwe, onverwachte combinaties. Voor de begeleiding van een willekeurige song kwamen in principe alle beschikbare majeur-, mineur- en septiemakkoorden in aanmerking. Dat druiste stevig in tegen de logica van de klassieke harmonieleer. Maar, de muzikale wetteloosheid van de beat leverde ook iets op. Alle tonen van het diagonale toonrooster konden op die manier worden aangesproken met behoud van hun eigen klankkleur. De beatmuziek schiep daarmee een breed en omvattend muzikaal idioom.

Zonder veel problemen, zo bleek al gaandeweg, konden andere muzikale genres in het nieuwgevormde raamwerk worden ingepast. In hun songs lieten de Beatles dat op speelse wijze zien door frases en citaten op te nemen uit de volksmuziek, de music-hall, de jazz, de Indiase raga en zelfs de klassieke muziek. Wel bijzonder bont maakten ze het in *All You Need Is Love*, het nummer dat ze schreven voor het televisieprogramma *Our World* van 25 juni 1967. Daarin vinden we naast het begin van de *Marseillaise* uitgevoerd door een blaaskapel, ook het thema van de tweestemmige *Invention n° 8 in F-groot*, BWV 779, van Johann Sebastian Bach gespeeld op een baroktrompet, een gedeelte van het Engelse volksliedje *Greensleeves* uitgevoerd door een strijkersensemble, het begin van Glenn Millers *In The Mood* op saxofoon, plus helemaal op het eind nog een zelfverwijzing naar *She Loves You* (Dietrich, 1979: 66-68). Eerder had Chuck Berry nog tevergeefs geprobeerd om de klassieke muziek en de jazz ten grave te dragen. Uitdagend lieten de Beatles zien dat hun poging meer succesvol was verlopen en dat hun muzikale idioom ruimte genoeg bood om aan tal van andere muzikale stijlvormen onderdak te verschaffen. Wat voor de muziek van de Beatles gold, gaat op voor de hele popmuziek. Deze stijl laat zich

niet vastleggen aan de hand van exclusieve muzikale kenmerken. Dat is knap vervelend voor iedereen die gewend is om een genre op die manier te definiëren. De popmuziek laat zich zo gemakkelijk echter niet in een beschrijving vangen, concludeert Lawrence Grossberg (1992: 131), want: "... er bestaat geen enkel geluid dat niet tot een integraal onderdeel kan worden gemaakt van de popmuziek."

Vanzelfsprekend kwam de muzikale vernieuwing die de beatmuziek bewerkstelligde, niet als een donderslag bij heldere hemel. Dat is achteraf gezien bij geen enkele vernieuwing het geval. Altijd zijn er wel eerdere aanzetten te ontdekken en hier is het niet veel anders. In de volksmuziek, in de klassieke muziek en zeker in de populaire muziek bestond al veel eerder een duidelijke neiging om het muzikale idioom uit te breiden met laddervreemde tonen en akkoorden. Hoewel dat op muzikaal vlak verrassende effecten kon opleveren, kleefde er onlosmakelijk een probleem aan vast. Hoe verder tonen in het toonrooster langs de tertsenlijnen verwijderd zijn van het tooncentrum, des te groter wordt hun afwijking van de evenredig gestemde of zoals dat heet, getempereerde tonen die de begeleidende instrumenten voortbrengen. Opwaartse kwintsprongen kunnen die afwijkingen slechts gedeeltelijk compenseren; neerwaartse kwintsprongen maken ze zelfs nog groter. Binnen het grotere geheel van het toonrooster is een aantal van deze tonen bovendien, zo weten we inmiddels, dubbelzinnig en daarmee moeilijk te duiden voor de luisteraar. Er was daarom enige ondersteuning nodig. Die steun werd geboden door kadensen.

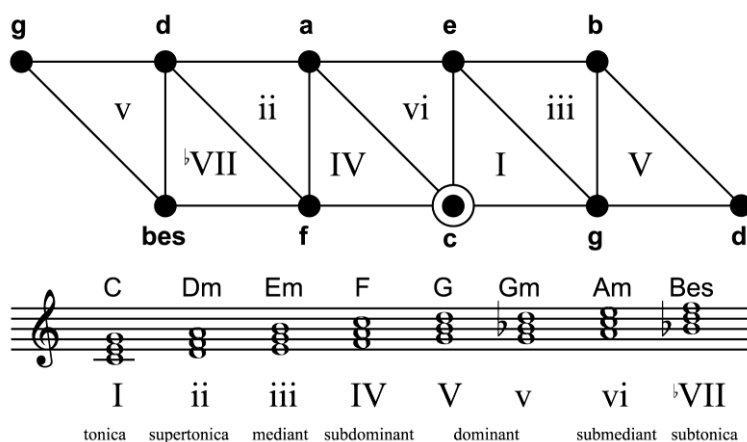
Kadensen zijn min of meer conventionele, vastliggende reeksen van akkoorden. Omdat ze bekend zijn, bieden ze enig houvast bij de interpretatie van meerduidig toonmateriaal. In zijn muzieksociologische studie wees Max Weber (1921) al op de functie die kadensen in dit opzicht vervullen binnen de klassieke muziek. Eerst en vooral lijken we de oorsprong van kadensen met afwijkend toonmateriaal echter te moeten zoeken in de traditionele volksmuziek. De Zuid-Afrikaanse musicoloog Peter van der Merwe (1989) laat zien dat dit soort harmonische progressies gretig wordt geadopteerd in de populaire muziek van de achttiende en de negentiende eeuw. In sterke mate zijn die conventies, volgens Volkmar Kramarz (1983), weer van invloed op de verdere ontwikkeling van de populaire muziek in de eerste helft van de twintigste eeuw. Voor de muzikale opzet van de ragtime, de jazz, de folk, de blues, de country and western en later ook de rock'n'roll zijn de kadensen uiterst belangrijke bouwstenen. Elk genre toonde daarbij haar eigen voorkeuren en samen leverden zij de grondstoffen voor de beatmuziek. In dit hoofdstuk lopen we de

belangrijkste kadensen in de eerste songs van de Beatles langs om te zien in hoeverre er op dit punt overeenkomsten zijn te vinden tussen hun muziek en eerdere muzikale ontwikkelingen. Onderweg zullen we zien dat de kadensen in de handen van de Beatles steeds verder afbrokkelden. Zo ver zelfs, dat er uiteindelijk weinig meer van over bleef dan losse combinaties van afzonderlijke akkoorden.

Ongewone kadensen. Voor het grote publiek leek de beatmuziek aanvankelijk in alle opzichten nieuw. Zeker in hun eerste twintig songs, lopend van *Love Me Do* van begin oktober 1962 tot en met Harrisons *Don't Bother Me*, laten de bestaande muzikale conventies zich nog redelijk goed herkennen. Gitaristen die bekend waren met de gangbare akkoordenprogressies uit de folk en de blues zullen er nog niet veel moeite mee hebben gehad. Het nummer *I Want To Hold Your Hand*, dat eind november 1963 – drie maanden na *She Loves You* en een week na het album *With The Beatles* – op single verscheen, vormt in harmonisch opzicht een markant breukpunt. De volgende singles en de songs van het album *A Hard Day's Night* luiden een periode in, waarin de speurtocht naar nieuwe combinaties van akkoorden leidt tot steeds driestere experimenten. Nog een jaar en zestien nummers van eigen hand later, verschijnt eind november 1964 de single *I Feel Fine* tegelijk met het album *Beatles For Sale*. De tien nummers van de Beatles op deze single en dit album laten samen zien dat de groep de steun van de kadensen niet langer nodig had. In gelijke mate gold dat voor hun fans die de muzikale ontwikkeling van hun favorieten op de voet volgden.

Twee van die kadensen zijn we hiervoor al tegengekomen: de turn-around en de turn-back. Samen vormen ze de belangrijkste, zij het niet de enige akkoordenprogressies die aan de basis lagen van de beatmuziek. Voor dergelijke progressies gebruiken we hier het begrip kadens. Die term wordt in een meer beperkte betekenis ook wel toegepast om de volgorde van de slotakkoorden van een muziekstuk te benoemen. In navolging van Theo Willemze (1964: 297) geven we het begrip hier een ruimere lading en gebruiken we het voor elke 'vaststaande, stereotiepe reeks akkoorden of akkoordverbindingen'. In de notatie van kadensen worden de akkoorden gewoonlijk aangeduid met romeinse cijfers, geteld vanaf de tonica als eerste toon van de toonladder. Hoofdletters geven de majeurakkoorden aan. De romeinse *I* staat bijvoorbeeld voor de tonica, de *IV* voor de subdominant en de *V* voor de dominant. Mineurakkoorden worden op soortgelijke wijze aangegeven, maar dan met kleine letters. Zo representeert de *ii* de parallelmineur van de

subdominant, de *iii* die van de dominant, en de *vi* de parallelmineur van de tonica. Ook deze akkoorden gaan door het leven onder gedistingeerde Latijnse namen. De *ii* en zijn majeure transitie *II* worden wel getooid met de benaming supertonica; de *iii* en de *III* worden betiteld als de mediant. Omdat de beide sextakkoorden *vi* of *VI* kunnen worden gezien als de subdominant van de mediant, heten deze ook wel de submediant. De *VII*, die in het schema ontbreekt, gaat door het leven onder de naam van leidtoonakkoord. De verlaagde $\flat VII$ en zijn mineurtransitie $\flat vii$ worden de subtonica genoemd, dit keer omdat de grondtoon in de toonladder een hele toonafstand lager ligt dan de tonica.



Figuur 14: Notatie en namen van de belangrijkste akkoorden

Een overzicht van de gebruikelijke namen en notaties staat afgebeeld in figuur 14. Bezien vanuit het diagonale toonrooster zijn de aanduidingen van de akkoorden niet strikt logisch. De nummering volgt de plaats van de tonen in de toonladder, gemeten vanaf het tooncentrum, en niet die in de kwintenreeks. Deze notatie van de toontrappen in de harmonie is echter stevig ingeburgerd in de popmuziek en om die reden zullen we er bij onze bespreking van de voornaamste kadensen bij aansluiten. Afgezien van de subtonica $\flat VII$ en zeker van de mineurtransitie van de dominant *v* zijn de afgebeelde drieklanken toonladdereigen akkoorden. Samen leveren ze immers de tonen van de diatonische toonladder. Niet al die akkoorden passen echter zondermeer bij elkaar. Voor het gebruik van de parallelmineuren geldt de restrictie, dat zij de positie van het tooncentrum niet mogen aantasten. Deze en alle andere akkoorden zullen, als zij in liedjes op een min of meer vanzelfsprekende wijze

voorkomen, op andere harmonische gronden moeten worden verklaard. Dat geldt daarmee ook voor de subtonica $\flat VII$ en de mineurversie van de dominant v . De reden waarom ze hier toch in het overzicht zijn opgenomen, zal verderop duidelijk worden.

Kadensen zijn reeksen van akkoorden die om de een of andere muzikale reden aantrekkelijk klinken en die door terugkerend gebruik in verschillende muziekstukken zijn ingesleten in het gehoor van het publiek. In de rockmuziek is de vaste gewoonte gegroeid om de harmonische vrijheid met behulp van dergelijke standaardprogressies in de greep te houden. In leerboeken staat om die reden meestal wel een kort rijtje van kadensen opgesomd. Een willekeurig, maar goed voorbeeld biedt Mark Michaels' boek *Teach Yourself Rhythm Guitar*. In zijn handleiding noemt Michaels (1978: 62) John Lennon opmerkelijk genoeg de beste slaggitarist uit de moderne rockmuziek. Niet iedereen zal het daarmee eens zijn, maar verder wijkt zijn aanpak weinig af van andere cursusboeken voor de beginnende rock-gitarist. Als eerste akkoordenschema noemt Michaels (1978: 41) de serie: $| I | IV | V^7 | I |$. Deze kadens begint met de tonica, stapt vervolgens naar de subdominant, gaat vandaar naar de dominant – meestal met een toegevoegde septiem – om tot slot weer terug te keren naar de tonica. Deze kadens is allerminst uniek voor de popmuziek. Integendeel, het is een dermate algemeen verschijnsel, dat het in de klassieke muziek bekend staat als de authentieke of de gewone kadens (Willemze, 1964: 297). Haar identiteit ontleent de gewone kadens vooral aan de exclusieve aanwezigheid van de drie basisakkoorden en de afsluiting die loopt van de dominant naar de tonica.

14	C: I	IV	I	IV	
	I've lost her now for sure, —		I won't see her no more. —		It's
18	C:	V	I		
	gon — na be a drag, —		mis — er — y.		

Figuur 15: Gewone kadens aan het eind van het couplet van Misery

Een goed voorbeeld van de gewone kadens geeft de passage in figuur 15, afkomstig uit het liedje *Misery*. Lennon en McCartney schreven het tijdens een tour die ze in februari 1963 door Engeland maakten. Zelf zaten ze toen nog in het

voorprogramma en de song was oorspronkelijk bedoeld voor de hoofdattractie van de optredens, de zangeres Helen Shapiro. Zij zag er klaarblijkelijk weinig in en maakte er geen gebruik van. Zelf namen de Beatles het op voor hun album Please Please Me. Harmonisch gezien is *Misery* een van hun meest eenvoudige liedjes. Naast de drie basisakkoorden wordt enkel de mineurparallel van de tonica, in dit geval de Am, ten tonele gevoerd. Verrassend is hoogstens, dat het nummer begint met de subdominant en de beide coupletten met de mineurparallel van de tonica. Tussen de subdominant en de dominant keert bovendien, zoals het voorbeeld laat zien, de tonica nog een maat terug. Dat is een afwijking die kenmerkend is voor de populaire muziek. Als stevig fundament ligt onder het liedje echter de gewone kadens.

Al iets minder gewoon zijn de volgende kadensen die Michaels noemt, zoals de progressie: | I | ii | V⁷ | I |. Hier wordt de plaats van de subdominant ingenomen door haar parallelmineur. Ter illustratie wijst Kramarz (1983: 47) op het liedje *So Long* van de bekende Amerikaanse folk-zanger Woody Guthrie. Dat is een geschikt voorbeeld, en wel omdat Guthrie voor zijn teksten vaak bestaande melodieën en begeleidingen overnam. Het tekent de populariteit die deze kadens in de jaren dertig genoot. Bovendien vormde Guthrie's werk een belangrijke inspiratiebron voor de Amerikaanse folk-revival. Zijn werk slaat daarmee een brug tussen de vooroorlogse en de naoorlogse populaire muziek. Er bestaan dan ook diverse popuitvoeringen van deze song. Dat laat op zijn beurt weer zien, dat dit soort muzikale experimenten aan de wortel lag van de beatexplosie. Behalve in de Amerikaanse volksmuziek uit de jaren twintig en dertig geniet deze kadens bekendheid in de country and western. Gemakshalve zullen we haar daarom hier de country-kadens noemen.

⁴ G: I ii V ⁷ I	⁴ G: I ii V ⁷ I
She's got the dev – il in her heart, —	but her eyes, they tan – ta – lize. —
⁸ G: I ii V ⁷ I	⁸ G: I ii V ⁷ I
She's gonna tear your heart a – part, —	oh, her lips they real – ly thrill — me. —

Figuur 16: Country-kadens in Devil In Her Heart

De country-kadens is een regelmatige en welkome gast in de rock'n'roll en was ook voor de Beatles geen onbekende. Daarvan getuigt het nummer *Devil In Her*

Heart van Richard Drapkin uit 1962, dat de groep leerde kennen van de versie van de Donay's, al snel op haar repertoire zette en eind 1963 officieel uitbracht op het album *With The Beatles*. Ook hier zijn de country-invloeden merkbaar. Het nummer heeft bovendien een thema, dat typerend is voor de country and western en de rock'n'roll: de aantrekkingskracht van de gevaarlijke, want zelfstandige vrouw (Bradby en Torode, 1984). Samen met de openingszinnen van dit liedje staan de begeleidende akkoorden van de country-kadens afgebeeld in figuur 16. In een verdere variant voegt zich in dat rijtje nog de parallelmineur van de tonica. We krijgen dan de reeks | I | vi | ii | V⁷ | of, afhankelijk van het maatschema, de progressie | I - vi | ii - V⁷ |. In die langere variant eindigt de kadens op de dominant om in de herhaling weer met de tonica te worden vervolgd. In wisselende gedaanten vormt deze repeterende country-kadens een trouwe gast in de Beatles-songs. In pure vorm treffen we haar onder meer aan in *This Boy*, de flipside van de single *I Want To Hold Your Hand*. De tekst en begeleiding van de eerste maten staan ter illustratie in figuur 1⁷ weergegeven.

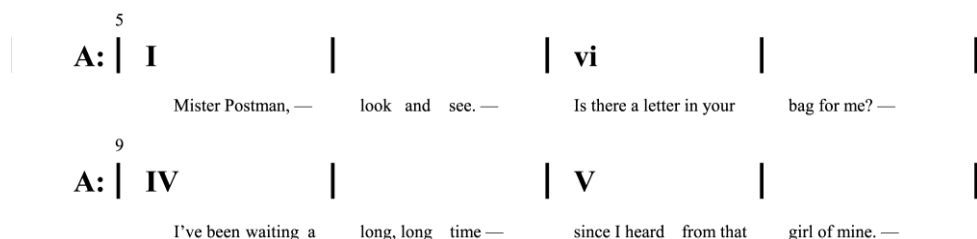
3	D:	I ⁷ vi ii V ⁷ I ⁷ vi ii V ⁷
	That boy —	took my love — a — way. Oh, he'll regret it some
7	D:	I vi ii V ⁷ I ⁷ vi ii V ⁷
	day. —	But this boy wants you back a — gain. —

Figuur 17: Repeterende country-kadens in *This Boy*

Deze afwijkende kadensen kunnen alle worden beschouwd als afgeleiden van de gewone kadens. Het gegeven dat ze kunnen worden gecompleteerd met een subdominant, lijkt dat te bevestigen. Met dat akkoord erbij gevoegd laat de country-kadens het volgende beeld zien: | I | IV - ii | V⁷ | I |. De repeterende country-kadens kan op soortgelijke wijze worden aangevuld. Het resultaat oogt dan als volgt: | I - vi | IV - ii | V⁷ |. In die vorm geniet deze laatste progressie in de klassieke muziek ook wel bekendheid als de uitgebreide kadens (Willemze, 1964: 297).

Tot slot kunnen we uit de repeterende country-kadens ook nog de tweede toontrap II weglaten. In het uiteindelijk resultaat van al dat invoegen en wegstrepen herkennen we de turn-around. Ook die kadens was de Beatles niet onbekend. Een fraai voorbeeld van deze kadens in zijn meest eenvoudige vorm biedt het liedje

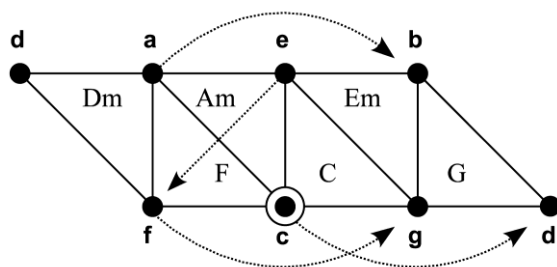
Please Mr. Postman, dat in 1961 door de meidengroep de Marvelettes op de plaat werd gezet (figuur 18). Ook van dat lied treffen we een schitterende cover aan op het album *With The Beatles*. In het origineel vinden we overigens ook het slepend gezongen ‘oh yeah’, dat de Beatles tot hun handelsmerk maakten. De turn-around kan worden bekeken als een variant van de gewone kadens. In haar basisvorm omvat de reeks vier opeenvolgende akkoorden: | I | vi | IV | V⁷ |. Net als in de repeterende country-kadens wordt het geheel na het laatste akkoord weer van voren af aan opgepakt; vandaar de naam. Deze kadens was bepaald niet nieuw. Ze speelt een belangrijke rol in de jazz en blijkt een favoriet in eerdere rock’n’roll-ballades, zoals Elvis Presley’s *Return To Sender*, en Franse pop-chansons als Françoise Hardy’s *Tout Les Garçons Et Les Filles De Mon Âge*. Dat de kadens een blijvertje is in de popmuziek, bewijst het nummer *I’ll Always Love You*, eerder bekend van de uitvoering van Dolly Parton, dat nog in 1993 door Whitney Houston op de hitlijsten omhoog werd gezongen.



Figuur 18: Turn-around in Please Please Me

Kadensen waarborgen de positie van het tooncentrum, doordat ze dissonanten, zoals dat heet, ‘oplossen’. Die term is niet ontleend aan het vakgebied van de chemie. Het betekent kortom niet dat deze tonen zodanig worden verdund dat ze niet meer opvallen. Oplossen wil zeggen dat de dissonanten een duidelijke plaats krijgen ten opzichte van de consonanten, de legitieme tonen van de basisakkoorden doordat ze daaraan zijn te relateren en er uiteindelijk ook weer op zijn terug te voeren (Martindale en Riedel, 1958: xxviii). In de basisvormen van de hier genoemde kadensen staan de mineurakkoorden stevig ingeklemd tussen de majeurakkoorden van de gewone kadens in. De overgangen tussen de akkoorden geven richting aan de interpretatie van de tonen. In de turn-around is de mineurparallel van de tonica opgenomen. De opname van dat akkoord wordt ondersteund, doordat in de overgang van de tonica naar haar parallelmineur en vandaar weer naar de subdominant steeds

twee tonen gelijk blijven. Voor de *I* en de *vi* zijn dat de grondtoon en de boventerts van de tonica; voor de stap naar de *vi* en de *IV* zijn het de bovenkwint en de boventerts van de subdominant. Hiermee wordt voorkomen, dat de grondtoon van de parallelmineur, die in het toonrooster op de kwintlijn boven het tooncentrum ligt, abusievelijk wordt geïnterpreteerd als een nieuw tooncentrum. In de overstap van de *vi* naar de *IV* zit bovendien een eenduidige leidtoon van de bovenkwint van de mineur naar de grondtoon van de subdominant (figuur 19). De tertsverhoudingen worden bevestigd en geven daarmee een goed houvast voor de interpretatie van de betrokken tonen. In de country-variant zijn de overgangen scherper aangezet. Hier wordt het geheel vooral in balans gehouden, doordat de grondtoon van de supertonica *ii* soepel wordt omgezet in de bovenkwint van de dominant *V* en de beide andere tonen in gelijke mate twee kwinten worden opgehoogd. Die laatste verschuiving komt in de toonladder overeen met een hele toonsverhoging.



Figuur 19: Leidtoon en gelijkwaardige kwintsprongen in de overgang van Am (vi) via F (IV) naar G (V)

Zowel Michaels als Willemze introduceren hun kadensen met enige vanzelfsprekendheid. De vraag is echter waar ze vandaan komen. De manier waarop ze nu zijn gepresenteerd, suggereert dat de varianten zijn ontstaan vanuit de gewone kadens met zijn exclusieve majeurekkoorden. Historisch blijken combinaties van mineur- en majeurekkoorden evenwel het eerste geboorterecht te hebben.

Op het spoor van de kadensen. De country-kadens, de uitgebreide kadens en de turn-around hebben iets met elkaar gemeen. Allemaal spelen ze met de onderlinge vervanging van parallelle mineur- en majeurekkoorden. Mensen met enige affiniteit voor popmuziek – gevoel voor de plaats van de tonen in het diagonale toonrooster – hebben daar weinig moeite mee. Voor luisteraars met een

klassiek geschoold oor blijft het tooncentrum echter vaag. Van der Merwe spreekt in dit verband over liedjes met een dubbele tonica. Meestal wordt dit soort muziek, ter onderscheid van de tonale muziek met een enkel, duidelijk geplaatst tooncentrum, modaal genoemd (Porter, 1979: 58). Daarmee wordt bedoeld dat deze liedjes gebruik maken van het toonmateriaal van oude kerk- en volkstoneladders. Dat suggereert een eerbiedwaardige ouderdom. Enige argwaan is hier echter wel geboden. Kramarz (1983: 40) stelt vast dat dit soort modale wijsjes slechts een beperkt deel uitmaakten van de vroege Amerikaanse volksliedjes. Dave Harker (1981) wijst erop dat in het midden van de vorige eeuw de belangstelling voor volksliedjes in de hogere sociale lagen van de samenleving enorm toenam. De verzamelaars en liefhebbers toonden uit puristische overwegingen een grote voorkeur voor modaal getoonzette liedjes. Met hun verzamelwoede – de vermogen-de collectioneers betaalden voor liedjes die in hun oren authentiek en dus modaal moesten klinken – riepen ze de productie ervan zelfs op.

Het verschijnsel van de dubbele tonica blijft niet beperkt tot de volksmuziek en is ook herkenbaar in de Romantische muziek uit de negentiende eeuw, zoals in sommige stukken van Franz Schubert, Frédéric Chopin en Franz Liszt. Van der Merwe (1989: 263-264) wijst erop, dat de componisten van de volksmuziek en populaire muziek uit die tijd zich daar klaarblijkelijk door lieten inspireren. Hij stipt onder meer Schuberts *Strijkkwintet in C, D 965*, aan, waarvan de openingsmaten in aangepaste vorm lijken terug te keren in parlour- en music-hall-stukken. Ook Alan Pollack (1989: 5) wijst in zijn bespreking van *She Loves You* op eerdere voorbeelden uit de klassieke muziek. Hij voegt daar evenwel aan toe, dat de meeste daarvan destijds wel de wenkbrauwen deden fronsen van de echte serieuze muziekliefhebbers. Tussen de serieuze en de populaire muziek bleef in dit opzicht een scheidslijn bestaan. En, ondanks alle onderlinge overeenkomsten, stelt ook Van der Merwe, kreeg de modale muziek een zelfstandige ontwikkeling in de populaire muziek van de negentiende eeuw, met name in de parlour- of salonmuziek.

Er zijn kortom goede redenen om de opkomst van de modale muziek niet al te ver in het verleden terug te plaatsen. Eerst in de negentiende eeuw lijkt er sprake van een stijgende belangstelling voor dit soort muziek en pas in de twintigste eeuw worden de bijbehorende vloeiende overgangen tussen majeur en mineur meer regel dan uitzondering. Niettemin kunnen er belangrijke voorlopers van de modale muziek worden gevonden in de traditie van het volkslied. Kramarz (1983: 33 e.v.) wijst in dit bestek op de natuurlijke mineurtoonladder, die kenmerkend werd geacht voor die

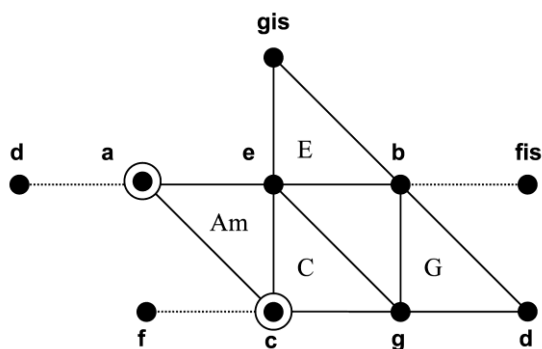
traditionele Europese en Amerikaanse volksliedjes waarin geen duidelijk onderscheid tussen mineur en majeur werd gemaakt. De natuurlijke toonladder van A-mineur herbergt bijvoorbeeld het complete toonmateriaal van zowel het G- als het Am-akkoord. In volksliedjes komen we ook geregeld combinaties van die twee akkoorden tegen. Dat patroon is onder meer bewaard gebleven in verschillende Keltische, met name Schotse volksliedjes. Een goed voorbeeld is de begeleiding van de *shanty* – het zeemansliedje – *Drunken Sailor*, dat in zijn geheel uit een afwisseling van beide akkoorden bestaat. Dat liedje was overigens geliefd bij de Britse skifflegroepen en zou als zodanig, naast *My Bonnie* dat uit 1881 stamt, zeker niet hebben misstaan in het vroege repertoire van de Beatles.

Voor de bronnen van dit soort liedjes moeten we met Wilfrid Mellers terug tot in de late Middeleeuwen en de vroege Renaissance. Die mening is ook Van der Merwe (1989: 205-211) toegedaan. Hij maakt ook duidelijk waarom ze later naar de marge van de muziekgeschiedenis werden verwezen. Ieder die *Drunken Sailor* wel eens heeft meegezongen, weet dat het op het gehoor uitstekend klinkt. Toch spot het liedje met alle wetten van de klassieke harmonieleer. Hoewel de toonafstand tussen de *a* en de *g* melodisch vrij gemakkelijk kan worden gezongen, passen de bijbehorende akkoorden vanuit een klassiek perspectief volstrekt niet bij elkaar. Niet alleen is het eerste een mineur- en het tweede een majeurakkoord, maar bovendien is het G-akkoord de subtonica van de A-mineur en staat het daar in de toonladder ver vanaf. Op grond van die onverenigbaarheid stelt Van der Merwe dan ook dat dit soort liedjes een dubbel tooncentrum hebben, waartussen de melodie als de slinger van een klok heen en weer pendelt. Echt verplaatst wordt het tooncentrum echter niet. Met klem schrijft Van der Merwe (1989: 209) dat er geen sprake is van modulatie, maar eerder van een effect dat we een verschuiving zouden kunnen noemen of in het Engels een *shift*.

Het heen en weer geschommel maakt de combinatie van deze akkoorden aantrekkelijk als basis voor dansmuziek. In die vorm kreeg het dan ook een verder vervolg in de Italiaanse Renaissance. In de zestiende eeuw werd de *passamezzo antico* een populaire dansvorm. In deze muziek werd aangesloten op de akkoordencombinatie van de Am met de G, aangevuld met een E en later ook nog met een C. In deze muziekvorm kreeg het geheel bovendien een tweeledige, binaire vorm: | Am | G | Am | E | :| C | G | Am - E | Am |. Deze kadens vormde de basis voor de gelijknamige Italiaanse dans uit de tweede helft van de zestiende eeuw, de late Renaissance. Ook toen droeg deze afwijkende muziek overigens al een rebels karakter. Haar

grote populariteit kan worden verklaard als een reactie op de onderdrukking van het dansen door de kerkelijke autoriteiten (Harman en Milner, 1959: 336). Ook dit patroon is in een bekend volksliedje bewaard gebleven. Zonder veel moeite vinden we het terug in een van de citaten uit *All You Need Is Love*, namelijk in het liedje *Greensleeves*. Aan de hand daarvan laten de bijzonderheden van de passamezzo antico zich eenvoudig uit de doeken doen.

De melodielijn van *Greensleeves* is samengesteld uit bijna het volledige toonmateriaal van twee verschillende toonsoorten. Dat zijn evenwel niet, zoals we op grond van de suggestie van Van der Merwe misschien zouden verwachten, de toonladders van A-mineur en G-majeur, maar die van A-mineur en C-majeur. Aan het toonmateriaal van die parallelle toonsoorten zijn verder met name de *fis* en de *gis* toegevoegd. De *fis* kan worden toegerekend aan de toonsoort c. De *gis* wijst erop, dat we hier niet alleen te maken hebben met een parallelle toonverschuiving van A-mineur naar C-majeur, maar ook van een overgang van een mineur naar een gelijknamige majeure. Het toonmateriaal kan daarmee worden gezien als een combinatie van de toonsoorten van A-mineur, C-majeur en A-majeur. Belangrijker dan de tonen zelf is evenwel de manier waarop die tonen harmonisch worden aangespeeld.



Figuur 20: Akkoorden en toonmateriaal van *Greensleeves*

Een goed zicht op de logica van de passamezzo antico krijgen we als we de betreffende akkoorden in het toonrooster plaatsen (figuur 20). We zien dan, dat deze dansvorm berust op het samenspel van een mineurtonica, de Am, met twee majeure dominanten, de G op de lagere en de E op de hogere kwintenlijn. De toontrappen van de beide akkoorden staan niet zo ver van elkaar vandaan als de

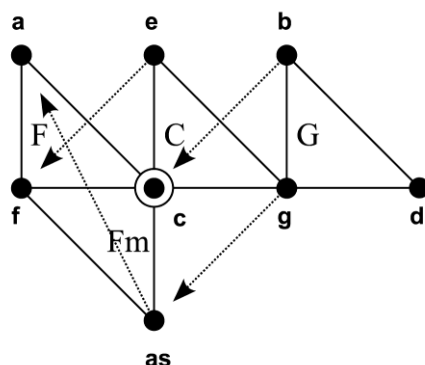
plaats van de grondtonen in de toonladder suggereert. Als er al sprake is van een toonverschuiving, dan verloopt die verschuiving langs de lijn van de kleine tertsen van het toonrooster. Dat lijkt de charme van de passamezzo uit te maken. Het is niet zozeer een combinatie van meerdere toonsoorten, als wel een poging om zowel kwinten als tertsen en daarmee een uitgebreid arsenaal aan tonen in een sluitend systeem onder te brengen en in de hand te houden door een beperkt gebruik van drie tot vier akkoorden. Wanneer we de passamezzo antico op die manier bekijken, dan vormt deze dans zonder twijfel het historisch prototype van de majeur- en mineur-substituties en -transities die in de populaire muziek van de twintigste eeuw een min of meer normaal verschijnsel zijn.

De kadens van de passamezzo antico vormt het aangenaam klinkende resultaat van de eerste harmonische experimenten, die pas veel later zullen worden hernomen. Daarmee ligt de vraag voor de hand, waarom deze akkoordencombinatie in de tussentijd naar de zijlijn van de muziekgeschiedenis werd gedirigeerd. Van der Merwe (1989: 207-208) beantwoordt die vraag onder verwijzing naar de dubbelzinnige tonen in het toonmateriaal. Van de tonen in het geheel neemt met name de *d* een meerduidige positie in, waarvan overigens ook gretig gebruik wordt gemaakt. Zo wordt in de melodie van *Greensleeves* de *d* onder het C-akkoord geaccentueerd als de tweede bovenkwint d_0 , nadat dezelfde noot eerder onder het Am-akkoord is opgevoerd als de d_{-1} , de onderkwint van de *a*. In het eerste gedeelte van de binaire vorm lijkt het G-akkoord daardoor zelfs twee kwintsprongen onder het tooncentrum *a* te moeten worden gesitueerd. Uitgaande van het tooncentrum *c* komt de laatste toon, de zuivere d_{-1} uit op 198 cent en de eerste, de d_0 op ruim 219 cent. Tussen beide tonen bestaat daarmee een verschil van meer dan twintig cent. Het maakt weinig uit of het nu daadwerkelijk om een toonverschuiving gaat of om een parallelle mineurwisseling. Het resultaat is hetzelfde en in beide gevallen komt de passamezzo antico in direct conflict met het klassieke systeem.

De logica van het klassieke systeem gebod, dat al het gebruikte toonmateriaal eenduidig was. Van der Merwe ziet daarin de belangrijkste reden dat het gebruik van de tweede bovenkwint in een dubbelzinnige context min of meer werd verboden in de klassieke muziektheorie. Daarin gaf men de voorkeur aan een vast tooncentrum met eenduidige akkoordwisselingen. Toonverschuivingen en dubbelzinnig toonmateriaal werden gezien als een inbreuk tegen de rationele logica van het nieuwe toonsysteem. De opkomst van de gewone kadens, waarin aanvankelijk ook de subdominant nog een ondergeschikte plaats kreeg toegewezen, bezegelde het lot

van deze passamezzo, zo zegt Van der Merwe (1989: 208). Mellers toonde zich tamelijk verbaasd over de veelvuldige mineur- en majeurwisselingen in de Beatles-songs. De historische studie van Van der Merwe laat zien waarom Mellers toch niet zo verrast had hoeven zijn over de terugkeer van dit muzikale patroon op het toneel van de populaire muziek. In liedjes als *Greensleeves* bleef het bewaard, zij het buiten het toezicht oog van het klassieke genre. Het werd gladgestreken en gevoegd in de gewone kadens, zij het dat gewoonlijk het majeurakkoord E werd vermeden (Kramarz, 1983: 43). Ook duikt steeds meer het C-akkoord op. Het tweede deel van de binaire vorm van de passamezzo antico, waarin het C-akkoord een belangrijke rol speelt, duidt al op dat aanpassingsproces. Toen die gewoonte eenmaal was ingeburgerd, werd het omgekeerd gebruikelijk om in de majeurtoonsoort mineurparallellen op te voeren. Dat gold met name voor de vervanging van de tonica door haar parallelmineur.

Moeilijke mineuren. Ook het gebruik van incidentele mineurtransities, zoals de F-mineur die we al in *She Loves You* tegenkwamen, valt op kadensen terug te voeren. Daarvoor hoeven we minder ver terug in de tijd. Weer onder verwijzing naar *So Long* van Woody Guthrie traceert Kramarz (1983: 47) de opname van dit akkoord in liedjes met een toonsoort in majeur tot de Amerikaanse folk-blues en folk-songs uit het einde van de negentiende eeuw. Ook Pollack (1989: 5) zoekt de entree van dit akkoord in de populaire muziek in deze periode. Het liedje *Home On The Range*, waar deze musicoloog in zijn analyse van *She Loves You* naar verwijst, stamt uit 1873 (Versteeg, 1994: 6).



Figuur 21: Leidtonen tussen de Fm (iv) en de drie basisakkoorden

De interpretatie van de mineurtransitie van de subdominant kost de arrangeurs van bladmuziek vaak enige moeite. Soms wordt in plaats van de Fm de As aangegeven, soms ook de verminderde Fis – de Fis dim – waarmee door de harmonische intervallen van de f_{is-2} , de a_{-1} en de c_0 de lijn van de kleine tertsen in het toonrooster wordt geaccentueerd. Dat laatste vindt haar oorsprong in de jazz, waar graag met dit soort verminderde akkoorden werd en wordt gewerkt. In de volksmuziek gaat het echter in de meeste gevallen om de Fm met de tonen f_0 , as_{+1} en c_0 . In de voorloper van de country and western en de rock'n'roll, de hillbilly-muziek, wordt dit akkoord aanvankelijk opgenomen als onderdeel van de gewone kadens. Hier vinden we vooral een trapsgewijze vervanging van de subdominant, zoals in de sequentie | I | IV | iv | V |. In deze variant vormt de overgang van de IV naar de iv een mineurtransitie die wordt ingeleid door de betreffende parallel-majeur. Figuur 21 laat zien, waaraan deze overgang haar aantrekkelijkheid ontleent. De overgang tussen beide akkoorden wordt ondersteund door een leidtoon van de as_{+1} naar de a_{-1} . Zuiver gezongen bedraagt de afstand tussen beide tonen geen honderd cent, maar zo'n tien cent minder. Dat maakt het tot een uitstekende leidtoon. Ook de overgang van de Fm naar de dominant G wordt gesteund door twee leidtonen.

Bij de overgang van de Am naar de Fm komen we dezelfde tonen tegen. In de stap van de Am naar de F zit al een leidtoon van de e_{-1} naar de f_0 . In de alternatieve overgang van de Am naar de Fm blijft deze gehandhaafd en komt er de leidtoon van de a_{-1} naar de as_{+1} bij. Dat maakt ook de directe stap van Am naar F aantrekkelijk. Deze meer gewaagde manoeuvre treffen we aan binnen de rock'n'roll in variaties op de turn-around. De kadens | I | vi | IV | V⁷ | wordt dan bijvoorbeeld omgezet in de reeks | I | vi | iv | V⁷ |, die in het begin van de jaren zestig haar opwachting maakt. Kramarz (1983: 116) noemt dit een progressieve vorm van de turn-around. Uit het New Yorkse Brill-Building, de hitfabriek van de rock'n'roll, vloeiden toen de liedjes – met name ballades – gebouwd op dit soort kadensen uit de pennen van liedjeschrijvers als Carole King en Gerry Goffin. Zonder twijfel ligt hier een belangrijke inspiratiebron voor de Beatles. Ze maakten ermee kennis in de songs van Elvis Presley en de liedjes van de meidengroepen die ze zo bewonderden. We hoeven maar te kijken naar de covers uit hun vroege repertoire. Ook als songschrijvers vormden Goffin en King met andere succesvolle duo's, zoals Jerry Leiber en Mike Stoller, overigens een lichtend voorbeeld voor Lennon en McCartney.

De leidtonen maakten de mineurtransitie van de subdominant niet alleen tot een geziene gast in de gewone kadens en de turn-around. De vervanging van de

subdominant door haar mineurtransitie kwam ook uitstekend van pas in een andere kadens, die net zoals de *passamezzo antico* door de opzichters van de klassieke stijl in de ban was gedaan. Dit slachtoffer was de plagale kadens: | I | V | IV | I |. Op het oog wijkt deze kadens heel wat minder af van de gewone kadens. Goed beschouwd is het een kopie van de gewone kadens, maar dan in omgekeerde volgorde. Het verschil zit vooral in het slot. De afsluiting van de gewone kadens wordt wel een authentiek of perfect slot genoemd, terwijl die van de plagale kadens te boek staat als een kerkelijk of plagaal slot (Willemze, 1964: 297).

In de middeleeuwse muziek speelde de subdominant aanvankelijk een belangrijkere rol dan de dominant. Bij deze benamingen gaat het, wanneer we het over dit tijdperk hebben, vanzelfsprekend niet om akkoorden, maar om de harmonische intervallen die destijds in de meerstemmige, polyfone zang werden gebruikt. Daarbij werden kwartintervallen, waarvan de toonafstand tussen de tonica en de subdominant er een is, gehanteerd om toonladders te construeren. Dat lag op zich voor de hand. Weber (1921: 14) merkte al op dat de kwart het kleinste interval is waarmee een toonsysteem met ondubbelzinnige consonanten kan worden gemaakt. We vinden de kwart als indelingscriterium terug in het destijds veelgebruikte Griekse volmaakte toonsysteem, dat was opgebouwd als een dubbel octaaf van twee gekoppelde tetrachorden: $b \rightarrow e \rightarrow a$, waar nog een voorafgaande lagere toon a aan was toegevoegd. Het complete systeem telde binnen het bereik van twee octaven zeven tonen die elk een kwartafstand verschilden. Martindale en Riedel (1958: xl) suggereren, dat hierbij ook de seksesamenstelling van de koren een rol speelde. Die bestonden aanvankelijk louter uit mannen en in mannelijke stemregisters vormt de kwart een voor de hand liggend interval. Bij polyfoon gezang dwong de hogere partij daarom als het ware de lagere stemmen melodisch een kwart lager te zingen. Kwartverschillen – maar dit terzijde – vormden overigens ook de geliefde manier van harmoniëren in de samenzang van Lennon en McCartney.

Het gebruik van het volmaakte toonsysteem in de polyfone muziek maakte twee afsluitingen mogelijk. Lag het zwaartepunt van een muziekstuk bij een hoger zingende partij, dan vormde een overgang van de lagere partij naar de hogere de afsluiting. Deze kwartovergang vormde het reguliere kerkelijke slot van de subdominant naar de tonica. Lag het hoofddaccent bij een lager zingende partij, dan vormde hun grondtoon het tooncentrum en vormde de kwintovergang van de hogere naar de lagere partij de afsluiting. In dit geval werd er gesproken van een perfect slot. Hetzelfde principe komt, zij het in andere vormen, terug in een aantal meer

omvangrijke, plagale kerktoonladders, zoals de hypo-frygische en de hypomixolydische. Het toenemend gebruik van kwint- en tertsovergangen maakte van de kwart evenwel een dissonant. Hoewel als melodisch interval welluidend, werd het in harmonisch opzicht meer en meer als een buitenbeentje ervaren. Aanvankelijk mocht de subdominant daarom niet meer aan het spel meedoen en werd zij op de reservebank geplaatst.

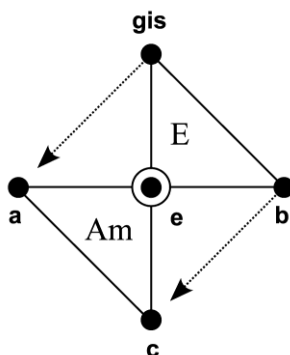
Met de grondtoon van de subdominant als een extra toon toegevoegd aan het dominantakkoord, viel een mooi effect te sorteren. Deze kleine septiem verschaftte een extra leidtoon in de overgang naar de tonica. Met haar grondtoon keerde ook het subdominantakkoord zelf terug in de klassieke muziek. Wel werd het daar meest vermeden op het slot. In de volksmuziek werd het subdominantakkoord op die plaats echter des te gretiger toegepast en kreeg in die vorm bekendheid onder de naam plagale kadens. Net als de passamezzo antico overleefde de plagale kadens in de marges van de Klassiek-Romantische muziek. Deze kadens wordt door Willemze (1964: 150) zelfs een stijlkenmerk genoemd van de hedendaagse populaire muziek. De kadens mist de leidtonen die het slot van de dominant naar de tonica zo definitief laat klinken, zeker als er aan het dominantakkoord een kleine septiem is toegevoegd. Toch kan ook hier het leidtoonkarakter van de kleine septiem een deel van de aantrekkelijkheid van deze kadens verklaren. Toevoeging van een kleine septiem aan de subdominant F levert immers een leidtoon *es* op, die leidt naar de boventerts van de tonica C, de *e-1*.

2	E:	: vi		I	
	When – ever I — — — want you a – round, yeah,				
6	E:	vi		ii	
	all I got – ta do — — — is call you on the phone and				
10	E:	iv	I		:
	you'll come running home, yeah, — that's all I — — got – ta do, — And when I				

Figuur 22: Incidentele mineursubdominant (iv) in All I've Got To Do

Opgenomen in de plagale kadens zorgt de mineurtransitie van de subdominant voor een onverwacht effect. Het is zo bijzonder, dat het hier nadrukkelijk vermeld-

ding verdient. Die aangepaste plagale kadens neemt de vorm aan van |de akkoordenreeks I | IV | iv | I | of die van | I | ii | iv | I |. Die laatste variant komen we onder andere tegen in *All I've Got To Do*, getuige het fragment in figuur 22. Doorgaans volgt de mineurtransitie vlak nadat het betreffende majeurakkoord is aangespeeld. Dat gebeurt niet zonder reden. De combinatie van de mineurtransitie van de subdominant iv en de tonica I is niet zonder gevaren. In de overgang zitten, zoals figuur 23 laat zien, twee parallelle leidtonen.



Figuur 23: Leidtoonrelatie tussen Am (iv) en E (I)

Op zich maken die beide leidtonen de combinatie bijzonder aantrekkelijk. Soms werken leidtonen echter al te goed. Plaatsen we de iv bijvoorbeeld direct na de I, dan dreigt het tooncentrum met de leidtonen mee te verschuiven naar een tooncentrum dat een halve toon hoger ligt op de des_{+1} . Iets soortgelijks zien we in de overgang van het E- naar het Am-akkoord in de passamezzo antico. Daar loopt de overgang echter naar de tonica toe en dat vergemakkelijkt juist de interpretatie van het tooncentrum. In de plagale kadens wordt de toonval voorkomen door de iv voor de tonica I te plaatsen en vooraf te laten gaan door de majeurvariant IV. In de drie akkoorden wordt daardoor steeds de centrale c_0 als een ankerpunt vastgehouden. Het effect van een zekere toonverschuiving is niettemin toch wel hoorbaar. In *All I've Got To Do* wordt het ook handig gebruikt. In de tekst probeert de ik-persoon zichzelf ervan te overtuigen dat hij enkel maar zijn vriendin hoeft op te bellen om haar op bezoek te laten komen. De overgang van de iv naar de I onderstreept hier de stap van gedachte naar daad, van innerlijke aarzelingen naar de daadwerkelijke zelfovertuiging en het besluit om de telefoon te pakken. Er vallen, zoals we verderop in ons verhaal nog zullen zien, met akkoorden waarvan twee of meer tonen onderling een halve toon verschillen, meer leuke effecten te sorteren.

Het geluid van de Beatles

De subdominant is niet de enige van de basisakkoorden die in de populaire muziek door middel van mineurtransitie kan worden vervangen. Het gebruik van andere, vaak meer plotselinge en directe mineurtransities kan onder andere worden teruggevonden in de geïmproviseerde muziek, bijvoorbeeld in de jazz van Charlie Parker. Pas in de beatmuziek komt het evenwel als een vast stijlkenmerk naar voren (Kramarz, 1983: 116). Zo blijkt in veel songs van de Beatles ook de dominant *V* onbekommerd te kunnen worden ingeruild voor het mineurakkoord *v*. We zien dat onder meer in figuur 24, waar een passage uit *I'll Get You* staat afgebeeld.

5	D: I		IV		V	
	Im – ag – ine	I'm in	love	with you. It's eas –	y 'cause I know; —	I've im –
9	D: I	vi	IV		V	
	– ag – ined	I'm in	love	with you	many, many, many times be – fore.	It's un –
13	D: I	v ⁷	I		vi	
	– like me —	to pre –	tend,	but I'll get you, I'll get you in the	end; —	yes, I
17	D: IV		V		I	
	will,	I'll get you in the	end. —	Oh,	yeah. —	Oh, yeah. —

Figuur 24: Incidentele mineur-dominant (v) in All Get You

De eerste vier maten volgen daar de gewone kadens. In de volgende vier maten wordt dit patroon herhaald onder invoeging van de mineurparallel van de tonica. We volgen dan kortom de turn-around. Dan verschijnt na de tonica *I* plompverloren de mineurtransitie van de dominant, de *v*⁷, gevolgd door de mineurparallel van de tonica *vi*. Ook nu zijn er weer de nodige leidtonen te vinden die de overgang ondersteunen. En weer vinden we in de bijbehorende tekst een proces van besluitvorming om iets te ondernemen wanneer een hoopvolle, of in dit geval angstige verwachting tot realiteit wordt. Er wordt een conditie geformuleerd en een voornemen vastgesteld. Op soortgelijke wijze treffen we dit conditionele effect met dit akkoord aan in het volgende nummer *It Won't Be Long*. De Beatles-experts kijken er al bijna niet meer van op bij hun beschouwingen over *I Want To Hold Your Hand* en *A Hard Day's Night*.

De mineurtransitie van de tonica, de *i*, komt in de Beatles-songs al vroeg naar voren. In de intro van *Do You Want To Know A Secret?* is het zelfs het openingsakkoord. Kort en daarom onduidelijk maakt het akkoord even zijn opwachting in *It Won't Be Long*. Goed herkenbaar wordt het als een incidenteel akkoord ingezet in *I'll Be Back*, het laatste nummer van het album *A Hard Day's Night* van juli 1964 (figuur 25). In de vierde maat geeft het iets smartelijks aan de tekst en weer zien we het conditionele effect, dat de afronding van een besluitvormingsproces onderstreept.

¹ A: I	i	III VII	
You know — — if you break my heart, I'll go —			
⁵ A: VI	V⁷	I	
— but I'll be back a — gain. — —			

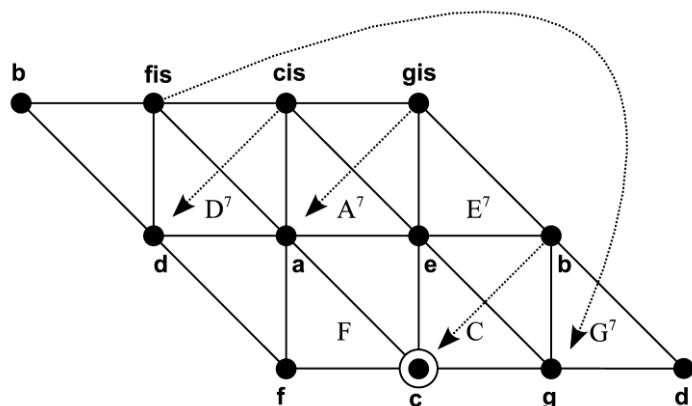
Figuur 25: Mineurtransitie van de tonica in *I'll Be Back*

Van boven naar beneden. De uitbreiding van de akkoordenvoorraad blijft in de populaire muziek niet beperkt tot mineurtransities en parallelmineuren. Ook de majeurtransities van de parallelmineuren duiken meer dan eens op. In de Beatles-songs treffen we met name de grote-terts-toontrappen van de supertonica *II*, de mediant *III* en de submediant *VI* veelvuldig aan. De bron daarvan moet met grote waarschijnlijkheid worden gezocht in weer een andere kadens, de wisselreeks oftewel de turn-back. Samen met de turn-around kwamen we die in het vorige hoofdstuk al tegen. Ook deze kadens draagt haar Engelse naam niet voor niets. Het is een teruglopende reeks van dominanten. Elk daarvan suggereert dat het volgende akkoord de tonica is, maar die blijkt op haar beurt dan weer de dominant van het volgende akkoord.

⁵⁹ E: II⁷ V⁷	I VI⁷	II⁷ V⁷	I VI⁷ :
Baby, take a chance with me. — Oh yeah, — baby, take a chance with me. — Oh yeah, —			

Figuur 26: Turn-back in de coda van *Little Child*

Samen vormt de reeks van dominanten op die manier een ketting van neerwaartse kwintsprongen die de luisteraar stapsgewijs terugvoeren naar de tonica. Een doorsnee exemplaar van de wisselreeks vinden we onder meer in *Little Child*. Aan het slot van dat nummer staat, zoals figuur 26 laat zien, de herhaalde sequentie | VI⁷ | II⁷ | V⁷ | I |. Ondanks de wisselende rangcijfers van de toontrappen vormt het geheel een aflopende reeks van dominanten, die kan worden genoteerd als: | V⁷ van | V⁷ van | V⁷ van | I |. Dat lijkt al een lange ketting van drie opeenvolgende dominanten, maar vaak gaat er aan het geheel nog een vierde, soms zelfs vijfde akkoord vooraf. Songs, zoals Bessie Smiths *Nobody Knows You When You're Down And Out*, dat haast volledig is gebaseerd op de serie | III⁷ | VI⁷ | II⁷ | V⁷ | I |, illustreren de populariteit ervan in de vooroorlogse ragtime en blues. Dit soort liedjes vormde een belangrijke inspiratiebron voor de eerste generatie popmuzikanten. Soms was een dergelijk opvallend liedje voor hen zelfs de directe aanleiding voor de aanschaf van een gitaar en het gekoesterde droombeeld van een muzikale loopbaan. *Nobody Knows You When You're Down And Out* was bijvoorbeeld een favoriet van Eric Clapton en het eerste liedje dat hij, naar eigen zeggen, op de gitaar leerde spelen. Dat hij in zijn bewondering voor dat liedje niet alleen stond, bewijst de schrijnende uitvoering van Janis Joplin. Een voorbeeld dat iets dichterbij het repertoire van de Beatles ligt, biedt het liedje *Sweet Georgia Brown* uit 1925 (Van der Merwe, 1989: 251; Forte, 1995: 346).



Figuur 27: Turn-back als niveauwisseling in het toonrooster

De turn-back onderstreept het belang van de grote- en de kleine-tertsenlijnen van het toonrooster. Als we de reeks akkoorden zien als een voortgaande kwinten-

reeks, dan vormt de overgang van de tonica *I* naar de mediant *III* als eerste stap immers wel een heel verre sprong naar de vierde bovenkwint. In het toonrooster is de stap van *I* naar *III* echter een korte sprong van slechts een grote terts omhoog. Snel keert de kadens, vandaar ook haar Engelse naam turn-back, met een omweg weer naar de tonica terug. Vanuit het tooncentrum *c* gerekend loopt die omweg via het E-akkoord op de e_{-1} en het D-akkoord op de d_{-1} (figuur 27).

Dat het, zeker in de blues en de country and western, inderdaad om het betreffende D-akkoord gaat mag blijken uit het feit, dat in deze genres de plaats van de D^7 in de reeks veelvuldig wordt ingenomen door de mineurparallel Dm^7 , die twee tonen met de subdominant F gemeen heeft. Dat houdt in dat er een directe overgang wordt gemaakt van de d_{-1} naar de d_0 . De overgang springt meteen over naar de G^7 , waarvan de enharmonisch gelijke d -toon dus hoger wordt gekozen. Theoretisch lopen we hier tegen een probleem op. Normaal gesproken biedt de boventerts van een dominant-akkoord een goede leidtoon naar de grondtoon van de tonica. Hier blijft het behelpen. Als leidtoon ligt de fis_{-2} , de boventerts van D_{-1} , ruim twintig cent verder van de g_0 dan de fis_{-1} , de boventerts van de D_0 . Het verschil tussen de fis_{-2} en de g_0 is zelfs groter dan een halve toonafstand. Door critici wordt de betreffende leidtoon daarom meer dan eens als vals bestempeld (Kramarz, 1983: 131). De leidtoon kan in dit geval echter een andere kant op. De toon kan ook, en zelfs beter, fungeren als leidtoon naar de toegevoegde septiem van het volgende akkoord in de reeks, waar het navenant dichterbij ligt. In de overstap van het D- naar het G-akkoord fungeert de fis_{-2} dan niet als leidtoon naar de g_0 , maar naar de kleine septiem van het G-akkoord, de f . Dat is ook een van de redenen, waarom de akkoorden in de wisselreeks gewoonlijk zijn voorzien van een toegevoegde septiem.

Een ander, even mooi voorbeeld van de turn-back biedt de song *I Wanna Be Your Man*, die Lennon en McCartney oorspronkelijk in de herfst van 1963 schreven voor de Rolling Stones (figuur 28). Zelf namen ze het op voor hun album *With The Beatles*. Als er een nummer van de Beatles is dat kan worden betiteld als een ‘one chord song’, dan is dit het wel. De coupletten worden exclusief begeleid met het E^7 -akkoord, zij het dan dat Pollack (1991: 40) af en toe – duidelijker nog in de live-versies dan in het origineel – een vluchtige verwijzing naar de dominant meent te horen in de tweede helft van sommige maten. Het refrein is opgebouwd rond een wisselreeks. De enige bijzonderheid is, dat deze reeks na de inleidende akkoorden opnieuw wordt gestart, maar dan op een kwintsprong verder weg. Volgens de Beatles-legende, die in dit opzicht overigens afwijkt van het verhaal van de Rolling

Stones zelf, vormde dit nummer voor Mick Jagger en Keith Richards de directe aanleiding om zelf eigen werk te gaan maken (MacDonald, 1994: 73). MacDonald noemt het resultaat allesbehalve een meesterwerk en merkt op, dat Lennon het refrein waarschijnlijk baseerde op het nummer *Some Other Guy* van Leiber en Stoller dat in 1962 door Ritchie Barrett werd opgenomen. Zelfs Pollack (1991: 40), die in elke Beatles-song altijd wel iets opvallends weet te vinden, noemt het materiaal in dit geval minimalistisch. In die opvatting kunnen we de beide Beatles-experts, gezien de lange traditie van de reeks in de blues en de jazz, geen ongelijk geven. De manier waarop de wisselreeks in dit nummer wordt gebruikt, is dan ook met name interessant ter illustratie van een harmonisch probleem, namelijk de manier waarop direct van de tonica *I* wordt overgegaan naar de submediant *VI*⁷ en de supertonica *II*⁷. Hierin komen namelijk de verschillen tussen het verticale en diagonale toonrooster tot uitdrukking.

¹⁷ E: I ⁷ II ⁷ V ⁷ I	²¹ E: VI ⁷ II ⁷ V ⁷ I ⁷
I wan – na be your man, —	I wan – na be your — man. —

Figuur 28: Turn-back in het refrein van I Wanna Be Your Man

De overgang van de tonica naar de mediant vormt een grote tertssprong die, hoewel verrassend, vrij gemakkelijk kan worden gemaakt. Dit begin geldt als de standaardvariant van de wisselreeks en de reeks wordt in de klassieke muziektheorie om die reden ook wel aangeduid als de ‘kadens met *III*’ (Willemze, 1964: 297). De kadens vormt kortom ook in het Klassiek-Romantisch repertoire geen onbekend verschijnsel. We hoeven daar niet vreemd van op te kijken. In het verticale toonrooster is een sprong naar het akkoord op de grote terts van de oorspronkelijke grondtoon niet ongebruikelijk. De mediant wordt dan de nieuwe tonica. Meestal gaat het in een dergelijk geval om een modulatie. In dit geval loopt die echter snel en voorspelbaar terug naar de oorspronkelijke tonica. Modulatie is daarom hier een te sterk woord; het begrip uitwijking lijkt meer op zijn plaats. Tussendoor wordt dan de laddervreemde supertonica geïntroduceerd. Door de kadens krijgt dat akkoord een duidelijke plaats aangewezen in het toonrooster. De wisselreeks biedt op die manier

een goed voorbeeld van de manier, waarop met kadensen buitenissige akkoorden aan het verticale toonrooster kunnen worden toegevoegd.

In het refrein van *I Wanna Be Your Man* begint de wisselreeks evenwel niet met de mediant *III*. De stap van de tonica *I* direct naar de submediant *VI*⁷ of naar de supertonica *II*⁷ volgt hier de opzet van het diagonale toonrooster. De betreffende akkoorden en de bijbehorende tonen sturen de interpretatie naar het alternatieve tooncentrum van de *a*. Daarmee wordt het D-akkoord dubbelzinnig. Het kan ofwel staan voor de *D*₋₁, ofwel voor de *D*₀. Zowel in het verticale als diagonale toonrooster brengt de mineursubstitutie hier uitkomst. Als de progressie | *I* | *IV* | *V*⁷ | *I* | wordt omgezet in de akkoordenreeks | *I* - *vi* | *ii* | *V*⁷ | *I* | zien we een opvallende klankovereenkomst met de reeks van wisseldominanten. De submediant *vi* leidt naar de supertonica *ii* – en daarmee naar de *d*₋₁ – op de boventerts. In deze variant kunnen alle akkoorden helder worden geplaatst. De progressie komt dan ook zeer regelmatig voor in mengvormen met wisselende mineur- en majeurakkoorden (Kramarz, 1983: 114). Van der Merwe wijst in zijn studie vooral op dit soort sequenties als kenmerk van de salonmuziek uit de vorige eeuw.

Inmiddels is in de popmuziek de wederzijdse vervanging van mineur- en majeurakkoorden stevig ingeburgerd en zelfs verheven tot een algemene regel. Het behoort tot de aanbevolen kunstgrepen voor iedere beginnende songschrijver. Wil je een progressie een beetje opmonteren, verander dan een of meer diatonische mineurakkoorden in majeur-septiemakkoorden, zo luidt het deskundig advies van Andy Widders-Ellis en Jesse Gress (1994: 99). Deze vervanging komt, zo schrijft dit duo in zijn analyse van een drietal Beatles-klassiekers in het blad *Guitar Player*, “... overvloedig voor in de Dixieland, Tin-Pan-Alley, blue-grass, country, old timey, folk, en, yeah, yeah, yeah, zelfs dus bij de Beatles.” Die laatste opmerking wijst ons terug naar *She Loves You*, waar we eerder al in het refrein de opvallende reeks | *vi* | *II** | *iv* | *V** | *I* | tegenkwamen. Niet alle vervangingen lopen echter even gemakkelijk. Dat geldt zeker voor de overgang van de tonica *I* naar de supertonica *II*. Algemeen gesproken wordt bij akkoordwisselingen het gebruik van drieklanken die dichtbij de tonica liggen, zoals de directe overgang van de tonica naar de supertonica of van de subtonica naar de tonica vermeden. In de klassieke harmonieleer wordt dit zelfs afgeraden. De reden is dat juist deze drieklanken dubbelzinnig zijn. De overgang van de tonica naar de supertonica roept de vraag op, of dat laatste akkoord op dezelfde kwintlijn staat als de tonica of juist op de lijn van de boventertsen. Dat kan worden ondervangen door de combinatie te vervolgen volgens de lijnen van

een bekende kadens, zoals in het refrein van *I Wanna Be Your Man* gebeurt. Een andere oplossing ligt in de toevoeging van een septiem aan de supertonica, zoals ook Widders-Ellis en Gress aanbevelen. Die septiem komt overeen met de grondtoon van de tonica en schept op die manier een duidelijke band tussen beide akkoorden. De supertonica figureert dan onbetwist als de majeure transitie van de subdominant (Kramarz, 1983: 44-45). Toch duikt in de beatmuziek de supertonica ook buiten de vertrouwde kadensen en zonder de toegevoegde septiem op.

Incidentele majeure transities. Een fraai voorbeeld van incidentele majeure transities is te vinden in de brug van *There's A Place*, een nummer uit 1964 dat John Lennon volgens MacDonald (1994: 47) oorspronkelijk entte op de Motown-sound (figuur 29). In maat 34 volgt hier de supertonica *II* op de mineurparallel van de tonica *vi*. Direct daarop wordt de tonica *I* aangespeeld, die op haar beurt wordt gevolgd door een incidentele mediant *III*. Vanuit de logica van het verticale toonrooster bezien, gaat het hier om een opeenvolging van modulaties.



Figuur 29: De supertonica (II) in de brug van There's A Place

De brug begint in maat 33 met de parallelmineur van de tonica en suggereert daarmee een modulatie naar de grondtoon van dit akkoord. Er volgt echter geen bekende kadens die aangeeft, in welke richting de interpretatie van de volgende akkoorden moet worden gezocht. Pollack (1991: 31) bestempelt het geheel daarom tot een ongeregelde modulatie met een gefrustreerd dominantakkoord. De modulatie, waar hij op doelt, is er een waarin het tooncentrum wordt verplaatst naar de grondtoon van de dominant. De akkoorden achter de eerste twee maten fungeren dan als het begin van een wisselreeks. De *iv* en de *II* van de tonica zijn immers de *ii* en de *V* van de dominant. Als we in maat 35 aankomen, verschijnt evenwel niet de verwachte dominant ten tonele om zijn positie als nieuwe tonica op te eisen. Bruusk wordt, zegt Pollack, de modulatie afgebroken. We zijn weer terug in de toonsoort van de mineurparallel *vi*. Dat wordt vervolgens bevestigd door de mediant *III*, die in maat 36 als de dominant van *vi* optreedt.

In de systematiek van het diagonale toonrooster levert de progressie minder verklaringsproblemen op. Maar ook dan ontbreekt de steun van bekende kadensen

en veroorzaakt de plotselinge terugkeer van de oorspronkelijke tonica direct na de supertonica enige frictie. De stap van de tonica naar de supertonica is zo mogelijk nog problematischer. Maar, ook daarvan biedt de beatmuziek de nodige voorbeelden. Op dit punt moeten we even een paar andere groepen uit de Britse beatexplosie in het licht van de schijnwerpers zetten. De eerste is de rhythm and blues-groep de Animals, die met hun popbewerking van de traditionele blues-song *The House Of The Rising Sun* in september 1964 de hitparade bestormden. Mickie Most, naast George Martin een van de prominente producers van de beatexplosie, stuurde de groep de studio in om deze folk-blues aan te passen aan het idioom van de beatmuziek (Bamberg, 1989: 136). De opname duurde slechts acht minuten en leverde als resultaat een song op met de toen hoogst ongebruikelijke lengte van vier en een halve minuut. Het is onduidelijk vanuit welke versie de Animals startten, die van Josh White, van Leadbelly of van Dylan. De laatste ligt het meest voor de hand. Dylan was al vroeg populair bij de beatmuzikanten en het nummer stond op zijn eerste album. Ook de Beatles ondergingen al vroeg zijn invloed, nadat Harrison dat album in januari 1963 in Parijs had aangeschaft (MacDonald, 1994: 85). De vraag om welke versie het ging, doet er niet bijster veel toe. Belangrijker is dat Mickie Most er bij voorbaat van uit ging, dat de groep de song op haar eigen manier zou aanpassen, en daarin stelden Eric Burdon, Alan Price, Chas Chandler en John Steel hem niet teleur. Door de toevoeging van majeurakkoorden en met name een directe overgang naar de tweede toontrap *II* in de derde maat bereikten ze een verrassend resultaat. We vinden dat terug in het binaire basisschema van het lied: | Am | C | D | F |:| Am | C | E | Am |.

Net als de brug van *There's A Place* is de Animals-versie van *The House Of The Rising Sun* gebaseerd op de parallelle akkoorden van de Am en de C. In de derde maat vinden we nu echter de supertonica als een zelfstandig majeurakkoord na de tonica. Het geeft een wrange, bijtende klank aan de tekst. In deze variant wordt dit akkoord nog enigszins voorbereid door het introducerende openings-akkoord. Feller ging het eraan toe in de Stones-song *As Tears Go By*, waar de vier eerste maten van de aanhef – “It is the evening of the day” – het akkoordenschema | I | II | IV | V | volgen. Jagger en Richards schreven de ballade in de zomer van 1964 voor Marianne Faithfull, die daarmee in september de Britse toptien haalde (Bockris, 1992: 117). Voor klassiek geschoolde critici bood deze constructie een bewijs temeer voor de stelling, dat de popmuzikanten zangtechnisch ongeschoold waren, vals zongen en geen flauw benul hadden van de regels van de harmonieleer. In

Het geluid van de Beatles

harmonisch opzicht valt er echter op het geheel weinig aan te merken. De overgang van de supertonica *II* naar de subdominant *IV* – in *c* is dat de stap van *D* naar *F* – is zelfs uiterst aantrekkelijk. Voor de grondtoon van *F*, de f_0 , biedt de boventerts van de *D*, de f_{is-2} , zelfs een uitstekende leidtoon. Tussen beide tonen ligt een afstand van slechts 71 cent (Kramarz, 1983: 131). Als het klopt dat Jagger en Richards het songschrijven leerden van de Beatles, dan toonden ze zich met deze harmonische stunt niet alleen goede, maar ook snelle leerlingen.

5	D: I	II	IV	I	
	Ooh, I need your love, babe, — guess you know it's true. —				
9	D: I	II	IV	I	
	Hope you need my love, babe, — just like I need you. — —				
13	D: vi	IV ⁷	vi	II	
	Hold me, — love me. — Hold me, — love me. — I				
17	D: I	II	IV	I	
	ain't got noth-in' but love, babe, — — eight days a week. —				

Figuur 30: De supertonica (II) in een plagale kadens in Eight Days A Week

Vergeleken met hun collega's kwamen de Beatles dit keer net iets later. Zij introduceerden de zelfstandige supertonica eind 1964 in het nummer *Eight Days A Week*. Toch maakten ze er weer wat nieuws van. Ze voegden het akkoord in de plagale kadens (figuur 30). Terence O'Grady (1983: 59) noemt dit gedeelte typerend voor de nieuwe conventies van de Beatles. Volgens de geldende regels van de klassieke en de populaire muziek diende de laddervreemde supertonica te worden voorzien van een septiem en opgelost in de dominant, die hier ten enenmale ontbreekt. O'Grady gaat uitgebreid op deze afwijking in. Hij had echter gewaarschuwd kunnen zijn door de liedjes van de Animals en de Stones en deels ook de eerdere songs van de Beatles zelf. Als openingsnummer vinden we op hetzelfde album Beatles For Sale het liedje *No Reply* (figuur 31). In de brug staat daar al, vooruitlopend op de gang van zaken in *Eight Days A Week*, een complete wisselreeks die is voorzien van een plagiaal slot.

34	C: I	III ⁷	VI ⁷		
	If I were you	I'd re – al – ize	that I —		love you
38	C: ii	IV	I		
	more	than an – y oth – er	guy. —		

Figuur 31: Plagale wisselreeks in de brug van No Reply

Al met al, zo kunnen we concluderen, ligt het belang van de wisselreeks voor de popmuziek niet in het vernieuwend karakter van de progressie zelf. De wisselreeks maakte de muzikanten en hun luisteraars gewend aan het gebruik van de majeurekkorden op de hoger gelegen kwintlijn. De reeks voegt de akkoorden toe op de as van de eerste boventerts en plaatst de tweede toontrap *II* eenduidig op de kwintlijn boven het tooncentrum. In de uitgebreide kadens en de country-kadens ligt de supertonica *ii* bijna per definitie op die kwintlijn. De overgang van *II*⁷ naar *V*⁷ wordt als een dwarsverbinding door het toonrooster ingezet. Dit zet de tweede toontrap *II* in het verwachtingspatroon van de luisteraar definitief op een vaste plaats linksboven in het diagonale bouwwerk van het pop-toonrooster en maakt het mogelijk, dat dit akkoord net als de andere akkoorden op de hogere kwintlijn zelfstandig kan worden toegepast. De Beatles en hun collega's vonden de plaats van het akkoord klaarblijkelijk zo voorspelbaar, dat ze de steun van kadensen daarvoor niet langer nodig hadden. Ze konden het, zoals ze hun publiek lieten horen, evengoed zonder stellen.

De beatmuziek brak met de stereotiepe kadensen. In dit opzicht waren de beatmuzikanten niet zozeer vernieuwend omdat zij andere wegen insloegen, als wel omdat zij de genre-gebonden geschiedenis van de voorhanden kadensen negeerden. Ze bekeken de kadensen niet als exclusieve kenmerken van specifieke muzikale genres, maar als mogelijke routes door het toonrooster, kregen daarmee een beeld van het muzikale patroon en trokken daar steeds verdergaande consequenties uit. In het Beatles-repertoire zien we dat proces plaatsgrijpen in de manier waarop de verschillende kadensen vrijelijk met elkaar worden gecombineerd. Een goede illustratie daarvan geeft het begin van *All My Loving*, dat opent met een wisselreeks, direct gevolgd door een turn-around waar tussen de laatste akkoorden een supertonica *ii* en een subtonica *bVII* gesmokkeld zit (figuur 32). Hier laten de kadensen zich nog enigermate herkennen, maar in veel liedjes blijkt dat niet goed meer te lukken.

² E: ii	V⁷	I	vi
Close your eyes and I'll kiss —	— you. —	To —	mor — row — I'll miss — you. — Re —
⁶ E: IV	ii	b VII	V⁷
mem — ber, —	I'll	al — ways —	be true. —

Figuur 32: Vrije combinatie van turn-back en turn-around in *All My Loving*

Voortschrijdende variaties. In de Beatles-songs worden de kadensen dwars door elkaar gebruikt en soms zodanig met elkaar verweven dat er van de grondpatronen weinig meer te herkennen valt. Voor de Beatles-experts lijkt het ontdekken van de restanten van kadensen soms een attractief gezelschapsspel. Met name Pollack maakt daarvan de hoofdmoot van zijn analyses. Ondanks zijn musicologische bagage gaat dat ook hem niet altijd even goed af. Al bij het vierde nummer van de Beatles, het liedje *Ask Me Why*, de achterkant van de single *Please Please Me*, loopt het meteen in het eerste couplet mis (figuur 33). In de tekst van het liedje lopen de zinnen steeds naar een soort verklarend hoogtepunt toe en de akkoorden ondersteunen dat harmonisch (Pollack, 1991). De climax wordt aanvankelijk opgebouwd door stapsgewijze, diatonische akkoordovergangen van de tonica *I* naar de supertonica *ii* en vervolgens naar de mediant *iii*. Zelfs Pollack kan daar met de beste wil van de wereld geen kadens meer in ontdekken. Dan volgt een gedeelte waarin we nog iets kunnen herkennen van een country-kadens of een aangepaste wisselreeks, maar dat voor Pollack niet veel meer is dan een overstap van de dominant naar de tonica.

MacDonald (1994: 47) toont zich weinig gelukkig met *Ask Me Why*. Hij vindt het stuk zelfs ronduit klungelig, en die kwalificatie heeft voor hem niet alleen betrekking op de technische onvolkomenheden in de opname. Hij acht het een minder geslaagde vingeroefening in de Motown-stijl van Smokey Robinson. Ook O'Grady (1983: 23) vindt het liedje bepaald geen stilistische vooruitgang en verwijst als inspiratiebron naar het nummer *Why*, dat door de Britse rocker Tony Sheridan was geschreven en door hem samen met de Beatles in Duitsland was opgenomen. Enkel Tim Riley (1988: 48) is wat milder gestemd. "Het is een plat, tweedimensionaal liefdesliedje," zo geeft hij toe, "maar John Lennon haalt er wel alles uit wat erin zit." Die conclusies mogen allemaal waar zijn, maar dat neemt niet weg

dat het liedje getuigt van de drang tot experimenteren met akkoordvolgordes. In dat opzicht wijst het zeker vooruit naar latere nummers, zoals *She's A Woman* waar de verzamelde deskundigen aanzienlijk meer bewondering voor tonen.

2	E: I	I ii ⁷ iii ⁷	ii ⁷ V ⁷	
		I love you, —	'cause you tell me things I	
6	E: I	I ii ⁷ iii ⁷	ii ⁷ V ⁷	
	want to know. —	And it's true —	that it real — ly on — ly	
10	E: I	III ⁷	vi	
	goes to show —	that I know — that	I, I, I, — —	should
14	E: iv	II ⁷	V ⁷ I ii ⁷ iii ⁷	
	nev—er, nev—er, nev—er be	blue. —	(Now you're mine...)	

Figuur 33: Diatonische variatie op de wisselreeks in *Ask Me Why*

She's A Woman werd door McCartney geschreven als de *flip side* van de kerstsingle *I Feel Fine*, die eind november 1964 op de markt kwam. Riley (1988: 118) noemt het een rhythm and blues met een popgevoeligheid. Het is een onvervalste rocker en voor O'Grady (1983: 57) manifesteert de melodieuze ingestelde McCartney zich met dit nummer verrassenderwijs als een heuse vertegenwoordiger van 'hardcore rhythm and blues'. Om die indruk iets te relativeren, wijst hij nadrukkelijk op de afwijkende, meer melodieuze aspecten van het lied, die in de brug onder meer naar voren komen in de onverwachte invoeging van de mediant en de submediant (figuur 34).

Pollack (1992: 56) toont zich minder verbaasd over de rock-kwaliteiten die McCartney in *She's A Woman* etaleert en vestigt de aandacht op *Long Tall Sally*, waarmee de basgitarist al eerder zijn kwaliteiten als zanger op het vlak van de rhythm and blues bewees. De brug van *She's A Woman* beschouwt hij als een korte les, die in het bestek van amper vier maten duidelijk maakt dat in de beatmuziek de mediant *iii* met even groot gemak kan worden gevolgd door de submediant *VI* als door de subdominant *IV*. Hij aarzelt even of de submediant in dit geval een mineur- of een majeurakkoord is. Mocht het een majeurakkoord zijn, zo voegt hij daaraan

toe, dan suggereren de eerste twee maten een mogelijke modulatie via een wisselreeks naar de toonsoort van *B*-mineur. Dat akkoord wordt echter zelf niet aangespeeld, de kadens wordt niet opgelost en een modulatie blijft als mogelijkheid, zo zegt Pollack, ergens midden in de lucht hangen. De submediant is in dit geval inderdaad een majeureakkoord. In plaats van binnen een kadens, wordt het echter losweg ingevoegd. De algemene conclusie is duidelijk. Net als *Ask Me Why* laat *She's A Woman* zien dat de Beatles probeerden om alle beschikbare akkoorden op een specifieke manier aan elkaar te solderen. Het resultaat kan alleen nog maar worden bekeken en beluisterd als het effect van pure mineurssubstituties en majeuretransities die niet langer worden ondersteund door kadensen. Het precedent voor de exercitie in *She's A Woman* was overigens al geschapen in *I Want To Hold Your Hand*.

57

A: iii	VI ⁷	iii	IV V
She's a wom – an who	un – der – stands; —	she's a wom – an who	loves her man. —

Figuur 34: Moeilijke mineuren in de brug van She's A Woman

In volgorde van verschijnen staat *I Want To Hold Your Hand* precies tussen de beide voorgaande nummers – *Ask Me Why* en *She's A Woman* – in. Voor veel Amerikanen was het de eerste kennismaking met de muziek van de Beatles (figuur 35). Ze kregen daarmee, totaal onvoorbereid, een hele golf van onconventionele akkoordencombinaties over zich heen. Direct al in de eerste regel van het couplet eindigt de begeleiding met een submediant die onopgelost blijft. Het breekpunt zit op het vierde akkoord in maat 9. Samen achter de piano gezeten, ontdekten Lennon en McCartney bij toeval dat het werkte. In de literatuur wordt vaak het akkoord, de *vi*, in maat 8 genoemd als de muzikale noviteit. Ook Lennon zelf herinnerde zich dit akkoord als het geluid dat de song maakte (Sheff en Olson, 1981: 117). Op zich is dit akkoord op deze plaats echter niet eens zo bijzonder. Het akkoord wordt echter direct gevolgd door de mediant *iii*, de *B*-mineur, in maat 9. Dat is wel uniek. Deze keer staat dit akkoord overduidelijk in mineur en met terugwerkende kracht maakt het akkoord het tooncentrum onduidelijk.

Zelfs de experts weten niet goed raad met dit akkoord en menen soms zelfs een majeure- in plaats van een mineurakkoord te beluisteren. MacDonald (1994: 76) kiest voor het mineurakkoord, de *iii*, en ervaart de introductie van deze toontrap als

een diepe duik van de oorspronkelijke toonsoort *G*-majeur naar een labiele *B*-mineur, de grondtoon van de *iii*. Hij ziet het als een inbreuk op de muziektheorie, maar zegt daar wel bij dat het door andere factoren werd goedgemaakt: “Het was opwindend, onverwacht, ongepast en leek tegelijk op de manier waarop het werd toegepast ook natuurlijk te klinken door de gelukzalige energie waarmee de groep het eruit smeed.”

5	G: I	V	vi	iii	
	Oh yeah,	I'll —	tell you	some — thing	I think you'll un — der
					stand, when
9	G: I	V	vi	iii	
	I —	say that	some — thing:	I want to hold your hand,	—
13	G: IV	V	I	vi	IV
			V	I	
	I want to hold your	hand, —	I want to hold your	hand.	—

Figuur 35: Het eerste couplet van I Want To Hold Your Hand

O’Grady (1983: 42) hoort in maat 9 een majeurakkoord, de *III*. Hij interpreteert die als een secundaire dominant, de dominant van de *vi*. Dat impliceert volgens hem een wisseling van tooncentrum. Hij zegt dan ook, dat hierop ter bevestiging een herhaling van de *vi* in de lijn van de verwachting ligt. Het akkoord dat volgt, is echter de oorspronkelijke tonica. Pollack (1991: 43) beluistert in dezelfde maat eveneens een majeurakkoord. Ook hij concludeert daaruit, dat de eerste twee frases rechtstreeks afbuigen naar de toonsoort van de mineurparallel. De reeks komt echter niet uit op de verwachte tonica. Pollack vergeet niet om daarbij de officiële naam van dit verschijnsel te noemen: een bedrieglijke kadens. Riley (1988: 86) komt op beide punten tot de enig juiste conclusie en benoemt de *iii* als de dominant van de *vi*, de mineurparallel van de tonica.

Kortweg worden in *I Want To Hold Your Hand*, zonder enige steun van kadensen, mineurparallellel ingezet. Daarmee wordt de schijnbare onduidelijkheid geschapen over het tooncentrum, waar MacDonald, O’Grady en Pollack in hun analyse over struikelen. Die vaagheid wordt bovendien niet met een herkenbare kadens opgelost. In maat 14 volgt, net als later in de brug van *She’s A Woman*, de overgang van de submediant *iii* naar de subdominant *IV*. Daarmee komt alles

onverwacht toch weer op z'n pootjes terecht. Die stap van *iii* naar *IV* wordt ondersteund, doordat de grondtoon van de submediant fungeert als leidtoon naar de grondtoon van de subdominant. Daardoor gaat de akkoordenreeks als het ware met het tooncentrum aan de wandel om het vervolgens met een gewone kadens terug te brengen waar het thuishoort. In feite is het een afgezwakte vorm van de toonval die we eerder in dit hoofdstuk al tegenkwamen. In zijn behandeling van het nummer kijkt Kramarz (1983: 132) van die capriolen al niet vreemd meer op en volstaat met de opmerking dat het stuk begint met de majeurakkoorden, gevolgd door hun parallelsustituties. Om vervolgens doodgemoedereerd over te stappen naar andere, meer opvallende eigenaardigheden van het nummer.

Losse akkoorden. De historie van de kadensen is op zichzelf best interessant, maar biedt uiteindelijk niet de verklaring voor de muzikale vernieuwingen die de beatmuziek teweeg bracht. Wel neemt de geschiedenis een aantal misverstanden weg. Zo is het leerzaam om te weten dat er een zekere verwantschap bestaat tussen sommige Keltische volksliedjes en het idioom van de beatmuziek. Vanaf de Middeleeuwen vormde het noorden van Groot-Brittannië een enclave die gespaard bleef voor de muzikale normalisering die elders in Europa plaatsvond. Daar bleef een restant behouden van een brede muzikale cultuur, waarvan de geografische grenzen oorspronkelijk, behalve Europa, ook een groot deel van Noord-Afrika omspannen. De emigratiegolven vanuit het noorden van Engeland verklaren dan ook zeker de introductie van deze muzikale vormen op het Amerikaanse continent, waar ze een belangrijke bijdrage leverden aan de vorm en de inhoud van de populaire muziek. Voor de bronnen van de beatmuziek stuurde Mellers ons terug naar de Renaissance. Van der Merwe richtte de aandacht daarbij op het modale karakter van de *passamezzo antico*. Door de rationalisering van het toonsysteem verdween dit soort muziek uit de publieke belangstelling. Vooral in de populaire muziek van de negentiende en twintigste eeuw kwam het weer in zwang, toen een breed samengestelde stedelijke middenklasse haar eigen vorm van muziek begon te ontwikkelen.

De vraag of de Beatles de Renaissance-traditie kenden, is onder verwijzing naar *Greensleeves* inmiddels positief beantwoord. Voor de verklaring van de laatste loot aan de stam van de populaire muziek, de pop- en rockmuziek, hoeven we echter niet zover terug te gaan in de tijd. Voor de constructie van het beat- en pop-idioom hadden de muzikanten in principe voldoende aan vier kadensen, waarvan de voorbeelden voor het grijpen lagen in gangbare liedjes: de gewone kadens; haar

omgekeerde stiefzusje, de plagale kadens; de turn-around; en de turn-back. Alle variaties die we in de popmuziek vinden zijn verklaarbaar door vermenging van de principes waarmee de akkoorden binnen die kadensen met elkaar werden verbonden. Bovendien is het nog maar de vraag of de Beatles-songs met recht modaal kunnen worden genoemd. Modale songs kenmerken zich door een vaag tooncentrum, dat heen en weer schommelt tussen een majeur-tonica en haar mineurparallel of omgekeerd. Dat de harmonische conventies van de beatmuziek aanvankelijk op veel luisteraars zo overkwamen, kan evengoed liggen aan hun gewenning aan het klassieke repertoire. Kramarz onderbouwt de stelling, dat de tonen in de beatmuziek juist door het vasthouden aan een duidelijk tooncentrum hun plaats krijgen in het toonrooster. Hij beroept zich op het nummer *Help!*, waar – getransponeerd naar C – in de melodie twee keer vlak achter elkaar de *f* voorkomt, een keer als onderkwint ondersteund door het Bes-akkoord, en een maat later als de natuurlijke septiem van de dominant G. Gedefinieerd vanuit hetzelfde tooncentrum schelen beide tonen 49 cent. “Dat is een kwarttoon,” die, zo stelt Kramarz (1983: 137) nadrukkelijk, “door de in zang volleerde Beatles volmaakt werd getroffen.”

De kadensen vormen het basismateriaal uit de harmonische trukendoos van de folk-, de hillbilly- en de spiritual-muziek. Belangrijker nog dan de kadensen zijn echter de experimenten met de mengvormen die uit dit materiaal konden worden samengesteld. In de vooroorlogse vormen van de populaire muziek, zoals de liedjes uit Tin Pan Alley en de musicals uit Broadway, werden de mogelijkheden daartoe afgetast, al werden de overgangen per lied niet in grote hoeveelheden gebruikt. Daar lieten ze zich vooral horen in de intro's en tussenstukken en de coda's (Forte, 1995: 331). In stijgende mate treffen we de variaties aan in de country and western-, de Motown-, de rock'n'roll- en de rhythm and blues-muziek die in de late jaren vijftig en de vroege jaren zestig veld wonnen. Daardoor kwamen zowel meer tonen als nieuwe akkoordovergangen beschikbaar. Kramarz (1983: 116) wijst ter illustratie op de rock'n'roll-ballade *Love Me Tender* van Elvis Presley, waarin we al de variatie | I - III | vi - I⁷ | IV - iv | I | tegenkomen, gevolgd door de meer gebruikelijke wisselreeks | I | II⁷ | V⁷ | I |.

Love Me Tender is een toonbeeld van in harmonisch opzicht uiterst gewaagde rock'n'roll. Voor de Beatles en hun Britse collega's vormde dit soort experimenten echter geen eindstation, maar een vertrekpunt voor nog verdergaande stappen die zover gingen dat uiteindelijk de kadensen niet meer nodig waren en elke akkoordcombinatie die maar enigszins met geschikte leidtonen kon worden gemaakt,

legitiem was. Door gewenning, zowel van de spelers als de luisteraars, groeide er een praktijk waarin, onder vasthouden aan het tooncentrum van de tonica, vooral de drie centrale akkoorden – de subdominant, de tonica en de dominant – elk, zonder voorafgaande waarschuwing, konden worden vervangen door hun mineurtransitie, hun parallelle mineur en door de daarbij behorende majeurtransities. In zijn musicologisch overzichtswerk stelt Richard Middleton (1990: 269), dat het verschil tussen popmuziek en eerdere populaire muziek een intensief gebruik is van herhaling. Dat is niet alleen hoorbaar in het ritme en de *riffs*, maar ook in de harmonische kadensen. Die worden, zo stelt Middleton (1990: 282), vervangen door korte akkoordsequenties van meestal twee, soms drie akkoorden, die meerdere keren achtereenvolgend worden aangespeeld. Harmonische ostinato's noemt hij deze verbrokkelde kadensen. Bij het ontwerp en de verspreiding van deze nieuwe conventies kent Middleton (1990: 284) de Beatles een belangrijke rol toe. Die stelling onderstreept het verminderd belang van de kadensen in de beatmuziek. Met de restanten daarvan, de harmonische ostinato's, blijkt echter aanzienlijk meer mogelijk dan domweg herhaling.

*When I get to the bottom, I go back for the top of the slide,
where I stop and I turn and I go for a ride,
till I get to the bottom and I see you again.*

Helter Skelter (1968)

5

Merkwaardige modulaties

Verschuivende tooncentra. Van de liedjes van de Beatles kan veel worden gezegd, maar zeker niet dat ze simpel zijn. Meer dan eens kost het de verzamelde deskundigen de grootste moeite om uit de combinaties van akkoorden wijs te worden. Een goed voorbeeld is het liedje *Yesterday*, waarvan de harmonische structuur op het eerste gezicht behoorlijk ingewikkeld in elkaar zit, maar waarvan de akkoorden moeiteloos in elkaar overlopen. Het klinkt zo natuurlijk, dat Paul McCartney aanvankelijk dacht, dat het een al bestaande compositie was. Toch kunnen de Beatles-experts er niet echt goed mee overweg en draaien ze met zijn allen om de hete brij van de akkoorden en van elkaars analyses heen.

Wilfrid Mellers (1973: 55-57) signaleert al direct in het begin, nadat de tonica nog slechts een maat heeft geklonken, een modulatie. Hij stelt vast dat het couplet zeven maten telt en daarmee een maat mist, en concludeert – zonder verdere uitleg – dat de song met dat alles treffend uiting geeft aan het gevoel van verlies waarvan de tekst spreekt. Terence O’Grady (1983: 76) memoreert dezelfde korte modulatie, maar typeert deze als een uitgebreide ‘tonicisatie’. Volkmar Kramarz (1983: 150) geeft aan, dat direct van de tonica wordt overgesprongen op een uitgebreide en aangepaste wisselreeks. Hij weet echter niet goed duidelijk te maken, hoe die in elkaar steekt. Tim Riley (1988: 149) noemt het een universele song met een beweeglijke emotionele lading; een liedje dat in weerwil van zijn originaliteit, onmiddellijk bekend en vertrouwd overkomt. Hij waagt zich verder niet aan een analyse. Ian MacDonald (1994: 126) maakt een nauwkeurige reconstructie van het verloop van de opname, maar verwijst voor een analyse in een voetnoot naar andere publicaties zoals die van Mellers. Daarmee is de cirkel rond. Mark Hertsgaard (1995: 119) voegt daar inhoudelijk verder weinig aan toe, maar put zich uit in

loftuitingen. “Dit nummer,” zegt hij, “dwong de nog resterende sceptici tot de erkenning dat deze groep geen eendagsvlieg was, maar een muzikale factor om rekening mee te houden.”

Yesterday dankt de algemene bewondering niet aan het feit, dat er een strijkkwartet achter zat geplakt. Daarvoor hadden de Rolling Stones al de primeur in hun *As Tears Go By*. Zoals ook in live-opnames zonder extra begeleiding te horen is, berust de kracht van McCartney's ballade vooral op de harmonische kwaliteiten. Daarbij is meer aan de hand dan het inwisselen van de basisakkoorden voor hun evenknieën aan weerszijde van de diagonale lijnen van het pop-toonrooster. Wel vormt het principe van de parallelle vervanging ook hier het voornaamste hulpmiddel. De laatste beperkingen die dat nog oplegt aan het vrije gebruik van alle akkoorden in het toonrooster, worden opgeheven met behulp van het principe van de toonval, dat we in het vorige hoofdstuk al kort tegenkwamen. Met die combinatie van parallelle vervanging en toonval kunnen de meest vreemdsoortige harmonische constructies worden vervaardigd. Als in de achtbaan, waarvan in het citaat uit het liedje *Helter Skelter* boven dit hoofdstuk sprake is, blijkt het tooncentrum, zo niet te kunnen worden verplaatst, dan toch in de zin van Van der Merwe te kunnen worden verschoven – van onderen naar boven, van links naar rechts en weer terug – naar de meest buitenissige lokaties in het toonrooster. In dit hoofdstuk volgen we de Beatles op een aantal van die ritten door het diagonale bouwwerk van de rock-harmonie.

Parallele toonsoorten. Al lang voordat het rock-idioom zich ontwikkelde tot de lingua franca van de populaire muziek, vormden transitie en substitutie een geliefd middel om bij de overgang van het couplet naar het refrein of de brug het tooncentrum tijdelijk te verschuiven en soms zelfs onomwonden te verplaatsen. Ook de intro's en coda's waren geliefde plaatsen voor dergelijke uitstapjes. Van die gewoonte weken de Beatles niet af. Ze maakten er bijna een vaste regel van. In hun songs zijn in het *middle eight* veel van die overgangen te vinden. John Lennon en Paul McCartney schiepen er daarnaast een stevig genoeg in om al in hun intro's de luisteraars met dergelijke wisselingen op het verkeerde been te zetten. De intro van *Can't Buy Me Love* laat in optima forma zien hoe dat in zijn werk gaat (figuur 36). Het nummer opent met een opmaat die a capella wordt gezongen. De volgende vier maten worden begeleid met de Em en de Am. Dat suggereert dat een van die twee akkoorden de tonica is en daarmee dat het liedje in mineur staat. In de vijfde maat blijken deze akkoorden echter het begin te vormen van een wisselreeks die

Merkwaardige modulaties

naar een majeur-tonica voert die op een lager niveau in het toonrooster ligt. Dan zijn we in maat 7 aanbeland op de tonica C, waarmee het eerste couplet begint. Tot op dat moment is de luisteraar in het ongewisse gebleven over het tooncentrum. De hele operatie is even simpel als doeltreffend, zeker omdat zij in de intro wordt uitgevoerd. Naast dit soort eenvoudige kunstgrepen staan evenzoveel complexere overgangen, die zich minder gemakkelijk laten duiden. Ook op dit punt volgden de Beatles het spoor van de eerdere rock'n'roll. Een fraai voorbeeld uit dat genre biedt een liedje waaraan de groep het nodige te danken lijkt te hebben: *To Know Him Is To Love Him*. We maken daarvoor eerst een omweg langs een bekend Australisch volksliedje.

C:	$\overset{1}{ } \text{ iii}$	$ \text{ vi}$	$ \text{ iii}$
Can't buy me love,	—	—	love, —
$\overset{4}{\text{C:}} \text{ vi}$	$ \text{ ii}^7$	$ \text{ V}$	$ \text{ I}$
— can't buy me love.	—	—	I'll buy you a diamond ring,

Figuur 36: De intro van Can't Buy Me Love

We hebben inmiddels flink wat kadensen onder ogen gehad. Compleet is het overzicht niet. We zijn bijvoorbeeld voorbijgegaan aan de typische walskadens die het harmonisch fundament vormt van het volksliedje *Waltzing Matilda*, dat eind jaren vijftig bekend werd van de uitvoering van de Australische skiffle-zanger Frank Ifield. Deze kadens bestaat uit twee delen en verloopt daarmee volgens het binaire patroon dat we veelvuldig in traditionele dansliedjes tegenkomen. Net zoals in de turn-around komen we behalve de drie basisakkoorden weer de mineursubstitutie vi van de tonica tegen. In dit geval staan de akkoorden echter in een iets andere volgorde. Nu volgt de submediant in de derde maat direct op de dominant in de dubbele reeks: $| \text{ I} | \text{ V} | \text{ vi} | \text{ IV} | : | \text{ I} | \text{ I} | \text{ V}^7 | \text{ I} |$. Na al de eerdere kadensen die we zijn tegengekomen, is dit een voor de hand liggende variatie. We vinden dit schema bijna ongewijzigd terug in de coupletten van *To Know Him Is To Love Him* dat Phil Spector in 1958 schreef voor de Teddy Bears. Het nummer – Sectors eerste grote succes – handhaaft zelfs het gevoel van de driekwartsmaat. Het liedje was vanaf het prilste begin een favoriet van de Beatles, die sommige akkoorden wat scherper aanzetten en verder als enige wijziging van de *him* een *her* maakten (Beatles, 1994:

11-13). Naar eigen zeggen leerden ze er in hun begintijd hun kenmerkende driestemmige samenzang van (Lewisohn, 1988: 10). De cover ontbreekt op hun oorspronkelijke albums, maar ze speelden het liedje al bij hun optredens in Hamburg. In het midden van 1963 lieten ze het nog eens horen tijdens een radio-optreden voor de BBC in het programma *Pop Go The Beatles*. Via die weg verscheen het later op het officiële dubbelalbum van de BBC-optredens.

Naast de turn-around laat de walskadens een andere combinatie zien van de basisakkoorden waartussen de parallelsstitutie van de tonica is geschoven. We kunnen er zeker van zijn dat hun kennismaking met dergelijke variaties de Beatles aanmoedigde om zelf verder te experimenteren met akkoordenprogressies waarin parallelmineuren op wisselende plaatsen tussen en naast majeureakkoorden zijn opgenomen. In het nummer vinden we bovendien een aanwijzing voor een volgende factor die de vrijheid die de Beatles zich veroorloofden, kan verklaren. In de brug verspringt de toonsoort van *E*-majeur namelijk op een verrassende manier naar de gelijknamige *E*-mineur.

17	E: ♭III	♭VII	♭VI	v				
	Why —	can't you	see? —	How	blind —	can she	be?	
21	E: ♭III	i	♭VI	v	ii	II ⁷	V ⁷	
	Someday —	she'll	see, —	that	she was meant —	for	me.	

Figuur 37: De brug van To Know Her Is To Love Her als mineurtransitie

De brug is acht maten lang en kan met recht een *middle eight* worden genoemd (figuur 37). De akkoordenvoorraad telt drie verlaagde akkoorden. Op het eerste gezicht ziet het er daarmee eigenaardig uit. Het geheel wordt al een stuk begrijpelijker, wanneer we er vanuit gaan dat de tonica is omgezet van de E naar de Em. De verlaagde mediant ♭III, hier de G, laat zich dan verklaren als de parallelle majeure van de tonica Em; de verlaagde submediant ♭VI, de C, als de parallelle majeure van de subdominant Am; en de subtonica ♭VII tot slot, de D, als de parallelle majeure van de dominant Bm. Dat zijn de akkoorden die in het diagonale toonrooster hun vaste plekje vinden op de onderste kwintlijn. Hun grondtonen liggen een kleine-tertssprong hoger dan die van de akkoorden die ze vervangen. Volgens de logica van het verticale toonrooster is hier sprake van een modulatie. Het blijft

echter wel heel lang onduidelijk, waar die precies heenvoert. Dat de toonsoort inderdaad naar *E*-mineur is verschoven, merken we pas middenin maat 21, waar het *Em*-akkoord zich daadwerkelijk als de tonica opwerpt.

17									
G:		I		V		IV		iii	
Why —		can't you		see? —		How		blind — can she be?	
21									
E:						II ⁷		V ⁷	
Em:				v		ii		II ⁷	
				↑		↑			
G:		I		IV		iii			
Someday —		she'll		see, —		that		she was meant — for me.	

Figuur 38: De brug van To Know Her Is To Love Her als een directe overgang van de tonica E naar de tonica G

De begeleiding van de brug begint echter direct met het *G*-akkoord en schept daarmee, zeker aanvankelijk, verwarring over de plaats van het tooncentrum. Riley (1995) drukt zich met behulp van een astronomische metafoor iets meer poëtisch uit. Volgens hem springt het lied met deze overgang in een emotioneel zwart gat. Aan de fatale aantrekkingskracht daarvan weet Spector zijn geesteskind op het slot echter handig te onttrekken. Aan het eind van de brug wordt een overstap gemaakt van de dominant *Bm* naar de tweede toontrap *Fism*. Dat laatste akkoord wordt vervolgens eenvoudig van mineur naar majeur omgezet in de *Fis*. Dat is de supertonica in de toonsoort *e* en het startpunt van een wisselreeks die via de dominant *B⁷* terugkeert naar de tonica *E*. Deze manoeuvre illustreert dat de wisselreeks nuttige diensten kan bewijzen. Het is een geschikt middel om na een modulatie terug te keren naar de oorspronkelijke toonsoort. Maar, dat is hier niet het belangrijkste punt. Interessant aan deze hele operatie is, dat we de eerste maten van de brug ook kunnen opvatten als een directe overgang van de toonsoort *e* naar de toonsoort *g*. Dat voert de brug onmiddellijk een kleine terts omhoog en daarmee eenzelfde stap omlaag in het diagonale toonrooster.

Het centrum van het zwarte gat waar Riley over spreekt, kunnen we daarmee lokaliseren. Het ligt een volle, triest klinkende kleine terts lager. Het feit dat de begeleidende drieklanken in de eerste maten rond het *G*-akkoord zijn opgebouwd,

houdt het gehoor als het ware in dat centrum gevangen (figuur 38). Op deze manier genoteerd, laat de brug van *To Know Her Is To Love Her* in de eerste vier maten overigens een verbluffende overeenkomst zien met het couplet van *I Want To Hold Your Hand* (figuur 35 op pagina 163). Op het eind van de eerste strofe vinden we dezelfde wankelende mediant terug, zij het dat de onzekerheid in dit geval op het eind van het refrein duidelijker wordt opgelost met een terugkeer naar de oorspronkelijke toonsoort. Vanaf het tooncentrum *g* gerekend, verloopt de terugreis in *To Know Her Is To Love Her* meer getrapt. Eerst klautert de brug in maat 22 op naar het tooncentrum van *E*-mineur, om vervolgens een maat later de stap te maken naar *E*-majeur. Harmonisch kan deze brug kortom op twee manieren worden geïnterpreteerd. Tussen de verschillende interpretaties hoeft niet te worden gekozen. In principe zijn ze beide even geldig. Belangrijker is de conclusie, dat de betreffende toonsoorten – geheel conform de opzet van het diagonale toonrooster – als nauwe verwanten worden behandeld.

29 <table border="0"> <tr> <td style="text-align: center;">E:</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">V⁷</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">i</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">iv</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">v</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">b III⁷</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"></td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">G:</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">III⁷</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">vi</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">ii</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">iii</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">I⁷</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;"></td> </tr> </table>	E:	V ⁷	i	iv	v	b III ⁷		G:	III ⁷	vi	ii	iii	I ⁷		33 <table border="0"> <tr> <td style="text-align: center;">E:</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">V⁷</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">i</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">iv</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">v</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">v</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">V⁷</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">G:</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">III⁷</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">vi</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">ii</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">iii</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">iii</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">V⁷</td> </tr> </table>	E:	V ⁷	i	iv	v	v	V ⁷	G:	III ⁷	vi	ii	iii	iii	V ⁷
E:	V ⁷	i	iv	v	b III ⁷																								
G:	III ⁷	vi	ii	iii	I ⁷																								
E:	V ⁷	i	iv	v	v	V ⁷																							
G:	III ⁷	vi	ii	iii	iii	V ⁷																							
Ev'rybody's green, —	— 'cause I'm	the one who won your	love.	But if they'd	seen —	— you talkin' that way they'd	laugh in my face.																						

Figuur 39: Mineurtransities van het tooncentrum in de brug van *You Can't Do That*

Dat de Beatles uit dit soort voorbeelden de nodige inspiratie wisten te putten, kunnen we in bijna al hun liedjes zien. Een sterk staaltje vinden we op het album *A Hard Day's Night* in de brug van *You Can't Do That*. Hier speelt het viertal een dubbelzinnig spel met twee parallelle tooncentra op twee gelaagde kwintenrijen (figuur 39). Het nummer staat genoteerd in de toonsoort *g*. Na het tweede couplet duikt in maat 29 bij de overgang naar de brug zonder enige voorafgaande waarschuwing het laddervreemde akkoord B⁷, in dit geval de mediant III⁷, op. Dat

Merkwaardige modulaties

akkoord geeft de aanzet tot een wisseling naar de parallelle mineur en suggereert een verplaatsing van het tooncentrum van de *g* naar de toonsoort van het volgende akkoord, de E-mineur. Aan het eind loopt de brug dan weer via een wisselreeks terug naar de tonica G. De acht maten van de brug van *You Can't Do That* kunnen als een toonwisseling worden beschouwd. In harmonisch opzicht dwingt niets de luisteraar echter daartoe. Alle akkoorden kunnen evengoed vanuit de originele tonica G worden begrepen. Bezien vanuit het tooncentrum *g* bestaat de hele brug uit een wisselreeks die een aantal keren voortijdig wordt afgebroken en dan vanaf het begin weer wordt hernomen. Ook nu zijn beide interpretaties weer legitiem. Het enige dat pleit ten gunste van de eerste zienswijze – als het bestond zou het woord hoorwijze hier toepasselijker zijn – is het korte, maar verrassende optreden van de Bm in maat 35. Dat akkoord is echter zowel de dominant v van de tijdelijke tonica Em als de parallelmineur *iii* van de dominant van de oorspronkelijke tonica G. Volgens de logica van het diagonale toonrooster past het in beide toonsoorten. De brug lijkt dan ook vooral te illustreren, dat in het pop-idioom de basisakkoorden van parallelle toonsoorten naar believen onderling uitwisselbaar zijn.’

⁵ G: VI E: I	 II VI IV I	 I II III⁷ ↓ $\flat$ III IV V⁷ ↓	
Last night I	said these words to	my —	girl.
⁹ E: I	 IV I		
I know you	ne – ver e – ven	try, —	girl. Come
¹³ E: IV	 ii	 vi	 IV
on (come on). — Come	on (come on). — Come	on (come on). — Come	on (come on). — Please
¹⁷ E: I	 IV V⁷	 I	
please me, wo	yeah, like I please	you. —	

Figuur 40: De verlaagde mediant ($\flat$ III) in Please Please Me

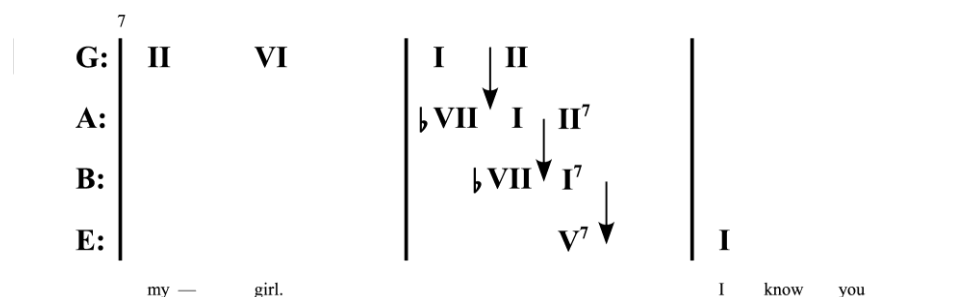
Met kleine stapjes. In het Beatles-repertoire is het fenomeen van de parallelle toonsoorten van meet af aan te vinden. Een duidelijk voorbeeld vinden we al in

hun derde nummer *Please Please Me* (figuur 40). Het liedje was aanvankelijk opgezet in de stijl van Roy Orbison, maar werd daarna op aandringen van producer George Martin nog flink aangepast. Tot aan de laatste woorden van de eerste frase wordt de opening begeleid met het E-akkoord. Het korte optreden van de A in maat 7 als subdominant lijkt te bevestigen dat de E de tonica is. Dan volgt echter plotsklaps het laddervreemde G-akkoord. Met terugwerkende kracht wordt daarmee de suggestie gewekt, dat de voorafgaande akkoorden dit akkoord als tonica hebben. Snel wordt het G-akkoord dan gevolgd door de A en de B⁷. De grondtoon van de progressie maakt twee hele toonstappen in de toonladder van *g* en komt daarmee weer uit op de dominant van het E-akkoord. In het bestek van een enkele maat wordt er met drie akkoorden een overgang geforceerd van het tooncentrum *g* naar het parallelle tooncentrum *e*. In het scenario van de tekst wordt het effect krachtig uitgebuit. Het lijkt alsof de ik-persoon zijn relaas onderbreekt, opspringt en alsof zijn tijdsbeleving als in een *flash back* wordt teruggedraaid naar de voorafgaande, directe confrontatie met zijn vriendin.

Zelfs jaren later kijken de meeste Beatles-experts nog vreemd tegen dit muzikale kunststukje aan. Tussen hen treedt zelfs onenigheid op over de rol die producer George Martin erbij speelde. Vooral de klassiek-georiënteerde musicologen zijn geneigd hem een sterke invloed toe te kennen en geven hem de ere naam van vijfde Beatle. Volgens Alexander Villinger (1983: 224) werpen liedjes als *Please Please Me* haast als vanzelf de vraag op of de Beatles en hun muziek zonder Martin denkbaar waren geweest. Pollack (1990: 22) noemt de betreffende akkoorden lastig te verklaren en voegt daaraan toe, dat de vaste en creatieve hand van de muzikaal geschoolde Martin zich klaarblijkelijk al bij dit tweede nummer stevig liet voelen. MacDonald (1994: 45) brengt daar overtuigend tegenin, dat Martin weinig met de compositie van doen had. Na een eerste luistertest stuurde de producer, zegt hij, de groep op pad met de open vraag om – zonder verdere specificaties – het geheel wat spannender te maken. Lennon en McCartney deden dat, zegt Martin zelf, door meer vaart in het nummer te brengen. Net als veel andere deskundigen is MacDonald van mening, dat de Beatles daarbij de nodige inspiratie wisten te putten uit het nummer *Cathy's Clown* van de Everly Brothers, dat in 1960 de eerste plaats op de Engelse hitparade haalde. In dezelfde vorm als in *Please Please Me* komt de sequentie al voor in de versie die de Beatles eind 1962 in de Hamburgse Star Club speelden van Carl Perkins' liedje *Lend Me Your Comb*. O'Grady (1983: 19) memoreert ook hier de invloed van de Everly's. De conclusie van MacDonald lijkt dan ook correct.

Martins bijdrage beperkte zich tot een verzoek om een stukje mondharmonica achter de gitaar-*riff* van George Harrison en een profetische slotopmerking na de laatste opname: “Mijn gelukwensen, heren. Jullie hebben net je eerste nummer-één-hit gemaakt.” De genialiteit van Martin als producer was, zo zegt MacDonald, dat hij dit soort harmonische escapades op hun waarde wist te schatten en dat hij inzag dat die eerder moesten worden geaccentueerd dan bijgevijsd.

Ongetwijfeld vormt *Cathy's Clown* een kansrijke kandidaat voor de titel van belangrijkste inspiratiebron van *Please Please Me*. Dat wil echter niet zeggen dat de progressie uit maat 8 van dat laatste liedje eerder volstrekt onbekend was in de populaire muziek. Deze sprong vindt steun in een specifieke gitaartruc, die onder diverse namen door het leven gaat zoals *rush*, *climb* of *backing*. Kramarz (1983: 133) vertaalt het laatste woord in het Duits zonder omwegen als een ‘Rückung’. Hij beschrijft het als de verhoging van alle tonen van een akkoord met een hele, meest een halve toon. Stapsgewijs kan dat vervolgens worden opgevoerd. Op de gitaar kan dat eenvoudig worden gerealiseerd door de betreffende grepen, zonder de vingerzetting te wijzigen, steeds iets hoger op de hals te pakken. Vooral de zogenaamde barré-grepen en ook het gangbare C⁷-akkoord lenen zich daar uitstekend voor. Het akkoord krijgt daarmee als het ware een duwtje in de rug en schuift iets omhoog. Het is vooral effectief, wanneer het op die manier wordt omgezet tot een laddervreemd akkoord. Als gevolg daarvan wordt het tooncentrum onduidelijk en kan het na afloop van de backing opnieuw worden aangegeven.



Figuur 41: Dubbele backing over een hele toonafstand in *Please Please Me*

Kenmerkend voor deze kunstgreep is, dat het nieuw gekozen tooncentrum doorgaans gehandhaafd blijft. Het is een geschikt middel om bij een enthousiast publiek de spanning nog wat verder op te voeren en meestal vond en vindt het dan ook toepassing bij live-optredens. Ook de Beatles hanteerden dit hulpmiddel bij hun

optredens. Op de plaat komen we het slechts een enkele keer tegen. Een lange versie valt te horen gedurende de gitaarsolo van *Long Tall Sally*. In nog geen drie maten schuiven de begeleidende akkoorden stapsgewijs van de G via de Gis, de A, de Bes en de B naar de C. Daarmee wordt hier een, in dit geval tijdelijke, verplaatsing van het tooncentrum van *g* naar *c* gerealiseerd. In *Please Please Me* vindt de backing met hele toonafstanden plaats. In de toonladder lijken dat geen grote stappen. In de semantische betekenis van de basisakkoorden zijn het echter reuzenschreden. De verplaatsing van het tooncentrum maakt van het voorgaande akkoord met terugwerkende kracht een ‘verre’ subtonica, het akkoord dat in het toonrooster twee neerwaartse kwintsprongen onder de tonica ligt (figuur 41).

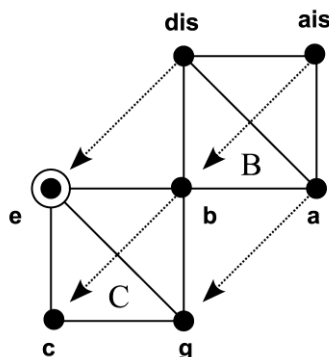
In de backing trekken de akkoorden een spoor van melodisch kleine en harmonisch grote stappen. Juist die combinatie maakt de backing met hele toonafstanden tot een uiterst effectieve muzikale operatie. Het was echter een bekend stijlmiddel. De opening van *Please Please Me* valt daarmee creatief, maar allerminst uniek te noemen. Opvallender is dat het G-akkoord, dit keer zelfs in gezelschap van zijn subdominant, in de coda een korte rentree maakt (figuur 42). De coda opent met de subdominant A van de tonica E. Vanaf maat 59 volgt de begeleiding een aantal malen onopvallend de gewone kadens. Dan wordt in de laatste maten de tonica E plots omgebogen naar de G en de subdominant A vervangen door de C. Het heeft er veel van weg, dat de eerdere introductie van het G-akkoord vooral een waarschuwing vooraf was, dat dit akkoord later nog eens voorbij zou komen. De sprong van de tonica E naar de verlaagde mediant G laat zich daarmee enigszins legitimeren. Gevolgd door de C lijkt het akkoord de aanzet te geven tot een modulatie.

50	E: IV I IV V⁷ I
	Come on (come on). — Please please me, wo yeah, like I please you. — Wo
54	G: I ↑ IV ↓ V⁷ I
	E: IV V⁷ : I ♭III ↑ ♭VI ↓ V⁷ I
	yeah, like I please you. — — —

Figuur 42: De *♭III* samen met de *♭VI* in de coda van *Please Please Me*

Dan volgt in maat 64 echter een plotselinge overgang van de C naar de oor-

spronkelijke dominant B. De modulatie blijkt afgelopen, voordat hij goed en wel begonnen is. Dat is curieus. Toch is het een uiterst geslaagde vondst. De vergelijkbare tonen van de beide akkoorden schelen een halve toon. In de overgang zitten daarmee maar liefst drie leidtonen die samen het tooncentrum mee terugnemen naar de bovenliggende kwintlijn (figuur 43). Met de overgang van de $\flat VI$ naar de V^7 wordt een toonafstand overbrugd van een grote septiem.



Figuur 43: Neerwaartse toonval van C ($\flat VI$) naar B^7 (V^7) in de coda van *Please Please Me*

De procedure kan in principe ook in omgekeerde volgorde worden toegepast. De toonafstand bedraagt dan een kleine secunde. Deze harmonische truc noemen we hier de toonval, omdat de toonsoort hiermee onduidelijk wordt. Het tooncentrum wordt als het ware even opgesloten in de klem van twee melodisch aanpalende akkoorden en we weten niet welke kant het opgaat wanneer de val weer openslaat. De toonval wordt in dit geval neerwaarts gebruikt. Daarmee lijkt het alsof er – in ieder geval tijdelijk – wordt overgeschakeld naar een toonladder, waarvan alle tonen een halve toon lager liggen. Even lijkt het B-akkoord de nieuwe tonica, totdat het door het afsluitende E-akkoord opnieuw tot dominant wordt gemaakt. Toonsoorten, waarvan de tonica een halve toon verschilt, hebben iets met elkaar. Een stap in de ene toonsoort van een kleine secunde staat in de andere toonsoort gelijk aan een stap van een grote septiem en dat is de leidtoon. Wanneer aanpalende akkoorden uit dergelijke toonsoorten naast elkaar worden gezet, verschuift het tooncentrum gemakkelijk mee. Vanwege deze harmonische eigenschap, zegt Jan van de Craats (1989: 66), zijn toonsoorten die een halve toon verschillen nauw verwant. De overgang van het E-akkoord naar het G-akkoord volgt de diagonale lijn van het pop-

toonrooster. De sprong van het C-akkoord naar het B-akkoord gaat daar diametraal tegenin. In het diagonale toonrooster biedt de toonval daarmee een aantrekkelijke manier om de scheefstand van het geheel iets te corrigeren. De toonval verklaart ook iets van het effect van de backing, tenminste als die over halve toonafstand plaatsvindt. Dat effect valt te beschouwen als een opwaartse toonval, waarin het tooncentrum wordt meegenomen naar een lagere kwintenlijn in het toonrooster.

Opwaartse en neerwaartse kwintmodulaties. Het harmonisch stuntwerk, waarvan *Please Please Me* getuigt, doet duidelijk afbreuk aan de functionaliteit van kadensen. Het onderstreept, dat de rol van kadensen in de popmuziek wordt overgenomen door de leidtoonrelaties tussen akkoorden, die op hun beurt worden gedefinieerd op grond van de plaats van het toonmateriaal in het diagonale toonrooster. Dat is ook de reden dat kadensen in leerboeken over popmuziek niet zo'n centrale plaats innemen en daar enkel naar voren worden geschoven als een eerste richtsnoer voor beginnende gitaristen. In de klassieke muziektheorie spelen kadensen een belangrijkere rol. Daar bieden ze de mogelijkheid om incidenteel laddervreemde tonen en akkoorden te introduceren. Daarnaast bieden ze een handzaam hulpmiddel bij modulaties, waarmee het tooncentrum doelbewust wordt verschoven. Ook de verschuiving van het tooncentrum langs de diagonale lijn van de kleine tertsen, zoals we dat in de voorgaande Beatles-songs tegenkwamen, laat zich als een modulatie typeren. Hier wordt het effect echter enigszins getemperd door de onderlinge verwantschap, die in het diagonale toonrooster aan parallelle toonsoorten wordt toegeschreven. In de klassieke muziek zijn dit soort overgangen niet echt gebruikelijk.

Onder het regime van het verticale toonrooster wordt laddervreemd toonmateriaal meestal aangesproken door middel van een sprong op de kwintenlijn of een overstap langs de verticale lijnen van de grote tertsen. Dat kan direct met een sprong of via een akkoord dat in de overgang als spil fungeert. Zo'n spilakkoord – in het Engels een *pivot chord* genaamd – vervult een bekende functie in de semantische samenhang van de basisakkoorden van twee verschillende toonsoorten, zij het in iedere toonsoort een andere functie. Door de functie van het akkoord te veranderen kan een overgang worden gemaakt van de ene naar de andere toonsoort. De kadensen zorgen er vervolgens voor dat de verandering van toonsoort door de luisteraar wordt opgepikt. Het zijn niet echter altijd kadensen, die hiervoor te hulp worden geroepen. Soms volstaat een enkele accidentele toon. In tegenstelling tot de

Merkwaardige modulaties

tonica wordt de dominant in de klassieke muziek bijvoorbeeld vaak voorzien van een toegevoegde kleine septiem. Door bij uitzondering in de tonica een toegevoegde kleine septiem op te nemen, kunnen we deze daarom het karakter geven van een dominant en op die manier het tooncentrum een kwint neerwaarts verschuiven naar de grondtoon van de subdominant. De accidentele toon geeft de luisteraar daarbij een steuntje in de rug om de modulatie te kunnen volgen.

In de negentiende eeuw waren modulaties bijzonder geliefd in de salonmuziek. In de klassieke muziek lag dat niet veel anders. In de kunstvorm van de sonate wordt het tweede thema in de regel gebracht na een opwaartse kwintmodulatie. Daarbij wordt vaak de hulp van accidentele tonen ingeroepen. Een dergelijke modulatie, zo constateert Max Weber (1921: 5-6), begint in de klassieke muziek meestal op de dominant. Het voorafgaande akkoord doet dan dienst als spilakkoord. Om zijn scharnierfunctie te accentueren wordt dat akkoord vaak aangevuld met een laddervreemde toon in de melodielyn. Die accidentele toon introduceert dan het nieuwe tooncentrum. Van de Craats (1989: 59) geeft een compositie van Wolfgang Amadeus Mozart, de *Pianosonate in C-groot*, KV 545, als voorbeeld. In dat muziekstuk wordt de opwaartse kwintverschuiving van de tonica van C naar G aangekondigd door een toegevoegde *cis* in de baslijn op het eerste akkoord. Die toon hoort niet thuis in de toonsoort *c*, maar wel in de toonsoort *g* en biedt bovendien een leidtoon naar de bovenkwint van het G-akkoord.

³⁵ G: iii ↓ D: vi ↓		(II⁷) V⁷			
Don't want to cry when there's people there. —		I get shy when they start to stare. —			I'm

³⁹ G: (V) D: I		V van ... (VI) II		V van V⁷ II V⁷ V I⁷ ↑	
gon — na hide myself a-way, —		hey, — but I'll come back		a — gain some day. And when I	

Figuur 44: Opwaartse kwintmodulatie in de brug van I'll Cry Instead

Hoewel er in bijna al hun nummers flinke verwarring heerst over het tooncentrum, zijn eenduidige opwaartse kwintmodulaties slechts spaarzaam aanwezig in de

songs van de Beatles. Een eenzaam exemplaar uit deze categorie laat zich observeren in de brug van *I'll Cry Instead* (figuur 44). Maar, weer pakken de Beatles de zaken op hun eigen manier aan. Zonder beroep op nieuwe accidentele tonen spreken ze in maat 35 de parallelle mineur van de dominant, de mediant *iii* aan als een spilakkoord. Aan het eind van de brug wordt het geheel weer keurig langs een wisselreeks naar het oorspronkelijke tooncentrum teruggevoerd. Opvallend is weer de manier waarop hier de semantische logica van de basisakkoorden wordt gehanteerd. Met de overstap naar het nieuwe, opwaarts liggende tooncentrum, treedt de ik-figuur uit zijn eigen beslommingen verder naar buiten, waar hij in de aanwezigheid van anderen zijn gevoelens denkt te moeten verbergen.

In combinatie met de tekst is de opwaartse kwintmodulatie knap gevonden. Muzikaal bezien is de overgang echter tamelijk ongebruikelijk. “Awkward,” zo typeert de klassiek geschoolde Pollack (1992: 53) de omweg, waarlangs het tooncentrum wordt verplaatst. Het woordenboek geeft als vertaling de omschrijving onhandig en lomp. Klungelig lijkt daarmee een goede weergave van zijn oordeel. Uit Pollacks opmerking spreekt niettemin een zeker respect, zodat we zijn kwalificatie van deze overgang beter kunnen vertalen als ‘curieus’ of ‘hoogst merkwaardig’. Daarmee is de titel van dit hoofdstuk enigszins verantwoord, maar de modulaties kunnen wel nog langs vreemder wegen worden gerealiseerd. Het voorbeeld van *I'll Cry Instead* toont aan dat de introductie van de parallelle vervanging een nieuw soort modulaties mogelijk maakte. De Beatles maakten daarvan een doelbewust gebruik. Kunnen de buitenissige exercities in *Please Please Me* nog worden afgedaan als incidentele uitstapjes, latere songs laten zien dat er doelbewust en systematisch wordt geëxperimenteerd. Voor een soortgelijk gebruik van mineurtransities valt dat met zekerheid vast te stellen, omdat McCartney zelf daar in zijn gesprek in 1988 met Lewisohn (1988: 10) met de nodige nadruk op wijst. Zijn enthousiasme neemt bij voorbaat elk spoor van twijfel weg over het vernieuwend karakter van deze harmonische exercitie.

Onderwerp van gesprek is de song *From Me To You*, dat net als *Misery* werd geschreven in de bus, tijdens een van de tours die de Beatles in de eerste helft van 1963 met andere artiesten door Engeland maakten. Vijfentwintig jaar later klinkt de geestdrift over dit liedje nog duidelijk door in de manier waarop McCartney de harmonische opzet beschrijft: “... het was geweldig; dat refrein vormde voor ons een heel nieuw vertrekpunt. Stel, je begint met een C-akkoord en stapt dan over naar een A-mineur, niks aan de hand dus. Je gaat weer naar C, wisselt naar G en speelt dan

Merkwaardige modulaties

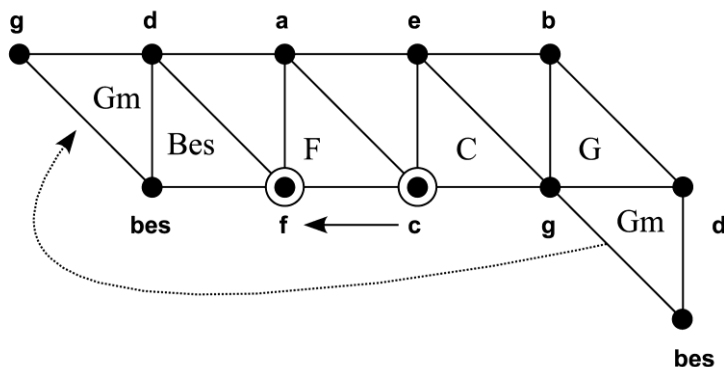
een F, nog steeds niet buitengewoon. Maar, dan volgt: [zingend] ‘I got arms’; en dat is een G-mineur. Die overgang naar een G-mineur, met daarop weer een C voert je naar een hele nieuwe wereld. Dat was spannend.” Het citaat illustreert een aantal zaken. Het laat zien hoe gewoon de uitruil tussen de tonica en haar parallelmineur intussen al werd gevonden. Ook geeft het een goede indruk van de manier waarop de eerste generatie popmuzikanten in akkoordenprogressies dacht. En niet in de laatste plaats verheldert het de rol van de mineurtransitie in maat 21 (figuur 45).

13	C:	I	vi	I	V	
	I've got	ev'rything that you want.	—	Like a	heart — that's oh so true.	— Just
17	C:	IV ⁷	vi	I	V ⁷	I
		call on me — and I'll	send it along,	with love	— from me — to you	— I've got
21	F:	ii ⁷ ↑	V ⁷	I		
	C:	v ⁷	I ⁷	IV		
		arms that long to	hold — you	and keep you	by my — side. —	I've got
25	F:	VI ⁷ ↓		II	II ⁺	
	C:	II ⁷		V	V ⁺	
		lips that long to	kiss — you	and keep you	sat — is —	fied, ooh.

Figuur 45: Neerwaartse kwintmodulatie in From Me To You

“Wat we hier meemaken,” legt Pollack (1991: 28) behulpzaam uit, “is een zogeheten spilmodulatie naar het tooncentrum *f*. Het C-akkoord waarmee het couplet afsluit, kan zowel tot de basisakkoorden van het tooncentrum *c* als dat van *f* worden gerekend. De eerste keer dat we het akkoord horen, klinkt het onbetwist als de tonica van de oorspronkelijke toonsoort *c*. Maar, zodra de eerste maten van het refrein hebben geklonken, worden we met terugwerkende kracht gedwongen het opnieuw te interpreteren als de dominant van de toonsoort *f*.” De uitleg is helder. In zijn betoog maakt Pollack slechts een enkele misstap. Het spilakkoord is hier niet de C, maar de Gm, die in het geheel optreedt in de dubbelrol van de dominant *v*⁷ bij de tonica C en van de supertonica *ii*⁷ van de tonica F.

Vanuit de systematiek van het verticale toonrooster lijkt Pollack van de veronderstelling uit te gaan, dat de Gm enkel en alleen een legitieme plaats heeft in de toonsoort c . Ook in de toonsoort f is het Gm -akkoord echter geen vreemde eend in de bijt. Binnen het diagonale toonrooster kan het worden verklaard als een handige mineursubstitutie van het Bes -akkoord, de subdominant van F (Kramarz, 1983: 51-53). Dat betekent dat op het kruispunt van de modulatie wordt overgestapt van de Gm_0 naar de enharmonisch gelijke Gm_{-1} . Die gang van zaken toont sterke overeenkomsten met de overgang in de wisselreeks van de D_{-1} naar de G_0 . Ook hier wordt op een elegante wijze een snelle dwarsverbinding gelegd in het diagonale toonrooster, maar dan in omgekeerde richting (figuur 46). De Gm_{-1} ligt een terts hoger plus vier kwinten lager dan de Gm_0 . De samenstellende tonen komen afgerond ruim twintig cent lager uit. Door dit akkoord als zodanig te zingen wordt de modulatie over deze spil tot stand gebracht. De sprong reikt wat verder dan de vergelijkbare overgang in de wisselreeks en komt daarom niet zo fraai uit. Er kan geen mooi vervolg worden aangespeeld om direct naar de oorspronkelijke tonica terug te keren. Het is echter goed genoeg om als omweg te dienen voor een neerwaartse kwintmodulatie naar de nieuwe tonica F .



Figuur 46: De verplaatsing van de mineurdominant (v) als middel tot neerwaartse kwintmodulatie

De nieuwe wereld waarvan McCartney spreekt, betreft niet zozeer het principe van de neerwaartse kwintmodulatie. Eerder gaat het om het diagonale toonrooster zelf, dat op deze nieuwe manier kan worden doorsneden en zo verder kan worden opgelegd. De wisselreeks zelf wordt overigens ook nu weer aangesproken om naar de oorspronkelijke toonsoort terug te keren. In de verzamelde Beatles-songs

Merkwaardige modulaties

komt dit soort modulaties slechts een enkele keer voor. Op identieke wijze wordt het kunststukje nog eens toegepast in *I Want To Hold Your Hand*, ditmaal om van de toonsoort *g* in die van *c* te geraken (Kramarz, 1983: 132). Ook nu zien we weer dat de Beatles knap gebruik maken van de semantische logica van de basisakkoorden. In de neerwaartse kwintmodulatie treedt de ik-figuur naar achteren, naar de binnenwereld van zijn gedachten. Het principe werkt hier even effectief als in *From Me To You*, maar omdat het voor de tweede maal wordt gebruikt, is het iets minder opmerkelijk. Toch blijken de Beatles intussen weer iets nieuws te hebben ontdekt. Vanaf maat 36 volgen de akkoorden een compleet nieuwe weg om terug te keren naar de oorspronkelijke toonsoort (figuur 47). De overgang wordt gemaakt van de tijdelijke tonica *C* via de tweede toontrap *D*, die hier als spilakkoord een modulatie naar *G* moet effectueren. Voor de tonica *G* fungeert de *D* als dominant, voor de tonica *C* is het echter de ongebruikelijke tweede toontrap. De geforceerde overgang lijkt dan ook een aantal keren te mislukken, tot het in maat 39 uiteindelijk goed gaat.

29

C:	ii ⁷ ↑	V	I	vi	
G:	v ⁷ ↑				

And when I touch you I feel hap-py — in-side. —

33

C:	ii ⁷	V	I	↓ II	I ↓ II
G:				↓ V	↓ V

It's such a feel-ing that my love — I can't hide, — I can't hide,

37

C:	I ↓ II			
G:	↓ V			I

— I can't hide! — — Yeah, you —

Figuur 47: Neerwaartse kwintmodulatie in *I Want To Hold Your Hand*

De combinatie van de tonica *I* en de supertonica *II* kwam in het vorige hoofdstuk bij de bespreking van *Eight Days A Week* al aan de orde. Toen ging het echter om het gebruik van de supertonica als een onbetwistbare majeure transitie, een vervanging van de mineursubstitutie *ii* en daarmee op zijn beurt van de subdominant

IV. De manier waarop de akkoordencombinatie hier wordt toegepast, zegt Kramarz (1983: 133) terecht, doet evenwel meer denken aan een backing, een melodische verschuiving van alle tonen van een akkoord, in dit geval over een hele toonafstand. Kenmerkend daarvoor is ook het gevoel van opwinding en ongeduld dat in de herhaald gezongen tekstregel – “I can’t hide” – wordt uitgedrukt. Ook O’Grady (1983: 41) denkt allereerst aan een dergelijke geforceerde toonladder-verschuiving. Toch lijkt er wel enige relatie te bestaan tussen de beide nummers. De Beatles geven de herhaalde akkoordencombinatie al een meer autonoom karakter in de intro en anticiperen daarmee regelrecht op het zelfstandig gebruik van de overgang van de tonica *I* naar de supertonica *II* in *Eight Days A Week*. Bij elkaar genomen zitten er in *I Want To Hold Your Hand* kortom drie harmonische stunts. Naast de schijnbaar onopgeloste modulatie in het couplet, wordt de attentie van de luisteraar wakker gehouden met een neerwaartse kwintmodulatie en een geforceerde teruggang naar het tooncentrum. Daarmee is het arsenaal echter nog niet uitgeput.

53

E:	$\flat$ iii	$\flat$ vii	$\flat$ iii	$\flat$ vii
F:	ii	vi	ii	vi
D:	iv	i	iv	i

Bright are the stars — that shine, — dark is the sky; — —

57

F:	ii	vi	IV	V
D:	iv	i	$\flat$ VI	$\flat$ VII

I know this love of mine — will nev - er die, — — and I love —

61

F:	I^6		ii	
D:	i^7		iv	

— her. — Ooh. — —

65

F:	I^6		ii	
D:	i^7		iv	I

Figuur 48: Het achterhoede-effect in de coda van *And I Love Her*

In de Beatles-songs kan het tooncentrum zelfs twee kwintsprongen naar onderen worden verschoven. Aan het slot van *And I Love Her* krijgt de zanger bij zijn verliefde mijmeringen de steun van een achtergrondkoortje. Bij de koorzang wordt in maat 53 de Gm als het begin van de coda aangespeeld, aanvankelijk als een parallelle vervanging van de oorspronkelijke tonica E die kort daarvoor zelf is omgezet naar Em (figuur 48). In de laatste maat 69 eindigt het nummer voluit op een D-akkoord. Tussendoor is er dan wel het nodige gebeurd. Na de Gm volgt de Dm, die in het toonrooster ver weg staat van de oorspronkelijke tonica E. Daarmee dient de Dm zich aan als de nieuwe tonica. Echte duidelijkheid daarover echter wordt niet geschapen. Ook de F, als de majeurparallel van de Dm, blijft als het nieuwe tooncentrum in aanmerking komen. Daarbij speelt mee, dat de relatie tussen de E en de F een volledige, opwaartse toonval vormt. Die vaagheid lijkt in de maten 59 en 60 te worden opgelost. Dan sturen de subdominant Bes en de dominant C het gehoor naar een nieuw tooncentrum van de tonica F. Het akkoord dat daar weer op volgt, is echter de F⁶. Het akkoord heeft weliswaar een duidelijke *f* in de baslijn, maar kan door de toegevoegde sext, de *d*, ook worden gehoord als een Dm⁷. De onduidelijkheid is weer terug en blijft gehandhaafd, totdat door het majeurakkoord D in de laatste maat de uiteindelijke keuze wordt bepaald. Vanaf het spilakkoord Gm zijn we via een omweg naar een vage positie tussen de toonsoorten van de Dm en haar majeurparallel F gevoerd en terechtgekomen op de D, twee neerwaartse kwintsprongen onder de oorspronkelijke tonica E.

In klassieke termen heet een slot op de majeurtransitie van de mineurparallel een Picardische terts (Willemze, 1964: 296). Belangrijker dan die naam is in dit geval het effect van het geheel. Toepasselijk klinkt het gedeelte, alsof het door toehorende omstanders wordt gezongen als een instemming met de overpeinzingen van de zanger. Met de overgang naar de D worden de aandacht bijna letterlijk naar achteren – de positie van het achtergrondkoortje – verplaatst, waarmee tegelijk de oorspronkelijke subjectpositie van de zanger op de tonica E op de voorgrond wordt geaccentueerd. De band tussen beide is verbroken. De zanger heeft voldoende bevestiging gevonden en de coda is een geruststellende gedachte geworden die nog wat blijft naijlen aan het slot van het lied.

Bij de opwaartse en neerwaartse kwintovergangen in *I'll Cry Instead*, *From Me To You*, *I Want To Hold Your Hand* en *And I Love Her* bestaat er geen enkele twijfel. In alle gevallen gaat het daadwerkelijk om modulaties. De overgangen vinden plaats in een afgebakend gedeelte van de liedjes, de brug. Ze worden

duidelijk ingeleid en er wordt gedurende een aantal maten nieuw toonmateriaal aangesproken. En, doorgaans wordt het geheel tot slot – op meer of minder gebruikelijke wijze – naar de oorspronkelijke toonsoort teruggevoerd. Ook Kramarz, die op dit punt anders nogal zuinig is uitgevallen, spreekt in dit soort gevallen steevast van modulaties. Heel wat moeilijker laat zich dat vaststellen, wanneer de akkoorden op de boven- en ondertertsen in het geding zijn.

Scheve en rechte routes. In *Please Please Me* laten de gangbare kaden-sen uit de eerdere populaire muziek zich redelijk gemakkelijk terugvinden. Opvallend zijn daar vooral de akkoorden die, zoals Pollack (1990: 22) dat noemt, tijdelijk worden geleend van de gelijknamige mineurtoonsoort: de verlaagde *bVI*, *bIII* en *bVII*. “De duidelijke affiniteit van de Beatles met de muzikale uitdrukkingsvormen van de Europese muziektraditie, een gegeven dat haast als een rode draad door mijn analyses loopt, maakt zich al in hun eerste plaatopnames kenbaar,” schrijft Villinger (1983: 225) naar aanleiding van dat liedje. Met die opmerking suggereert hij, dat in de beatmuziek het gebruik van de akkoorden op de onderlijn van het toonrooster een conventie is die is ontleend aan de Klassieke en de Romantische muziek. We zagen al dat we voor een verklaring van de betreffende akkoorden die historische bron niet hoeven aan te spreken. We konden volstaan met een korte verwijzing naar de Everly Brothers en de gitaar-truc van de backing. Maar ook om een andere reden heeft Villinger ongelijk. Niet alleen historisch, maar ook theoretisch bestaat er een belangrijk verschil tussen het gebruik van de ondertertsen in het verticale toonrooster enerzijds en het diagonale pop-toonrooster anderzijds. Dit verschil is verantwoordelijk voor een principieel interpretatieprobleem.

Het idee dat de plaats van de basisakkoorden in een muziekstuk tijdelijk of blijvend kan worden ingenomen door andere akkoorden, is niet enkel een leerstuk in de popmuziek. Ook voor de analyse van de Klassiek-Romantische stijl zijn dergelijke gedachten geformuleerd en uitgewerkt, onder meer door de Oostenrijkse muziektheoreticus Heinrich Schenker (Middleton, 1990: 192). Diens systematiek blijkt uitstekend geschikt voor analyses van de populaire muziek en wordt daarvoor ook vaak gebruikt (Forte, 1995: 42). Het vormt de grondslag voor Villingers studie van de Beatles-songs. Het is echter de vraag of in de Klassiek-Romantische en in de populaire stijl dezelfde vervangingsregels worden gehanteerd. In de Romantische muziek worden de akkoorden op een hogere of lagere kwintlijn meestal aangesproken langs de lijn van de grote tertsen. In dat toonsysteem maakt de overgang

daarmee een verticale beweging door het toonrooster. In de populaire stijl wijst het gebruik van parallelle toonsoorten evenwel in de richting van een vervanging langs de diagonale lijnen van de kleine tertsen. Dat heeft gevolgen voor de onderlinge uitwisselbaarheid van met name de akkoorden op de onderste kwintlijn.

Volgens de logica van het verticale toonrooster wordt, zo laat Van de Craats (1989: 84) zien, de As als de verlaagde submediant $\flat VI$ bijvoorbeeld door Franz Schubert in *Der Müller Und Der Bach*, D 795, ingezet als een tijdelijke plaatsvervanger voor de subdominant C, waarvan alle tonen een grote terts hoger liggen. Van de Craats onderbouwt die verwisseling met goede argumenten. Hij wijst erop dat Schubert bij het As-akkoord de toon *c* benadrukt in de baslijn en de bastoon van een akkoord is van groot belang voor de interpretatie. Het bepaalt de onderlinge samenhang van de tonen van een akkoord, of zoals dat wel wordt genoemd, de *consonantie-op-het-moment* dat het akkoord daadwerkelijk klinkt (Willemze, 1964: 268). Daar valt nog een argument aan toe te voegen. Akkoorden kunnen worden beschouwd als sonisch equivalent aan akkoorden die direct een grote terts lager liggen, zeker als er aan de laatste een septiem wordt toegevoegd. Pollack (1991: 30) verdedigt deze stellingname. In *PS I Love You* duikt het leidtoonakkoord, de VII, op. Hij verklaart dit akkoord als de sonische equivalent van de dominant met een kleine septiem, de V^7 . De reden is dat de tonen van beide akkoorden een zekere overeenkomst vertonen. In de toonsoort *c* is het G-akkoord de dominant *V* en de B het leidtoonakkoord VII. Dat laatste akkoord is samengesteld uit de tonen b_{-1} , dis_{-2} en fis_{-1} . Op het eerste gezicht heeft de dominant G^7 totaal andere tonen: de g_0 , de d_{-1} , de b_{-1} en, toegevoegd, de septiem f . De beide rijtjes hebben slechts een enkele toon gemeenschappelijk: de b_{-1} . Maar, in het toonrooster liggen de d_{-1} en de dis_{-2} ver genoeg uit elkaar om qua toon weer bij elkaar in de buurt te komen. Het verschil ligt in de orde van ongeveer zestig cent. Dat geldt ook voor de septiem f en de fis_{-1} . Als we ze al niet enharmonisch gelijk mogen noemen, dan vormen de tonen toch in ieder geval mooie leidtonen naar elkaar. De B mist weliswaar een toon, de grondtoon g_0 , maar dat ondersteunt weer de wisseling van de wacht die met de modulatie plaatsvindt.

Voor de Klassiek-Romantisch stijl lijkt de redenering van Van de Craats en Pollack in de meeste gevallen van toepassing. In de beatmuziek blijkt daarentegen de voorkeur uit te gaan naar een uitruil van akkoorden langs de diagonale lijn van de kleine tertsen. Daardoor kunnen in de liedjes van de Beatles, gerekend vanuit de toonsoort *c*, zowel de verlaagde submediant $\flat VI$, de As, als de supertonica II, de D,

Het geluid van de Beatles

worden gebruikt als vervangers van de subdominant F. Een goede illustratie biedt de toepassing van het *Peggy Sue*-akkoord, de verlaagde submediant $\flat VI$ die we al eerder in *I Saw Her Standing There* tegenkwamen. In *It Won't Be Long*, het openingsnummer van het album *With The Beatles*, wordt dit akkoord vrijelijk gecombineerd met de tonica (figuur 49). Daarnaast vinden we een afwisseling van de tonica met haar mineurparallel vi .

1	E: vi	II	vi
	It won't be	long, yeah,	yeah, — yeah. — It won't be
5	E: I	vi	IV IV ⁷
	long, yeah, — yeah, — yeah. — It won't be	long, yeah,	till I — be — long — to
9	E: I	I	$\flat VI$
	you. —	Ev'ry night, when	ev — 'ry — bod-y has
13	E: I	$\flat VI$	I
	fun, — — here am I —	sitting all — on my	own. —
17	E: I	vi	I
	It won't be	long, yeah, yeah, — yeah. —	It won't be long, yeah, yeah,
21	E: I	vi	IV IV ⁷ I
	— yeah. — It won't be	long, yeah,	till I — be — long — to you. —

Figuur 49: Het $\flat VI$ -akkoord in It Won't Be Long

Richard Middleton (1990: 284) stelt dat deze beide herhaalde harmonische ostinato's worden gebruikt om de discursieve structuur van het liedje te benadrukken. De tekst van de betreffende passages lijkt die stelling te onderbouwen. Het eerste ostinato ondersteunt de verwoording van het zelfmedelijden, dat het centrum vormt van de maalstroom waarin de gedachten van de ik-figuur zich bewegen. Het tweede ostinato tilt onze hoofdpersoon hieruit met de geruststellende verzekering aan zichzelf, dat het wachten niet lang meer zal duren. Het gegeven dat deze beide ostinato's naast elkaar worden gezet, suggereert dat ze harmonisch vergelijkbaar zijn

Merkwaardige modulaties

en dat niet alleen de *vi* maar ook de $\flat VI$ hier fungeert als een plaatsbekleder van de tonica. Daar valt echter wel het nodige tegen in te brengen.

It Won't Be Long staat genoteerd in de toonsoort *e*. Nu laat de feitelijke toonsoort van het liedje in veel passages weliswaar naar zich raden, maar een verplaatsing van het tooncentrum over de lijn van de grote tertsen komt hier toch niet als eerste in aanmerking. Eerder is er sprake van een kwintmodulatie. Zo laten de eerste maten zich gemakkelijk duiden in de toonsoort *fis* of de parallel daarvan *a*. In maat 8 kunnen we dan een opwaartse kwintmodulatie situeren. Pollack (1989: 10) hoort die zelfs nog later, in maat 14 en daar valt, na herhaald luisteren, veel voor te zeggen. Als het tooncentrum onduidelijk is, dan komt dat enkel en alleen doordat er binnen het bereik van elke afzonderlijke kwintlijn slechts een beperkt aantal akkoorden wordt aangesproken. Op de bovenlijn vinden we de *II* en de *vi*, op de hoofdlijn de *IV* en de *I* en op de onderlijn enkel de $\flat VI$.

64

A: | iii | | V | |

E: | vi | | | |

long, yeah, yeah, — yeah. — It won't be long, — yeah, — yeah. It won't be

68

A: | iii | I | | bVII | |

E: | | | bIII | II bII | I7 |

long, yeah, till I — be — long to you. —

Figuur 50: Neerwaartse backing in de coda van It Won't Be Long

Hertsgaard (1995: 57) inventariseert die akkoordenvoorraad zacht gezegd op een tamelijk onoverzichtelijke wijze. Zondermeer heeft hij echter gelijk met zijn opmerking, dat de akkoorden in dit liedje verschuiven naar plaatsen waar ze vanuit de destijds geldende opvattingen niet thuishoorden. Maar, hoewel de toonsoort onbestemd is, benadrukt deze opbouw de diagonale opzet van het toonrooster. Bovendien is in de $\flat VI$ de bastoon gelijk aan de grondtoon. Al die elementen benadrukken de diagonale opzet van het pop-toonrooster. Daar staat tegenover, dat op het slot van het nummer ook de $\flat III$ en de $\flat II$ kort hun opwachting maken (figuur 50). Die beide akkoorden kunnen worden gezien als respectievelijk de dominant en de subdominant van de $\flat VI$. En daarmee wordt wel degelijk een verticale beweging

van de toonsoort *e* naar de toonsoort *c* gesuggereerd. Gebruiken de Beatles hier het verticale of het diagonale toonrooster? Dat blijft in dit geval een open vraag, want het C-akkoord zelf, de $\flat VI$, heeft zich dan al een poos niet laten horen en de akkoorden reeks $\flat III \rightarrow II \rightarrow \flat II \rightarrow I$ lijkt hier meer te worden gebruikt om via een neerwaartse backing van de toonsoort *a* die op dat moment aan de orde lijkt, weer terug naar de *e* te gaan.

Het is overigens ook nog maar de vraag, of in de klassieke muziek altijd en overal de vervanging langs de grote tertsenlijnen voorop stond. Een van de standaardkadensen, waarin de ondertertsen opduiken is de zogeheten Napolitaanse kadens met de vorm $| i | \flat VI | v | i |$, een favoriet in de Italiaanse opera uit de zeventiende eeuw. De $\flat VI$ en in het voetspoor daarvan ook de andere akkoorden op de onderlijn van het toonrooster worden om die reden, vaak omschreven als Napolitaanse akkoorden. De Napolitaanse kadens laat zich elegant interpreteren als een variatie op de gewone kadens en in dat geval komt ook hier de $\flat VI$ in de plaats van de subdominant *iv*. Omgekeerd treffen we in *I Saw Her Standing There* de reeks $| I | IV | \flat VI | I |$ aan. Dat wekt op zijn beurt de indruk, dat de dominant in dit geval door de Beatles wordt ingeruild voor de verlaagde submediant. Toch bestaat er hier geen enkel misverstand. Daarop wijst onder meer het feit dat in veel conservatief ingestelde transcripties vaak de subdominant *iv* wordt genoteerd in plaats van de $\flat VI$. Hier fungeert de verlaagde submediant onbetwist als de parallelmineur van de subdominant en neemt zij tijdelijk diens plaats in binnen de regelmaat van de plagale kadens. Zelfs Villinger (1983: 72) moet toegeven, dat het Napolitaanse akkoord $\flat VI$ in zijn oorspronkelijke betekenis niet voorkomt in de Beatles-songs en daar enkel en alleen naar optreedt als een meer pregnante vervanger van de mineurtransitie *iv* van de subdominant *IV*.

Wat voor de verlaagde submediant $\flat VI$ geldt, gaat ook op voor het akkoord waarvan de tonen een kwint hoger liggen in het toonrooster, de verlaagde mediant $\flat III$. We kunnen dit akkoord ofwel in Klassiek-Romantische termen beschouwen als de vervanger van de dominant, ofwel als een rock-akkoord dat in het diagonale toonrooster een van de *stand-ins* is van de tonica. Voor die laatste interpretatie in de muziek van de Beatles pleit dat we de verschillende plaatsbekleders van een basisakkoord regelmatig in elkaars nabijheid aantreffen. In *Hold Me Tight*, net als *It Won't Be Long* te vinden op het album *With The Beatles*, komen we op die manier uiteenlopende vervangingen van de tonica tegen (figuur 51). De eerste variatie staat

Merkwaardige modulaties

in maat 12 en blijft beperkt tot een tonica met een toegevoegde septiem. Dat lijkt op het eerste gezicht het startpunt voor een neerwaartse kwintmodulatie. De accidentele toon dient in dit geval een andere functie en versterkt de zelfstandigheid van de tonica. In het hele nummer, zo zegt ook Pollack (1991: 39), wordt onverbiddelijk vastgehouden aan de toonsoort *f*. Verder vinden we in maat 18 en 20 de verlaagde mediant *bIII* en tot slot in maat 22 de parallelmineur *vi*, die het begin inleidt van een wisselreeks, die de nodige overeenkomsten vertoont met die in de brug van *To Know Her Is To Love Her* (figuur 38 op pagina 171). Op die manier wordt het diagonale karakter van het toonrooster en daarmee de uitwisselbaarheid van de parallelle toonsoorten benadrukt. Bovendien vinden we naast de subdominant *IV* ook de mineurtransitie *iv*, waarvoor de *bIII* fungeert als dominant.

27	F: I	I ⁷	IV	iv				
	So	hold (hold)	me tight,	— (me tight)	— to — night,	— (to — night) — to — night,	— (to — night).	It's
31	F: I	iv	I	<i>bIII</i>				
	you, —		you, you,	you. —	—	Don't		
35	F: I	<i>bIII</i>	I	vi				
	know,		what it means	to hold you	tight. —	Be — ing here a —		
39	F: ii	II	V ⁷	I				
	lone tonight	with you, —	it feels so right. —	Now hold	me tight,			

*Figuur 51: Verdwaalde *bIII* in Hold Me Tight*

Op het moment dat het liedje *Hold Me Tight* verscheen, werd het incidentele optreden van de verlaagde mediant, zoals we ook al bij *Please Please Me* zagen, nog hoogst ongebruikelijk gevonden. Aanzienlijk minder opmerkelijk was het gebruik van de subtonica *bVII*. In de aanwezigheid van dit akkoord kan een meer doorslaggevend argument worden gevonden voor de rol van de Napolitaanse akkoorden in de beatmuziek. In het verticale toonrooster van Van de Craats is voor dit akkoord zelfs geen klein plaatsje ingeruimd. Het kan alleen worden aangesproken door middel van een expliciete modulatie. In de popmuziek komt het akkoord echter regelmatig naar voren en meestal ondubbelzinnig ter vervanging van de dominant. Een voorbeeld uit

het Beatles-repertoire biedt het fragment uit het nummer *I'm A Loser*, het tweede nummer van het album *Beatles For Sale*. Volgens MacDonald (1994: 99) is dit het zelfde liedje als *Misery*, maar dan opnieuw verpakt in een nieuwe, aangepaste vormgeving waarin zich vooral de invloed van Bob Dylan laat voelen. Dat laatste klopt in ieder geval. Lennon erkende dit liedje als het eerste product van zijn 'Dylan-periode'. Maar het is de vraag, of het liedje echt zoveel van doen heeft met *Misery*. Inhoudelijk zijn de overeenkomsten tamelijk oppervlakkig en muzikaal gezien heeft *I'm A Loser* heel wat meer verrassingen te bieden. Zo vinden we al in de eerste maten zowel de *V* als de *bVII*. De positionering van de subtonica *bVII* tussen de dominant *V* en de tonica *I* laat er geen twijfel over bestaan, dat het akkoord hier fungeert als een pseudo-dominant (figuur 52).

7	G:	I		V		bVII		I		
			Of all the love — —		I — have won —		or have lost —			
11	G:	I		V		bVII		I		
			there is one love — —		I — should ne – ver —		have	crossed.		

Figuur 52: Opeenvolgende mineursubstitutie en majeurtransitie van de dominant in I'm A Loser

Voor een beschrijving en analyse van de Klassiek-Romantische muziek biedt het toonrooster van Van de Craats een stevig houvast. In de popmuziek worden de akkoorden op de onderste kwintlijn van het toonrooster echter duidelijk op een andere manier gebruikt. Ze vallen enkel te verantwoorden, wanneer we het toonrooster opvatten als een diagonaal bouwwerk dat is opgezet volgens het principe van de parallele vervanging. Wellicht moeten we de antecedenten daarvan zoeken in volksliedjes en hymnen in mineurtoonsoorten, waar de betreffende mineurakkoorden vaak werden aangevuld met hun parallelmajeuren; misschien ook in de salonmuziek. In ieder geval is het optreden van de akkoorden op de onderste kwintlijn in de popmuziek zelf onmiskenbaar gebaseerd op het principe van de parallele vervanging. Dat blijkt al uit het feit, dat deze akkoorden in de popmuziek vaak volgen na een eerdere introductie van een mineurtransitie, waarmee een volledige wisseling van toonsoort langs de lijn van de kleine tertsen wordt gesuggered (Kramarz, 1983: 171).

Merkwaardige modulaties

Modulatie langs de verticale lijn van de grote tertsen vloekt met het principe van de parallele vervanging door middel van substitutie en transitie. In zijn studie van de muziek van de late achttiende en de negentiende eeuw stelt Mellers (1957a: 592), dat de stijl van de populaire muziek zich in die periode begint af te scheiden van de Klassiek-Romantische stijl. De stelling lijkt verdedigbaar, dat het verschil tussen beide stijlen met name op dit punt naar voren komt. Dat is in ieder geval merkbaar in de perceptie van de akkoorden op de onderste kwintlijn van het toonrooster. Voor een klassiek geschoolde luisteraar gaat het hier om de verlaagde supertonica $\flat II$, de verlaagde submediant $\flat VI$ en de verlaagde mediant $\flat III$. Voor een popliefhebber telt de verlaagde supertonica $\flat II$ op deze kwintlijn niet mee. Naast de $\flat VI$ en de $\flat III$ speelt hier vooral de $\flat VII$ een belangrijke rol. In beide stijlen gelden de betreffende akkoorden als vervangers van respectievelijk de subdominant, de tonica en de dominant. Dat betekent, dat deze akkoorden een andere betekenis hebben in de semantische samenhang van de basisakkoorden. Dit verschil maakt ook duidelijk, waarom Van de Craats in zijn verticale toonrooster geen plaats inruimt voor parallelschifting. Ook verklaart het, waarom MacDonald in *I Want To Hold Your Hand* het plotseling verschijnen van de Em en de Bm in de toonsoort van G-majeur abusievelijk hoort als een grote-terts-modulatie naar de toonsoort B-mineur en niet als de meer voor de hand liggende verschuiving naar de parallele toonsoort E-mineur. De Beatles hadden daar klaarblijkelijk weinig last van. Eenmaal gewend aan de onderterts-akkoorden, bleken ze die bijna overal te kunnen inzetten.

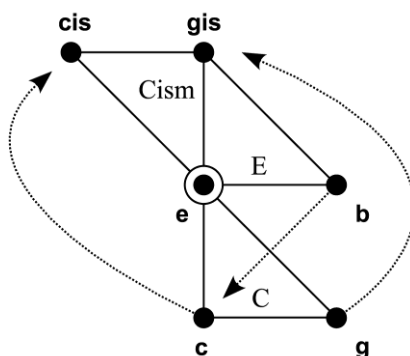
34
E: | vi | | $\flat$ VI | I | |
 All my lov - ing, — I — — will send to you. — All — my

38
E: | vi | | $\flat$ VI | I | |
 lov - ing, — dar - ling, I'll — be true. — —

Figuur 53: Chromatische overstap naar de onderterts in All My Loving

Het liedje *All My Loving* geeft daarvan een paar mooie voorbeelden. In het vorige hoofdstuk wezen we al op een onverwachts toegevoegde *bVII* in het staartje van een wisselreeks (figuur 32 op pagina 160). We kunnen die nu identificeren als een pseudo-dominant. In hetzelfde liedje zien we ook hoe de verlaagde submediant *bVI* wordt ingezet voor een fraaie, chromatische overgang van de submediant *vi* naar

de tonica (figuur 53). De akkoordencombinatie heeft veel weg van de *minor third-root-progression* IV- $\flat$ VI-I uit *I Saw Her Standing There*. Het begin ligt deze keer evenwel op de submediant vi, die door twee aantrekkelijke leidtonen met de $\flat$ VI kan worden verbonden (figuur 54). Modulaties kunnen dit soort overgangen, strikt genomen niet worden genoemd. Wel bieden ze, in combinatie met de toonval, daar allerlei nieuwe mogelijkheden toe.



Figuur 54: Leidtonen in de overgang van Cism (vi) naar C ($\flat$ VI)

In de toonval. Tussen de vroege Beatles-songs zit een aantal exemplaren, dat zich moeilijk in een sluitende verklaring laat vangen. Een daarvan staat op de achterkant van hun eerste single, het liedje *PS I Love You*. Het probleem betreft met name de eerste acht tekstmaten. Daaraan vooraf gaan vier instrumentele maten waarin de kwintenreeks eerst van Em via E⁷ naar A en vervolgens van A via A⁷ naar D neerwaarts wordt afgelopen.

5	E: D:	<i>ii</i> ⁷ <i>VII</i> ⁷	<i>♭VII</i> ↑ <i>I</i>	<i>i</i> ⁷ <i>VI</i> ⁷	<i>♭VII</i>	
		As I write this	let – ter,	send my love to	you.	Re –
9	E: D:	<i>i</i> ⁷ <i>VI</i> ⁷	<i>♭VII</i> ↓ <i>I</i>	<i>I</i> <i>V</i> ⁷	<i>I</i>	
		mem – ber that I'll	al – ways	be in love with	you. —	

Figuur 55: Dubbele kwintmodulatie in de intro van *PS I Love You*

Het lijkt alsof het tooncentrum in het bestek van enkele maten wordt verlegd van de *e* van *E*-mineur via de *a* naar de *d* van *D*-majeur. Onder de beginregel – “As I write this letter” – volgt dan een harmonisch onbegrijpelijke reeks van akkoorden: | Em^7 - Cis^7 | D |. In geen enkele toonsoort vormt die combinatie van akkoorden een duidelijk herkenbaar patroon. De sequentie valt dan ook op verschillende manieren uit te leggen. Zo kunnen we er een kwintmodulatie in zien die met een reuzenstap van twee kwintsprongen van het tooncentrum *d* naar de *e* van *E*-mineur naar boven schiet en een aantal maten verderop even bruusk weer naar onderen terugspringt (figuur 55). De inleidende akkoorden in de eerste vier instrumentele maten wijzen in de richting van een dergelijke interpretatie. Ook de semantische betekenis van de akkoorden lijkt te kloppen. Zo functioneert het *D*-akkoord in maat 8 geheel in lijn met de tekst als de ‘verre’ subtonica $\flat VII$ van het tooncentrum *e*, die een gevoel van afstand en verwijdering aangeeft.

Een abrupte modulatie over twee kwintsprongen naar beneden vergt nogal wat van het incasseringsvermogen van de luisteraar. We kunnen *PS I Love You* ook anders interpreteren. We hoeven geen op- en neerwaartse kwintsprongen te introduceren, als we het leidtoonakkoord *VII* een meer zelfstandige functie en betekenis zouden kunnen geven ten opzichte van de basisakkoorden. In het verticale toonrooster gaat dat lastig. Als toon in de toonladder is de grondtoon van het leidtoonakkoord weliswaar toonladdereigen aan de toonsoort, maar als akkoord is het ook systeemvreemd. Het ligt buiten de grenzen die Van de Craats aan zijn systeem geeft en kan alleen door middel van een kadens of een modulatie worden bereikt. Het akkoord kan bijvoorbeeld worden aangespeeld als het begin van een wisselreeks. Zo’n lange wisselreeks vormt de *hook* van het nummer *Cry Me A River*, dat Julie London in 1955 tot een evergreen wist te maken. In dat liedje springt de akkoordenprogressie vanaf de tonica *I* via een tussenstapje op de VII^7 naar de III^7 om vervolgens via de vi^7 , de ii^7 en de V^7 op het eind weer naar de tonica terug te keren. Een beter voorbeeld is misschien nog wel de evergreen *Red Roses For A Blue Lady*, dat Vaughn Monroe al in 1949 de Amerikaanse hitladders opzong. Nog in 1965 stond het in de versie van Vic Dana twaalf weken op de Nederlandse hitlijsten. In dit nummer springt de tonica al in de eerste maten over naar het leidtoonakkoord, waarop ook nu weer een wisselreeks volgt.

In de intro van *PS I Love You* valt na het leidtoonakkoord echter in de verste verte geen enkele herkenbare kadens te bespeuren. Toch lijkt er een ontsnappings-clausule te bestaan. Pollack (1991: 30) roept in dit verband de theorie te hulp van de

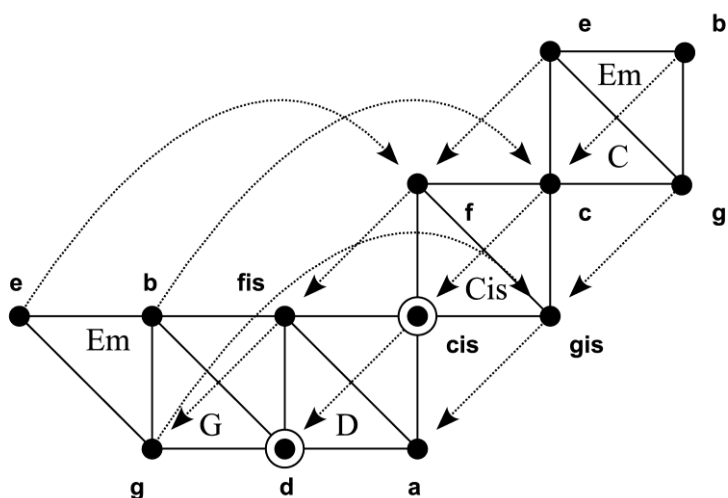
sonische equivalentie van akkoorden waarvan de tonen een grote terts verschillen. Vanuit dat perspectief vervangt het leidtoonakkoord hier tijdelijk de dominant. Die uitruil druist in tegen alle regels uit de leerboeken, zegt deze klassiek geschoolde musicoloog, maar het werkt. Vanuit die visie valt de progressie te beschrijven als een gewijzigde wisselreeks | ii⁷ - V⁷ | I |, waarin de plaats van het tweede akkoord wordt ingenomen door het leidtoonakkoord. Dat impliceert dat de Beatles in dit vroege nummer nog de logica zouden hanteren van het verticale toonsysteem. Tegen deze interpretatie pleit, dat we in hetzelfde nummer ook nog de subtonica C⁷, de *b*VII⁷, tegenkomen in de rol van pseudo-dominant; hetgeen wijst op het gebruik van het diagonale toonrooster. Net als in *Please Please Me* vinden we in het nummer verder nog de verlaagde submediant *b*VI. De slotmaten die in figuur 56 staan afgebeeld, laten zien hoe deze beide akkoorden in het liedje worden toegepast. Vergelijkbaar met de procedure in *Please Please Me* (figuur 42 op pagina 176), zij het nu in omgekeerde volgorde, vinden we de dominant V⁷ vlak naast de verlaagde submediant *b*VI. Op die manier voltrekt zich in de stap van maat 64 naar maat 65 een volledige toonval van de A⁷ naar de Bes.

64	D: V V ⁷ <i>b</i> VI <i>b</i> VII ⁷ I
P S	I love you, — — you, — you — you. —
68	D: <i>b</i> VI <i>b</i> VII ⁷ I <i>b</i> VI <i>b</i> VII ⁷ I
—	You, — you, — you, — — I love you. — —

Figuur 56: *b*VI en *b*VII in de coda van *PS I Love You*

Het verschijnsel van de toonval biedt een aanknopingspunt voor nog een derde interpretatie van de intro: als een toonval die dit keer de positie van het tooncentrum als directe inzet heeft. Het effect is deze keer sterker en dat niet alleen, omdat het tooncentrum zelf in de toonval is betrokken. Het gaat nu bovendien niet om twee maar om drie akkoorden die in dezelfde relatie achtereen worden aangespeeld: de Em, de Cis en de D (figuur 57). De eerste keer dat de Em wordt aangespeeld, lijkt het op een tonica die in en door de toonval wegglijdt naar een Cis, die in het toonrooster twee kwintenlijnen lager ligt. Dan verglijdt de Cis op zijn beurt weer een kwintenlijn naar beneden, om daar haar positie als tonica daar af te staan aan de D. De reeks wordt vervolgens opnieuw opgepakt, maar dan met de enharmonisch

gelijke Em, de parallelmineur van de subdominant G van de tonica D. Houvast aan het uiteindelijke tooncentrum vindt de luisteraar in de toegevoegde septiem – in dit geval een *d*, de grondtoon van het D-akkoord. We merken hier wat er gebeurt als het tooncentrum in een toonval wordt betrokken. Het heeft dan de neiging mee te verschuiven. De voortgang kan vervolgens alle kanten op. Het oude tooncentrum kan weer worden opgepakt, het nieuwe tooncentrum kan worden aangehouden of worden gebruikt als een spilakkoord voor een verdere tocht door het toonrooster.



Figuur 57: Dubbele toonval van de Em via de Cis naar de D

Met het tooncentrum als inzet heeft de toonval een opmerkelijk effect op de semantische betekenis van de basisakkoorden (figuur 58). Het actieve subject van de handeling lijkt ermee te worden verlegd. De eerste reeks van de drie akkoorden maakt een terugtrekkende beweging van het verlangen van de zanger naar zijn afwezige geliefde die hij wil schrijven – ‘write’ – naar het voorliggend papier waarop de brief – ‘this letter’ – geschreven moet worden. De tweede reeks verschuift de aandacht naar de verre geliefde. Even blijft op het woordje ‘you’ de toonsoort *cis* gehandhaafd en het D-akkoord klinkt als de bijbehorende *♭II*, waarmee naast het gevoel van afstand ook een onmiskenbaar verlangen wordt uitgedrukt. Dan schuift de toonsoort weer naar *d* en de tekst daarmee tegelijk naar het meisje dat actief onderwerp lijkt te worden van het ‘remember’ en daarmee het subject van de tonica D. In en met de toonval is het perspectief verplaatst van de ik-persoon naar het meisje aan wie hij op papier zijn liefde wil bekennen. Aan het eind van die

Het geluid van de Beatles

tweede herhaling wisselt het subject weer op vergelijkbare wijze terug naar de hoofdpersoon en zijn brief, waarvoor hij dan klaarblijkelijk de juiste woorden heeft gevonden.

5

C#: D:	I⁷ ↑ ii⁷ VII⁷	bII ↓ I ↓	
As I	write this	let – ter,	

	I⁷ ↑ ii⁷ VII⁷	bII ↓ I ↓	
send my	love to	you.	Re –

9

C#: D:	I⁷ ↑ ii⁷ VII⁷	bII ↓ I ↓	
mem – ber that	I'll	al – ways	

	I V⁷		
be in	love with	you. —	

Figuur 58: De intro van PS I Love You al seen dubbele toonval

Met enkele aanpassingen kan de toonval worden gebruikt om tussen parallelle toonsoorten te manoeuvreren. Ook die kunstgreep wordt door de Beatles handzaam toegepast. Het voorbeeld bij uitstek biedt *Things We Said Today*, een van de weinige liedjes die ondubbelzinnig in mineur staat. Van de eerste 51 Beatles-songs, noemt Pollack (1991: 24) er nog zes waarvan de klank in meerdere of mindere mate naar mineur kleurt: *A Taste Of Honey*, *Don't Bother Me*, *Not A Second Time*, *And I Love Her*, *When I Get Home*, *I'll Be Back*.

11

C: A:	I ↑ bIII ↑		I⁷ bIII⁷		IV bVI		bVII ↓ bII ↓	
Some – day when I'm	lone –	ly, —	wishing you	weren't so	far	a – way, —		

15

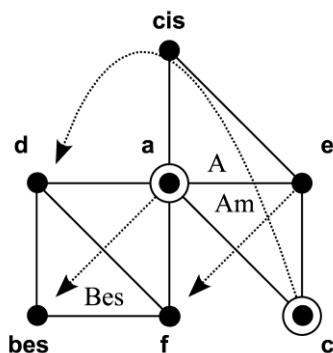
A:	i v⁷	i v⁷	i v⁷	i	
then I will	re – mem –	ber: —	things we	said today.	—

Figuur 59: Een 'verre subtonica' (bVII) in het eerste couplet van Things We Said Today

Afgezien van de eerste twee songs, een cover en het eerste nummer van George Harrison, kunnen de meeste toch wel tot het majeur worden gerekend. *Not A Second Time* begint in G-majeur en eindigt met een fade-out, waarin afwisselend de

akkoorden G en Em worden gespeeld. *And I Love Her* staat in E-majeur en vertoont, zoals we eerder al hebben gezien, alleen in een kort stuk sporen van de toonsoort van D-mineur. *When I Get Home* staat in C-majeur en *I'll Be Back* in A-majeur, maar beide songs hebben ook iets met de toonsoort van A-mineur en die van elkaar van doen. Enkel en alleen *Things We Said Today* begint en eindigt onmiskenbaar in mineur, in dit geval A-mineur. Tussen die grenzen stapt de harmonie evenwel een aantal keren vloeiend over naar majeur.

Binnen het couplet van *Things We Said Today* vinden we een vlotte, bijna onmerkbaar overgang van A-mineur naar de parallelle toonsoort van C-majeur en in het refrein een overgang naar de gelijknamige toonsoort A-majeur. In het stuk worden kortom drie verwante toonsoorten ingezet. Pollack (1991: 24) voegt er nog de opmerking aan toe, dat het liedje een van de eerste en blijvend beste voorbeelden is van het vernieuwende karakter van de harmonische stunts die de Beatles uithaalden. Het liedje is in grote lijnen gebaseerd op een afwisseling van de akkoorden Am en Em⁷, zoals we die in het afgebeelde fragment vanaf maat 15 kunnen zien (figuur 59). In het couplet springt, om Middletons begrip maar weer eens te gebruiken, dit harmonisch ostinato ineens over naar de parallelle toonsoort van C-majeur. Daarbij maakt de subtonica $\flat VII$, in dit geval de Bes, haar opwachting.



Figuur 60: Afgebogen toonval in de overgang van $\flat II$ naar i

Dit akkoord wordt ingezet om een ervaring van afstand te onderstrepen. In de semantische betekenis van de basisakkoorden is het de ‘verre’ subtonica, die in het toonrooster een kwintsprong onder de subdominant staat. Dit akkoord wordt vervolgens gebruikt om weer terug te keren naar de toonsoort van A-mineur. Deze

overgang lijkt op het eerste gezicht wat vreemd, maar kan in het toonrooster vrij simpel worden verklaard als een afgebogen toonval. Er wordt dankbaar gebruik gemaakt van een combinatie van toonval en mineurtransitie om het tooncentrum van de grondtoon van de tonica C weer naar die van de Am te verleggen (figuur 60). Zowel het Bes-akkoord als het principe van de toonval zijn daarmee in het liedje geïntroduceerd.

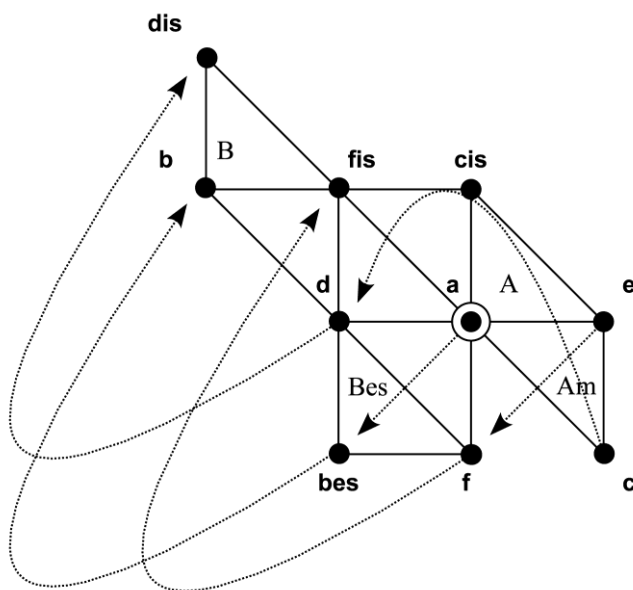
In de brug van *Things We Said Today* schakelt de toonsoort over naar A-majeur (figuur 61). Weer keert de Bes terug, nu niet als de subtonica $\flat VII$ in de toonsoort c, maar als de verlaagde supertonica $\flat II$ van de toonsoort a. Daar wordt dit akkoord voorafgegaan door de supertonica II, die door een wisselreeks eenduidig in relatie is gebracht met de toonsoort a en daarmee is vastgepind als de vervanger van de subdominant D. Geholpen door de harmonische nabijheid van deze B^7 en de Bes in het toonrooster wordt de combinatie gebruikt als een dubbele toonval om naar de toonsoort A-mineur terug te keren.

36	A: I	IV ⁷	II ⁷	V ⁷					
	Me, I'm just—the luck — — y kind. Love to hear you say — that love. is love. —								
40	A: I	IV ⁷	II ⁷	$\flat II$					
	And though we may — be blind, — love is here — to stay — and that's e — nough								
44	Am: i	v ⁷	i	v ⁷	i	v ⁷	i	v ⁷	
	— to make you mine, — girl: — be the on — ly one. — —								

Figuur 61: Chromatische overgang van majeur naar mineur via II^7 en $\flat II$ in de brug van *Things We Said Today*

De deskundigen slagen er met elkaar niet goed in om het effect te verklaren. MacDonald (1994: 95) spreekt enkele waarderende woorden, noemt een rijtje met gelijksoortige elementen en doet er verder het zwijgen toe. Riley (1988: 110) noemt de brug zonder verdere uitleg een *rumble tumble*, een ‘gehotsebots’ in majeur. O’Grady (1983: 55) stapt gemakshalve over alle bijzonderheden heen en volstaat met de opmerking dat de Bes in de brug het enige verrassende element vormt. Pollack (1991: 24) ziet de Bes als een uiterst onverwachte substitutie voor de dominant E^7 en voegt eraan toe, dat het benoemen ervan als een verlaagde superto-

nica $\flat II$ in dit geval niet erg terecht is. “Misschien,” voegt hij er in een lyrische opwelling aan toe, “is het meer iets als een verwarrende sensatie van een harmonische vrije val die tot een genadig einde komt door de plotselinge terugkeer van de oorspronkelijke toonsoort.” De verlaagde supertonica $\flat II$ is hier echter prima op zijn plaats en juist daardoor krijgt de hele operatie het effect dat Pollack beschrijft (figuur 62).



Figuur 62: Combinatie van enharmonische verwisseling en afgebogen toonval in de overgang van II via $\flat II$ naar i

De supertonica B op de hogere kwintlijn – met vanuit het tooncentrum a gerekend de tonen b_{-1} , dis_{-2} en fis_{-1} – is enharmonisch gelijk aan de Ces met de tonen ces_{+2} , es_{+1} en ges_{-2} . In de toonval kan de supertonica B daarom de Ces vervangen. Het akkoord biedt zelfs betere leidtonen. De tonen van het B-akkoord zijn lager dan die van de Ces en voeren daarmee gemakkelijker naar de Bes. Het geheel wordt dan weer afgerond met een afgebogen toonval naar het tooncentrum van a -mineur. Verrassend was het zeker, ook voor het publiek dat er voor het eerst mee werd geconfronteerd. Het zijn dit soort overgangen die, zoals we in filmopnamen zien, het geschreeuw van het publiek regisseren.

Sluitende combinaties. *PS I Love You* en *Things We Said Today* zijn beide nummers van de hand van McCartney. Dat ook Lennon prima met dit soort zaken overweg kon, laat de intro van zijn nummer *If I Fell* zien. *If I Fell* begint op een Dis-mineur, gevolgd door een D en een Cis. Pollack (1992: 50) betitelt het als een van de meest gewaagde intro's van de Beatles, gebruikt alweer de term vrije val en maant zijn lezers om ruiterlijk toe te geven dat ook zij de richting compleet kwijt zijn (figuur 63). De Cis fungeert vervolgens een aantal maten als de tonica. Dan volgt in maat 5 weer de Dis-mineur, die op zijn beurt in maat 6 uit een toonval landt op de tonica D. Ook nu zien we in de tekst weer de subjectwisseling die met de toonval klaarblijkelijk uitstekend kan worden aangegeven.

1
C#: | ii | | |
D: | | | |
If I fell in love with you, would you prom-ise to be true and help me —

4
C#: | vi | | |
D: | | | |
un-der-stand? 'Cause I've been in love be-fore and I found that love was more than

7
D: | ii⁷ | V⁷ | I ii | iii iv |
just — holding hands. — If I give — my — heart — to

11
D: | ii⁷ | V⁷ | I ii | iii iv |
you, — I must be sure from the ver-y — start. — that

15
D: | ii⁷ | V⁷ | I | iv V⁷ |
you — would love me more than her.

Figuur 63: Toonval en backings in *If I Fell*

Het stuk toont in het couplet overigens een interessant gebruik van mineurakkoorden, die vanaf maat 9 met als beginpunt de tonica D melodisch langs de tonen van de diatonische toonladder omhoog worden gevoerd: | D - Em | Fism - Gm |. Het is een diatonische progressie, een backing die berust op een reeks van achtereenvol-

Merkwaardige modulaties

gens twee hele toonafstanden, gevolgd door een halve toonafstand. Ook hiermee lijkt het tooncentrum weer te verschuiven, in dit geval naar een van de parallelle toonsoorten *G*-mineur, *G*-majeur of *E*-mineur. Een wisselreeks zorgt ervoor, dat het tooncentrum uiteindelijk weer op de grondtoon van de tonica *D* terecht komt.

Al met al lijken de songs van de Beatles behoorlijk complex. Aan de ene kant klopt die indruk, zeker wanneer we de harmonische combinaties trachten te verklaren in klassiek-musicologische termen. Aan de andere kant valt de harmonische structuur van de liedjes betrekkelijk eenvoudig te doorgronden. Voldoende daarvoor is een klein beetje inzicht in de logica van het diagonale toonrooster en kennisname van een handvol harmonische principes: de parallelle vervanging van toonsoorten, modulaties met behulp van spilakkoorden die door de parallelle vervanging beschikbaar komen, en de hulpmiddelen van de enharmonische verwisseling, de backing en de toonval. Daarmee vallen de harmonisch ogenschijnlijk ingewikkelde liedjes snel te begrijpen.

$\begin{array}{c} 2 \\ \text{E:} \left \right. \\ \text{F:} \left \right. \end{array}$	$\left. \right : \text{I}$	$\left \begin{array}{cc} \text{i}^7 & \text{IV}^7 \\ \text{vii}^7 & \end{array} \right $
Yes – ter – day, — all my troubles seemed so		
$\begin{array}{c} 5 \\ \text{E:} \left \begin{array}{c} \flat \text{vii} \\ \flat \text{VI} \end{array} \right \end{array}$	$\left. \begin{array}{c} \text{V} \\ \downarrow \end{array} \right \text{IV} \quad \text{V}^7$	$\left \begin{array}{cc} \text{I} & \text{V}^7 \end{array} \right $
far a – way. Now it looks as though they're here to stay. — Oh,		
$\begin{array}{c} 8 \\ \text{F:} \left \begin{array}{cc} \text{vi} & \text{II} \end{array} \right \end{array}$	$\left. \right \text{IV} \quad \text{I}$	$\begin{array}{c} 17 \\ \left. \right : \begin{array}{cc} \text{vii}^7 & \text{VI}^7 \\ \text{iii}^7 & \end{array} \end{array}$
I be – lieve — in yes – ter – day. — Why she		
$\begin{array}{c} 18 \\ \text{F:} \left \right. \end{array}$	$\left. \begin{array}{cc} \text{ii} & \text{V} \\ \text{v} & \uparrow \end{array} \right $	$\left \text{I} \right $
had to go I don't know, she would – n't say. —		

Figuur 64: Modulaties in Yesterday

Dat geldt ook voor *Yesterday*, de song waar we dit hoofdstuk mee openen (figuur 64). Het liedje behoort strikt genomen niet tot de vroege songs. De Beatles namen het pas in juni 1965 op. McCartney schreef het echter al in januari 1964. Het bleef anderhalf jaar lang op de plank liggen. Hertsgaard noemt dat een van de weinige fouten van de Beatles en vindt het waarom daarvan ook de meest intrigerende vraag die na zijn onderzoek onbeantwoord bleef liggen (Hertsgaard, 1995: 120; Van der Plas, 1995: 43). Misschien was het zijn tijd gewoon iets te ver vooruit, want het is een compendium van alle harmonische kunstgrepen die de Beatles toepasten. Riley (1988: 149) vat het effect als volgt samen: “In de coupletten groeit een drie-lettergeregig fragment – ‘Yesterday ...’ – uit in twee buigende frases: de eerste stijgt omhoog – ‘all my troubles seemed so far away’ – en de tweede – ‘now it looks as though they’re here to stay’ – daalt zachtjes omlaag om vervolgens weer terug te keren tot het woord waarmee het begon – ‘Oh I believe in yesterday’.” Laten we eens bekijken, hoe dit bochtenwerk wordt gerealiseerd.

Het liedje staat in de plaatopname in de toonsoort *f*, hoewel McCartney aangeeft dat het oorspronkelijk in *g* is gecomponeerd (Miles, 1997: 202). In de eerste maten springt het liedje direct van de tonica *I* naar het leidtoonakkoord *vii*⁷. Hier wordt de toonval gezet, waaruit het tooncentrum een halve toon lager op *E*-mineur te voorschijn komt. In de tekst wordt tegelijk de tijd teruggedraaid naar de dag die de titel aangeeft, gisteren. Met terugwerkende kracht kan de oorspronkelijke tonica worden gehoord als de verlaagde supertonica *bII*, die een gevoel van verlangen en afstand uitdrukt. In die rol vervangt dit akkoord in de semantische logica van de basisakkoorden de ‘verre’ subtonica. In maat 5 komen we vervolgens de ‘verre’ subtonica *bvii* zelf tegen, die het verschil tussen de gevoelservaring van gisteren en nu nog eens benadrukt. De stijgende bocht die Riley waarneemt wordt kortom veroorzaakt door een reeks van harmonische kunstgrepen. Het begint met een neerwaartse toonval van de toonsoort van *F*-majeur naar die van *E*-mineur. Vrijwel direct daarop buigt de akkoordenreeks van de nieuwe tonica dan naar onderen af om via de subdominant *IV*⁷ bij de verlaagde subtonica *bvii* uit te komen. Dit akkoord wordt daarop gebruikt als de parallelle mineur van de oorspronkelijke tonica *F* waarnaar een volgende modulatie, zoekend met een neerwaartse backing, een terugweg vindt. De subjectwisseling doet weer haar werk. In de tekst schuift ook de tijd weer mee. Gisteren is dan weer het heden geworden. De toonsoort blijft dan een aantal maten gehandhaafd, waarmee de tweede bocht wordt afgerond. Dan wordt de cirkelgang nog eens kort hernomen met een wisselreeks met een verrassend snel,

plagaal slot. Dat is overigens niet de laatste verrassing. Na het tweede couplet volgt de brug. We zijn dan in maat 17 aanbeland. Weer klinkt dan het leidtoon-akkoord *vii*⁷. Uit de toonval komt het tooncentrum deze keer te voorschijn als de *c*. In maat 19 verschijnt dan de *Gm* die, net als in *From Me To You*, wordt gebruikt voor een neerwaartse kwintmodulatie van *c* weer terug naar *f*. Alle kunstgrepen die we hiervoor hebben behandeld, worden in kort bestek bijeen genomen. Ze staan allemaal zo dicht op elkaar gepakt, dat de modulaties zelf haast niet meer te horen zijn. Het pop-toonrooster is in het liedje tot een organisch geheel versmolten.

Accidentele tonen. Langzaam vielen de puzzelstukjes van de nieuwe muzikale orde op hun plaats. Nadat de beatmuziek het startsein voor nieuwe harmonische experimenten gegeven had, riepen de nieuwe mogelijkheden zich als vanzelf op. McCartney beschrijft, dat *Yesterday* zich bijna als vanzelf, als een onvermijdelijke gevolgtrekking uit eerdere experimenten, in een droom aandiende. Keith Richards meldt iets soortgelijks over de riff van *Satisfaction* (Bockris, 1992: 123). Er valt waarschijnlijk blijvend te twisten over de aard van de toonsoorten en toonwisselingen in veel liedjes van de Beatles. Gegeven de nauwe relatie tussen aanpalende toonsoorten in het diagonale toonrooster, kunnen analyses tot verschillende uitkomsten leiden. Het blijft ook een open vraag, wanneer iets wel of geen modulatie is. Met uitzondering van de opwaartse en neerwaartse kwintmodulaties en de duidelijke toonvallen vinden we in de nummers steeds een enkel gefixeerd tooncentrum.

De belangrijkste conclusie die we uit het voorafgaande kunnen trekken, is dan ook dat de beatmuziek een nieuwe muzikale orde schiep, waarin de gewoontevorming van de kadensen niet langer nodig was om de overgangen tussen akkoorden te sturen. De rol van de kadensen wordt grotendeels overgenomen door de leidtonen, waarvan de toonhoogte op haar beurt wordt bepaald door de plaats van de betreffende tonen in het diagonale toonrooster. De harmonische trucs die de Beatles in hun liedjes toepassen, leveren niet alleen nieuw akkoordenmateriaal op. Met de akkoorden komt ook het complete toonmateriaal van het diagonale toonrooster beschikbaar. Daarvan wordt ook gretig gebruik gemaakt. In de eerste acht maten van *If I Fell* klinken in de melodiële elf van de twaalf tonen van het octaaf (Klaassen en Schreuders, 1997). Die toegevoegde tonen vallen, in de betekenis die Max Weber aan dat woord gaf, te typeren als accidentele tonen. Weber zag de introductie van de leidtonen in de westerse muziektraditie als een gevolg van een sterke nadruk op de

Het geluid van de Beatles

melodie. In zijn ogen waren deze tonen de uitdrukking van een rebellie tegen de ijzeren logica van het harmonisch systeem. Als we die redenering doortrekken, dan ligt de vraag voor de hand of we de beatmuziek kunnen beschouwen als de uiterste consequentie van die muzikale ontwikkeling. Voor een antwoord op die vraag, richten we onze blik in het volgende hoofdstuk op de accidentele tonen.

Oh dear, what can I do?
Baby's in black and I'm feeling blue,
tell me, oh, what can I do?
Baby's In Black (1964)

6

Verkeerde tonen

De vervreemding van de melodie. Toen voor Nederland officieel de Tweede Wereldoorlog eindigde, was Harry Mulisch pas 17 jaar. In 1972, zevenentwintig jaar later, publiceerde hij het intrigerende boek *De Toekomst van Gisteren*. In de tussentijd had hij zich ontwikkeld tot een bekend schrijver in een land dat in hetzelfde tijdsbestek onmiskenbaar was veranderd. Aan die verandering had de jeugdcultuur, die zich daarbij had omgevormd tot een tegencultuur, haar steentje bijgedragen. Zo uitbundig zelfs, dat de sporen van slijtage al duidelijk zichtbaar werden. De Beatles waren al twee jaar uit elkaar. En het was ook al twee jaar geleden dat de eerste rock-doden – Jimi Hendrix en Janis Joplin – waren gevallen. In de baaierd van jeugdstijlen van provo's, hippies, kabouters, kritische studenten, soul-kickers, Hell's Angels en minder kleurrijke en opvallende jongeren, werden de onderlinge tegenstellingen langzamerhand sterker dan de samenbindende overeenkomsten. De popmuziek begon uiteen te vallen in de genres en subgenres van de underground, folk-rock, doorsnee pop, funk en hard-rock. De euforie was over en klaarblijkelijk werd het tijd om de balans op te maken. Die taak nam Mulisch (1972: 31-69) op zijn schouders.

Door een bril, waarvan de glazen waren bijgeslepen door de gebeurtenissen van de jaren zestig, blikte Mulisch kritisch terug op de naoorlogse jaren. Het culturele klimaat van de eerste decennia beschreef hij in zijn boek zoals hij dat zelf gevoelsmatig had ervaren: als een sterk vergiftigde atmosfeer. Het was een tijdperk van verdringing en angst. Haast dwangmatig werd de Tweede Wereldoorlog diep weggestopt in het collectieve geheugen. Als om dat verdringingsproces te compenseren drong de dreiging van een nieuw conflict tussen de wereldmachten door tot in de miniemste poriën van het dagelijks leven. Voelbaar heerste overal de angst voor

de atoombom, voor de Russen, voor de seksualiteit, voor de dood en voor de angst zelf, aldus Mulisch. Verstijfd van angst, leek zelfs de tijd stil te staan. Onverwachts begon de klok toch weer te lopen en, als om de verloren tijd in te halen, in een versneld tempo. In en door de culturele revolutie van de jaren zestig werd de deken van angst die de Koude Oorlog over Nederland had gespreid, ineens met een breed gebaar weggetrokken. Dat was niet het werk van de toenmalige culturele voorhoede, die nog verloren rond dwaalde in de negatieve vrijheid van het existentialisme. Het voortouw werd ditmaal genomen door de populaire cultuur.

Met *Dr. No* uit 1962, de eerste van een lange reeks films rond Ian Flemings geheimagent James Bond, werd de ideologische en politieke strijd tussen het Vrije Westen en het Communistisch Oostblok onderwerp van amusement. Plotseling kon er om de Koude Oorlog, zegt Mulisch, gewoon worden gelachen. Alsof het was ontwaakt uit een nare droom, stapte Nederland een nieuw tijdperk binnen, een tijdperk van vervreemding. Op allerlei terreinen van de cultuur werden symbolen losgeweekt van hun oude betekenissen en, als om op die manier een nieuw realiteitsbesef te ontwikkelen, in nieuwe combinaties samengevoegd. Daarbij namen de Beatles het muzikale gedeelte voor hun rekening. In zijn karakteristiek proza omschrijft Mulisch (1972: 63) hun bijdrage als volgt: “Na de enigszins obscure opmaten van de spuuglok-rock waren het in het populaire genre de Beatles, die met hun verbijsterende succes de melodie elektronisch vervreemdden, waarmee de melodie-vergeten jazz teruggezonden werd naar de duisternis waaruit zij was geboren.”

Rebelse septiemen. Het literaire beeld dat Mulisch zijn lezers voorhoudt van de lange jaren vijftig, vindt enige steun in de vele sociologische en historische analyses die later van deze periode werden gemaakt. De financiële armslag van de gemiddelde Nederlander was niet bepaald groot. De wederopbouw vergde van de bevolking een grote krachtsinspanning, waar weinig inkomensgroei tegenover stond (Fortuyn, 1981). Ook in cultureel opzicht was er weinig speelruimte. De restauratie sloeg toe, de verzuiling bereikte een hoogtepunt en het had er inderdaad veel van weg dat Nederlanders in meerderheid de Tweede Wereldoorlog liefst zo snel mogelijk wilden vergeten (Blom, 1989). Ontegenzeggelijk ook trok de Koude Oorlog diepe sporen in het intellectuele leven (Bleich en Van Weezel, 1978). Maar, met die dingen is lang niet alles gezegd. Meer recente studies wijzen op tal van gelijktijdige ontwikkelingen die op de jaren zestig vooruit liepen, zoals de groeiende consensus

in de politiek over de noodzaak tot modernisering (Kennedy, 1995). Dichter bij huis is er een stijgend ongenoegen over de ongelijkwaardige verhoudingen in het gezin en de opvoeding, waarop in de sociale wetenschappen al snel een heroriëntatie plaatsvindt (Tillekens, 1990; Lenders, 1991). Dat jongeren andere interesses kregen, bleek al uit de leegloop van de jeugdverenigingen en de groei van de sportverenigingen (Van den Heuvel en Mommaas, 1990). De vroege modernisering spreekt verder uit het opvallend progressieve werk van de culturele elites in de wereld van het toneel, het ballet, het design en de architectuur (Whiteley, 1987; Ellemers, 1995; Ibelings en Joseph, 1996). Ook de oude en de nieuwe media – literatuur, film, radio en televisie – lieten zich niet onbetuigd (Luykx en Slot, 1997). De historicus Hans Righart (1995) wijst als voorbeeld op het invloedrijke hoorspel over de *Familie Doorsnee*, dat Annie M.G. Schmidt voor de radio schreef. Ook haar televisiefeuilleton *Pension Hommeles* verdient in dit bestek vermelding (Kleijer en Tillekens, 1997). Het stereotype van de playboy dat door de acteur Sean Connery gestalte kreeg in de Bond-films, was al eerder ontworpen en gestileerd (Ehrenreich, 1983). Daarnaast moet zeker de invloed niet worden onderschat, die dwarse intellectuelen – wetenschappers, journalisten, kunstenaars en ongetwijfeld ook schrijvers zoals Mulisch zelf – uitoefenden.

In de jaren vijftig was de tijd niet zondermeer bewegingloos tot stilstand gekomen en ook was lang niet iedereen en alles verstart door angst voor de moderniteit. Toch hing er merkbaar een zekere benauwdheid voor verandering in de lucht. De meeste volwassenen zochten daarvoor een oplossing in een gerichtheid op knusse huiselijkheid en ook dat droeg niet veel bij tot een grotere vrijheid voor jongeren. Voor de meeste kinderen en jongeren gold nog de onbetwiste autoriteit van ouders en leraren. In de opvoeding werd hen een cyclisch model van de levensloop voorgehouden, waarin elke levensfase voorspelbaar was en bij voorbaat werd ingevuld met verantwoordelijkheden en verplichtingen van werk en ouderschap. Eerst leren en een diploma halen, dan werk zoeken, trouwen en zelf weer kinderen krijgen. Vanuit dat model werden jongeren gemaand aan hun toekomst te denken, een toekomst die min of meer werd uitgestippeld in het verlengde van het perspectief van hun ouders. Zeker, er waren verlichte ouders en leraren, maar voor een groot deel van de jongeren waren er verbodsbepalingen te over, niet in de laatste plaats op het vlak van de kleding en het uitgaansleven.

Vol met verbodsbordjes stond ook het terrein van de populaire cultuur. De stripboekjes van Dik Bos werden, als ouders daar al geen bezwaar tegen hadden, op

de meeste scholen door leraren verontwaardigd in beslag genomen. Hetzelfde lot trof de populaire Bruna-pockets van Havank over die andere Nederlandse collega van James Bond: de Schaduw. Ook laten zich uit de diverse aanzetten die in de jaren vijftig tot culturele verandering werden gegeven slechts moeizaam de uiteindelijke uitkomsten voorspellen. Zoals Mulisch stelt, leverde het spel met oude symbolen nieuwe en vooral onverwachte combinaties op. Zo vormde de romantische figuur van James Bond een unieke collage van eerdere stereotypes uit avonturenverhalen (Eco, 1965). Al heeft Mulisch dan misschien niet helemaal het gelijk aan zijn kant, zijn portret van de jaren vijftig heeft in ieder geval de verdienste dat de sombere kant van de naoorlogse decennia er de nadruk krijgt die ze verdient. Ook op een ander punt is zijn verwijzing interessant. Terecht benadrukt Mulisch dat de Beatles met hun elektrische gitaren, sterker nog dan de rock'n'roll, de melodie weer centraal stelden en dat ze dat op een heel aparte manier deden. We horen in zijn formulering een echo van Chuck Berry's verwijt aan de jazz en een roep om de terugkeer van de melodie in de muziek. In de voorgaande hoofdstukken zijn we van *I Saw Her Standing There* gewandeld naar *Yesterday*. We hebben daarbij langdurig stilgestaan bij mijlpalen als *She Loves You* en *I Want To Hold Your Hand* en tussendoor een korte blik geworpen op een groot aantal van de songs die de Beatles tussen 1962 en 1965 uitbrachten. De rode draad in deze excursie vormden de incidentele akkoorden met hun accidentele, laddervreemde tonen, die aanvankelijk nog in toom werden gehouden door kadensen en later meer en meer een eigen volwaardige muzikale rol bleken te kunnen spelen.

Mulisch was niet de enige die de aandacht vestigde op de melodische aspecten van de vroege beatmuziek. Niet veel later bestempelde Paul Willis (1974), zoals we al eerder zagen, de songs van de Beatles als melodisch asymmetrisch. Op dat punt, zegt de Britse socioloog, week de muziek van de Beatles af van de rock'n'roll. Zijn fraaie uitdrukking klinkt cryptisch, maar maakt in ieder geval duidelijk dat er iets met de melodie aan de hand was. Dat klopt ook wel. Toonherhaling vormt bijvoorbeeld, zo stelt Alexander Villinger (1983: 174), een terugkerend element in de melodielijnen van de Beatles-songs; een observatie die door een computeranalyse van Christine Flender en Markus Heuger (1996) wordt bevestigd. Daarnaast treden accidentele tonen veelvuldig op. Met hun buitenissige akkoorden bleek het volledige toonmateriaal van het diagonale toonrooster melodisch te kunnen worden aangesproken en de Beatles maakten van die mogelijkheid ook gretig gebruik. De vraag ligt voor de hand: kan de vrijheid die de Beatles zich met de harmonie veroorloof-

den, zoals Mulisch suggereert, worden verklaard als een poging om voorrang te geven aan de melodie? Aan die vraag gaat een andere vraag vooraf. Hoe ligt, in muzikaal opzicht, eigenlijk de verhouding tussen melodie en harmonie? Het is precies die laatste vraag, die voor Max Weber het vertrekpunt vormde van zijn muzieksociologische studie naar de oorsprong en de ontwikkeling van de westerse muziek.

Als we de westerse muziek willen begrijpen, moeten we volgens Weber vooral letten op de dynamische verhouding tussen de melodie en de harmonie. Het begrip harmonie wordt overvloedig gebruikt als metafoor. In beeldend spraakgebruik wordt de term toegepast om elk mooi geordend geheel te beschrijven waarvan de delen zo goed op elkaar zijn afgestemd en zo volmaakt samengaan, dat hun ordening haast vanzelfsprekend is. In die zin ligt het voor de hand om het begrip te gebruiken als een synoniem voor elk systeem met een optimale doel-middel-rationaliteit. Omgekeerd zouden we kunnen zeggen dat de westerse muziek, omdat zij zo bijzonder harmonieus is, klaarblijkelijk ook rationeel is. Webers typering van de harmonie van de westerse muziek als rationeel berust echter niet op een dergelijke oppervlakkige overeenkomst tussen harmonie en rationaliteit. De westerse harmonie noemt Weber rationeel, omdat zij een kunstmatig bouwwerk is dat in een lang ontwikkelingsproces min of meer bewust is geconstrueerd en gereconstrueerd. De westerse harmonie is zelf op rationele wijze ontworpen om een optimaal gebruik mogelijk te maken van een omvangrijke toonvoorraad. Het artificiële karakter van de westerse harmonie komt met name naar voren in de betrekkelijk grote toonafstanden van de terts en de kwint, die de basis van het systeem vormen.

Met zijn grote intervallen van tertsen en kwinten staat de westerse harmonie lijnrecht tegenover het gesproken woord, de spraak, en daarmee deels ook de melodie. Tussen de spraak en de melodie bestaat een belangrijke overeenkomst. In de muziek wordt de stem gedragen en geleid door de melodie. Dat is mogelijk, omdat ze beide berusten op het gebruik van kleine toonintervallen. Deze overeenkomst tussen spraak en melodie leidt gemakkelijk tot de gedachte dat de melodie oorspronkelijk is ontstaan uit het gesproken woord. Toontalen, zoals het Chinees en de meeste Afrikaanse talen, zijn bijvoorbeeld sterk melodisch. In oorspronkelijke Afrikaanse muziek kunnen zangers daarom snel overgaan van het gesproken woord naar zang en omgekeerd, de zogenaamde sing-song (Van der Merwe, 1989: 34). Dat element is onder meer bewaard gebleven in de blues en in extreme mate in de vorm van de *talkin' blues*. In navolging daarvan wordt ook in de popmuziek het gesproken

woord soms sterk benadrukt, zoals kenners van de songs van Bob Dylan en Lou Reed kunnen bevestigen. Ook in de Beatles-songs valt dat kenmerk zonder veel moeite terug te vinden. Villinger (1983: 174 e.v.) geeft een aantal voorbeelden uit het Beatles-repertoire van wat hij ‘declamatiemelodie’ noemt, zoals de intro’s van *Do You Want To Know A Secret?* en *Misery* en van de gehele opzet van *All You Need Is Love* en *Julia*. Maar, al is het verschil tussen spreken en zingen soms niet zo groot, toch blijft praten iets anders dan zingen. Spraak kenmerkt zich door kleine, soms zelfs uiterst kleine intervallen, zeker waar het om medeklinkers gaat. De stap van praten naar zingen blijft herkenbaar als een overgang.

Natuurlijk kan voor liedcomposities in talen met grote intervallen worden aangehaakt bij de mogelijkheden die de harmonie daartoe biedt. Het Tsjechisch is zo’n taal en de componist Leoš Janáček buitte de mogelijkheden daarvan knap uit in zijn ‘spraakmelodieën’. Melodie is echter niet hetzelfde als natuurlijke spraak, ook niet in toontalen. In hun uitgebreide toelichting bij de heruitgave van Webers boek wijzen Don Martindale en Johannes Riedel (1958: xxxv) er ook met enige nadruk op, dat spraak niet berust op vaste intervallen. De aard en omvang van stembuigingen, de beweging van spraaktonen, hangen uitsluitend af van de stemming die iemand op dat moment heeft. Weber suggereert weliswaar dat de melodie is afgeleid van het gesproken woord, maar ook hij onderkent het verschil. Schrijvend over de historische ontwikkeling van oudere toonsystemen, zegt hij: “Er zijn sterke krachten aan het werk die ertoe aanzetten dat de één-op-één-verhouding tussen taal en melodie wordt verbroken” (Weber, 1921: 36). Dat geldt met name voor dansmuziek, waarbij instrumentale begeleiding een belangrijke rol speelt (Weber, 1921: 39). Instrumenten, en vooral snaarinstrumenten, raken snel ontstemd. Het stemmen gaat het gemakkelijkst met kwint- en tertssprongen en het ligt dan ook voor de hand om de stemming van deze instrumenten op dit soort intervallen te baseren. Een volgende stap is dan om de zang aan te passen aan de stemming van de instrumenten. Bij liedjes met coupletten raakt de tekst door de uniformiteit van de melodie nog verder verwijderd van het gesproken woord. Toch is de aanpassing nooit volledig. De spraak vecht terug en trekt, als om de betekenis van de gezongen woorden vast te houden, de melodie naar zich toe. De melodie beweegt kortom heen en weer tussen de minieme intervallen van de spraak en de grotere intervallen van de harmonie en maakt daarbij, als de gulden middenweg, dankbaar gebruik van de kleine intervallen van de toonladder. Behalve het harmonisch principe is in de muziek klaarblijkelijk – ook Hermann Helmholtz was zich daar al van bewust – nog een ander principe van

kracht. Dat is het principe van de onderlinge nabijheid van tonen, waarop de melodie is gebaseerd. Meer recente studies naar muziekperceptie lijken overigens deze zelfstandige status van de melodie te bevestigen (Povel en Van Egmond, 1983).

Van de drieschaar van het gesproken woord, de melodie en de harmonie is de laatste met zekerheid onderworpen aan rationalisering. De melodie vormt, zo zegt Weber, door de band met het gesproken woord aan de andere kant een irrationeel element. Er komen tonen in voor die harmonisch moeilijk te plaatsen zijn. Weber staakt zijn stelling met een verwijzing naar de septiemen die zich in de westerse muziek zo veelvuldig laten horen. De belangrijkste daarvan is voor hem de grote septiem van de grondtoon van de dominant. Voor het tooncentrum *c* is dat de toon die een grote terts boven de *d* ligt, de *fis*. Dat is dezelfde toon die zo'n centrale plaats inneemt in de beschouwing van Jan van de Craats (1989: 52). Van de Craats neemt, zo zagen we eerder, de nodige moeite om de opname van deze toon – de *fis* van Euler – in het verticale toonrooster te verantwoorden. Hij hanteert daarbij verschillende argumenten. Merendeels komen ze overeen met die van Weber. Zo bevestigt Van de Craats' analyse de stelling van Weber, dat deze toon in het repertoire van de Klassiek-Romantische componisten veelvuldig voorkomt.

De muzikale analyses van Weber en Van de Craats hebben veel met elkaar gemeen. Toch lijkt er op het eerste gezicht tussen beide een belangrijk verschil te bestaan. Van de Craats betoogt, dat de *fis* een gelijkwaardige plaats verdient in het grote-tertsen-systeem van de drie basisakkoorden. Volgens zijn redenering voegt de *fis* van Euler zich naast de *a*, de *e* en de *b*, in het rijtje van reguliere boventertsen in het toonrooster en verdient deze toon daarom zelfs een plekje in de diatonische toonladder. Weber daarentegen stelt dat deze toon een dissonant is, die buiten de harmonische orde valt. Martindale en Riedel (1958: xxvii) vatten diens stellingname samen in de opmerking, dat de betreffende septiem niet uit harmonische principes valt af te leiden. Hier dreigen in hun samenvatting even de nodige nuances weg te vallen. Weber beklemtoont inderdaad, dat de *fis* niet door middel van kwint- en tertsintervallen kan worden gerelateerd aan de grondtonen van de drie basisakkoorden. Dat betekent evenwel niet, dat deze toon volgens hem een vreemde eend in de bijt is. Zelf noemt Weber (1921: 5) deze toon een toegevoegde terts. Nadrukkelijk merkt hij daarbij op, dat deze toon met de boventertsen van de subdominant, de tonica en de dominant – de *a*, *e* en *b* – een doorlopende reeks vormt. De toon, zo voegt hij daar aan toe, valt in het harmonisch systeem daarmee eenduidig te plaatsen, omdat zij slechts vanuit een enkel tooncentrum in deze samenstelling

voorkomt. Om die reden kan de toon ook zo goed worden gebruikt om de plaats van het tooncentrum bij een modulatie te accentueren. Als zodanig is de *fis*, op dezelfde gronden die Van de Craats aanvoert, volgens Weber in harmonisch opzicht een legitieme toon in het mini-stelsel van het dominantakkoord.

Dat de *fis* strikt genomen niet harmonisch is, heeft dan ook een meer doorslaggevende reden. Die reden ligt in de functie die deze toon in de muziek vervult, namelijk die van leidtoon. Leidtonen zijn tonen die het gehoor voeren naar een boven- of onderliggende reguliere toon waar ze niet ver – een halve toonafstand en liefst minder – vanaf liggen. Door die nabijheid scheppen ze een verwachtingspatroon dat melodisch en harmonisch kan worden uitgebuit. In de overgang van het dominantakkoord G naar de tonica C, fungeert de *b* bijvoorbeeld als een toon die in de verwachting van de luisteraar vraagt om een terugkeer naar de *c*, de grondtoon van het C-akkoord. Op vergelijkbare wijze leidt de *fis* het gehoor naar de *g*, de bovenkwint van het C-akkoord. Toegevoegd aan of in relatie tot het dominantakkoord versterkt de toon zo de overgang van het G- naar het C-akkoord. Hier zijn geen harmonische principes bij betrokken. Daarom stelt Weber dat deze toon een dissonant is.

Wat voor de *fis* geldt, gaat in gelijke mate op voor de grote septiemen van de andere akkoorden. In hun functie van leidtoon zijn ze niet gebaseerd op harmonische principes, maar evenals de melodie op het principe van de nabijheid van de toonhoogte. De leidtoonfunctie van de septiemen biedt ook een verklaring voor het samengaan van de natuurlijke mineurtoonladder met de harmonische en melodische, waarbij de majeureseptiem concurreert met de officiële mineurseptiem en die zelfs regelmatig van zijn plaats verdringt. Weber voegt daar nog aan toe dat door weglating van een of meer van de vier tonen uit het mini-toonstelsel van het dominantakkoord gemakkelijk andere dissonante akkoorden en tonen te vervaardigen zijn. Het akkoord is daarmee een stoorzender in de harmonische orde van de basisakkoorden. Het biedt op die manier een handzaam aanknopingspunt voor modulaties, aangezien de nieuwe toonsoort meestal wordt geïntroduceerd door dit soort dissonante tonen. Die beide argumenten worden zowel door Van de Craats als door Weber aangevoerd. Weber beklemtoont evenwel veel sterker de afzonderlijke status van de dissonanten.

We kunnen Webers stelling kort formuleren: het toonrooster positioneert de akkoorden wel ruimtelijk, maar biedt geen verklaring voor de manier waarop ze elkaar in de tijd opvolgen in afzonderlijke composities. Dat geldt, zegt hij, niet in de

laatste plaats voor de kadensen. Ook in deze akkoordenprogressies speelt het principe van de nabijheid een doorslaggevende rol. Dat zien we al in de gewone kadens, in zoiets simpels als de overgang van het F-akkoord naar het G-akkoord. Bij grotere overgangen worden septiemakkoorden ingezet, waardoor de relaties tussen akkoorden worden gelegd met behulp van leidtonen. In beide gevallen worden de overgangen geregeerd door de korte afstanden van de toonladder en daarmee door de melodie. Letterlijk schrijft Weber (1921: 9): “De rijkelijk aanwezige akkoorden vormen niet de uitkomst van de ingewikkelde onderlinge samenhangen van de reeksen, waarin ze aan elkaar worden geschakeld. Ook en vooral komen ze voort uit melodische behoeften.”

Melodische behoeften. In het licht van zijn bredere rationaliseringsthese, zo concludeert de sociaal-filosoof Jürgen Habermas (1981a: 322), vormt Webers beschrijving van de cultuur een uitzondering. Op alle overige maatschappelijke terreinen vindt volgens Weber een proces plaats van rationalisering. In de economie, de politiek en de wetenschap wordt de invloed van normen en waarden meer en meer ingeperkt. De zeggenschap van emoties en moraal wordt teruggedrongen naar het privé-leven en daarmee in sterke mate geïndividualiseerd. De cultuur is het enige vlak waarop de rationalisering een tegenwicht vindt. De geschiedenis van de westerse muziek illustreert dat. In die muziek berust de harmonie allereerst op een logisch en sluitend systeem van kwint- en tertsintervallen. De harmonie vormt daarmee ook inhoudelijk een metafoor voor een rationele orde. Het systeem is echter onevenwichtig. Dat komt al naar voren uit het feit, dat het octaaf zich niet mooi symmetrisch laat opdelen. Het bestaat uit een kwint- en een kwartinterval, in elk waarvan een afstand van een halve toon zit (Martindale en Riedel, 1958: xxvi-xxvii). In de kadensen en in de melodie worden deze en de andere halve toonafstanden die de chromatische toonladder beschikbaar maakt, gebruikt op grond van het principe van de nabijheid. Op die manier introduceren de melodie en de kadensen voortdurend dissonanten, waarmee de systematiek achter de harmonische samenhang van de tonen wordt ondergraven. Met het gebruik van deze kleine intervallen trekt de melodie naar de stem, waarmee het individu uiting geeft aan zijn persoonlijke gevoelens en waarden. Die melodische behoefte komt voort uit een rebellie van het individu tegen de dwingende logica van de rationalisering en het verlies aan zingeving dat daarmee gepaard gaat. In relatie tot de harmonie staat de melodie, als drager van de stem, daarmee voor de wijze waarop het individu zich verhoudt ten

opzichte van de onvermijdelijke rationaliteit van de natuur, de geschiedenis en de moderne samenleving. Voorzover die verhouding verzet uitdrukt blijft dat beperkt tot het domein van de cultuur en is het daarom een symbolische vorm van protest (Habermas, 1981a: 468-470).

Zelf was Weber overigens bepaald niet ongelukkig met de gespannen relatie tussen de melodie en de harmonie. Als muzikliefhebber sprak het romantisch verzet, waaraan de westerse muziek naar zijn idee haar krachtige uitdrukkingsvermogen ontleent, hem in sterke mate aan. “Dissonantie,” zo schreef hij, “is het fundamentele dynamische element van harmonische muziek, dat de beweging van akkoord naar akkoord motiveert” (Weber, 1921: 6). De laddervreemde tonen die septiemakkoorden en soortgelijke dissonante akkoorden aan het geheel toevoegen, geven ieder muziekstuk een eigen, bijzonder karakter. Daarbij zijn allerlei variaties mogelijk. De dissonante tonen hoeven zelfs niet het karakter van leidtonen te dragen. Ze kunnen ook worden toegepast als anticipatie of appoggiatura’s van tonen die later opduiken, als suspensies, laddervreemde tonen die andere tonen als het ware tijdelijk van hun plaats hebben gedrukt. In die vorm vinden ze zelfs geen specifieke harmonische oplossing. “Oplossing wordt allereerst bereikt door een snelle terugkeer naar de verdrongen tonen en intervallen die door de rebellen van hun rechtmatige positie waren beroofd” (Weber, 1921: 10). “Zonder de spanningen die de irrationaliteit van de melodie teweeg brengt, zou er geen moderne muziek zijn,” zo vat Weber zijn these samen.

Weber stelt, dat de dissonante tonen weliswaar niet vanuit harmonische principes kunnen worden verklaard, maar niettemin integraal bij de westerse muziek horen. Toch kregen ze niet allemaal een even hartelijke ontvangst. De losse manier waarop ze in de meer populaire genres toepassing vonden, werd door het meer klassiek geschoolde publiek met argusogen bekeken. Weber noemt een aantal dissonanten: de grote septiemen van de subdominant, de tonica en de dominant en daarnaast ook de kleine septiemen van dezelfde akkoorden. Septiemakkoorden noemt hij de meest karakteristieke en eenvoudige dissonanten van de zuiver harmonische muziek. Weber was een liefhebber zowel van de kamermuziek van Ludwig van Beethoven als die van Johannes Brahms. Daarnaast waardeerde hij ook het werk van Franz Liszt, hoewel die in veel opzichten Brahms tegenpool was (Martin, 1995: 219). Behalve door de klassieke gestrengheid, die Beethoven met Brahms deelt, voelde Weber zich klaarblijkelijk aangetrokken door de romantische expressiviteit die Brahms met Liszt gemeenschappelijk heeft. Webers voorkeuren

laten zien dat hij een gevarieerde smaak had. Zijn preferenties beperken zich echter wel tot de klassieke muziek en daarbinnen tot toonkunstenaars die zichzelf en hun werk uiterst serieus namen. Mogelijk is dat de reden, dat hij in zijn studie niet ingaat op de populaire muziek van de negentiende eeuw. De liedjes, die in de parlour-stijl werden geschreven, waren vaak sentimenteel en voorspelbaar. Vanuit Webers perspectief was de salonmuziek echter interessant genoeg. Als er in de klassieke muziek al sprake is van een rebellie van dissonanten, dan neemt hun gedrag in de populaire muziek van de negentiende eeuw de vorm aan van een onafhankelijkheidsverklaring.

In de voorafgaande hoofdstukken is de naam van Peter van der Merwe (1989) al vaak gevallen. Slechts terloops is daarbij de these aangeroerd die deze musicoloog in zijn verrassende, maar inmiddels gezaghebbende studie over de oorsprong van de populaire muziek – *Origins of the Popular Style* – vakkundig onderbouwt. In het midden van de negentiende eeuw, zo luidt zijn stelling, neemt in dit genre de verhouding tussen melodie en harmonie een nieuwe wending. “Tot die tijd was de klassieke stijl door en door gebaseerd op de harmonie. Voor de noten van de melodie gold, dat ze ofwel behoorden tot het begeleidende akkoord, ofwel transitieel waren tussen noten die dat waren, ofwel zich voordeden als rebellen tegen de heersende harmonie in de vorm van een soort appoggiatura of suspensie” (Van der Merwe, 1989: 230). In zijn boek noemt Van der Merwe nergens de naam van Weber, maar de woordkeus lijkt hier wel haast letterlijk te zijn ontleend aan diens muzieksociologische studie. Zelfs het woord appoggiatura – overigens een versierende dissonant op een zwaar maataccent die wordt opgelost op het volgende lichte maataccent (Mellers, 1957a: ix) – keert erin terug. Van der Merwe’s betoog laat zich dan ook lezen als een stilzwijgend, maar direct commentaar op Webers muzikale analyse.

Van der Merwe tilt niet bijzonder zwaar aan de afzonderlijke status van het principe van de nabijheid. Waar Weber hoog opgeeft van de autonomie van de melodie in de klassieke muziek, blijkt die nog in sterke mate te worden ontleend aan de harmonie. Als leidtonen gedragen de grote septiemen, zo zegt Van der Merwe (1989: 224), zich in de klassieke orde der dingen nog hoogst onderdanig aan de harmonie. Meestal vormden de noten van de melodie een selectie uit de tonen van de begeleidende akkoorden. Dat gold ook voor de septiemen en daarmee kon hun gedrag nog uitstekend worden verklaard onder verwijzing naar de harmonie. In de salonmuziek, de populaire muziek van de negentiende eeuw, verwierven deze tonen

echter een vrijheid die veel verder reikt dan Weber aangeeft. De eerste sporen daarvan zijn zichtbaar in de lichte Italiaanse muziek – de Napelse opera – uit het eind van de achttiende eeuw. Daarin komen zowel de sext als de septiem vrijelijk in de melodie voor onder akkoorden waarin deze tonen zelf ontbreken. Iets later vermengde deze stijl zich met de Duits-Oostenrijkse volksmuziek – de volkswals – waarin ook de grote terts zich op deze losse manier begon te gedragen. Deze muzikale combinatie ontwikkelde zich in het begin van de negentiende eeuw tot de populaire walsmuziek. En op haar beurt legde deze Oostenrijks-Italiaanse mengvorm weer de basis voor de salonmuziek, de lichte variant en als zodanig het stiefzusje van de klassieke muziek, die in de loop van dezelfde eeuw de belangrijkste vorm van muzikaal vermaak werd van de groeiende middenklasse.

In de salonmuziek, zo stelt Van der Merwe vast, dragen niet alleen de *fis* maar alle grote tertsen van de grondtonen van de basisakkoorden – in de toonladder de sext *a*, de grote terts *e* en zeker de leidtoon *b* – een meer zelfstandig karakter. Ze kunnen onder elk akkoord in de melodie worden opgenomen. De dissonanten gedragen zich hier niet langer als rebellen. Ze hebben zich onafhankelijk verklaard en nemen soms zelfs het voortouw van de akkoorden over. De melodie hoeft niet langer in een harmonische relatie te staan met de begeleiding. Wat telt is enkel een goed klinkende of, beter gezegd, interessante combinatie van melodie en harmonie. De noten van de melodie gaan hun eigen gang en volgen daarbij een eigen toonladder met een aparte tonica, die in de composities als een tweede tooncentrum, een co-tonica, fungeert op de grote tertsen van de harmonische grondtonen. Meestal ligt die co-tonica op de *e*, een grote terts boven de tonica *c*, een enkele keer echter ook op de sext *a*. Vanwege het gebruik van die dubbele tonica valt de salonmuziek, zegt Van der Merwe, dan ook te typeren als modale muziek.

Volstrekt nieuw was de modale muziek niet. De rebellerende dissonante tonen laten zich al horen bij de eerste harmonische experimenten in de Renaissance, maar verdwijnen dan in de marges van de muziekgeschiedenis. In het begin van de negentiende eeuw keren ze langs een aantal omwegen weer terug. In die zin lijkt er sprake van een omgekeerde historische ontwikkeling (Van der Merwe, 1989: 211). De tonen manifesteren zich vooral in het populaire genre van de salonmuziek, die daarmee een eigen klankkleur begint te ontwikkelen. De populaire muziek en de klassieke muziek slaan gescheiden wegen in. Dat geldt ook voor hun luisteraars. Enerzijds is er de culturele elite die de voorkeur geeft aan symfonieën, sonates en kamermuziek. Anderzijds vinden we het brede publiek uit de middenklasse dat

vooral oor heeft voor meeslepende opera's, vrolijke operettes en niet te vergeten de walsmuziek van vader en zoon Johann Strauss. Van der Merwe is niet de eerste of de enige die op deze scheiding wijst.

In zijn boek *The Sonata Principle* dateert Wilfrid Mellers (1957a: 590, 592) het uit elkaar gaan van de populaire muziek en de klassieke muziek in dezelfde periode. Al vanaf de eerste decennia van de negentiende eeuw neemt de Klassiek-Romantische muziek, zo zegt hij, met de opkomst van de grote Romantische componisten – Mellers noemt het de stijl van de Sensibiliteit – meer en meer afstand van de toenmalige populaire muziek: de parlour-stijl van de salonmuziek. Aanvankelijk was het onderscheid nog niet bijster groot. In de hoogtijdagen van Wolfgang Amadeus Mozart en zelfs ten tijde van Beethoven, stelt Van der Merwe (1989: 242), kon een componist nog naast elkaar serieuze en populaire composities schrijven. Zelfs de walsen van Frédéric Chopin vallen, al waren ze hoogst serieus en beslist niet bedoeld om op te dansen, in muzikaal opzicht nog goed te vergelijken met die van Strauss en zijn zoon. Latere klassieke componisten nemen echter meer afstand van de salonmuziek. In het midden van de negentiende eeuw is de breuk tussen beide muzieksoorten vrijwel compleet. Hoewel Brahms een groot bewonderaar was van de walsen van Johann Strauss junior, onthield hij zich in zijn eigen walsen van vergelijkbare melodische lijnen. Meer en meer volgt de serieuze muziek haar eigen weg van experiment en vernieuwing onder vermijding van de modale elementen van de populaire stijl.

In het verlengde van Webers redenering zouden we kunnen stellen, dat het onafhankelijke gedrag van de vrijgevochten accidentele tonen in de salonmuziek een nieuwe opvatting symboliseert over de verhouding tussen het individu en het maatschappelijk systeem. Zover wil Van der Merwe niet gaan. Hij onthoudt zich zelfs nadrukkelijk van een antwoord op de vraag, hoe die introductie van de dissonanten in muzikaal opzicht te verklaren valt. Wel noemt hij een aantal sociaal-economische factoren, die samenhangen met de opkomst van de industriële samenleving. Het toenemend maatschappelijk belang van techniek en administratie creëert een opleidingselite van geschoolde vaklieden en specialisten: het hogere, opwaarts strevende deel van de middenklasse, dat een nieuw publiek wordt voor de populaire, licht-klassieke muziek. Van der Merwe benoemt de scheiding tussen de muzieksoorten en hun publieksgroepen als het 'Grote Muzikale Schisma' en beperkt zich verder tot de opmerking dat de extra tonen klaarblijkelijk ter versiering werden aangebracht. Die verklaring sluit aan bij het onuitroeibare vooroordeel, dat de lichte

muziek berust op ordinair effectbejag, en daarvoor elementen gebruikt die in klassiek repertoire eerder aanwezig waren en daar gedoseerd en met smaak werden toegepast. Die mening is Van der Merwe echter niet toegedaan. Uit zijn analyse blijkt, dat de salonmuziek berust op een eigen systematiek en een duidelijk zelfstandige lijn van ontwikkeling volgt. Als er al sprake is van ruilverkeer met de klassieke muziek, dan loopt dat in beide richtingen.

Mulisch stelde, dat de Beatles de melodie vervreemdden. Volgens de eindconclusie van Van der Merwe (1989: 230), lijkt de populaire muziek van de negentiende eeuw in dat opzicht haar schaduw vooruit te werpen. De melodie vervreemdt van de harmonie, zo vat hij de uitkomsten van zijn analyse samen. “In de verdere ontwikkeling van de salonmuziek werd de melodie steeds minder de ‘huid van de harmonie’ en gedroeg zij zich soms zelfs als het gebeente dat het muzikale lichaamsweefsel bijeen hield” (Van der Merwe, 1989: 247). Min of meer gelijktijdig doen zich in andere muzieksoorten vergelijkbare ontwikkelingen voor. Dat maakt het geheel uiterst complex en daarin ligt ook de reden waarom Van der Merwe zich nadrukkelijk onthoudt van een nadere verklaring. Hij schetst twee lijnen waarlangs de melodie zich van de harmonie onafhankelijk maakt. De ene lijn loopt door de salonmuziek en is Europees van karakter (Van der Merwe, 1989: 241). De andere lijn is Amerikaans en bindt zelf weer twee verschillende genres samen. Dat zijn de Britse volksliedjes en de Afrikaanse muziek, waarin de premoderne muzikale erfenis bewaard was gebleven. De volksliedjes werden door Britse en Ierse emigranten meegenomen naar Amerika. In een proces van wederzijdse beïnvloeding met de Afrikaanse muziek van de slavenbevolking voert deze ontwikkelingslijn tot het ontstaan van de hillbilly, de country en de blues. Deze genres vinden hun publiek aan de onderzijde van de samenleving, op het raakvlak van de middenklasse en de stedelijke arbeidersklasse. In het begin van de twintigste eeuw smelten de beide ontwikkelingslijnen samen in de ragtime.

Blues of folk? Als er muzieksoorten zijn aan te wijzen waarin de melodie belangrijk is, dan zijn het wel de folk en, meer nog, de blues. Mellers (1969: 181) komt dicht in de buurt van Webers metaforen, waar hij van de blues beeldend zegt, dat in die muziek: “... een melancholische stem uit vervlogen tijden tot de laatste snik tekeergaat tegen de harmonische gevangenis van de beschaving.” De beide genres van de folk en de blues zijn om meer dan een reden interessant. Eerst en vooral natuurlijk, omdat in de gangbare geschiedschrijving van de popmuziek juist

hun invloed op de ontwikkeling van de populaire muziek gewoonlijk de meeste aandacht krijgt. In zijn ijver om de salonmuziek de plaats terug te geven die zij verdient, lijkt Van der Merwe soms iets te ver door te schieten. Op de keper beschouwd is, zo zegt hij ergens, de populaire muziek van de twintigste eeuw heel gewoon salonmuziek met daarbij een flinke dosis Afro-Amerikaanse syncopes en, om het af te maken, nog een snufje blues (Van der Merwe, 1989: 222). Die uitspraak lijkt de rol van de blues en folk te kleineren. Niettemin erkent Van der Merwe het belang van deze stijlen en wijdt hij er zelfs hele hoofdstukken aan. Daarin laat hij zien dat zich daar deels dezelfde en deels vergelijkbare ontwikkelingen voordoen. Van de folk en de blues heeft de laatste de belangrijkste invloed uitgeoefend op de populaire muziek. Het belang van de folk moet echter niet worden onderschat. De blues vormt immers zelf weer een combinatie van de folk-muziek die de Europese emigranten, vooral uit het Noorden van Engeland en Ierland, naar Amerika brachten en de muzikale bagage die de zwarte slaven vanuit Afrika meenamen. Van de folk gaan bovendien, zoals ten tijde van de folk-revival, regelmatig impulsen uit die de populaire muziek vernieuwen. Folk en blues hebben een aantal zaken met elkaar gemeen, maar verschillen toch genoeg om het publiek in kampen te verdelen. Dat speelde al mee in de waardering voor de rhythm and blues en de country and western. En, nog steeds trekt de tweedeling tussen folk en blues een scheidslijn binnen de popmuziek zowel tussen artiesten als tussen publieksgroepen. Bij elkaar lijkt dat meer dan voldoende reden om de blues en de folk nog eens nader te bekijken.

De blues vormt het pigment dat de populaire muziek bijna letterlijk haar kleur geeft. Afhankelijk van de dosering wordt de muziek ervaren als zwart of als blank. Dat was al zo in de vooroorlogse jazz, waar de toegevoegde hoeveelheid blues voor de luisteraars de mate van wildheid bepaalde. En dat is nog steeds niet veel anders. De blues introduceert niet alleen de tonen op de boventertsen, maar ook en heel nadrukkelijk andere opvallende en rebelse accidentele tonen. Dat zijn de *as*, de *es* en de *bes*, de belangrijkste onder de zogeheten *blue notes* (Van der Merwe, 1989: 21). Vanuit de systematiek van de toonladder bezien, zijn deze tonen achtereenvolgens de kleine sext, de kleine terts en de kleine septiem van het tooncentrum *c*. In harmonisch opzicht zijn het de kleine tertsen van de grondtonen van de drie basisakkoorden, achtereenvolgens de *f*, de *c* en de *g*. Die blue notes kunnen net als andere vrije noten in de melodie boven elk akkoord opduiken. In de Brits-Ierse volksmuziek maken dezelfde blue notes hun opwachting. Desondanks heeft dit

muzikale genre in veel mindere mate het effect van de blues. Dat verschil tussen folk en blues speelt ook een rol in de waardering die de muziek van de Beatles ten deel viel. Steeds opnieuw klinkt in de analyses van de deskundigen de vraag, of de Beatles nu wel of geen rock'n'roll of blues speelden en meestal valt het antwoord negatief uit. Zo klinkt de mondharmonica van John Lennon in *Love Me Do* volgens Ian MacDonald (1994: 42) niet *bluesy* maar *northern*, een aanduiding voor de volksmuziek uit het noorden van Groot-Brittannië en Ierland. Ook Volkmar Kramarz (1983: 129) stelt zich op het standpunt, dat de Beatles strikt genomen geen blues speelden en dat vooral hun eerste nummers sterk doortrokken zijn van de folk-muziek.

Niet alleen klonken de tonen van de beatmuziek anders dan die van de klassieke muziek, het geluid van de beat week ook af van dat van de eerdere blues-georiënteerde rock'n'roll- en country and western-songs. Was de beat nu wel of geen blues? Die vraag vormde van meet af aan een bron van tweespalt in de waardering die de beatmuziek ten deel viel. Veel liefhebbers van het eerste uur waardeerden de vroege beatmuziek om die reden. Maar voor meer klassiek geschoolde luisteraars, en ook voor rock'n'roll-puristen, vormden die afwijkende tonen aanvankelijk een flink struikelblok. Ze vielen onder meer te beluisteren bij de interpretaties die Engelse popgroepen gaven van oorspronkelijk Amerikaanse nummers. Hoorbaar waren ze ook in de covers die de Beatles in hun beginperiode maakten van toenmalige rhythm and blues- en rock'n'roll-hits. De rock'n'roll-liefhebber en muziekjournalist Bruce Eder (1991) constateerde, dat de Beatles vaak apert verkeerde tonen zongen en speelden.

Als voorbeeld van een afwijkende interpretatie noemt Eder de uitvoering van *Long Tall Sally*, die de Beatles eind 1962 in de Hamburgse Star Club ten beste gaven en waarvan ook een opname bewaard is gebleven. Die uitvoering is een gitaarbewerking van het oorspronkelijke pianostuk *Long Tall Sally*, een song die de Beatles overnamen van hun grote voorbeeld Little Richard. Weken ze toen al af, later werd dat nog sterker. Zo stelt Eder dat *Roll Over Beethoven* op de betreffende Star-Club-opnames op zijn beurt weer een stuk authentieker klinkt dan de latere succesvolle officiële versie uit juni 1964. Die verscheen op een EP die zijn naam ontleent aan het eerste nummer, een volgende versie van *Long Tall Sally*. Toen was iedereen er echter al een beetje aan gewend geraakt en de uitvoering van dat nummer maakte zo'n diepe indruk op de meeste critici, dat ze er Little Richard graag voor inruilden. De Beatles lieten geen spaan heel van hun grote voorbeeld, schreven

Roy Carr en Tony Tyler (1975: 29), die hiervoor de zang van Paul McCartney en de gitaarsolo van George Harrison verantwoordelijk stellen. Het werd hen later vaak nagezegd. Niet iedereen was kortom even ontevreden over de wijzigingen die de Beatles in hun covers aanbrachten.

Ook Alan Pollack (1992: 48) verdedigt het verschil tussen de oorspronkelijke rock'n'roll-versies en de latere beatinterpretaties. Volgens hem maken de songs op de EP *Long Tall Sally* zelfs onderdeel uit van een doordachte poging van de Beatles om hun oude repertoire opnieuw te bezien in het perspectief van het nieuwgevormde muzikale idioom. Het is de vraag, of de Beatles zo doelbewust te werk gingen. Meer voor de hand ligt de gebruikelijke verklaring, dat de groep op dat moment net even gebrek had aan voldoende eigen materiaal om de productieslag op het popfront vol te kunnen houden. De strijdvraag is op zich niet zo belangrijk. Belangrijker is de conclusie dat muziek van de Beatles verkeerd klonk en verkeerd bleef klinken. *I'm Down* gaat door voor een eigen variatie op *Long Tall Sally* en ook daar vinden we de verkeerde tonen. Bij hun eigen muziek ontbrak een vergelijkingspunt. Verkeerd konden die liedjes dus niet worden genoemd. Toch gingen de Beatles ook in die songs probleemloos en zelfs in versterkte mate door met deze manier van zingen en spelen. De Beatles waren zich ook zelf goed van hun verkeerde tonen bewust. Daarvan getuigt de manier waarop zij met de hen kenmerkende zelfspot en zelfkennis de beeldvorming aan de orde stelden in de tekst van *With A Little Help From My Friends* en *Only A Northern Song*. Waarin schuilt het verschil? In de literatuur vinden we hiervoor uiteenlopende verklaringen.

Een eerste uitleg van de verschillen tussen folk en blues op het punt van de blue notes ontleen we aan Van der Merwe. Hij noemt twee punten die kenmerkend zijn voor de blue notes uit de blues. In de blues worden die tonen meestal melodisch 'opgelost' met een neerwaartse sprong van een kleine tert. De *es* springt omlaag naar de grondtoon van de tonica *c* en de *bes* naar de grondtoon van de dominant. Op die manier lossen die tonen op naar de grondtoon van hun akkoord. Dat wijkt af van het gebruikelijke gedrag van leidtonen die immers oplossen naar een nabijgelegen toon en het betekent daarmee ook een inbreuk op het principe van de nabijheid. Toch is het, zegt Van der Merwe, geen onbekende manier om met deze tonen om te gaan. Hij verwijst daarvoor naar oorspronkelijke Afrikaanse muziek, maar ook Europese kinderliedjes waarin de melodielijnen 'natuurlijk' verglijden langs de lijn van de kleine tertsen. In de blues worden vooral de *es* en de *bes* op deze manier gehanteerd. De *blue sixth*, de *as*, gedraagt zich iets wisselvalliger (Van der Merwe,

Het geluid van de Beatles

1989: 127-128). Een mogelijkheid is een vergelijkbare stap naar de grondtoon van de subdominant, maar als alternatief kan er net zo goed sprake zijn van een opwaartse of neerwaartse overgang naar de grondtoon van de tonica.

1 C^6 2 C^6 3 F^7 4 F^7 5 F^7 6 C^6 7 C^6 8 G^7 9 G^7 10 F 11 C^6 12 C^6

Gon-na tell Aunt Mar - y 'bout Un - cle John. He
says he has the blues, but he has a lot of fun. Oh, ba - by,
yes, _____ ba - by, woo, _____ ba - by, _____
hav-in' me some fun to - night. Yeah! _____

Figuur 65: Long Tall Sally als blues (Van der Merwe, 1989: 190)

De manier waarop blue notes in de blues worden opgelost als kleine tertsen zien we in de eerste twaalf maten van *Long Tall Sally*, zoals Van der Merwe die weergeeft als een rhythm and blues-song (figuur 65). De blue sixth ontbreekt, maar het gedrag van de *blue third* en de *blue seventh* valt goed te volgen. In de monotone melodie domineert de blue third, de *es*, de eerste vier maten. In maat 4 en 6 maakt deze noot de voorspelde overgang van een kleine terts naar de *c*. De blue seventh, de *bes* duikt op in maat 8 en lost vervolgens op naar de in toonhoogte lager gelegen *g*. Op dit punt bestaat er een verschil met de Britse folk. Daar lossen de blue notes anders op. Alleen de blue seventh vertoont hetzelfde gedrag. Die toon wordt zowel in de blues als in de folk voornamelijk opgelost naar de *g* (Van der Merwe, 1989: 173). De *as* en de *es* worden in de folk echter meestal gedefinieerd vanuit een voorafgaande, melodisch nabijliggende toon, zoals de *d* of de *g* en gedragen zich daarmee als gewone leidtonen. In de Britse folk-muziek zijn de *es* en de *as* in strikte

Verkeerde tonen

zin daarom geen blue notes, zegt Van der Merwe. Inderdaad gebruikten de Beatles de blue notes vaak volgens het Britse folk-recept. Maar ook de blues-conventies waren hen niet onbekend.

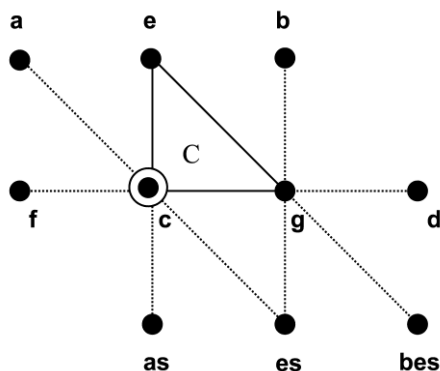
The musical score for 'Long Tall Sally' is presented in a single system with four staves. The key signature has one sharp (F#), indicating G major. The time signature is 4/4. The melody is written in a treble clef. The lyrics are written below the staff, with some words hyphenated across measures. The chords C, F, G7, and F7 are indicated above the staff. The lyrics are: 'I'm gon-na tell Aunt Mar-y 'bout Un-cle John. He said he had the mis-'ry, but he got a lot of fun. Oh, ba-by, yeah, now ba-by, woo, ba-by, some fun to-night.'

Figuur 66: Long Tall Sally volgens de Beatles (Okun, 1981: 248)

Als we even terugbladeren naar de eerste figuur in dit boek, zien we dat de blue notes in *I Saw Her Standing There* zich losweg op beide manieren gedragen (figuur 1 op pagina 35). In de melodie verglijdt de *bes* even gemakkelijk van en naar de *c* als naar de *g* en verloopt de *es* even soepel van en naar de *d* als naar de *c*. De Beatles waren niet de enigen die de blues-conventies op deze ongedwongen manier vermengden met de folk-gebruiken. Ook de Engelse muzikanten van de blues- en folk-revival hadden op dit punt de nodige moeite met de Amerikaanse gewoonten. Het Engelse blues-circuit trok na de Tweede Wereldoorlog veel gerenommeerde Amerikaanse blues-zangers aan, die voor de begeleiding een beroep deden op hun jongere Britse collega's en daarbij kwamen de verschillen nog al eens tot uiting. Zo wekte het eigenzinnig gitaarspel van Bert Jansch meer dan eens irritatie bij gerenommeerde blues-artiesten als Little Walter (Harper, 1996: 1). Dat was voor de Britten overigens geen reden om van hun eigen gewoonten af te wijken. De

beïnvloeding verliep integendeel in omgekeerde richting. Met hun typisch Britse geluid oefenden gitaarvirtuozen als Davey Graham en Bert Jansch al vroeg in de jaren zestig een flinke invloed uit op zangers als Bob Dylan en Paul Simon (Harper, 1993: 6). Vooral Grahams song *Anji* was in dit opzicht baanbrekend. Toch lijkt er in dit geval meer aan de hand dan de Britse gewoonte om blue notes als leidtonen toe te passen. In de cover *Long Tall Sally* houden de Beatles zich op dit punt namelijk keurig aan de blues-etiquette. Daar kan het in dit geval dus niet aan liggen. We komen daarmee op het tweede punt, dat Van der Merwe karakteristiek acht voor de blues.

In figuur 66 staan de eerste twaalf maten van *Long Tall Sally* afgebeeld, zoals Milton Okun dat nummer arrangeerde naar de laatste en definitieve uitvoering van de Beatles. Het belangrijkste verschil met het arrangement van Van der Merwe komt naar voren in maat 5 en de maten 11 en 12, waar de Beatles de melodie terugvoeren naar de grondtoon van de tonica *c*, waar Van der Merwe achtereenvolgens een tussenstap naar *d* en zelfs een afsluiting op *g* noteert. Op dit punt ligt dan ook een tweede verschil tussen folk en blues. Waar de folk zijn toonvoorraad opbouwt rond een enkel, vaststaand tooncentrum, vinden we in de blues een verschuivend tooncentrum op opeenvolgende kwinten. In de folk biedt dat stabiele tooncentrum een houvast voor de geliefde kadensen met parallelle mineurakkoorden en het gebruik van de ‘verre’ subtonica. In de blues blijft de selectie van de akkoorden echter in principe beperkt tot de drie basisakkoorden. De grondtonen van die akkoorden vormen wisselende tooncentra, waarnaast de kwint en de grote terts een bijna gelijkwaardige plaats krijgen (Van der Merwe, 1989: 211).



Figuur 67: Het blues-blok rond de tonica C

Het is een manier om telkens rond een enkel akkoord een groot aantal tonen aan te spreken. Van der Merwe gaat niet in op de systematiek van het toonrooster. Maar als we zijn redenering daarin inpassen, dan berust de blues op het beurtelings gebruik van kleine uitsneden uit het grotere geheel van het toonrooster. We kunnen een dergelijke uitsnede een blues-blok noemen. De beperking tot zo'n blok maakt het mogelijk om meerdere omliggende tonen aan te spreken (figuur 67).

Zo bezien, vormt elke wisseling van akkoord in de blues een verschuiving van het complete blues-blok naar een nieuw tooncentrum met nieuwe aanpalende tonen. De tonica behoudt een centrale plaats tussen de subdominant en de dominant. Maar, omdat de drie tonen van de tonica min of meer gelijkwaardig zijn, kunnen ze alle als een afsluitende toon worden behandeld. Daarom kan de blues-georiënteerde versie van *Long Tall Sally* ook eindigen op een *g*, waar de Beatles de voorkeur geven aan een meer conventionele teruggang naar de grondtoon van het tonica-akkoord. Door vast te houden aan een enkel tooncentrum op de kwintlijn geven de Beatles het nummer een folk-interpretatie. De blue notes en de verschillen tussen folk en blues lijken daarmee afdoende verklaard. De uitleg van Van der Merwe botst echter met een andere, veelgehoorde verklaring. Die luidt dat niet alleen in de Britse folk-muziek, maar ook in de blues zelf voor de blue notes vaak nog een ander soort tonen wordt gebruikt (Kramarz, 1983: 52). Het afwijkende karakter van de Britse beatmuziek zou daarin gelegen zijn, zegt Kramarz (1983: 142; 170), dat de blue notes hier juist eenduidig als kleine tertsen worden behandeld.

Dat het in de beatmuziek bij de blue notes inderdaad in veel gevallen om de ondertertsen gaat, behoeft al haast geen ondersteuning meer. In de songs van de Beatles worden de blue notes regelmatig ondersteund door mineurtransities van de basisakkoorden: de *Fm*, *Cm* en *Gm*. In die akkoorden gaat het ondubbelzinnig om de as_{+1} , de es_{+1} en de bes_{+1} op de onderste kwintlijn van het toonrooster. Het was hun manier om de blue notes van de blues in hun muziek onder te brengen. In het bluesy klinkende *A Hard Day's Night* zien we bijvoorbeeld in maat 3 de mineurtransitie van de dominant, de v^7 , op het toneel verschijnen (figuur 68). Dit akkoord introduceert in een keer de f_0 en de bes_{+1} . Door het beperkte gebruik van majeureakkoorden laat het karakter van de blue notes zich bij de blues minder gemakkelijk vaststellen. Maar, als de blue notes in de folk en de blues niet overal en altijd ondertertsen zijn, wat zijn ze daar dan wel?

Het geluid van de Beatles

2	G: I	IV*	I	v ⁷	I	
	It's been a hard	day's night, —	and I've been	work – ing	like a	dog. — It's been a
6	G: I	IV*	I	v ⁷	I	
	hard	day's night, —	I should be	sleep – ing	like a	log. — But when I
10	G: IV	V	I	IV*	I	
	get home to you I find the	things that you do will make	me feel —	al – right.	—	

Figuur 68: Beatles-blues in A Hard Day's Night

De tonen van de blues. Wat is blues precies? Verspreid in zijn overzicht noemt Van der Merwe een aantal duidelijke kenmerken. Met de salonmuziek en de folk deelt de blues een voorkeur voor het gebruik van de subdominant boven de dominant en een gretig gebruik van blue notes. Eigen aan de blues is een systematische toepassing van syncopes en een strakke, schematisch opgezette kadens, opgebouwd rond een *call and response*-patroon. Kramarz (1983: 69-70) komt met een vergelijkbaar lijstje aanzetten. Verder dragen de teksten, zeker in vergelijking tot de klassieke liedkunst en de volksmuziek, een nadrukkelijk conversationeel karakter. Een blues-zanger vertelt geen verhalen, maar verhaalt gesprekken en spreekt monologen. Het is daarom niet vreemd dat de melodie dicht bij het gesproken woord blijft. Ook de overige kenmerken van de blues lijken erop gericht om de muziek heel dicht in de buurt van de spraak te houden. De syncopes laten de tekst uit de pas lopen met de maat, de blue notes breken in op de dwang van de harmonie en de overgangen in de kadens wekken op hun minst de indruk van sprongen naar alternatieve tonica's.

In bijna alles lijkt de blues op de definitieve overwinning van de melodie op de harmonie. Paul Oliver (1982: 184) noemt de blue notes zelfs essentieel voor de blues-muziek en voegt daar aan toe, dat de plaatsing van de blue notes tegenover de 'echte' tonen van de toonladder een continue tegenstelling vormt in de uitvoeringspraktijk. Toch is de vrijheid die de blues voor zichzelf opeist niet absoluut. Zo kent de blues, in tegenstelling tot de volksmuziek waar de artiesten gewoonlijk wisten te putten uit een groot repertoire van uiteenlopende liedjes, een sterke standaardisering. En juist die is gebaseerd op de harmonie. Ideaal gesproken verloopt blues-muziek volgens een streng schema van twaalf maten, opgedeeld in drie stukken van elk vier

maten. Meestal worden de eerste vier maten begeleid met de tonica. In het tweede deel volgt in de maten vijf en zes de subdominant, waarna in de maten zeven en acht de tonica terugkeert. In het derde deel ondersteunt de dominant maat negen en tien; waarna de tonica weer de laatste twee maten voor haar rekening neemt. Het basisschema begint daarmee eerst met de reeks | I | I | I | I |, waarop dan de maten | IV | IV | I | I | volgen, die weer worden afgesloten met de reeks | V | V | I | I |.

5	G:	I ⁷					
	I've got something to say that might cause you pain. — If I catch you talk — in' to that boy a — gain, — I'm gonna						
9	G:	IV ⁷			I ⁷		
	let you down — — and leave you flat. — Because I've						
13	G:	V ⁷		IV ⁷		I ⁷	
	told you before: oh, — you can't do that. —						

Figuur 69: Blues-schema in *You Can't Do That*

Met de opkomst van de ragtime en de jazz wordt dit blues-schema meer gevarieerd. Er kunnen meer of minder maten per deel zijn, er kunnen akkoorden worden tussengevoegd en alle akkoorden kunnen worden verrijkt met een kleine septiem. Op het einde kan als een plagaal slot ook de subdominant worden tussengevoegd. Het was een geliefde variatie van de blues-gigant B.B. King (Kramarz, 1983: 60). We zien dat in het voorbeeld *You Can't Do That*, een van de weinige nummers van de Beatles waarin zij de blues-kadens bijna onverkort toepassen (figuur 69). Variaties als deze doen echter geen afbreuk aan de identiteit van de blues. Belangrijker dan het precieze aantal maten en de plaats van de akkoorden is namelijk de verdeling in drie stukken (Van der Merwe, 1989: 129). De blues-kadens heeft een duidelijke opbouw, waarin de semantische logica van de basisakkoorden nadrukkelijk wordt gebruikt. Het eerste deel heeft het karakter van een persoonlijke ontboezeming. In het tweede deel volgt een overpeinzing. De zanger vertelt iets dat diep van binnen zit, waarover is nagedacht en dat echt wordt gemeend. De echo daarvan keert in het derde deel op de dominant weer naar buiten als een mededeling of waarschuwing. Het eerste en derde deel volgen het 'call and response'-patroon van de *work songs* van de zwarte slaven die op de Amerikaanse katoenplantages

werkten. Daartussen is evenwel een stuk ingevoegd met een sterk accent op de subdominant. Die harmonische structuur valt, zo zegt Van der Merwe, te herleiden tot dezelfde historische bronnen, waaruit ook de folk put: de dansmuziek uit de periode van de late Renaissance.

Weer kunnen we een nummer van de Beatles als voorbeeld gebruiken. In navolging van Van der Merwe, verwijst Richard Middleton (1990: 117) in dit verband namelijk naar de akkoorden van *I Saw Her Standing There*. Hij vergeet daarbij gemakshalve wel even het opvallende *Peggy Sue*-akkoord $\flat VI$, maar beschrijft het akkoordenschema van het liedje verder correct als een dubbele, binaire reeks: | I | IV | I | V |: | I | IV | I - V | I |. Dat is een patroon dat al in de zestiende eeuw in de dansmuziek voorkomt en bekend staat als de *passamezzo moderno*. Het is de iets latere majeurevariant van de *passamezzo antico*. In dit schema speelt de subdominant een prominente rol en Van der Merwe ziet hier de eerste aanzet tot de voorkeurspositie die dit akkoord in het blues-schema krijgt toebedeeld. Middleton geeft hem hierin gelijk en stelt dat we in dit opzicht eerder naar de *passamezzo moderno* moeten kijken dan naar de hymnes die vaak tot de voorlopers van de blues worden bestempeld. De wortels van de blues reiken daarmee ver terug, maar toch is de blues zelf een meer modern verschijnsel. Dat blijkt met name uit het feit, dat de binaire structuur van de *passamezzo*'s is vervangen door een meer complexe, driedelige oftewel ternaire structuur (Van der Merwe, 1989: 218). Voor het eigen karakter van de blues is die opzet belangrijker dan het exacte aantal van twaalf maten. Het gaat in de blues eerst en vooral om de driedeling, waarin naast de grondtoon van de tonica, afwisselend die van de subdominant en die van de dominant als co-tonica's fungeren. Die modale structuur biedt een strak kader, waarin alle aandacht kan worden gelegd op de subtiele variaties die met de blue notes mogelijk zijn. Van der Merwe (1989: 118) stelt dan ook dat de ternaire structuur en de blue notes elkaar vooronderstellen. Dat brengt ons weer bij de blue notes terug.

Het gebruik van de blue notes in majeuretoonsoorten kan in het beperkte harmonisch systeem van de drie basisakkoorden slechts moeizaam worden verantwoord. De tonen van de blues worden meestal dan ook toonladdertechnisch benaderd. In de blues beperkten zangers zich aanvankelijk vaak tot de grondtonen van de subdominant, tonica en dominant, aangevuld met de twee traditionele blue notes. De resulterende toonladder $c \rightarrow es \rightarrow f \rightarrow g \rightarrow bes \rightarrow c'$ kon als een vijftonige, pentatonische toonladder worden opgevat, waarna overeenkomsten konden worden gezocht met eerdere toonsystemen uit de oude volks- en kerkmu-

ziek. Omdat er daar meer dan voldoende van voorradig waren, kon ook voor andere dissonanten altijd wel een geschikte toonladder worden gevonden. Een toonladder, waarin de *e* stelselmatig werd vervangen door de *es* kon van het stempel ‘dorisch’ worden voorzien. Als de *bes* in het spel kwam, kon op vergelijkbare wijze de mixolydische toonladder ter verklaring uit de kast worden getrokken. In zijn transcriptie van de Beatles-songs houdt Okun (1981: 314) het er bijvoorbeeld op, dat *I Feel Fine* langs de lijnen van een dergelijke toonladder is opgezet. In een direct commentaar op die aanname stelt Tim Riley (1988: 396) terecht, dat het nummer heel normaal in de toonsoort *g* staat en dat er enkel een paar blue notes aan het repertoire zijn toegevoegd. Toch lijkt het gebruik van oude toonladders om blues- en popsongs te typeren onuitroeibaar. De oorzaak daarvan ligt mede in het feit dat jazz-muzikanten in de jaren twintig en dertig dit soort toonladders zelf gingen gebruiken als een ruggensteuntje bij gemeenschappelijke improvisaties. Het bood hen ook een mogelijkheid om de veelheid aan akkoorden met toegevoegde, accidentele tonen meer nauwkeurig te benoemen. Vanuit een praktisch oogpunt is dat allemaal misschien best wel handig maar, zo zeggen Kramarz (1983: 173 e.v.) en Van der Merwe (1989: 230) bijna eenstemmig, vanuit een theoretisch perspectief is het ook nodeloos ingewikkeld en vanuit een historisch standpunt zelfs compleet onjuist. De blue notes moeten, stelt Kramarz (1983: 176) vast, vooral worden gezien als een manier om de tonen van het uitgebreide toonrooster aan te spreken.

Ook het uitgebreide toonrooster biedt echter niet direct een passend antwoord op de vraag, welke tonen door de blue notes nu wel worden gerepresenteerd. We komen ze daar in verschillende varianten tegen. Het is dan ook niet verwonderlijk dat op dit punt de opvattingen uiteenlopen. Overeenstemming bestaat er over het feit, dat blue notes tonen zijn die op grond van de gangbare muziekleer niet in de diatonische toonladder thuishoren. Maar, omgekeerd worden niet alle tonen die buiten de toonsoort van een populair muziekstuk vallen, altijd en overal getypeerd als blue notes. Slechts twee tot drie tonen worden door vrijwel iedereen als zodanig gebrandmerkt. In de toonladder van *c* zijn dat de *bes* en de *es*. Deze tonen worden wel de traditionele blue notes genoemd, om ze te onderscheiden van de *ges* die later als een derde blue note nog officieel aan dit tweetal werd toegevoegd (Kramarz, 1983: 189-190). Die toon, de *blue fifth* werd weliswaar als laatste benoemd, maar zoals Van der Merwe (1989: 127) zegt, duikt deze historisch bezien bijna gelijktijdig op. We hoeven ons daarover niet te verbazen: deze toon is immers enharmonisch gelijk aan de *fis* van Euler.

Het antwoord op de vraag welke tonen waar en wanneer blue notes zijn, is afhankelijk van de verklaring die we aan de dissonanten geven. Ten eerste kunnen we de tonen opvatten als extra leidtonen bij de basisakkoorden. Dan kan het rijtje van de *es* en de *bes* nog worden aangevuld met de *f*. Dat is geen onbekende. Ook in de klassieke muziek wordt deze toon bijna als standaard toegevoegd aan het dominantakkoord G. Het is de kleine septiem van de grondtoon *g*. De combinatie van deze toon met het dominantakkoord is zo gebruikelijk, dat de term dominant-septiemakkoord er in de klassieke muzikaleer voor gereserveerd is. Dat is niet verbazingwekkend. In tegenstelling tot de *fis* is de *f* niet toonladdervreemd. In toonladdertechnische verklaringen van de *fis* wordt deze toon daarom vaak aangezien voor een verhoogde *f* (Van de Craats, 1989: 51-52). Er wordt dan gesproken van een zogenaamde alteratie. Omdat deze septiem is ontleend aan een doorlopende kwintenreeks, kan hij in het toonrooster worden geïdentificeerd als de *f*₀. Als we op dezelfde manier de *bes* lokaliseren, komen we terecht bij de *bes*₀. Kramarz (1983: 52) relateert het gebruik dat van deze toon in de Britse folk-muziek wordt gemaakt, aan de ‘verre’ Bes en diens parallelle mineur, de Gm. Op dezelfde manier vinden we nog een stapje terug de *es*₀, zij het dat die relatief ver van het tooncentrum verwijderd staat.

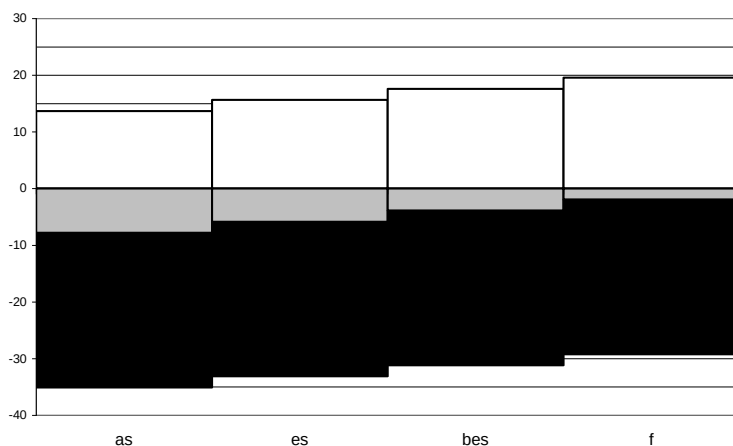
Toegevoegd aan een akkoord, kan een kleine septiem een akkoord meer zelfstandig laten klinken. Voor dit effect bestaat een betere uitleg dan de extra leidtonen kunnen bieden. Deze verklaring vertrekt vanuit de harmonische regelmatigheden van het toonsysteem. Het ligt bijna voor de hand dat Van de Craats en Kramarz, die beide vanuit deze systematiek vertrekken, voor deze optie kiezen. Hun redenering houdt in, dat er in het toonrooster aan de kwinten- en de tertsenlijnen nog een lijn moet worden toegevoegd. Het toonrooster krijgt er daarmee een derde dimensie bij. Weer vormen de verhoudingen van de frequenties van tonen het uitgangspunt van de redenering. Om zo’n derde dimensie te vormen, voegen we een volgende stap in de reeks van priemgetallen toe aan de harmonische verhouding tussen grondtoon, terts en kwint. De verhouding wordt dan 4 staat tot 5 staat tot 6 staat tot 7. De laatste frequentieverhouding levert een toon op, die de natuurlijke septiem van de grondtoon wordt genoemd. Het gaat hier overigens echt om een andere toon. De resulterende septiemen, *es*₇, *bes*₇ en *f*₇ klinken een stuk lager dan de voorgaande. Het verschil tussen beide tonen komt neer op een hoorbaar verschil van iets meer dan een achtste toon. Aan Weber is die derde dimensie van het toonrooster niet besteed. Van de Craats en Kramarz zien er evenwel de voordelen van in. Die extra toon

versterkt de harmonische samenklank en Kramarz geeft aan dat een akkoord daardoor zijn meer autonome functie krijgt. Het akkoord klinkt meer afgerond en vraagt minder om een overgang naar een volgend akkoord. Omdat de natuurlijke septiem de laagste van de septiemen is, levert het in de overgang van dominant naar tonica ook een goede leidtoon op (Van de Craats, 1989: 94). Ook bij andere akkoorden laat de natuurlijke septiem zich daarvoor gebruiken. Kramarz (1983: 66) stelt, dat met name de *es₇* uitstekend als leidtoon fungeert in de wisselingen tussen de subdominant F en de tonica C die in de populaire muziek zo'n belangrijke rol spelen. Het is deze natuurlijke septiem, vooral toegevoegd aan de majeure akkoorden van de tonica en de subdominant, die al vroeg opduikt in een beperkt deel van de Anglo-Saksische volksmuziek, aanvankelijk enkel ter verfraaiing in gitaarsolo's, in de blues en later ook overvloedig in de country and western-muziek (Kramarz, 1983: 52). Ook Villinger (1983: 20) onderstreept dat de authentieke blue notes natuurlijke, of zoals hij dat noemt, neutrale septiemen zijn.

De natuurlijke septiem valt op een piano niet direct te spelen. Kramarz voegt daarom aan zijn verklaring toe, dat de voorkeur voor deze toon mogelijk de belangrijke rol verklaart van de gitaar in de populaire muziek. Aan de snaren van de piano valt tussendoor weinig te veranderen. Op de hals van de gitaar kunnen de snaren echter tijdens het spelen worden gerekt – het zogenaamde 'bending'. Van die mogelijkheid wordt in de populaire muziek ruimschoots gebruik gemaakt. Kramarz wijst daarbij op de verdere ontwikkeling van dit instrument, met name het gebruik van steeds dunnere snaren en zwenkarmen waarmee nog meer vibrato kon worden verkregen. Ook de elektrisering van de gitaar zou deels samenhangen met de wens om in ieder geval de illusie van een natuurlijke septiem te wekken. Er valt evenwel het een en ander af te dingen op een exclusieve interpretatie van de blue note als de natuurlijke septiem. Uit het aantrekken en oprekken van de snaren op een gitaar resulteert eerder een hogere dan een lagere toon. Dat geldt ook voor de vergelijkbare *dirty note*, die op de piano wordt gespeeld door min of meer gelijktijdig naast het evenredig gestemde kleine septiem de hoger liggende halve toon aan te slaan. De natuurlijke septiem is evenwel de laagste van de twee kleine septiemen. De verhoging suggereert dan ook eerder een andere, derde toon: die van de onderterts.

Voor Kramarz (1983: 170) zijn de tonen op de onderste kwintlijn geen blue notes, al worden ze vaak als imitaties gebruikt. Deze tonen zijn harmonisch te verantwoorden in het uitgebreide toonrooster en worden bovendien vaak begeleid door akkoorden waarin ze zijn opgenomen. Om dezelfde reden wordt ook de *as* vaak

niet tot de blue notes gerekend. Bij deze toon is, zo zegt men, sprake van opname in het toonmateriaal van een toon uit het mineurbereik. Toch omschrijft Van der Merwe, zoals we al hebben gezien, de blue notes consequent als de ondertertsen as_{+1} , es_{+1} en bes_{+1} . Die keuze treffen we vaker aan. In zijn leerboek over popmuziek voor het voortgezet onderwijs typeert Ger Storms (1981: 184) de blue note als een extra kleine terts onder de bovenkwint van een akkoord. Het gevolg van deze uitbreiding met ondertertsen, is dat de toonladder er drie noten bij krijgt. Diatonisch valt die toonladder niet meer te noemen en Storms noemt het resultaat daarom gemakshalve de blues-toonladder. Storms stelt dat door deze uitbreiding een vermenging optreedt van mineur- en majeurtoonsoorten die het, zoals hij het noemt, wrange effect van de blues-muziek verklaart. De ondertertsen vormen overigens de hoogste varianten van de blue notes. Ook als extra leidtoon van de subdominant naar de boventerts van de tonica biedt de es_{+1} daarom een geschikte leidtoon naar de e_{-1} ; beter zelfs dan de es_7 die dichterbij de buurt komt van de d_0 , de bovenkwint van de grondtoon van het dominantakkoord.



Figuur 70: De afwijking van de septiemen ten opzichte van de evenredige gestemde tonen in cents; wit: ondertertse; grijs: kwinten; zwart: natuurlijk

Kleine septiemen, natuurlijke septiemen of kleine tertsen: het zijn drie verschillende verklaringen voor de blue notes. Ze schepen ons op met verschillende combinaties van tonen. En bovendien klinken die tonen, voorzover ze dezelfde naam dragen en zuiver worden gezongen, ook nog eens anders (figuur 70). Als onderkwint

belandt de zuivere f_0 op een iets lager punt op de centschaal – meer precies 1,9550 cent – dan de evenredige stemming aangeeft. De zuivere bes_0 en de es_0 liggen – achtereenvolgens 3,9100 en 5,8650 cent – navenant lager. Als natuurlijke septiemen duiken de blue notes as_7 , es_7 en bes_7 op hun beurt maar liefst 27,2641 cent onder de waarde van hun zuivere naamgenoten uit de kwintenreeks. De zuivere ondertertsen vallen op hun beurt weer een stuk hoger uit dan hun evenredig gestemde collega's. Voor de as_{+1} is het verschil 13,6863 cent; en voor de es_{+1} en de bes_{+1} komt daar stapsgewijs nog weer 1,9550 cent bovenop. Het verschil tussen de ondertertsen en de natuurlijke septiemen komt daarmee uit op 48,7704 cent, een toonafstand van bijna een kwart.

Gezien de vage verschillen tussen de verschillende varianten van de blue notes, valt het te betwijfelen of de ene interpretatie juister is dan de andere. Voorzover de betrokken tonen in de klassieke muziek voorkomen, lijken ze, afhankelijk van het bijbehorende akkoord, al een andere status te hebben. De opname van een kleine septiem in een akkoord versterkt, zo stelt Theo Willemze (1983: 150), het effect van dat akkoord: de dominant wordt meer gespannen, de tonica meer ontspannen, en de subdominant doet zijn voorbereidende werk wat meer geïnspireerd. Voor deze effecten lijkt steeds een andere septiem verantwoordelijk. Bij de dominant G gaat het in dit geval om de klassieke extra leidtoon f_0 , of zo men wil de f_7 . Voor het ontspannen karakter van de tonica C kan enkel de natuurlijke septiem bes_7 aansprakelijk worden gesteld. Bij de subdominant F laat de es_7 zich gebruiken als een extra leidtoon bij de overgang naar de dominant G en kan de es_{+1} dezelfde rol succesvol spelen in de overgang naar de tonica C. In de blues lijkt de meerduidigheid van de blue notes nog sterker te worden uitgebuit. Kramarz (1983: 78), die voor de blues en de country and western aan de natuurlijke septiem de voorkeur geeft, merkt zelf dan ook al op dat de gangbare piano- en gitaartechnieken om blue notes te produceren, vooral bedoeld lijken om de ware aard van de betrokken tonen te verdoezelen. De vervorming van het geluid met technische, elektrische of elektronische middelen in de popmuziek, het zogenaamde *blurring*, lijkt op hetzelfde doel gericht. Ook de blues lijkt haar zeggingskracht vooral te ontleenen aan het feit dat er meerdere vormen van blue notes door elkaar heen worden gebruikt. Daarvoor bestaan verschillende aanwijzingen.

Of de blue notes nu kleine of natuurlijke septiemen zijn of anders misschien wel kleine tertsen, hun belangrijkste rol lijkt dat ze iets toevoegen aan de semantische betekenis en de samenhang van de basisakkoorden. Als kleine septiemen

verschaffen ze leidtonen die overgangen naar volgende akkoorden aankondigen, niet in de laatste plaats bij de dominant op het slot. Daarnaast is in de blues onmiskenbaar het smartelijke effect van het mineurbereik aanwezig, dat door Storms wordt gesignaleerd, en dat uitstekend kan worden gerealiseerd met de bes_{+1} en de es_{+1} . Met de natuurlijke septiem kan een akkoord compleet worden gemaakt en de triestheid van de ondertertsen worden opgeheven. De wisseling tussen de onderterts en de natuurlijke septiem lijkt zelfs kenmerkend voor de blues. Door oude blues-meesters als John Lee Hooker, wordt dit effect wel bestempeld als het voornaamste aspect van de blues: ‘healing’. In de blues bestaat een sterke voorkeur voor het E-akkoord als tonica. Ook daaruit valt af te leiden, dat de afwisseling tussen de onderterts en de natuurlijke septiem een stijlmiddel is. Niet alleen is het betrekkelijk gemakkelijk om op de gitaar in de vingerzetting van dit akkoord een septiem toe te voegen en te verbuigen. Ook de omzetting naar de Em, waarmee het mineurbereik wordt geaccentueerd, valt uiterst eenvoudig te realiseren. Het verschil tussen de onderterts en de bijbehorende natuurlijke septiem komt bovendien bijna uit op een kwart noot, waarin een mogelijke verklaring ligt voor de veelgehoorde opmerking dat echte blues-zangers in staat zijn om kwarttoonafstanden te zingen.



Figuur 71: Blue notes in I Wanna Be Your Man

We hoeven kortom geen keuze te maken voor een van de interpretaties van de blue notes. Voor de Beatles klopten ze in ieder geval alle drie. Dat kunnen we zien aan het harmonisch ogenschijnlijk saaie nummer *I Wanna Be Your Man* (figuur 71), een van hun meest blues-georiënteerde liedjes. Het couplet wordt in zijn geheel begeleid met een en hetzelfde akkoord, maar klinkt desondanks allerminst eentonig. Daarvoor zorgt de kleine septiem van de tonica. In de eerste maten zien we deze toon in drie gedaanten voorbij schieten. Eerst als onderterts, dan als tweede

onderkwint en tot slot als de natuurlijke septiem. In die wisselende rollen drukt de blue note achtereenvolgens verlangen, afstand en *healing* uit en onderstreept als zodanig de stemming en de betekenis van de tekst.

Ook *I Wanna Be Your Man* is overigens geen zuivere blues. De blue note gedraagt zich volgens de folk-conventies en wordt niet opgelost naar de lager gelegen *g*. Toch illustreert het nummer hoe individuele blues-zangers en -gitaristen erin slaagden om met variaties van de blue notes de strakke monotonie en het beperkte akkoordenmateriaal van het blues-schema steeds andere betekenissen te geven. De toevoeging van de kleine septiemen breekt, zoals ook Van de Craats stelt, de grenzen van het toonrooster open, en levert nieuwe harmonische mogelijkheden op. Dat geldt ook voor het gebruik van de kleine tertsen op de onderste lijn van het toonrooster. In de blues wordt die nieuwe vrijheid beteugeld door de dissonante tonen te koppelen aan een enkel akkoord, de akkoorden te beperken tot de drie basisakkoorden en deze op hun beurt weer in te passen in een strakke kadens. In dat opzicht verschilt de blues van de folk, waar de blue notes vooral worden gelegiti-meerd als extra leidtonen.

Met hun accidentele, vrije en dissonante noten in de melodie zijn de folk en de blues sterk melodisch. In beide genres wordt van de onderlinge nabijheid van tonen – zoals de e_{-1} en de es_{+1} – gretig gebruik gemaakt om de band tussen melodie en het gesproken woord strakker aan te trekken. Het is echter de vraag of we dit altijd en overal, zoals Van der Merwe doet, moeten opvatten als een rebellie of vervreemding van de melodie. We kunnen het immers ook bekijken als een speurtocht naar de verdere mogelijkheden van het toonrooster. De verticale systematiek van de Klassiek-Romantische muziek vormt slechts een bepaalde selectie uit vele denkbare mogelijkheden. Bij de blues wordt, als Van der Merwe gelijk heeft, gekozen voor een tonica midden tussen twee co-tonica's op opeenvolgende kwinten die het mogelijk maakten aanpalende tonen aan te spreken. De folk verkoos om de blue notes, in de vorm van ofwel kleine ofwel natuurlijke septiemen, te behandelen als extra leidtonen en zocht de steun van kadensen waarmee parallelle mineurakkoorden konden worden aangesproken. De beatmuzikanten op hun beurt kozen weer voor een andere, meer drastische oplossing.

De tonen van de beat. Bij hun covers gaven de Britse beatmuzikanten volgens Kramarz (1983: 170) vaak een foutieve interpretatie van de blues. Bij het spelen van de blue notes prefereerden ze stelselmatig de kleine tertsen boven de

natuurlijke septiemen. Waar ze in de oorspronkelijke versie natuurlijke septiemen hoorden of meenden te horen en meestal was dat bij de drie basisakkoorden, gebruikten ze die ook. Klonk het anders, dan maakten ze er – eerst bij de subdominant, maar later ook bij dominant en tonica – echter vaak een kleine terts van. Ze accentueerden die afwijking door de betreffende akkoorden in mineurakkoorden om te zetten. En, werden in de melodie de tonen op de hogere kwintlijn van het toonrooster benadrukt, dan probeerden ze in hun akkoordenschema's de nodige parallelle mineurakkoorden binnen te smokkelen. Aan de ene kant ging dat ten koste van de meerduidigheid en dubbelzinnigheid van de blue notes. Aan de andere kant stond daar als winstpunt een grotere systematiek en flexibiliteit tegenover. Het systeem werd vervolmaakt met de consequente toepassing van het principe van de diagonale vervanging, aangevuld met de kunstgrepen van de *backing* en de toonval. Op die manier slaagden ze erin om de melodie en de harmonie in een nieuwe samenhang te brengen.

Net als in de muziek van veel andere Britse beatgroepen, wandelen in de songs van de Beatles de folk- en blues-conventies dwars door elkaar heen. Mellers (1969) vond daar voldoende bewijs in voor zijn stelling, dat de Beatles de Amerikaanse populaire muziek benaderden vanuit een perspectief dat was gevormd door Europese tradities. Voor alle kunstgrepen die de Beatles toepasten, waren echter de nodige precedents aanwezig. Strikt genomen bestaat het harmonisch materiaal van de blues uit de drie basisakkoorden, naar believen aangevuld met toegevoegde septiemen, sexten, tertsen en eventueel nog wat andere tonen. Alles wat daarbuiten valt, stelt Van der Merwe (1989: 265), is in principe te herleiden op een andere oorsprong. Dat geldt met name voor de wisselreeks, die in de periode van de ragtime, jazz en swing een geliefd middel tot uitbreiding van het akkoordmateriaal werd. Door Van der Merwe wordt deze kadens om die reden zelfs de ragtime-progressie genoemd. Blues en parlour vormen, als we mogen afgaan op wat Van der Merwe daarover naar voren brengt, twee verschillende systemen om een uitgebreide toonvoorraad beschikbaar te maken en muzikaal te benutten. De blues perkt de akkoordenvoorraad in en buit op grond daarvan de dubbelzinnige kleine tertsen en septiemen uit; de parlour excelleert in dubbele tonica's op de hogere kwintlijn van het toonrooster en laat, al modulerend, haar akkoorden daarheen springen via het principe van de verticale vervanging. In de ragtime en jazz werden beide stijlen vermengd. Daarmee kwam op de grote tertsen van de basisakkoorden een extra laag van majeurakkoorden beschikbaar. Meestal werden die met verticale sprongen

benaderd, waarna dan via de wisselreeks weer de weg terug werd afgelegd (Kramarz, 1983: 146). De blue notes zorgden daarbij voor de verbindende schakels. De bestaande verschillen werden daarmee gereduceerd tot accentverschillen. De zoetgevooisde liedjes uit Tin Pan Alley neigden meer naar de salonmuziek, terwijl de latere rhythm and blues als in reactie daarop weer sterker de nadruk legde op – de naam zegt het al – het ritme en de blues.

Toen de Beatles op het muzikale toneel verschenen, bestonden er al haast geen pure stijlen meer. Kramarz maakt een soortgelijke opmerking over de volksmuziek, waarin de wisselreeks eveneens haar intrede doet. Hij licht dat toe aan de hand van de song *Amazing Grace*, de bekende Amerikaanse hymne die rond 1800 werd geschreven door John Newton, een bekeerde slavenhaler. Het is een van de blijvende succesnummers van de populaire muziek. In Nederland verwierf het als *Waarheen, Waarvoor* nog in 1971 bekendheid in de uitvoering van Mieke Telkamp. Eind jaren dertig, meldt Kramarz (1983: 44), maakte een succesvolle gospelformatie, het Golden Gate Quartet van het nummer een populaire uitvoering die met de drie primaire basisakkoorden werd begeleid. In de bijbehorende bladmuziek die daarop werd uitgebracht, verschenen evenwel meer en meer parallelle mineurakkoorden en wisselreeksen. Van der Merwe (1989: 238) noemt het verschijnsel de ‘parlourisatie’ van de folk. Leunend op de folk-traditie neemt de country and western een tussenpositie in. In de folk overheersen de majeur-mineurwisselingen, en daarmee het principe van de diagonale vervanging. Maar, net als de blues zijn de septiemen in de folk, voorzover niet aangegeven door mineurakkoorden, meestal natuurlijk. De country and western sluit hierbij grotendeels aan, maar hanteert net als de blues syncopes en maakt een sterker gebruik van mineurtransities. Ook hier vinden we veelvuldig de wisselreeks, maar dan afgezwakt door de vermenging met parallelle mineurakkoorden.

Toen de Beatles hun opwachting maakten, was de populaire muziek kortom al een mengelmoes van nauwverwante stijlvormen. De traditionele Britse folk van hun geboorteland had aan dat geheel hoogstens een klemtoon op de intervallen van de kleine tertsen en het meer traditionele en flexibelere gebruik van de blue notes toe te voegen. Misschien gaf dat de groep een steuntje in de rug. Van de Beatles kan echter niet zozeer worden gezegd, dat ze de blues in de richting van de meer traditionele Britse folk trokken. Intuïtief streefden ze meer eenduidigheid en systematiek na en probeerden ze de songs die ze op hun favoriete singles hoorden in een logisch consistente samenhang te brengen. Op dit punt kunnen ze terecht worden beschul-

Het geluid van de Beatles

digd van een zekere naïviteit ten opzichte van hun bronnenmateriaal. Hun nadruk op systematiek laat zich op een aantal punten illustreren.

9	G: I⁷ IV* I⁷ IV*	Love, love me do, — you know I love you, — I'll
13	G: I⁷ IV*	al — ways be true, — so please, — —
17	G: I⁷ IV* I⁷	love me, do. — Wow, — love — me do. —

Figuur 72: Folk-blues met onduidelijk tooncentrum in Love Me Do

Een mooi voorbeeld van de combinatie van blues- en folk-elementen geeft hun allereerste officiële single *Love Me Do* (figuur 72). Het liedje is bewust bedoeld als een bluesy song. Dat effect wordt onder meer bereikt door de opening met een reeks van harmonische ostinato's, zoals Middleton ze noemt. Het zijn slechts twee akkoorden, die langdurig worden herhaald. De grondtonen schelen slechts een kwint en daarmee blijft lange tijd onduidelijk in welke toonsoort het nummer staat. Aanvankelijk suggereert de toegevoegde septiem, dat het G-akkoord hier de dominant is, maar uiteindelijk blijkt dit akkoord toch te fungeren als de tonica *I*. De verwarring wordt nog vergroot doordat aan beide akkoorden extra tonen zijn toegevoegd. Bij de subdominant C is dat op de hoogste snaar een *g* en bij de tonica G vinden we behalve de septiem *f* ook nog een lager liggende *d*. Net als bij *I Feel Fine* duiken in de melodieline van *Love Me Do* verder nog de *bes* en de *fis* op. Om die reden waarschuwt Okun (1981: 145) zijn lezers ook hier, dat het nummer in een mixolydische toonladder staat. We weten inmiddels dat deze tonen in de blues aan de diatonische toonladder kunnen worden toegevoegd, omdat de grondtoon van de dominant als co-tonica fungeert. Om het blues-effect te bereiken, maken de Beatles hier kortom een duidelijke toespeling op de typische blues-gewoonte van tonica's op opeenvolgende kwinten.

Voor deze truc om het tooncentrum lange tijd onduidelijk te houden, hoeven we strikt genomen niet eens op de blues terug te vallen. Van der Merwe (1989: 247) noemt op dit punt weer eens de naam van Chopin en verwijst naar diens *Mazurka*

opus 7 n° 5, dat: “... onbestemd oscilleert tussen C- en G-majeur.” Hij voegt daaraan toe: “Zonder twijfel, als die mogelijkheid toen al had bestaan, zou Chopin het werk als een moderne popsong met een *fade out* hebben laten eindigen.” *Love Me Do* eindigt inderdaad op die manier. Veelzeggender is evenwel de manier waarop in de song het call and response-effect van de blues wordt toegepast. De dominant fungeert daar nadrukkelijk als ondersteuning van een publieke oproep of stellingname; de tonica als de begeleiding van een meer persoonlijk standpunt; en de subdominant als een teken dat de tekst het karakter draagt van een innerlijke overweging. Tussen twee van die stappen beweegt de tekst van *Love Me Do* duidelijk heen en weer, maar onduidelijk is tussen welke twee. Door het vaag houden van het tooncentrum laten de Beatles de luisteraar in het ongewisse of de zanger nu al of niet zijn meisje direct aanspreekt of zich daar nog, in zichzelf pratend en hardop denkend, op loopt voor te bereiden.

13	D: I ⁷	IV ⁷	I ⁷		
	I'm gon – na	write a little letter, gonna	mail it to my local D.J.	—	It's a
17	D: IV ⁷		I ⁷		
	rock –in' little record I want	my jockey to play.	—	Roll o –	
21	D: IV ⁷	V ⁷	I ⁷		
	– ver Beet – hov – en, gotta	hear it again — to – day.	—		

Figuur 73: Onduidelijk tooncentrum in Roll Over Beethoven

De Beatles waren op dit punt zeker niet de eersten, maar ze hoefden ook niet bij Chopin in de leer. Veel oorspronkelijke rock and roll- en vooral ook de bekende twist- en shake-songs uit de rhythm and blues spelen op een vergelijkbare manier met het tooncentrum. Onder de covers van de Beatles treffen we er zelfs relatief veel aan. Ook de eerste maten van *Roll Over Beethoven* rusten op een afwisseling van twee akkoorden, waarvan de status met behulp van septiemtoevoeging onduidelijk is gemaakt: de D⁷ en de G⁷. Pas in maat 22, wanneer de A⁷ als dominant in het spel wordt gebracht, weet de luisteraar definitief dat het D-akkoord hier de tonica is (figuur 73).

De truc van de oscillerende tooncentra is kenmerkend voor meer songs van Chuck Berry en ook Little Richard kon er, getuige zijn versie van *Kansas City*, goed

mee uit de voeten. Er zijn zelfs geen septiemen bij nodig. Zonder gaat het even goed, zoals de Beatles leerden van Buddy Holly's *Words Of Love*. Onder hun eigen nummers zijn de openingen van bijvoorbeeld *There's A Place, I'll Get You, What You're Doing* en – niet te vergeten – *I Should Have Known Better* op die manier opgebouwd (figuur 74). Steeds speelt daarbij de semantische betekenis die de basisakkoorden in de blues zo nadrukkelijk hebben, een belangrijke rol. Het effect kan zelfs nog verder worden uitgebreid. Een voorbeeld daarvan geeft de kraker *Twist And Shout*, het nummer van de Isley Brothers waarmee de Beatles het album *Please Please Me* afsloten en hun publiek rijp maakten voor de succesvolle single *She Loves You*.

3
G: | I V | I V | : I V | I V |
I — — — should have known

7
G: | I V | I V | I V | vi |
bet- ter with a girl like you, — that I would love ev'rything that you do; — and I do, —

11
G: | IV | V | I V | I V : |
— hey, hey, hey, — and I do. — — Wo — wo —

Figuur 74: Spelen met het tooncentrum in I Should Have Known Better

In *Twist And Shout* daagt de zanger een meisje uit om bij hem op de dansvloer te komen (figuur 75). Achter zijn oproep klinkt eerst de dominant A⁷ als een publieke aanmaning met daarop de tonica D, die de indruk wekt alsof de zanger het meisje letterlijk naar zijn eigen plaats en positie wil toetrekken. Die beide akkoorden worden vrijwel direct en haastig gevolgd door de subdominant G en dominant A. Gelijktijdig klinkt op de achtergrond een koortje dat de woorden van de zanger instemmend herhaalt. Het lijkt op een echo van de voorzang vanuit een ander tooncentrum, dat iets verder weg ligt. Uit de verte roept het achtergrondkoor het meisje op om naar hen en de zanger toe te komen. Op die manier vervullen dezelfde akkoorden een dubbelrol, die afwisselend wordt gedefinieerd vanuit de verschillende posities van de zanger met als tooncentrum *d*, en die van zijn vrienden op de achtergrond met als tooncentrum *a*. Hetzelfde grapje komt overigens voor in het bekende *La Bamba*, dat evenwel pas later als rock'n'roll-song populair werd. In de

Verkeerde tonen

achtereenvolgende uitvoeringen van Chubby Checker, Trini Lopez en de gelijktijdig – postuum uitgebrachte – versie van Ritchie Valens stond het in het kielzog van *Twist And Shout* in 1963 en het eerste begin van 1964 hoog in de Nederlandse hitparade. Historisch heeft dit nummer, waarvan liefst 150 versies bestaan, de eerste rechten (Russo, 1996: 204). Als het effect al een eigen naam verdient, zou het daarom het La Bamba-effect moeten heten.

4	A: D:	V⁷	I	♭VII IV	I⁷ V⁷	
	Well, shake it up, ba – (Shake it up, ba – – by) Twist and					
7	A: D:	I	♭VII IV	I⁷ V⁷	I	♭VII IV
	shout. — (Twist and shout — —) Com'on, com'on, com'on, com'on, baby, — now. (Come on, ba –					
10	A: D:	I⁷ V⁷	I	♭VII IV	I⁷ V⁷	
	– by) (Work it on out — —) Well, work it on out, —					

Figuur 75: Het La Bamba-effect in Twist And Shout

Roll Over Beethoven, *Kansas City*, *Words Of Love* en *Twist And Shout*: in al deze songs wordt uitdrukkelijk aangesloten bij de conversationale betekenis die in de blues aan de basisakkoorden wordt gegeven. De aanvankelijke onzekerheid over het tooncentrum wordt, zij het soms na lang wachten, evenwel altijd beslist. In dat opzicht wordt, ondanks alle verwarring, strikt vastgehouden aan een enkel tooncentrum. Dat geldt ook voor de genoemde Beatles-songs. In *Love Me Do* wordt daarvoor in maat 20 al gewaarschuwd doordat de toegevoegde septiem bij de tonica G in de harmonische samenhang onmiskenbaar doorklinkt als de natuurlijke septiem. Zeker weet de luisteraar het echter pas in maat 22 als de dominant van G, de D, in het spel komt en ook de toegevoegde tonen bij de akkoorden worden weggelaten.

Dan wordt duidelijk dat de tekst onder de eerste maten een binnensmonds gesproken repetitie vormde voor het aanzoek dat nu openlijk klinkt.

Ook op andere punten worden in de beat de verschillen tussen de blues en de folk afgezwakt. Zo blijkt nu vrijwel elk kleine-tertsinterval in het toonrooster als een soort blue note te kunnen worden aangesproken. De toegevoegde toon in de tonica van *Love Me Do* laat zien hoe dat in zijn werk gaat. In het liedje wordt bij de subdominant C een extra *g* gespeeld op de hoogste van de zes gitaarsnaren. In plaats van de meer gebruikelijke combinatie *G-c-e-g-c-e'* klinkt daardoor nu het afwijkende *G-c-e-g-c-g'*. Daarmee wordt de dubbelzinnigheid van het tooncentrum nog eens geaccentueerd. Een vergelijkbaar voorbeeld bieden de akkoorden van *A Hard Day's Night*, waar aan het C-akkoord als de subdominant *IV** zowel een *g* als een *d* worden toegevoegd. Dat is kortom een duidelijk blues-element. Opvallender in *Love Me Do* is echter de extra *d* die aan het tonica-akkoord *G*⁷ wordt vastgeplakt. Daardoor veranderen de samenstellende tonen van het gangbare *G-B-d-g-b-f* nu in *G-B-d-g-d'-f*. De *d* hoort officieel bij het toonmateriaal van het G-akkoord en evenmin is het optreden van de *f* als het kleine septiem hier ongebruikelijk. In combinatie geven ze het geheel echter toch een bluesy klank. De oorzaak daarvan ligt in het harmonisch interval $d \rightarrow f$. Dit kleine-tertsinterval benadrukt in dit geval de sterk persoonlijke toonzetting van de melodielijn.

De toepassing van dit soort geaccentueerde kleine-tertsintervallen om een blues-effect te sorteren beperkt zich niet tot het eerste nummer van de Beatles. In de coda van *She Loves You*, in figuur 5 (pagina 96) genoteerd in *c*, geeft in maat 38 de overgang $d \rightarrow f$ een nadrukkelijke klank aan het woordje 'be' in de frase 'you know you should be glad'. Het is verwant aan, maar contrasteert ook met de es_{+1} in de melodielijn van het eerdere 'you know'. Die laatste frase heeft vooral een ernstige uitdrukking, terwijl achter het woordje 'be' vooral een persoonlijke, vertrouwelijk geformuleerde mening doorklinkt. Gewoonlijk worden de kleine tertsintervallen $d_{-1} \rightarrow f_0$, $a_{-1} \rightarrow c_0$, $e_{-1} \rightarrow g_0$ gerelateerd aan de parallelle mineurakkoorden van de basisakkoorden. Hoewel die intervallen in de blues niet onbekend zijn, worden ze in sterkere mate benadrukt in de folk en de country and western. Daar krijgt de toonzetting van de melodie bij de wisselingen van majeur naar mineur ook het persoonlijke en vertrouwelijke karakter dat de genoemde intervallen in de voorbeelden hebben. Opvallend is dat de Beatles beide gebruiken en daarmee de diagonale lijnen van het toonrooster – $d_{-1} \rightarrow f_0 \rightarrow as_{+1}$; $a_{-1} \rightarrow c_0 \rightarrow es_{+1}$; en $e_{-1} \rightarrow g_0 \rightarrow bes_{+1}$ – accentueren.

De verwantschap tussen de beide types kleine-tertsintervallen wordt nog versterkt door het gebruik van co-tonica's op verschillende kwintenlijnen. Ook dat is weer goed te zien in *She Loves You*, onder meer in de buitenissige akkoordenprogressie van het intro die aan het slot, in de coda, nog eens wordt herhaald. Het is de merkwaardige reeks: | vi* | II* | IV* | I⁶ |, waar Terence O'Grady (1983: 33) met de nodige nadruk op wijst. Deze akkoorden begeleiden en ondersteunen het herhaalde 'yeah, yeah, yeah' dat door Roy Carr en Tony Tyler (1975) en door Tim Riley (1988) zo hogelijk werd geprezen en waar Andy Widders-Ellis en Jesse Gress (1994) in een eerder citaat al op zinspeelden. De laatste twee schrijvers beschouwen de progressie als een op vrije wijze gevormde wisselreeks, waarin het eerste akkoord is omgezet naar een parallelle mineur en het tweede akkoord met een onverwachte *minor third-root*-progressie van de II naar de IV en vervolgens naar de I stapt. Afzonderlijk bezien vormt het laatste gedeelte een plagaal slot. Tegen die interpretatie valt weinig in te brengen. Opvallend is echter ook het gedrag van de extra tonen. In de oorspronkelijke toonsoort *g* gaat het om de akkoordenreeks: | Em | A | C | G |. Steeds op het driewerf 'yeah, yeah, yeah' wordt op de hoogste gitaarsnaar aan de eerste drie begeleidende akkoorden de neerwaarts lopende melodische toonreeks *g* → *fis* → *e* toegevoegd. Zelfs een beginnend gitarist draait daar de hand, of beter gezegd de pink, niet voor om. Verklaren waarom het allemaal zo goed klinkt, is een heel stuk lastiger.

Voor de Em en de C leveren de toegevoegde tonen een dissonante *fis* en voor de A daarnaast ook nog de kleine septiem *g* op. Door de toevoeging van deze septiem houdt het A-akkoord aanvankelijk twee tonen gemeenschappelijk met het Em-akkoord. De overgang van de A naar de C wordt verder nog vergemakkelijkt door een onverwachte leidtoon. De A introduceert namelijk in de toonvoorraad de boventerts *cis*₂. Aan de hand van een soortgelijk geval laat Kramarz (1983: 131) zien dat het verschil tussen deze toon en de *c*₀ kleiner is dan de afstand tussen de *cis*₂ en de *d*₀, de grondtoon van het dominantakkoord. De *cis*₂ in het A-akkoord maakt het daarmee zowel mogelijk als aantrekkelijk dit akkoord naar de grondtoon van het C-akkoord te leiden. Getransponeerd naar de toonsoort *c* is de *cis*₂ overigens de *fis*₁ en de rol die deze toon speelt in de wisselreeks en haar varianten lijkt mede verantwoordelijk voor de aandacht die haar in de populaire muziek als derde blue note ten deel viel. De toegevoegde septiem *g* is echter minstens zo opmerkelijk, zeker omdat kort daarvoor met de overgang van het G- naar het Em-akkoord al de *e* als co-tonica is aangesproken. Onverwacht komt daarmee dan de centrale *g*₀

harmonisch als een blue note te voorschijn. Het effect wordt nog eens benadrukt met het G⁶-akkoord waarin het interval $e \rightarrow g$ accent krijgt. Door het gebruik van co-tonica's op de hogere kwintlijn wordt kortom het verschil tussen de kleine-tertsintervallen op en onder de centrale kwintlijn in het toonrooster gerelativeerd. Beide types intervallen behouden daarbij een eigen karakter. Ze geven daarmee ieder 'yeah' een andere toonzetting: eerst vertrouwelijk en dan meer intens. Op de subdominant C klinkt het 'yeah' dan opgelucht en tot slot schuift alles onder het *sixte ajoutée*-akkoord ineen.

Belangrijker dan deze overeenkomsten en verschillen is de conclusie dat het blues-effect hier niet wordt bereikt door het aanspelen van specifieke tonen en evenmin door tonen op een bepaalde manier te laten oplossen. Tonen worden tot blue notes doordat de kleine-tertsintervallen in het toonrooster worden benadrukt. De tonen vervullen daarbij een dubbele functie. Inhoudelijk nuanceren de dissonanten de semantische betekenis van de betreffende akkoorden door ze aan een specifieke kwintlijn te binden. In dit opzicht functioneren ze als een soort ankers in de vlottende akkoordenreeksen. We zouden ze daarom ankertonen kunnen noemen. In harmonisch opzicht leveren ze daarnaast de nodige leidtonen om akkoorden op allerlei manieren aan elkaar te binden. In beide gevallen zijn echter niet eens zozeer de specifieke blues-tonen van belang, als wel de plaats die de tonen verhoudingsgewijs ten opzichte van elkaar innemen op de verschillende kwintlijnen in het toonrooster. Samen met de akkoorden vinden de dissonanten een vaste plaats in het toonrooster.

Stijlen en akkoorden. Van der Merwe is van mening dat de hele populaire muziek van de twintigste eeuw vooral meer is van hetzelfde. Hij laat zijn boek dan ook eindigen met de ragtime, die in het begin van deze eeuw een rage werd in Amerika en daarna ook de podia en danszalen in de Europese hoofdsteden veroverde. "Vanaf die tijd heeft de populaire muziek leentjebuurt gespeeld bij het rijk geschakeerde geheel aan folk-stijlen, af en toe iets opgesnoven van de klassieke muziek, en bestaande stijlen op allerlei manieren met elkaar gecombineerd. Het streven was daarbij steeds om de indruk te wekken van een adembenemende vernieuwing. Dat heeft allemaal echter nooit iets opgeleverd, dat niet principieel kan worden herleid tot het begin van de negentiende eeuw of eerder" (Van der Merwe, 1989: 286). Op dit punt heeft Van der Merwe zowel gelijk als ongelijk.

Als we de beatmuziek op onderdelen bekijken, waren alle muzikale elementen

al eerder aanwezig. In de beatmuziek werd alles echter tot een consistent geheel bij elkaar gevoegd in het grotere geheel van het diagonale toonrooster. In dat opzicht was de beatmuziek compleet anders dan de voorgaande vormen van populaire muziek. De beatmuziek putte schaamteloos uit de bronnen van de country and western, de rock'n'roll, de Motown en de rhythm and blues, die op hun beurt weer teruggrepen op de hillbilly, de folk, de spirituals en de jazz en de blues, waarvan het modale karakter was versterkt door de invloed van de salonmuziek. De eenentwintig covers die de Beatles in hun vroege periode enthousiast op de plaat zetten, bestreken het hele terrein van de Motown-, de rhythm and blues-, de rock'n'roll- en de country and western-muziek. Al die invloeden brachten ze echter in hun eigen muziek samen. Blevেন in de voorgaande genres van de populaire muziek de vernieuwingen meestal beperkt tot een of enkele variaties en combinaties, in de Beatles-songs worden, zo hebben we gezien, alle registers opengetrokken. Haast alle bestaande trucs worden gecombineerd tot een systematisch geheel, dat ook nog eens de mogelijkheid bood tot unieke, nieuwe variaties. Nog in 1994 behandelen Widders-Ellis en Gress om die reden de Beatles-songs als radicale vernieuwingen. In hun ogen vormen ze onmisbare leerstukken voor iedere rock-gitarist.

Harmonie en melodie worden samen in een nieuwe relatie gebracht, waarmee hun onderlinge spanning verdwijnt of in ieder geval wordt verzacht. Dat blijkt uit de manier waarop dissonanten worden verbonden aan individuele akkoorden, ingezet als steun voor akkoordovergangen en gebruikt om de semantische logica van de basisakkoorden te nuanceren. De nieuwe relatie tussen melodie en harmonie komt ook, en misschien nog wel beter, naar voren in de manier waarop de liedjes daadwerkelijk werden gecomponeerd. Vaak begonnen Lennon en McCartney hun werk met een reeks akkoorden, waarop dan associatief een melodie werd gevormd. Naar aanleiding van *She Loves You* zegt MacDonald (1994: 62) terecht: "Een groot deel van de muzikale originaliteit van het duo kwam voort uit hun autodidactische bereidheid om hun vingers akkoordenprogressies te laten ontdekken in een speurtocht door de architectuur van hun gitaren, zonder daarbij te worden gehinderd door enige kennis van de orthodoxie op dat punt." Hun muzikale onkunde gaf hen daarbij een voorsprong. MacDonald (1994: 10) schrijft: "Kort gezegd hadden ze geen vooropgestelde ideeën over het volgende akkoord; een openheid die zij bewust wisten uit te buiten en die een hoofdrol speelde in sommige van hun meest commerciële songs, zoals *I Want To Hold Your Hand*." De melodie en de harmonie schoven daardoor dichter naar elkaar toe. Ten aanzien van dat laatste liedje merkt MacDo-

nald (1994: 78) op: “Zo’n groot gedeelte van de melodiëlijn is in feite verborgen harmonie, dat het zingen ervan zonder harmonische begeleiding al snel leidt tot komische resultaten ...”

In muzikaal opzicht blijkt de beatmuziek kortom, evenals overigens de latere rockmuziek, een geheel te vormen. Toch lijken de verschillen binnen dit genre soms groter dan de overeenkomsten. En ook daarbij speelt het onderscheid tussen melodie en harmonie een grote rol. De mate waarin de melodie naar het gesproken woord of naar de harmonie toetrekt, wordt in de muziekkritiek nog steeds gehanteerd als een maatstaf om onderscheid te maken tussen de verschillende genres in de popmuziek en daarbinnen zelfs tussen uitvoerende artiesten. Met name in de popjournalistiek wordt dit criterium regelmatig gebruikt om het verschil aan te geven tussen songs en artiesten die sterker gericht zijn op de blues dan wel op de folk. Een enkele keer wordt het onderscheid zelfs gebruikt om de individuele verschillen te duiden binnen een groep. In de Beatles-literatuur blijkt het een geliefde manier om de stijl van Lennon af te zetten tegen die van McCartney. Lennon, zo schrijft MacDonald (1994: 11) bijvoorbeeld, neigde er toe om in zijn melodieën de bewegingen naar boven en naar beneden zo beperkt mogelijk te houden. “Vanuit een diep gevoel voor de alledaagse werkelijkheid hield hij zijn melodieën dicht bij de ritmes en kadensen van de spraak, waarbij hij zijn teksten bij voorkeur kleurde met – vaak bluesy – tonen en harmonieën, en vermeid hij melodiëlijnen die uit zichzelf opvallende vormen aannamen.” Hij zet McCartney’s songs daar tegenover en stelt dat diens melodieën minder met de harmonie conflicteerden en omschrijft die liedjes volgens het gangbare taalgebruik als meer melodieuze, met welk woord hij meer harmonisch bedoelt. Het is een verschil dat door Lennon zelf werd onderschreven (Rotondi en Obrecht, 1994: 67).

Wat voor Lennon en McCartney geldt, gaat ook op voor de individuele liedjes van de Beatles. Onder de deskundigen zijn twee verschillende voorkeuren zichtbaar. Sommigen doen juichend over de wisselingen van majeur naar mineur in songs als *She Loves You* en *I’m A Loser*. Anderen benadrukken juist de toegevoegde septiemen en tonen zich vooral enthousiast over liedjes als *I Saw Her Standing There*, *You Can’t Do That* en een aantal songs op het album *A Hard Day’s Night* waarop iets meer blues-elementen te horen vielen. Het is de vraag of deze verschillen berusten op fundamentele karakteristieken. Vanzelfsprekend klinken de songs, waarin de akkoordenvoorraad voornamelijk beperkt blijft tot de drie basisakkoorden, eventueel verrijkt met natuurlijke septiemen en waarin de blue notes hoofdzakelijk worden

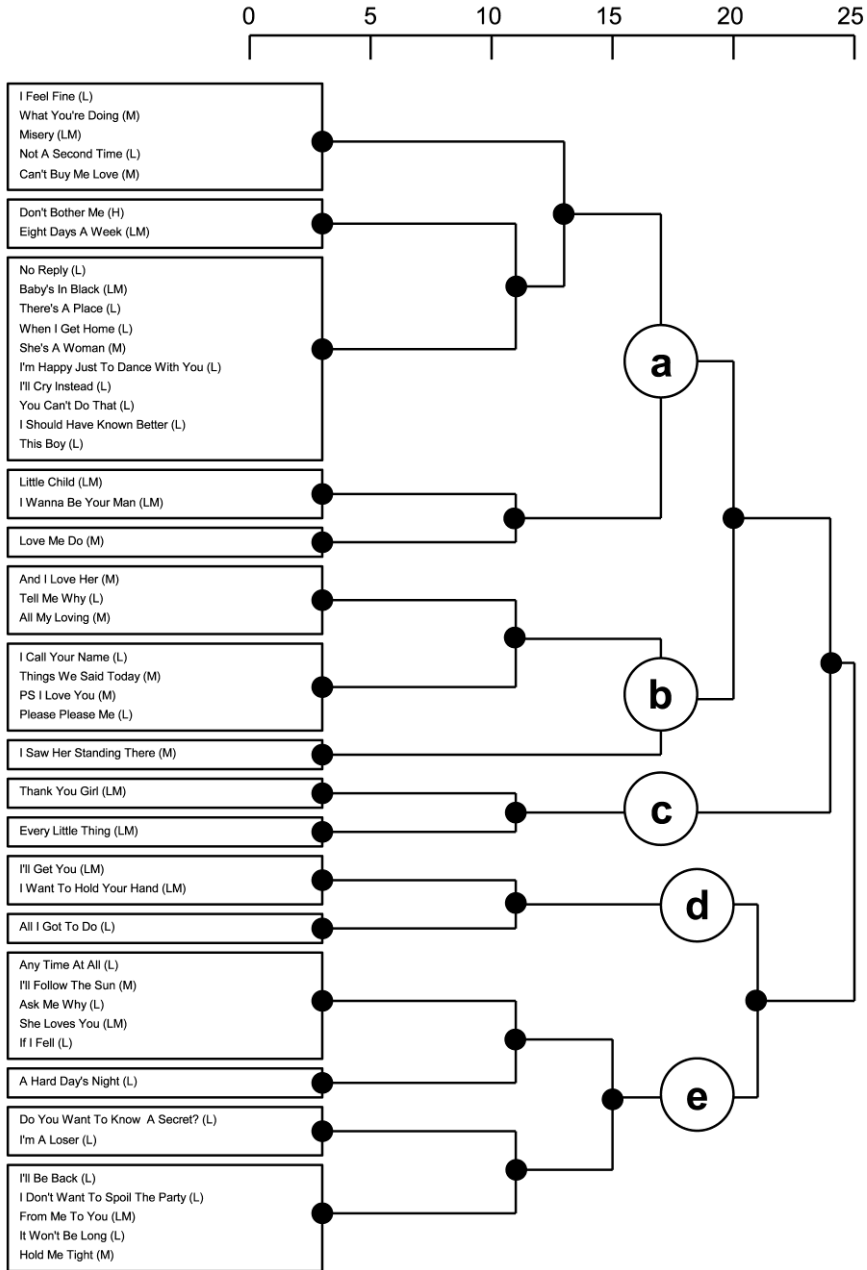
opgelost op de gebruikelijke blues-wijze, ook sterk als blues. Omgekeerd ligt het voor de hand dat liedjes die zijn opgebouwd rond wisselingen tussen majeur en mineur worden geassocieerd met folk-songs.

Het contrast dat zo'n belangrijke rol speelt in de waardering, lijkt daarmee vooral te berusten op het soort akkoorden dat in de liedjes wordt aangesproken. O'Grady (1983: 63-64) onderscheidt in dit bestek drie categorieën akkoorden. De eerste omvat de drie basisakkoorden – *IV*, *I* en *V* – samen met hun parallelle mineuren – *ii*, *vi* en *iii* – en ook nog de septiemdominant *V*⁷. Deze akkoorden zijn het meest talrijk. De tweede categorie bestrijkt de minder frequent aanwezige overmatige en verminderde akkoorden, de overige septiemakkoorden en de mineurtransitie van de subdominant *iv* en de dominant *v*. In de derde categorie vallen de akkoorden, die volgens O'Grady de meest opvallende vernieuwing in de harmonie van de Beatles betekenen: de majeurakkoorden op de onderste kwintlijn van het toonrooster, de *bVI*, *bIII*, *bVII*, en de majeurakkoorden op de bovenlijn, de *II*, *VI* en *III*. Zo op het eerste gezicht lijkt die indeling tamelijk willekeurig. Dat is zij echter niet. Schematisch, en daarmee globaal bezien, omvat de eerste categorie de akkoordenvoorraad die meestal typerend wordt geacht voor de folk en de tweede die voor de blues. De derde categorie valt aan beide genres toe te rekenen. Deze akkoorden kunnen daar worden aangesproken met de kunstgrepen van de wisselreeks, de backing en de toonval. Ze vormen in dat opzicht de belangrijkste bijdrage aan het geheel van de kant van de salonmuziek.

Het lijkt de moeite waard om te kijken of de liedjes van de Beatles op basis van verschillen in het akkoordenmateriaal daadwerkelijk in dit soort categorieën kunnen worden ondergebracht. O'Grady beperkt zich tot enkele voorbeelden. Het kost niet veel moeite om dat iets systematischer aan te pakken. Er bestaan handige rekentechnieken voor dat soort sorteerwerkzaamheden. Een elegante methode is de hiërarchische clusteranalyse (Meerling, 1988: 109). Met een dergelijke analyse kunnen voorwerpen op grond van hun overeenkomsten en verschillen stapsgewijs in clusters worden samengevoegd. Het resultaat van onze analyse van de akkoordenvoorraad van de Beatles-songs staat afgebeeld in het boomdiagram van figuur 76.

Bij de berekening werd een iets nauwkeuriger indeling gebruikt dan die van O'Grady. We onderscheidden vijf verschillende groepen akkoorden: de majeure substituties *bVI*, *bIII* en *bVII*; de mineurtransities *iv*, *i* en *v*; de majeurakkoorden *IV*, *V* en *I*; hun septiemvarianten *IV*⁷, *I*⁷ en *V*⁷, de mineursubstituties *ii*, *vi* en *iii*; en tot slot de majeurtransities *II*, *VI* en *III*. Als een of meer akkoorden uit een van deze groepen in

Het geluid van de Beatles



Figuur 76: Boomdiagram van een hiërarchische clusteranalyse op de akkoordensoorten van de eerste 46 Beatles-songs; voornaamste auteur: H = Harrison, L = Lennon; M = McCartney

een liedje voorkwam, werd dat als een kenmerk van dat liedje gerekend. Met de clusteranalyse gingen we vervolgens na welke liedjes op grond daarvan bij elkaar konden worden gegroepeerd. De songs van Harrison, Lennon, McCartney blijken in eerste instantie in zestien subgroepen te worden gerangschikt, die later in het overzichtelijke aantal van vijf clusters passen. Die vormen op hun beurt weer twee onderscheiden categorieën.

Van de zesenvestig liedjes komt bijna tweederde deel – bij elkaar dertig stuks – terecht in een gemeenschappelijke categorie die zich in brede, soms wel heel brede termen laat beschrijven als blues-gericht, en ruim eenderde deel – samen zestien liedjes – in een categorie, die we kunnen omschrijven als folk-georiënteerd. De blues-categorie valt weer uiteen in drie afzonderlijke clusters. De 20 liedjes uit het eerste blues-cluster (a) zijn voor de helft van Lennon. Hier domineren de toegevoegde septiemen en de majeurtransities. Onderdeel van dit cluster is de subgroep die in het boomdiagram wordt aangevoerd door *I Feel Fine*.

In deze eerste subgroep valt een vijftal songs die door de Beatles-experts worden aangeduid als ‘jazzy’, als ‘barrelhouse’ of zoals MacDonald (1994: 108) van *I Feel Fine* opmerkt, als ‘gemuteerde blues’. De reden daarvoor is mogelijk dat in deze songs behalve majeurtransities en septiemen ook parallelle mineur-akkoorden te vinden zijn. De volgende subgroep omvat naast *Eight Days A Week* Harrisons enige bijdrage aan het geheel: *Don’t Bother Me*. Deze songs verschillen van de vorige, omdat hier de septiemakkoorden ontbreken. Daarna volgt een grote subgroep van tien liedjes, waaronder *No Reply*, *She’s A Woman* en *I Should Have Known Better*. Al deze songs worden door de deskundigen eenduidig omschreven als rhythm and blues of in ieder geval als echte ‘rockers’. Hier ontbreken met name de akkoorden op de onderste kwintenlijnen, de mineurtransities en ook de majeure substituties. *Little Child* en *I Wanna Be Your Man* staan bij elkaar in een volgende groep. Deze twee songs zijn exclusief opgebouwd op de basisakkoorden, verrijkt met septiemen en een wisselreeks. Apart staat tot slot *Love Me Do*, waarin behalve de basisakkoorden enkel septiemverrijking optreedt.

Het tweede blues-cluster (b) omvat songs die we kunnen typeren als blues-ballades, waarvan de meeste zijn geschreven door McCartney. Hier krijgen de akkoorden op de onderste kwintenlijn meer aandacht. De lijst wordt aangevoerd door een subgroep met onder meer *And I Love Her*. Behalve de typische blues-akkoorden van de majeurtransities en de septiemen vinden we hier ook de mineur-substitutie. In een volgende subgroep met *PS I Love You* en *Please Please Me* zijn

alle akkoordensoorten vertegenwoordigd, uitgezonderd de mineurtransities. Tot slot vinden we eenzaam en alleen *I Saw Her Standing There*, bepaald geen ballade, maar in dit cluster beland vanwege het As-akkoord. Het derde blues-cluster (c) verenigt twee losse songs, die beide het product zijn van de samenwerking van Lennon en McCartney. Daarvan is *Thank You Girl* opgebouwd rond eenvoudige basisakkoorden aangevuld met een mineursubstitutie. Samen met *Every Little Thing*, dat daarnaast ook nog de majeure substitutie bevat, had het daarom wellicht beter gepast in de folk-categorie.

De folk-categorie valt uiteen in twee clusters. Het eerste folk-cluster (d) omvat een subgroep met daarin *I'll Get You* en *I Want To Hold Your Hand*, beide coproducties van Lennon en McCartney, waarin de septiemen en de akkoorden op de bovenste kwintlijn ontbreken. Afzonderlijk staat daarnaast *All I've Got To Do* waarin ook de majeure transitie afwezig is. Het tweede folk-cluster (e), waarin de songs van Lennon sterk overheersen, verzamelt een subgroep van vijf liedjes, waaronder *Any Time At All* en *She Loves You*. In deze songs vinden we alle akkoordensoorten behalve de majeure substitutie. In een latere stap wordt daaraan nog *A Hard Day's Night* toegevoegd waarin ook majeure transities afwezig zijn. Dan volgt een subgroep met twee liedjes, waaronder *Do You Want To Know A Secret?* waarin van alle akkoordsoorten alleen de majeure transitie ontbreekt. Tot slot is er dan nog een subgroep met vijf songs, waaronder we *From Me To You* opmerken. In deze songs komen alle soorten van akkoorden voor.

In grote lijnen brengt de clusteranalyse de liedjes bijeen in samenhangen die ook in de Beatles-commentaren worden aangebracht. Zelf onderscheidde O'Grady (1979b: 81) grofweg drie subgenres, waar delen van onze indeling mee in verband te brengen zijn. Het eerste subgenre is de pop-rock, waarvoor *Please Please Me* uit het tweede cluster (b) model staat. Het tweede is de rhythm and blues-rock met als *I Saw Her Standing There* als representatief voorbeeld, en zo kunnen we daar aan toevoegen de liedjes uit het eerste cluster (a). Het derde subgenre is de ballade waartoe O'Grady onder meer *Do You Want To Know A Secret?* en *If I Fell* uit ons vijfde cluster (e) rekent. Andere auteurs, zoals Christine Flender en Markus Heuger (1996) maken nog ruimte voor een afzonderlijke categorie van meer eenvoudige comedy-songs, zoals *Yellow Submarine* of *All Together Now*, die door de Beatles bijna als kinderliedjes werden geschreven (Aldridge, 1969: 145-146). De diverse indelingen vertonen behalve overeenkomsten ook de nodige verschillen. De scheidslijnen tussen de categorieën zijn meestal echter niet scherp te trekken, ook

niet tussen de clusters en subgroepen die uit onze analyse naar voren komen. Het grootste verschil tussen wat we hier blues en folk hebben genoemd is in laatste instantie het gebruik van de mineurtransitie (tabel 2).

Soort:	majeur- substitutie	mineur- substitutie	septiem- verrijking	mineur- substitutie	majeur- transitie	N
Voorbeeld:	As	Cm	C ⁷	Am ⁽⁷⁾	A ⁽⁷⁾	
‘Blues’	0,3	0	0,87	0,87	0,6	30
- cluster a	0	0	0,9	0,85	0,7	20
- cluster b	1	0	1	0,88	0,5	8
- cluster c	0,5	0	0	1	0	2
‘Folk’	0,43	1	0,81	1	0,75	16
- cluster d	0	1	0	1	0,67	3
- cluster e	0,54	1	1	1	0,77	13
Totaal	0,35	0,35	0,85	0,91	0,65	46

Tabel 2: De aanwezigheid van soorten akkoorden in stijlvarianten van de vroege Beatles-songs (in percentages)

Waterdicht is de indeling zeker niet. Dat ligt voor een deel aan de grofmazige aanpak die we gekozen hebben. Toch laat de analyse zien dat de geconstateerde stijlverschillen problematisch zijn. Gemeten aan het soort van de akkoorden liggen de liedjes dicht bij elkaar. De clusteroplossing is ook niet bijzonder stabiel. Het is de vraag of meer nauwkeurigere of andere criteria een scherper beeld hadden opgeleverd. Ook de maatsoort biedt bijvoorbeeld geen definitief uitsluitsel. Normaal gesproken staat bijvoorbeeld een blues in de vierkwartsmaat. Het liedje *Baby's In Black* wordt evenwel vaak getypeerd als typische blues-song. De sfeer, de structuur en het akkoordenmateriaal duiden daar ook op. Het liedje volgt echter geen vierkwartsmaat, maar – dat is lichtelijk onduidelijk – een 3/4-, 6/8- of 12/8-maat. Mellers (1973: 50) vindt deze song om die reden ver verwijderd van blues en typeert het als een kinderdeuntje of een music-hall-liedje. Villinger (1983: 235) zegt het hem tien jaar later na en ook MacDonald (1994: 97) verwijst als inspiratiebron naar kinder- en zeemansliedjes. Hij noemt het zelfs een folk-ballade begeleid met country and western-akkoorden. Maar in zijn interview met Mark Lewisohn (1988: 7) betuigt Paul McCartney openlijk zijn bewondering voor James Ray's *If You Gotta Make A*

Fool Of Somebody en zegt daarbij dat dit nummer hem de mogelijkheid liet zien van een wals-tempo in de rhythm and blues. Ook volgens Van der Merwe (1989: 118) maakt de maatsoort in principe niet uit. Als een goed voorbeeld van een blues-song in een afwijkende maatsoort noemt hij *Rainy Day Woman n°s 12 & 35*, een song van Bob Dylan, waarin een 6/8-maat wordt gehanteerd. Desondanks klinkt het nummer onmiskenbaar bluesy. De clusteranalyse sorteert *Baby's In Black* op grond van het akkoordenmateriaal overigens keurig naast andere liedjes met het karakter van de rhythm and blues.

De verschillen tussen de clusters zijn niet bepaald indrukwekkend. Het meest opvallende blijft, dat in het merendeel van de liedjes zoveel verschillende soorten van akkoorden voorkomen en dan nog wel in ongebruikelijke combinaties. In *Can't Buy Me Love* gaan de kenmerkende septiemakkoorden en de verlaagde tertsen van de blues samen met de parallelle mineurakkoorden van de folk. Het zijn twee harmonische karakteristieken, stelt O'Grady (1983: 45), die eerder zelden samen in een populaire song waren gecombineerd. Het kunstmatige karakter van de indeling wordt verder geïllustreerd door de verschillen in de bestaande transcripties van een en hetzelfde liedje. We wezen al op de As in *I Saw Her Standing There* die soms als Fm staat aangegeven. Ook in sommige officieuze transcripties van *She Loves You* wordt het Fm-akkoord in de maten 13 en 21 gemakshalve vervangen door de F; de klemtoon op 'should' in maat 14 aangezet door de Dm; de eerste maat van het refrein met de C begeleid; en het overmatige G⁺-akkoord weggelaten en vervangen door een G⁷. Het zijn exact die wijzigingen die het speciale harmonische karakter van het liedje teniet doen en het terugplaatsen naar de tijd van de eerdere rock'n'roll-ballades. Op een vergelijkbare manier geeft het songboek *The Beatles Complete* (1975: 187) in zijn weergave van *What You're Doing* majeureseptiemen aan waar Okun (1981: 388) mineurakkoorden meldt. In het ene geval wordt het blues-element van de songs geaccentueerd, in het andere de folk-karakteristieken. De meerduideligheid van de songs speelt de arrangeurs meer dan eens parten.

Hoewel fans en deskundigen er op grond van kleine details vaak feilloos in slagen om individuele beatsongs tot meer oorspronkelijke genres te herleiden, lijkt het erop dat het toch meestal om accentverschillen gaat. Dat geldt ook voor het verschil tussen de Beatles en hun grootste tegenstrevers, de Rolling Stones. Het is een verschil in waardering, dat nog tegen het eind van de jaren negentig in leefstijlonderzoek naar voren komt (Ganzeboom, 1988: 87-88). Ook die tegenstelling tussen de twee belangrijkste groepen van de Britse beatexplosie wordt meer dan

eens teruggebracht tot het verschil tussen folk en blues. Het staat buiten kijf, dat veel oorspronkelijke blues-groepen, zoals Fleetwood Mac, aanvankelijk grote moeite hadden om naar het nieuwe geluid over te schakelen. Zij misten, wat ze zelf noemden, de benodigde popgevoeligheid. Voor de Rolling Stones gaat dat niet op. Op grond van hun harmonische experimenten rekent Kramarz hun eerste nummers terecht tot de beatmuziek. Kramarz (1983: 140 e.v.) maakt wel een onderscheid tussen de beat en de ‘blanke’ blues, waarmee hij de beat afgrenst van de muziek die in dezelfde periode als uitvloeisel van de Britse blues-revival werd gemaakt door groepen rond John Mayall en Alexis Korner, een cirkel waarbinnen overigens ook de Stones aanvankelijk figureerden. Hij meldt daarbij echter zelf al, dat deze blanke blues al snel de beatconventie overneemt om dissonanten met behulp van mineur-transities eenduidiger te plaatsen en hij behandelt zelfs de song *Day Tripper* van de Beatles onder de categorie van de blanke blues.

De landkaart van de akkoorden. Belangrijker dan de verschillen tussen bands en hun liedjes, zijn de conclusies die we uit hun overeenkomsten kunnen trekken. Muziek is altijd pas begrijpelijk, stelt Van der Merwe als er een bepaalde systematiek en logica achter valt te ontdekken. Hij noemt de blues en de salonmuziek, en de combinatie die deze genres vonden in de ragtime en jazz, dan ook consistente muzikale systemen. Ze zijn gegoten in een matrijs, waarin de melodie en harmonie in een modale relatie tot elkaar zijn geplaatst. De melodie is in deze muzikale stijlen van de harmonie vervreemd, maar daar ook weer niet helemaal van losgeslagen. Op het eerste gezicht lijken de avontuurlijke akkoordencombinaties van de Beatles een verdere stap op de weg die de populaire muziek al veel eerder was ingeslagen. Ze lijken voort te borduren op oudere en overbekende voorbeelden. Ook in de salonmuziek van de negentiende eeuw zijn tal van liedjes te vinden met spectaculaire akkoordenreeksen. Hier volgen de akkoorden evenwel de lijnen van de melodie, die op deze manier de macht overneemt (Van der Merwe, 1989: 256). De overeenkomsten liggen echter aan de oppervlakte. Bij de Beatles worden de harmonie en de melodie in een nieuwe samenhang gebracht. Mulisch gebruikte daarvoor dezelfde woorden, die Van der Merwe voor de blues en salonmuziek hanteerde.

De Beatles, zo zei Mulisch, vervreemdden de melodie. Maar, als er in dit geval al sprake was van vervreemding, dan werd die eerst en vooral veroorzaakt door de onverwachte combinaties van akkoorden en de onvoorspelbare interpretatie van

de dissonanten. Daardoor klonken de liedjes aanvankelijk vooral oudere luisteraars soms hard en rauw in de oren. Inmiddels klinken de songs, nu de onderliggende samenhang vertrouwd is, melodieus. “De Britse Beatles maakten eigen melodieuze rock van de Amerikaanse rock’n’roll,” schreef de journalist Maarten Huygen (1997) nog onlangs. Vanwege de nauwe relatie tussen melodie en harmonie kan evenzogoed, zo niet beter, worden gezegd dat de Beatles de rock’n’roll harmoniseerden. De melodieën van Lennon en McCartney, zo vatten James Rotondi en Jas Obrecht (1994: 66) de verhouding tussen harmonie en melodie in de Beatles-songs samen, leken zich door de akkoordwisselingen heen te ontrollen langs de enige weg die voor hen daarbij overbleef. Ze kwamen daar uit, waar ze wezen moesten. Dat kon ook niet anders, voegen ze daaraan toe: “Een grote en duidelijke landkaart van de akkoorden hielp hen de weg terug te vinden langs de vele harmonische paden, daarbij geholpen door het zuivere zangwerk van Lennon en McCartney.” Die landkaart hebben we hier geïdentificeerd als het diagonale toonrooster.

Met de beatexplosie lijkt, muzikaal gezien, opeens alles te mogen. Maar, er zat systeem in. De landkaart van de popmuziek bestrijkt een groot oppervlak en wijst het muzikale verkeer op snelle wegen. De subdominant, tonica en dominant blijken elk willekeurig door zeker vijf andere akkoorden te kunnen worden vervangen en bovendien met kleine en natuurlijke septiemen te kunnen worden verrijkt. In principe lijkt daarmee van alles mogelijk. Dat is ook de pragmatische conclusie van Widders-Ellis en Gress. Het is niet allemaal zoals het hoort, zeggen ze, maar het werkt – althans meestal. Er blijven muzikale beperkingen. Dat geldt bijvoorbeeld voor een van de favoriete akkoordencombinaties, de kleine-tertssprong van het Dm^7 -akkoord naar het Fm -akkoord. Van deze aantrekkelijke progressie die onder meer voorkomt in de Beatles-song *Nowhere Man*, schrijven Widders-Ellis en Gress (1994: 97), kan helaas geen algemene regel worden gemaakt. Met name in de overgang $Am \rightarrow Cm$ lijkt deze kunstgreep te ontsporen, omdat voor het gehoor het tooncentrum dan echt lijkt te veranderen. De landkaart van het diagonale toonrooster is groot, maar kent klaarblijkelijk ook haar grenzen. Geheel in de geest van de nieuwe openheid van de popmuziek raden de beide popgitaristen hun lezers evenwel aan om het toch maar te blijven proberen. De nieuwe vrijheid is, zo blijkt daarmee, niet absoluut.

Weber vond in de gespannen relatie van de melodie ten opzichte van de harmonie in de Klassiek-Romantische muziek een metafoor voor de weerspannige houding van het individu tegenover de maatschappelijke rationalisering. Van der

Merwe beschreef de ontwikkelingen op dit vlak in de populaire muziek als een voortschrijdende vervreemding. Het is verleidelijk om in het verlengde daarvan de muzikale structuur van de beatmuziek te zien als een poging tot verzoening van het geïsoleerde individu met de gerationaliseerde maatschappij. Maar, was het muzikale landschap van de Beatles wel hetzelfde als dat van Weber en wees hun landkaart wel de weg in een wereld waarin individu en maatschappij geacht werden principieel als twee opponenten tegenover elkaar te staan? Voor we die vraag aan de orde stellen, kijken we eerst nog eens goed naar de relatie tussen de muziek en de tekst. We kunnen die vraag nu simpel formuleren: wat is de relatie tussen de betekenis en de gevoelswaarde van de woorden en de losse akkoorden?

*Hey Jude, don't make it bad.
Take a sad song and make it better.*
Hey Jude (1968)

7

Woorden en akkoorden

Een nieuwe kijk op de werkelijkheid. We schrijven zomer 1968. In Amsterdam hadden de Provo's het voorbeeld al twee jaar eerder gegeven, maar nu lijkt ook in veel andere grote wereldsteden de jeugd regelrecht in opstand te zijn gekomen. In Parijs is een complete studentenrevolte losgebarsten. In Chicago drommen betogers tegen de Vietnamoorlog samen en vechten buiten op straat een regelrechte stadsguerrilla uit met de politie. In Berkeley, nog een van die plaatsen waar het onrustig is, verblijft Greil Marcus.

De popjournalist zit tussen de bedrijven door even binnen en luistert nog eens naar Bob Dylans *Stuck Inside Of Mobile With The Memphis Blues Again*. Hij had die plaat al ettelijke keren gedraaid. Maar ditmaal bezorgt de song hem opeens een schok van herkenning. De vereenzelviging met Dylans paranoïde, maar gelaten beschrijving van de krankzinnige werkelijkheid van de grote stad is direct en volledig. "Ik legde," zo schrijft hij achteraf, "niet mijn eigen betekenis in de woorden van *Memphis Blues*; het waren de woorden die voor mijzelf de situatie verhelderden, waar ik toen in verkeerde." Hij beleefde de muziek en de woorden niet als een boodschap, een ondubbelzinnige tekst en uitleg van de stand van zaken, maar als een gevoelsmatige reflectie, een vorm van wakker worden met een nieuw inzicht. "De woorden," zegt Marcus (1969: 129-131), "fungeerden niet als feitelijke verklaringen; ze maakten deel uit van een lied, van een moment van de reis die ik toen probeerde af te leggen."

De inzet was niet overal exact hetzelfde en ook het tijdstip verschilde per land. Toch fungeert mei 1968 als het historisch ijkpunt voor het moment waarop de jeugdcultuur internationaal radicaliseerde tot een politieke tegencultuur. Ook ditmaal liet de popmuziek zich niet onbetuigd. De muzikale inbreng van de Beatles was

echter niet bepaald wat vele fans verwachtten. Eind augustus brengt de groep op de achterkant van de single *Hey Jude* het nummer *Revolution* uit. “You say you want a revolution, well we all want to change the world,” zo luidt de relativiserende stellingname. Iets eerder was dezelfde song opgenomen in een andere uitvoering. Daar kreeg de zin ‘But when you talk about destruction’ nog een tweeslachtig vervolg. “You can count me in, out, in, out,” klonk het afwisselend. Die versie verscheen later op het titelloze witte dubbelalbum. Op de single werd de politieke stellingname echter met terugwerkende kracht beslist met een eenduidig ‘out’. Het stak mager af tegen het aandeel dat de Rolling Stones de maand daarop leverden met hun felle *Street Fighting Man*.

Net als overigens Allen Ginsberg, de voorman van de Amerikaanse beatniks, kozen de Beatles voor het alternatief van de geweldloosheid en het escapisme van de Flower Power en de hippy-cultuur. Al werden ze samen met hun fans ouder, hun muziek bleef jeugdcentrisch en gericht op de alternatieve werkelijkheid van de vrije tijd. Politiek en economie hadden duidelijk niet hun eerste interesse. Misschien moeten we daarin de reden zoeken, waarom Marcus naar een liedje van Dylan verwees om de zeggingskracht van popsongs te illustreren. Niettemin gebruikte hij Dylans song als een voorbeeld om de invloed van de songs van de Beatles te verduidelijken: “Op het punt van ervaring en verbeelding voegen de beste liedjes van de Beatles dimensies aan ons leven toe en op die manier leggen ze een nieuwe werkelijkheid open, die we zonder dat beetje hulp niet hadden kunnen betreden.” Marcus (1969: 131) was niet de enige op wie de populaire muziek dit effect had. De Beatles en de Rolling Stones maakten op eenzelfde intense manier kennis met de rhythm and blues van zangers als B.B. King, Howlin’ Wolf of Little Richard, en de rock’n’roll van Bill Haley, Chuck Berry, Roy Orbison, Carl Perkins en Elvis Presley die voor hen de basis zouden vormen van hun manier van muziek maken. Dat verrassingseffect is een algemeen kenmerk van de popmuziek en het is ook niet echt aan slijtage onderhevig. Nog steeds schuilt voor veel popliefhebbers de aantrekkingskracht van hun favoriete muziek in het vermogen van de songs om bij hen nieuwe gevoelens te ontsluiten en hen met een blik van verwondering te laten kijken naar de alledaagse werkelijkheid. Popmuziek is voor hen in dit opzicht uniek, omdat het hen die ervaring laat ondergaan en beleven op een manier waartoe andere culturele uitingsvormen niet of nauwelijks in staat zijn.

Als de beatmuziek haar luisteraars daadwerkelijk nieuwe inzichten wist te verschaffen, dan kunnen we daarmee mogelijk haar bijdrage aan het ontstaan van de

jeugdcultuur verklaren. We begonnen onze analyse van de beatmuziek met de vraag of de benodigde werktuigen zich in de muziek laten aanwijzen. We hebben daarvoor de gereedschapskist van de beatmuziek geopend. Daarin vonden we niet veel meer dan losse onderdelen: akkoorden die met behulp van de diagonale en de enharmonische vervanging, de *backing* en de toonval bijna naar willekeur aan elkaar konden worden geschroefd. Waar nodig konden de dwarsverbanden met leidtonen worden verstevigd en met ankertonen aan het tooncentrum worden gerelateerd. Dat lijkt nu misschien niet veel bijzonders, maar nieuw was het destijds zeker. De akkoorden waren bevrijd uit de strakke banden van de kadensen waarin ze voorheen zaten opgesloten. Daarin school de daadwerkelijke muzikale vernieuwing van de beatmuziek. Het leverde onverwachte mogelijkheden op, doordat op flexibele wijze een ruim repertoire aan akkoorden kon worden ingezet. De leid- en ankertonen verschaften op hun beurt weer vers materiaal voor de opbouw van de melodie. Het resultaat was, dat in de songs de akkoorden en de melodie in een nieuwe, nauwe relatie konden worden gezet. De gereedschapskist kan nu wel weer dicht. Het wordt tijd voor de vraag, wat dat nu allemaal met betekenisgeving te maken kan hebben. Naar welke werkelijkheid wezen de liedjes de weg en welke richtinggevende rol speelden de losse akkoorden daarbij?

Een optelsom zonder uitkomst. Als er in de songs van de Beatles eventueel nieuwe betekenissen schuilgaan, ligt het voor de hand die allereerst in de tekst te zoeken. De vraag luidt dan, op welke punten de teksten van de Beatles-songs verschillen van die van de eerdere populaire muziek. Voor een analyse van de vernieuwingen die de Beatles op het muzikale vlak introduceerden, hebben we aan de eerste songs ruim voldoende. Met behulp van elektronica en meer geavanceerde studietechnieken werden de latere songs stukken beter geproduceerd. Ze klonken meer uitgebalanceerd en waren ook simpeler van opzet. De luisteraars voelden de structuur achter de liedjes inmiddels uitstekend aan, zodat muzikale steunverbanden steeds minder nodig waren. De basis was gelegd. In muzikaal opzicht vormen de latere songs hoofdzakelijk een verdere uitwerking van het nieuwe ontwerp dat in de eerste jaren van de beatexplosie vorm had gekregen (Kramarz, 1983: 152). Voor de teksten ligt dat, volgens velen, precies omgekeerd. Voor teksten met enige betekenisvolle inhoud wordt meestal naar de latere periodes verwezen.

Zo op het eerste gezicht stellen de teksten van de vroege Beatles-songs niet echt veel voor. Zonder enige uitzondering zijn het allemaal pure liefdesliedjes. De

teksten behandelen het complex aan gevoelens dat samengaat met verliefdheden: de allesoverheersende plaats die de geliefde in de denkwereld inneemt; het gevoel van gemis bij haar afwezigheid; de twijfel bij de vraag of de liefde wederzijds is; de ervaring van jaloezie en het gevoel van wraak en teleurstelling bij bedrog; en het gevoel van verlatenheid bij het afbreken van de verhouding. Maar, ook in de songteksten van de latere albums ontbreekt ieder spoor van de kritische stellingname die de protestsongs van Bob Dylan hun reputatie van maatschappelijke betrokkenheid verschafte. Wel zijn ze, zoals het liedje *I'm The Walrus*, vaak bijna even raadselachtig.

Op de keper beschouwd verschillen de songteksten van de Beatles over de jaren heen hoogstens relatief van elkaar. Alan Pollack (1991: 43) legt een eerste breuk na het liedje *I Want To Hold Your Hand*. Net als alle twintig voorgaande nummers is het onderwerp van dit nummer de jeugdige kalverliefde, *puppy love* zoals het in het Engels wordt genoemd. Met het verschijnen van de single *Can't Buy Me Love* in maart 1964 en het album *A Hard Day's Night* in juli van hetzelfde jaar wordt de teneur van de tekstregels een stukje harder. Die lijn wordt verder doorgetrokken op *Rubber Soul* uit eind 1965 en het latere *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* uit juni 1967. De songs verliezen hun uitdagende opgewektheid en worden meer algemeen en meer beschouwend. De latere songs klinken artistieker en volwassener en getuigen van een sterk gegroeid poëtisch uitdrukkingsvermogen. De Beatles hebben duidelijk nagedacht over de inzet van hun composities, maar het onderwerp is hetzelfde gebleven: de manier waarop mensen met hun eigen en met elkaars gevoelens omgaan. Zo levert het liedje *She's Leaving Home* op het album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* eerst en vooral een kritiek op een gevoelloze opvoedingsstijl. Vergeleken met dergelijke hoogstandjes zijn de eerste songs ronduit puberaal. Het is dan ook niet verbazingwekkend, dat Ian MacDonald met een gevoel van plaatsvervangende schaamte zijn vier helden in bescherming neemt voor hun beginwerk. De woorden zelf, zegt hij, waren willekeurig en betekenisloos. Anders dan Dylan, keken de Beatles eerst en vooral naar de manier waarop een song als geheel muzikaal overkwam; wat voor hen telde was de *sound*. Maar, die stelling kan vrijwel moeiteloos worden doorgetrokken naar alle teksten.

In het hele repertoire van de Beatles lijkt de muziek belangrijker dan de woorden. Niet voor niets koos Marcus een voorbeeld uit het songboek van Dylan om de zeggingskracht van de Beatles-songs te verduidelijken. Niet alleen handelen hun eigen teksten voornamelijk over liefde en geluk, maar ook op het punt van de

seksuele moraal gaat de strekking niet veel verder dan de eerdere liedjes uit Tin Pan Alley. Wel werd er vaak meer achter gezocht. Zelf verstond Dylan de uitroep 'I can't hide' in *I Want To Hold Your Hand* abusievelijk als 'I get high' en interpreteerde dat als een verwijzing naar het gebruik van marihuana. In de traditie van de rock'n'roll pasten echter andere drugs: amfetamines en pepmiddelen (Mignon, 1993). Niettemin was Dylan hogelijk verbaasd en niet minder geamuseerd toen hij bij zijn eerste ontmoeting, eind augustus 1964, merkte dat de Beatles nog totaal onbekend waren met het gebruik van dit genotmiddel (MacDonald, 1994: 98-99). In de latere songs liet de invloed van drugs zich overigens gemakkelijker aanwijzen (Whiteley, 1990; 1992). Maar ook daar werd vaak teveel tussen de regels en de noten door gelezen (Aldridge, 1969; Campbell en Murphy, 1980b). Niet alleen Dylan, maar ook het publiek speurde gretig naar verborgen betekenissen. De muziekcollage *Revolution n° 9* van het witte album werd van voren naar achteren en van achteren naar voren afgedraaid om te achterhalen of McCartney nu al of niet was verongelukt en vervangen door een dubbelganger. Sommigen zochten meer diepzinnige betekenissen in de teksten. De Duitse predikant Georg Geppert (1968) schreef bijvoorbeeld een boekje, waarin de teksten spiritueel en religieus werden geduid. Voor anderen hadden de woorden van Lennon en McCartney zelfs een diepere, profetische waarde. Zo dwaalt in de film *Imagine* een man verward kijkend rond in de tuin van John Lennon op zoek naar diens bronnen van kennis en inzicht en in de hoop een glimp op te vangen van de meester zelf. Soms ging het duiden van de teksten heel ver. Bekend is het dramatische verhaal van de moorddadige Manson-commune die haar inspiratie putte uit de woordenbrij van *Helter Skelter*.

De korte teksten van de Beatles-songs waren haast per definitie multi-interpretabel en de interpretatie van de luisteraars werd in sterke mate gestuurd door hun verwachtingspatroon. Op dat punt bestonden er al vanaf het begin verschillen tussen Amerika en Engeland. Zo dachten veel diskjockey's van Amerikaanse radiostations aanvankelijk dat *Please Please Me* een aansporing tot fellatio inhield (MacDonald, 1994: 46). Het herhaalde 'come on' in de tekst, dat in plat Engels op het bereiken van een orgasme slaat, gaf daar ook wel enigszins aanleiding toe. Het verklaart hun aarzeling om de eerste platen van de Beatles die hen werden toegezonden, uit te zenden. Ze hadden overigens voldoende redenen om argwanend te zijn. De teksten van de Amerikaanse rhythm and blues-songs waren vaak behoorlijk ruig en op z'n minst dubbelzinnig. Het censureren en kuizen van songteksten, vooral voor een blank publiek, was de normale gang van zaken in de platen- en radiostu-

dio's. In dit geval was de tekst echter tamelijk onschuldig bedoeld. Vanuit een Brits perspectief merken de sociologen Colin Campbell en Allan Murphy (1980b: xxii) op, dat de woordspeling 'please please me' de enige dubbelzinnigheid vormt die in de liedtekst schuilgaat.

Campbell en Murphy weten waar ze het over hebben. Ze schreven geduldig en nauwgezet alle teksten van de plaatopnames over. Afgaande op hun woordenlijsten, tellen de teksten van alle 189 officiële Beatles-opnames – inclusief een drietal doublures – in totaal 2.321 verschillende woorden die samen ruim 33 duizend keer voorkomen. Wanneer we de werkwoordsverbuigingen, meervoudsvormen en dergelijke niet afzonderlijk meerekenen, blijven er altijd nog ongeveer achttienhonderd verschillende woorden over. De verdeling voldoet keurig aan de Wet van Zipf, die voor woordgebruik stelt dat de relatieve woordfrequentie van teksten een dubbellogaritmisch karakter heeft (Zipf, 1949). In geschreven teksten, zo luidt de Wet van Zipf, komt een zeer klein aantal woorden uiterst vaak voor; het overige deel in meetkundig afnemende mate steeds minder. Bij de Beatles-songs hebben 126 woorden een frequentie van vijftig of hoger (tabel 3). Dat is slechts een kleine 7 procent van het totaal aantal woorden. Kijken we naar de woorden die 25 keer of meer voorkomen, dan komen we uit op 337 woorden. Dat is nog steeds slechts 19 procent van het totaal. Dan lopen de frequenties snel omlaag. Meer dan de helft van de woorden komt slechts een of twee keer voor. Over een groot deel van de woorden valt, op grond van statistische overwegingen, kortom weinig zinnigs te zeggen.

Domweg woordjes tellen levert bij de analyse van popsongs zelden opzienbarende resultaten op. Welke zinvolle conclusie zouden we moeten trekken uit het gegeven, dat de kreet 'yeah' bijna 360 keer voorkomt? Een paar zaken vallen niettemin uit het Beatles-lexicon af te leiden. De Canadese psycholoog Cynthia Whissell (1996) gebruikte de woordenlijst van Campbell en Murphy voor een test van haar stylometrische computerprogramma, waarmee de connotatieve, emotionele lading van teksten kan worden berekend. In grote lijnen stemmen Whissells uitkomsten overeen met de uitspraken die bekende Beatles-experts deden op grond van hun directe indrukken. De songs van Lennon tellen meer trieste en minder prettige woorden dan die van McCartney. Ook bevestigt haar analyse dat de woordkeus van de Beatles in de loop van hun gezamenlijke carrière meer beschouwend en afstandelijk werd. De belangrijkste conclusie is hier misschien nog wel, dat de teksten van de songs samen bijna het volledige emotionele kompas van gevoelswaarden bestrijken.

Woorden en akkoorden

1.	be	2154	43.	now	166	85.	better	81
2.	the	1031	44.	girl	164	86.	ha	80
3.	you	990	45.	back	157	87.	little	80
4.	to	977	46.	down	154	88.	please	80
5.	I	886	47.	if	151	89.	way	80
6.	me	825	48.	there	151	90.	where	78
7.	do	806	49.	make	149	91.	at	75
8.	a/an	692	50.	tell	145	92.	thing	75
9.	it	663	51.	need	143	93.	together	74
10.	and/'n	646	52.	like	139	94.	night	73
11.	not	630	53.	time	136	95.	feel	72
12.	love	512	54.	no	130	96.	mind	72
13.	know	432	55.	day	124	97.	from	69
14.	in	410	56.	good	124	98.	here	68
15.	all	381	57.	too	124	99.	shall	67
16.	that	379	58.	take	113	100.	sun	65
17.	have	376	59.	baby	111	101.	hold	64
18.	my	374	60.	man	111	102.	his	63
19.	oh	368	61.	long	109	103.	word	63
20.	get	364	62.	hey	107	104.	alright	62
21.	she	361	63.	he	106	105.	mine	59
22.	yeah	359	64.	yes	105	106.	would	59
23.	will	353	65.	one	103	107.	as	58
24.	go	343	66.	up	100	108.	away	58
25.	can	299	67.	why	98	109.	lonely	58
26.	your	283	68.	ooo	96	110.	this	58
27.	of	276	69.	cry	95	111.	life	56
28.	on	273	70.	look	95	112.	find	55
29.	want	265	71.	much	95	113.	nothing	55
30.	nah	257	72.	da	94	114.	wuh	54
31.	say	251	73.	they	94	115.	call	53
32.	come	232	74.	home	92	116.	world	53
33.	so	216	75.	never	01	117.	eye	52
34.	see	204	76.	because/'cos	90	118.	right	52
35.	when	201	77.	just	90	119.	change	51
36.	for	197	78.	out	88	120.	hello/'lo	51
37.	her	193	79.	well	88	121.	leave	51
38.	we	192	80.	aah	86	122.	lose	51
39.	with	191	81.	how	86	123.	mmm	51
40.	what	174	82.	think	84	124.	really	51
41.	let	169	83.	's	83	125.	could	50
42.	but	168	84.	only	82	126.	Jude	50

Tabel 3: Woorden met een frequentie van 50 of hoger in alle 189 Beatles-songs

Campbell en Murphy (1980b: xxv) zelf wijzen daarnaast terecht op de beleefdheid die uit de teksten spreekt. In dat opzicht hebben de Beatles-songs, zo constateren ze, meer gemeen met het populaire lied uit de traditie van Tin Pan Alley dan met de blanke blues en de rock'n'roll. De liedjes zijn braaf en beschaafd. Globaal gesproken klopt die observatie wel. De teksten zijn niet al te seksistisch. Uitdrukkingen van macho-gedrag zijn slechts spaarzaam aanwezig. Daarentegen vinden we er tal van burgerlijke beleefdheidsfrases, zoals in het herhaaldelijk gebruikte woordje 'please' naar voren komt. Wensen en verwachtingen worden bovendien met de nodige motieven en beweegredenen omkleed. Dat valt onder meer af te leiden uit het veelvuldig gebruik van woordjes die als opening kunnen dienen van voorwaardelijke en verklarende bijzinnen of wenszinnen, zoals 'if', 'because', 'for', 'why', 'how' en 'but'.

Wat verder opvalt is het algemene karakter van de teksten. We vinden slechts weinig namen van personen, steden en plaatsen. Het zijn er 173 die gemiddeld ieder bijna vier keer voorkomen. Aan een aantal daarvan wordt zelfs een compleet liedje gewijd. Onder de personen treffen we een stel mannen aan, zoals Jude wiens naam in een enkel liedje van liefst zeven minuten zo vaak wordt herhaald dat het net nog een plaatsje krijgt in de lijst van woorden die vijftig keer of meer voorkomen. Daarnaast vinden we in de liedjes onder anderen nog de circusartiest Mr. Kite, de gehaaide society-arts Dr. Robert, de doorgedraaide student in de geneeskunde Maxwell Edison, het vieze ouwe mannetje Mr. Mustard en de snobistische tijgerjager Bungalow Bill. Naast deze reeks excentrieke heren staat een rijtje fascinerende dames: de mooie Parisienne Michelle, de aantrekkelijke parkeerwacht Rita, Lennons moeder Julia, de teruggetrokken Prudence, de vervaarlijke Polythene Pam, de eenzame en vergeten Eleanor Rigby, de zorgzame moederfiguur Lady Madonna en de mysterieuze Lucy die met diamanten omgeven aan de hemel verschijnt. Dan zijn er nog de lieve Martha en niet te vergeten de sexy Sadie, die de hele wereld weet te verleiden. In beide gevallen gaat het evenwel niet allereerst om een meisje. Martha, zo heette de herdershond van McCartney (MacDonald, 1994: 257). En de omschrijving Sexy Sadie is een sarcastische benaming van de Indiase goeroe Marahishi Mahesh Yogi die de Beatles voor een korte periode in het begin van het jaar 1968 tot zijn volgelingen kon rekenen.

Het merendeel van deze songs refereert aan bestaande mensen die de Beatles direct of via foto's of krantenberichten kenden. Hoewel veel songs indirect naar hun eigen ervaringen verwijzen, is enkel *The Ballad Of John And Yoko* klip en klaar

autobiografisch. Er zijn in het geheel eigenlijk opvallend weinig liedjes die iemand bij naam en toenaam aanspreken. Deze songs vormen bij elkaar nog geen tien procent van het totale repertoire. En ook deze liedjes hebben een bredere strekking. In feite zijn de meeste teksten uiterst anoniem en algemeen toepasbaar. Niettemin zijn ze doorgaans toch in uiterst vertrouwelijke termen geformuleerd. De songteksten dragen in de regel het karakter van persoonlijke gesprekken waarin de deelnemers zichzelf en elkaar proberen te overtuigen van de oprechtheid en de wederkerigheid van hun gevoelens. Het persoonlijke karakter van de liedjes komt naar voren in de hoge frequentie van persoonlijke voornaamwoorden. De woordjes 'me' en 'you' beslaan samen ruim vijf procent van alle woorden uit het Beatles-oeuvre. Voegen we daar ook nog woorden aan toe, zoals 'my', 'she', 'your', 'her', 'we', 'he', 'they', 'his' en 'mine', dan loopt het percentage snel op tot tien. De overvloed aan dat soort woorden was overigens doelbewuste opzet. In zijn gesprek met Lewisohn (1988: 9) geeft McCartney aan, dat Lennon en hij strategisch gebruik maakten van persoonlijke voornaamwoorden om de fans aan zich te binden. Ook in de songtitels werd die tactiek gevolgd, denk maar aan: *Thank You Girl*, *From Me To You*, *Please Please Me*, *I Want To Hold Your Hand*, *Love Me Do* en *She Loves You*. Dat het in de liedjes om gevoelens en gevoelstoestanden gaat, blijkt uit het veelvuldig voorkomen van de werkwoorden: 'love', 'want', 'need', 'like', 'long', 'cry' en 'feel'. Het overtuigende, persuasieve karakter van de liedjes komt naar voren in de hoge frequentie van werkwoorden die kunnen worden gebruikt ter aansporing: 'be', 'do' of 'don't', 'get', 'go', 'can' of juist 'can't', 'let', 'make', 'could', 'come', 'take', 'look' en in mindere mate 'try', 'listen', 'remember', 'start' en 'stop'. In het verlengde daarvan kan worden gewezen op werkwoorden die ofwel een eigen overtuiging uitdrukken ofwel kunnen worden gebruikt bij een poging om iemand ergens van te overtuigen: 'know', 'say', 'see', 'tell', 'think', 'find', en in iets minder grote hoeveelheden: 'show', 'believe', 'talk', 'understand', 'seem', 'whisper'. En dan komen er ook nog vaak woorden voor die iets beloven. Het directe 'promise' treffen we niet veel aan, maar des te meer is er sprake van het meer weifelachtige 'will' of 'would' en 'shall' of 'should'.

Verder valt er uit al het telwerk weinig af te leiden. Een analyse wordt bovendien nog bemoeilijkt, doordat een aantal woorden duidelijk in een dubbelzinnige of overdrachtelijke betekenis wordt gebruikt. Zo wisselen de woordjes 'to' en 'too' soms van plaats; wordt 'I' een enkele keer gebruikt in de betekenis van 'eye' en kan de afkorting 'lo' zowel tot 'hello' als 'low' worden uitgebreid. Net zo kon, nadat

Dylan zijn grammen hasj eenmaal met de Beatles had gedeeld, het woordje ‘hi’ ook ‘high’ betekenen. Voor de meeste luisteraars is de tekst van de liedjes overigens van ondergeschikt belang (Van Bork en Jacobs, 1986: 98). Het beperkte belang van de tekst blijkt verder uit het gebrekkig vermogen van het publiek om de teksten goed te reproduceren. Zelfs Engelstalige luisteraars lukt dat niet altijd even goed (Denisoff, 1971; Robinson en Hirsch, 1972; Frith, 1987: 119). Zelfs in officiële transcripties van fans, van wie men toch mag aannemen dat ze enige moeite hebben gedaan om een foutloze kopie van de tekst te maken, treffen we nog vreemde uitglidders aan. Niet voor niets vormden de pagina’s met song-teksten een belangrijk onderdeel van de muziektijdschriften. En dan zijn er bovendien nog de verschillen in interpretatie. Ook als het niet gaat om eventuele toespelingen op seks of drugs, wordt er vaak meer achter de tekst gezocht dan erin staat.

Zelfs een eenvoudige tekst als die van *She Loves You* kan, zo blijkt, op verschillende manieren worden geïnterpreteerd. Zo veronderstellen veel commentaren dat er sprake is van een soort driehoeksverhouding. Bron van de verwarring is de zinsnede in het derde couplet: “Pride can hurt you too.” Tim Riley (1988: 68) toont zich er bijvoorbeeld vrij zeker van, dat de ik-figuur op het moment van het gesprek zelf nog een verhouding met het meisje heeft. De vermaning, dat het maar beter is om ongelijk te bekennen – het ‘jij ook’ – vat hij op als een zelfreferentie. In het scenario van Riley benadert de zanger zijn kameraad, nadat hij gemerkt heeft dat zijn vriendin eigenlijk meer om hem, haar vroegere vriendje, geeft. De zelfopoffering geeft zijn boodschap het karakter van een nobele daad. Even zo goed en zelfs gemakkelijker kan de opmerking echter op het meisje slaan. In en door de ruzie heeft zij immers even hard de plank misgeslagen als de jongen in kwestie. Impliciet erkent zij, met het bericht van haar liefde, haar ongelijk. De personificatie van de zanger kan behalve haar huidige vriendje, net zo goed haar broer, klasgenoot of buurjongen betreffen. Dat maakt het hele scenario een stuk minder heroïsch en dramatisch, maar wel een stuk begrijpelijker. De luisteraar mag kiezen tussen beide lezingen van het verhaal. Precies staat het nergens in de tekst en ook de titelfrase van het liedje biedt geen houvast. De verwarring berust dan ook niet op een misverstand, maar is tekenend voor de open interpretatiemogelijkheden van dit soort korte teksten.

Soms kan de muziek wel een handje helpen bij de interpretatie van de betekenis. “Als we bijvoorbeeld de tekst ‘she loves you’ gewoon uitspreken, dan verschuift de verhalende betekenis, zo niet de semantische lading van het zinnetje,” zegt Simon

Frith (1996c: 181), “al naargelang de klemtoon wordt verlegd van ‘she’ – zij en dus niet een ander – naar ‘loves’ – houdt van en dus niet haat – of naar ‘you’ – jij en dus niet mij of hem.” Frith voegt daaraan toe: “Toen de Beatles deze woorden op muziek zetten, moesten ze kiezen uit een van die mogelijkheden en de uitkomst werd de dominante implicatie.” Frith heeft gelijk, dat de beklemtoning van de tekst van belang is voor de interpretatie. In dit geval kiest hij echter het verkeerde voorbeeld om zijn stelling te bewijzen. In de muziek van de Beatles ligt de klemtoon immers niet op een van deze drie woorden, maar op het afsluitende en bevestigende ‘yeah, yeah, yeah’. Zoals we al zagen, zit de toonzetting van die woorden door de toevoegde tonen echter ook vol betekenissen. We zullen nog zien, dat ook de akkoorden zelf daar een rol bij spelen.

Meer en minder. Het tellen van woorden levert bij popsongs zelden meer op dan het luisteren naar de liedjes zelf. Ook zonder het gebruik van statistiek valt duidelijk te maken dat de Beatles-songs breed inzetbare stemmingsliedjes zijn. Meestal zijn het gesprekken, waarbij het onderwerp cirkelt rond de thema’s van verliefdheid of liefde in bredere zin. Eigenlijk is dat allerm minst opmerkelijk. Populaire liedjes gaan in de regel immers over liefde en geluk of de tegenhangers daarvan. Dat kan ook naar achteren in de tijd worden doorgetrokken.

De eerste gepubliceerde analyse van de inhoud van ‘radiomuziek’ is van de hand van de Amerikaanse socioloog John Gray Peatman (1944: 371). Hij analyseerde negentig liedjes die van begin 1941 tot medio 1942 op de Amerikaanse hitparade stonden en constateerde dat ruim 90 procent daarvan bestond uit liefdesliedjes. Donald Horton (1957: 570-571) lichtte meer dan tweehonderd songs door, waarvan de tekst in 1955 in een viertal Amerikaanse muziekbladen werd gepubliceerd. Daarvan bestond ruim 83 procent uit conversationele liedjes met de liefde als onderwerp. Twee van de bladen die Horton onder de loep nam, toonden een duidelijke specialisatie; de een in de country and western, de ander in de rhythm and blues. De overlap tussen de songs was miniem en Horton merkt in een voetnoot op dat deze bladen zich, ook gezien hun advertenties, ieder duidelijk op een andere subcultuur richten. Maar als we naar de teksten kijken, vallen de verschillen grotendeels weg. Alle songs hanteren hetzelfde idioom, een ‘gemeenschappelijk discours’ van liefde en geluk. “Verschillen in de begeleidende muziek en in de relatieve populariteit van een bepaalde song of type song zijn hier niet van belang,” stelt Horton gedecideerd vast. Zo’n tien jaar later publiceerde James Carey (1969a;

1969b) een vervolg op Hortons onderzoek. Hij bekeek ongeveer hetzelfde aantal van ruim 200 songs in deels dezelfde en deels vergelijkbare tijdschriften, maar dan uit de zomer van 1966. Op dat moment gaan de teksten iets minder in op het thema van liefde en geluk. Het aandeel van de conversationele liedjes over liefde blijkt te zijn gedaald tot iets minder dan 65 procent.

Afgaande op een eerste indruk lijkt de popmuziek van de jaren zestig misschien revolutionair (Gleason, 1969). Directe protestsongs vormen echter uitzonderingen in het aanbod en de vraag naar popmuziek. Slechts incidenteel, zoals in het jaar 1970, is dit genre oververtegenwoordigd in de topveertig (Denisoff, 1972: 23). Bij nadere beschouwing blijken popsongs doorgaans liefdesliedjes, die hun woordenschat net als andere populaire liedjes ontleen aan het romantisch discours van liefde en geluk. Bij het merendeel van de songs die tussen 1960 en 1985 de hitlijsten haalden, ligt dat overigens al niet veel anders. Paul Rutten (1991: 128) die over die periode voor Nederland bijna 700 nummers op hun inhoud onderzocht, concludeert dat haast driekwart daarvan, direct of indirect, handelt over de drietschaar van 'liefde, relaties en seksualiteit'. Karina Roest (1992) bekeek 79 liedjes die nog iets later, in de drie jaren van 1987 tot en met 1989, op de eerste drie plaatsen stonden in de Veronica-topveertig. Ook zij kwam in haar analyse bijna als vanzelf op het centrale onderwerp van de liefde uit. Dat wil echter niet zeggen dat er over de tijd heen binnen die constante thematiek zelf niets verandert. Net als bij detectiveverhalen, huisvrouwenromans en dergelijke lectuur verlopen de teksten van populaire liedjes meestal volgens min of meer vaste romantische formules. Ook dergelijke formules kunnen echter worden bijgesteld (Schnabel, 1973). Dat blijkt als we de ontwikkeling van de populaire muziek vanaf het begin van de twintigste eeuw vanuit een kwalitatief perspectief bekijken.

Terugblikkend op de vooroorlogse decennia constateerde de Amerikaanse historicus Hughson Mooney in 1954, dat de veranderingen in de populaire muziek uit de eerste helft van deze eeuw een spiegel vormen van de verschuivingen die in dat tijdsbestek plaatsvonden in de gevoelshuishouding van het uitgaanspubliek. Voor die periode geeft Mooney (1954: 224) zelf een drietal zaken aan die vooral tot uitdrukking komen in de hoofdstroom van de gangbare Tin-Pan-Alley-songs. Als eerste noemt hij het gevoel te behoren tot een grotere regionale eenheid. In die tijd is dat voor Amerika de federale eenheid. In patriottisch getoonzette populaire liedjes werd afstand genomen van de tweespalt en de rancunes die de burgeroorlog teweeg had gebracht. Tegen de achtergrond van de Spaans-Amerikaanse oorlog in 1898 en

Theodore Roosevelt's reorganisatie van het openbaar bestuur groeide een nieuw nationaal besef, dat dansbaar tot uitdrukking kwam in muzikale komedies en in de two-step marsen van John Philip Sousa. Het tweede element wordt door Mooney omschreven als een fascinatie voor de vulgaire cultuur. Het derde element sluit hierop aan. Mooney noemt het een vorm van hedonisme die korte metten leek te maken met de heersende puriteinse seksuele moraal. In zijn analyse werkt Mooney vooral die laatste twee aspecten verder uit.

De platvloersheid van de Tin-Pan-Alley-songs, de geboeidheid door het ordinaire, bespeurt Mooney vooral in liefdesliedjes, waarin het gangbare overdrachtelijke poëtische idioom wordt vervangen door een meer direct taalgebruik dat zijn vocabulaire ontleende aan het dagelijks leven van de lagere middenklasse. Het verheven taalgebruik waarmee de geliefde voordien werd beschreven, maakt plaats voor een goedmoedig getoonzette omgangstaal. Hoofse zinsneden als 'Alice, where art thou' – 'Alice, waar zijt gij' – worden stelselmatig vervangen door meer vrijmoedige en tegelijk ook meer gelijkwaardige aanspreekvormen, zoals goed naar voren komt uit de titel van het liedje *My Gal Sal*. Ook de uitspraak wordt volkser. Het ideaal van het beschaafd en gekunsteld gezongen *bel canto* wordt ingeruild voor een meer frisse en spontaan klinkende zangstijl. Onmiskenbaar wordt de geliefde van het voetstuk van de hoofse liefde gestoten. In liefdesliedjes nemen de openlijke en meer nog dubbelzinnige uitnodigingen tot fysiek contact toe, terwijl er gelijktijdig sprake is van een grotere gelijkwaardigheid tussen de seksen bij het nemen van het initiatief. Dat stelt overigens nog niet zoveel voor.

Als we nu denken aan vooroorlogse teksten, vormt de authentieke blues vaak het referentiepunt. In dat genre zijn verregaande grofheden en seksuele toespelingen te kust en te keur te vinden (Frith, 1978: 26). Deze liedjes schetsen ook een meer fysiek en minder idealistisch beeld van relaties (Hayakawa, 1955). Dergelijke songs bereikten het grote publiek evenwel niet via de toenmalige media van bladmuziek en radio, of slechts in zeer gekuiste vorm (De Graaf, 1984: 23-24). Aanvankelijk beperken de meeste liedjes zich dan ook tot de uitnodiging van verliefden om elkaars hand vast te houden, elkaar te zoenen of innig te omstrengelen. Verkapt, maar niet mis te verstaan, volgen rond de jaren dertig liedteksten die speels uitdagen tot verdergaande intimiteiten, ook buiten de huwelijksband. In de jaren dertig schaart een groot deel van de Amerikaanse amusementsindustrie zich achter de New Deal van Franklin Delano Roosevelt en richt zich, in het verlengde daarvan, op bredere lagen van de bevolking (Babington en Evans, 1985: 47). Opgang maken filmmusi-

cals als Busby Berkeley's *Golddiggers Of 1933* dat vol zit met seksuele toespelingen, zoals het liedje met de veelzeggende titel *Pettin' In The Park* aangeeft. In 1934 komt er een reactie en zorgt de Hays-code voor censuur en zelfcensuur. Dat betekent evenwel niet dat de openhartigheid helemaal uit de liedjes verdwijnt. De zinspelingen worden nu minder direct en meer ironisch en speels gebracht. Een goed voorbeeld van dit nieuwe idioom geven ook de Ramblers, die met hun liedje *Wie Is Loesje?* – "... dat meisje in dat bloesje" – in 1937 in Nederland triomfen vierten. Het bloesje, waar veelbetekenend naar werd verwezen, was in die tijd nog een gewaagd kledingstuk. De speelsheid van dit soort liedjes hield, volgens Mooney, overigens allerminst in dat ze opriepen tot de praktijk van de vrije liefde. Integendeel, ze beroepen zich op het romantisch ideaal van de 'ware liefde', dat in stelling wordt gebracht tegen de bestaande huwelijksmoraal waarin plicht en routine voorop staan. In dat opzicht vormen ze een pleidooi voor een huwelijksrelatie die zich baseert op een doorvoelde, wederzijdse liefde.

"Ondanks een groeiende rebellie van promiscuïteit, werd de code nog omgeven met de idealen van de monogame liefde. Seks was, om zo te zeggen, enkel goed en mooi, echt bevrijd van schuld, als het onderdeel uitmaakte van een verhouding gebaseerd op de romantische liefde. Als kuisheid evenals het huwelijk zelf al niet meer zo belangrijk werd gevonden, dan moest er in ieder geval liefde – gespeld met een hoofdletter – in het spel zijn. En die liefde moest, net als in een huwelijk, monogaam en exclusief zijn, eerder dan 'goedkoop' en promiscue." Met die volzinnen vatte Mooney (1968: 72) de heersende romantische code van de enige ware liefde samen. Uit de combinatie van een grotere gelijkwaardigheid en vrijheid voor vrouwen enerzijds en de romantiek van de enige ware liefde anderzijds leidt Mooney af, dat de songs aanhaken bij het stereotype van de stedelijke vrouw zoals dat in die tijd vorm krijgt in Hollywood-films rond de bijfiguren van secretaresses, zangeresjes, verkoopsters en taxichauffeuses. Het zijn werkende, goed opgeleide vrouwen die gevat hun zegje kunnen doen en net als hun mannelijke tegenspelers gesteld zijn op hun onafhankelijkheid. We kunnen daarbij denken aan de songs van Cole Porter, zoals diens bekende *Don't Fence Me In* dat, in de versie die de Andrew Sisters samen met Bing Crosby maakten, ook in Nederland de nodige aandacht kreeg. Dat nummer waarin de zanger of zangeres aan de huwelijksbelofte de eis koppelt van een grotere bewegingsvrijheid, breekt duidelijk in op de puriteinse seksuele moraal, die met name in Engeland en Amerika, vanaf het begin van de achttiende eeuw de middenklasse in bezit neemt. Dergelijke liedjes lopen duidelijk

vooruit op songs als *I'll Follow The Sun* van de Beatles en *It Ain't Me, Babe* van Bob Dylan, dat in 1965 door Joan Baez overtuigend als een protest tegen de verplichtingen van het huwelijk werd gezongen.

Volgens Mooney (1968) trekt de popmuziek van de jaren vijftig en zestig de ontwikkelingslijnen verder door. Hij beschrijft de thematiek van de liedjes als de uitdrukking van een nieuw liefdesideaal rond de romantische liefde. De teksten zijn ondeugend, in de zin dat ze oproepen om verder te gaan dan is toegestaan. Niet alleen jongens, maar ook meisjes nemen het initiatief in zaken van de liefde. Mooney's indrukken worden bevestigd door Carey (1969a: 722). Op grond van de teksten verdeelde Carey de liedjes uit zijn onderzoek in het midden van de jaren zestig over twee categorieën. Onderscheidend criterium vormde de aanwezigheid van 'oude' dan wel 'nieuwe' waardepatronen. Onder oude waardepatronen verstond hij traditionele romantische opvattingen over de verhouding tussen jongens en meisjes, een klakkeloze aanvaarding van sociale wenselijkheden en een angst voor sociale verandering. Nieuw waren teksten waaruit een meer autonome relatie tussen de seksen sprak of waaruit een kritische houding ten opzichte van de maatschappij naar voren kwam. Die nieuwe waardepatronen kwam met name tot uiting in wat Carey de populaire stijl van rock'n'roll-muziek noemt. Het is een term waartoe hij, zoals uit zijn voorbeelden blijkt, met name het werk van de Britse beatmuzikanten rekent, samen met dat van hun Amerikaanse navolgers. Daartegenover staat de oude stijl van rockmuziek, zoals hij de rock'n'roll uit de jaren vijftig omschrijft.

Hoewel ze ook in 1966 meer dan voldoende hits scoorden, noemt Carey de Beatles nergens. Als voorbeeld voor de nieuwe stijl van de rock'n'roll geeft hij *Summer In The City* van John Sebastians groep de Lovin' Spoonful. Noch in de teksten van die groep, noch in die van de Beatles-songs valt er op het eerste gezicht echter veel van nieuwe waardepatronen te bespeuren. De manier waarop de Beatles-songs de thematiek van de seksualiteit behandelen is op een enkele frappante uitzondering na – zoals het nummer *Why Don't We Do It On The Road?* uit eind 1968 – eerder traditioneel dan vrijgevochten. Misschien is het meest opvallende nog wel, dat de Tin Pan Alley en de rock'n'roll in vergelijking tot de Britse beatmuziek en de songs van de Amerikaanse navolgers inmiddels traditioneel en zelfs beschaafd werden gevonden. Zeker in de vroege Beatles-songs komen vrijwel precies die zaken aan de orde, die volgens Mooney ook al voor de Tweede Wereldoorlog de populaire muziek kenmerkten. Getweeën buiten hand in hand lopen – “I want to hold your hand” – met af en toe een innige omhelzing – “Hold me, love me” – of een

tedere kus – “Close your eyes, then I’ll kiss you”: om die simpele genoegens draait het in de teksten. En niet alleen in die van de Beatles. Sterk erotische liedjes als het botte *Satisfaction* en het wellustige *Let’s Spend The Night Together* van de Rolling Stones of het hijgende *Je T’Aime, Moi Non Plus* van Jane Birkin en Serge Gainsbourg zijn spelden in de zacht romantische hooiberg van de popmuziek. En ook die lijn laat zich doortrekken naar de latere popmuziek. Larry Lance en Christina Berry (1981) vragen zich op grond van hun analyse van popsongs over de jaren 1968 tot en met 1977 zelfs in gemoede af, of zich in de tussentijd heus een seksuele omwenteling heeft voltrokken. De seksuele revolutie van de jaren zeventig, die voor Nederland door Evert Ketting (1990) met cijfers wordt onderbouwd, komt in de popmuziek inderdaad niet sterk tot uiting. Maar, zoals Carey aangeeft, moeten we wat dieper graven om het verschil tussen de popmuziek en de eerdere populaire muziek op waarde te kunnen schatten.

De belangrijkste waterscheiding tussen de vooroorlogse en de naoorlogse populaire muziek vormt de opkomst van het zogenaamde ‘daten’, het min of meer vrijblijvend vrijen van jongens en meisjes in de jeugdfase. Een meer precieze omschrijving daarvan geeft de Nederlandse socioloog Cees Saal, die vlak na de Tweede Wereldoorlog het eerste jeugdonderzoek op zijn naam zette. In 1984 blikte hij in zijn afscheidscollege terug op de veranderingen die zich in de tussenliggende jaren hadden voltrokken. Het grootste verschil tussen beide meetpunten lokaliseerde hij in de weg waarlangs jongens en meisjes elkaar leren kennen en paren vormen. Vroeger volgden de stelletjes een lange route die volgens een vast patroon verliep van de eerste kennismaking tot aan de uiteindelijke huwelijksluiting. Met lichtelijke verschillen per geloofsrichting en sociaal-economisch milieu, passeerden de koppels de drie tussenstations van de scharrel, de verkering en de verloving.

De scharrel was de meest losse verhouding. Jongens en meisjes die op deze manier met elkaar ‘gingen’ mochten elkaar min of meer in het geheim ontmoeten. Echt stiekem ging dat overigens niet. Voor de hogere sociale klassen waren er de partijtjes, de lagere sociale milieus hadden hun vaste plaatsen waar ’s avonds werd geflaneerd. Steeds stonden de verliefde paartjes onder sociale controle van broers, zussen, buurjongens en buurmeisjes. Ook als de relatie al wat steviger was en er sprake was van een vaste verhouding en verkering, werden meisjes in de danszalen nog door hun broers of zussen gechaperoneerd. Niettemin werd er over relaties tamelijk geheimzinnig gedaan en bij de vraag wie met wie ging, werd al snel een fluisterton aangeslagen. De atmosfeer van een stille samenzwering tussen de

verliefden en hun omgeving werd pas verbroken met de verkering. Dan volgde bijna als vanzelf de verloving en die was dermate definitief, dat er afgezien van samenwonen en seksuele omgang al bijna van een huwelijk sprake was. Het hele traject werd omgeven door een sterke familiale controle en gereguleerd volgens de richtlijnen uit de etiquetteboeken.

Het is nu nog maar moeilijk voorstelbaar, hoe dwingend de hele gang van zaken voor alle betrokkenen was. Bij de verkering was officieus of officieel de goedkeuring nodig van de betrokken families. Daarmee was de eerste stap gezet in een vastliggend, haast onomkeerbaar proces dat naar het stadhuis leidde. Het afbreken of herzien van de verhouding kon allerwegen rekenen op afkeuring. Al snel lag een beginnende relatie vast in rituelen, waarvan het sparen voor de verlovingsringen, het huwelijksfeest en de uitzet niet de minst belangrijke was. Zodra het geld daarvoor bij elkaar en woonruimte beschikbaar was, kon er immers worden getrouwd. Kleine dingen hadden daarmee grote betekenissen. Gewoon overdag op straat, voor iedereen zichtbaar, hand in hand lopen was een onomstotelijk signaal van verkering. En dan hebben we het nog niet eens over de seksuele omgang. Zelfs in Amerika, waar een meer vrijmoedige omgang tussen jongens en meisjes al eerder werd getolereerd, bleef seksuele gemeenschap voor alle betrokkenen een heikel punt. Zodra alleen al het vermoeden bestond dat een jongen en meisje verder waren gegaan dan was toegestaan, was niet alleen een gedwongen huwelijk – een ‘moetje’ – haast onvermijdelijk, maar ook de reputatie van de betrokkenen onuitwisbaar beschadigd. Dat is ook de achtergrond van de jammerklacht die de Everly Brothers aanheffen in *Wake Up Little Susie* uit 1958. Dat seks ook voor de betrokkenen zelf verregaande implicaties had, komt misschien nog het best tot uitdrukking in de tekst van Jim Steinmans *Paradise By The Dashboard Light*, dat weliswaar in 1978 uitkwam, maar met terugwerkende kracht kan worden bestempeld als de ultieme rock’n’roll-song. Seksuele omgang, zo maakt de dialoog – gezongen door Meat Loaf in een schitterend duet met Ellen Foley – van dat liedje krachtig duidelijk, betekende destijds per definitie trouwen.

Met de opkomst van het dating-systeem verdwijnen die automatische gelijk-schakeling van seks en huwelijk. Met name het verschil tussen de scharrel en de *date* – het al dan niet vaste vriendje of vriendinnetje – lijkt op het eerste gezicht misschien betrekkelijk klein. In cultureel opzicht gaat het echter om een aardverschuiving. De stiekeme scharrel was iets anders dan de los-vaste relatie, het *going steady*, van de date. De date is zowel meer als minder, concludeert Saal (1984: 203). Het

daten is meer, omdat het verschijnsel algemeen maatschappelijk erkend is. Jongens en meisjes konden elkaar vrijelijk mee vragen voor een avondje uit en mochten thuis bij elkaar over de vloer komen. Het is minder omdat het weinig of niets te maken heeft met de route naar het huwelijk. Dates zijn haast per definitie tijdelijk en hebben daarmee weinig tot geen verbindende consequenties. Die beide zaken maken de scharrel en de date, tot principieel andere verhoudingen. Het dating-gedrag dat jongeren in de jaren zestig vrij algemeen adopteerden, riep dan ook aanvankelijk veel misverstanden op van de kant van hun ouders. Het verschil tussen beide vormen van vrijen komt ook sterk tot uitdrukking in het verloop van, zoals Horton het noemt, het drama van de *courtship* – in ouderwets Nederlands de ‘hofmakerij’ of de ‘vrijage’ – zoals dat in populaire liedjes wordt bezongen.

Horton brak het romantisch rollenspel van de verliefdheid op in vijf fases: de proloog, waarin verlangen naar de ander tot bloei komt en verwachtingen vorm krijgen; het eerste bedrijf met het, meestal explosieve, begin van de kennismaking; het tweede bedrijf, waarin de euforie overheerst over de wederkerigheid van verliefdheid; het derde bedrijf, dat de neerwaartse ontwikkeling van de verhouding beschrijft; en tot slot het vierde bedrijf, waarin een klaagzang wordt aangeheven over de verloren liefde en de resulterende eenzaamheid. Dat was de gang van zaken in 1955. In de songs van 1966 treft Carey een meer actieve kijk aan op de eigen inbreng in de fases van het drama van de verliefdheid. De proloog vervalt in haar geheel. Het begin, de eerste fase, wordt nu gevormd door een actieve zoektocht naar een relatie. In de tweede, gelukkige fase overschreeuwt het enthousiasme de eerdere sentimentaliteit. Deze fase wordt ook niet langer gezien als iets dat uit zichzelf een blijvend karakter draagt. De wederzijdse liefde moet permanent worden onderzocht en onderhouden. Het einde van de relatie in de derde fase wordt niet meer veroorzaakt door externe omstandigheden, maar komt voort uit de beslissing van een van beide geliefden. De vierde fase beschrijft het isolement waarin de hoofdpersoon van het liefdesdrama achterblijft. Dat eindpunt wordt niet langer louter als negatief gezien. Evenzeer geldt het als een mogelijkheid om het echte zelf te ontdekken. In boekhoudkundige termen maakt Carey (1969a: 730) de balans op: “De hele ontwikkeling lijkt de oudere dubbele moraal te verwerpen en te kiezen voor een meer open en eerlijke verhouding tussen jongens en meisjes. Het effect is dat de marges voor de keuze van een bevredigende verhouding worden verbreed. De netto-opbrengst is een grotere nadruk op persoonlijke autonomie en het wegvallen van het soort afhankelijkheid dat uit eerdere songteksten spreekt.”

Woorden voor het gevoel. Afgaande op deze inhoudelijke analyse leverde de beatmuziek tekstueel gezien een bijdrage aan de introductie van het datingsysteem. De liedjes onderstrepen dat puber-verliefdheden door buitenstaanders serieus genomen moesten worden en door de betrokkenen vrijelijk moesten kunnen worden beleefd. Belangrijker nog, er moest ook openlijk over kunnen worden gesproken. Eerder werd bij de bekentenis van of problemen in de liefde vaak de hulp ingeroepen van tussenpersonen of gebruik gemaakt van brieven. MacDonald (1994: 43) noemt *PS I Love You* een bijdrage van de Beatles aan het bekende subgenre van de gezongen brief. Dat songtype is echter eerder kenmerkend voor de muziek uit Tin Pan Alley en de rock'n'roll dan voor de beatmuziek. We hoeven maar te denken aan *Love Letters In The Sand* van Pat Boone uit 1957; aan *Please Mr. Postman* van de Marvelettes en het Nederlandstalige *Rockin' Billy* van Ria Valk, beide uit 1961; of aan *Return To Sender* van Elvis Presley zelf uit 1962. In de meeste beatsongs wordt verliefdheid meer direct gecommuniceerd en ook daarin gaat een bijdrage schuil van de populaire muziek aan de culturele verandering. Zo maakt Horton (1957: 577) een opmerking, die door Frith (1987: 123) met instemming wordt aangehaald: "In een culturele omgeving, waarin verbale vaardigheid in het uitdrukken van diepe gevoelens geen algemeen verschijnsel is en waar mensen al snel met het schaamrood op de kaken en met de mond vol tanden staan als ze hun liefde voor elkaar willen uitspreken, kan een publieke, onpersoonlijke liefdespoëzie een nuttig – en zelfs noodzakelijk – alternatief bieden." Op deze manier bekeken droegen de beatsongs toch de kiemen van een verandering in zich, al waren de verschillen met de eerdere populaire muziek niet echt wezenlijk.

Als verspreidingsmiddel van het datingsysteem vormde de naoorlogse popmuziek niet zozeer een breuk met, als wel een verbreding en aanpassing van de romantiek zoals die al in de vooroorlogse lichte muziek naar voren kwam. Ze was bedoeld voor een jongere doelgroep. Op de vraag wat popmuziek betekende voor de beginjaren van de jeugdcultuur wordt nu veelal volstaan met het antwoord, dat popsongs uitdrukking gaven aan de romantische gevoelens van het toen snel groeiend aantal jongeren dat langdurig naar school ging en bovendien werd geplaagd door een vroege geslachtsrijpheid. De jeugdonderzoeker Tom ter Bogt (1997: 17) stelt bijvoorbeeld dat popsongs met hun teksten vooral inspelen op overtrokken adolescente wensen en fantasieën over ware liefde, ongehinderd seksueel genot, absolute vrijheid en ongelimiteerde rijkdom. Dat deze thema's in de popmuziek overdadig en vaak overdreven aan de orde komen, kan moeilijk worden tegengespre-

roken. Als we bij deze observatie halt houden, stopt de analyse echter voortijdig. Die mening wordt onder meer door Frith met kracht van argumenten naar voren gebracht.

Het is nog maar de vraag, of we de liedteksten van de populaire muziek wel zo letterlijk moeten nemen als Mooney doet. Terecht geeft Frith (1987: 107-108) een vernietigend commentaar op deze en soortgelijke analyses. In een artikel met de sprekende titel *Why Do Songs Have Words?* maakt hij duidelijk dat de inhoud van de liedjes hier teveel naar de letter wordt genomen. Dat bepaalde liedjes een tijdlang populair zijn, betekent nog niet dat het publiek altijd onverkort instemt met wat een songtekst bedoelt te zeggen. Populaire liedjes richten zich immers niet op de werkelijkheid, maar op de verbeelding, de fantasie. Ook reiken ze, als we ze goed bekijken, geen consistente, maar ambivalente oplossingen aan. Ze geven niet zozeer uitdrukking aan een eenduidige ideologie, als wel aan culturele verwarring. Het is daarmee niet de vraag, wat de liedjes precies te melden hebben, maar wat de luisteraars er op uiteenlopende manieren mee doen. Als de liedjes hun luisteraars al iets te bieden hebben, dan zijn het nieuwe culturele vormen en symbolen voor hun tegenstrijdige angsten en verlangens. Ze lossen die spanningen niet op, maar geven ze hoogstens een nieuwe, denkbeeldige vorm. Daarmee bieden ze niet direct een eenduidig voorschrift voor gedrag, als wel een overdrachtelijke basis voor een nieuwe houding ten opzichte van de werkelijkheid. Dat laat zich uitstekend illustreren aan de hand van de teksten van de vroege Beatles-songs (Kleijer en Tillekens, 1990).

De spanning tussen gebondenheid en vrijheid lijkt de centrale thematiek te vormen van de beatmuziek. In de songs worden de keuzes die op dit punt worden gemaakt, op hun motieven en consequenties onderzocht. Definitieve antwoorden zijn er niet, maar vragen des te meer. De antwoorden daarop schommelen heen en weer tussen traditie en moderniteit. Enerzijds vinden we vrij ouderwetse liedjes, zoals *Do You Want To Know A Secret?*, waarin de betrokkenen nog uiterst geheimzinnig doen over hun eerste verliefdheid. De jongen en het meisje hebben elkaar hun liefde bekend, maar moeten dat nog aan de buitenwereld meedelen. Het scenario verloopt hier nog volgens de traditionele conventies. Onmiskenbaar wordt anderzijds de meer persoonlijke liefde tegenover de echtelijke liefde gezet. Zo wordt in *Can't Buy Me Love* de symbolische band van eeuwige trouw, de huwelijksring, diametraal tegenover de romantische liefde geplaatst. Blijkbaar kleven aan dat symbool verkeerde bijbetekenissen:

*Say you don't need no diamond rings, and I'll be satisfied.
Tell me that you want the kind of things, that money just can't buy.*

Het zinnebeeld van de traditionele liefde, de huwelijks- of verlofingsring, moest het vaker ontgelden. McCartney wilde er in zijn teksten nog wel eens in positieve zin naar verwijzen, maar vond dan stevast Lennon op zijn weg. Naar verluid veranderde John Lennon op die manier de inzet van *Drive My Car*, grotendeels een werkstuk van McCartney, door de zin 'You can give me golden rings' om te zetten in 'You can drive my car' (MacDonald, 1994: 132; Rotondi en Obrecht, 1994: 69).

*I told that girl that my prospects were good,
And she said, baby, it's understood.
Working for peanuts is all very fine,
But I can show you a better time.*

Waarop dan plagend de regels van het refrein volgen: "Baby, you can drive my car." Uitdagend wordt er ingebroken op de traditionele rolverdeling tussen de man als kostwinner en de vrouw als verzorger. Ook de nieuwe manier, waarop de beatmuziek die vragen aan de orde stelt, komt in de liedjes tot uitdrukking. Er wordt vrijelijk over gesproken. De traditionele rolverdeling vormde en vormt een belangrijk cultureel beginsel, waarmee jongens en meisjes niet alleen aan elkaar maar ook aan hun maatschappelijke verantwoordelijkheden gebonden worden (Miedema, 1997). Dat principe was vroeger zo vanzelfsprekend, dat er verder niet over werd nagedacht, laat staan gesproken. In de beatsongs wordt er echter openlijk over onderhandeld. Dat komt naar voren waar de materiële prijs wordt uitgedrukt die mannen als kostwinners traditioneel voor hun liefde moeten betalen. In de titelsong van de film *A Hard Day's Night* wordt het prijskaartje al openlijk genoemd. In het liedje *Girl* uit 1965 klinkt het zelfs verwijtend:

*Did she understand it when they said,
That a man must break his back to earn his day of leisure.
Will she still believe it when he's dead?*

Het geluid van de Beatles

De opmerking wordt gebracht met een stevige dosis overdrijving, maar dat maakt wel goed duidelijk, dat het voor de Beatles nog maar de vraag is of alle inspanning altijd wel de moeite waard is. Gesproken wordt er niet alleen over de symbolen, maar meer nog over de gevoelens die met bindingen gepaard gaan. En ook die worden blootgelegd in al hun tegenstrijdigheid. Aarzelingen en twijfels komen volop naar voren waar emoties aan de orde worden gesteld. In de songs van de Beatles lopen jongens regelmatig een blauwtje na een verwachtingsvol eerste avondje uit met een meisje. Een goed voorbeeld hiervan geven behalve *Norwegian Wood*, de liedjes *One After 909*, *The Night Before* en *Day Tripper*. Dat soort ervaringen bepaalt de opstelling die wordt gekozen bij een volgende verliefdheid. In *If I Fell* luidt het:

*So I hope you see, that I would love to love you,
And that she will cry, when she learns we are two.*

Liefde en genegenheid staan in de tekst pal naast hun zusteremoties van jaloezie en haatdragendheid. De liefdesbekentenis voor het nieuwe vriendinnetje is tegelijk ook een manier om de eigen jaloezie over te dragen op het vorige meisje om op die manier met haar gelijk te komen. Het meest opvallende is misschien nog wel, dat verliefdheden openlijk tegen elkaar worden afgewogen en zelf weer afhankelijk worden gemaakt van de reactie van de ander. Dat is niet alleen een relativering van het romantische beginsel van de enige ware liefde. Het plezier dat spreekt uit de muziek relateert ook het gewicht van de emoties. Dat kan worden gezien als een vorm van strategisch handelen om zichzelf emotioneel onkwetsbaar te maken. Ook en misschien beter dient het hier als een manier om voor zichzelf en anderen de complexiteit van de eigen gevoelens inzichtelijk te maken. In die zin wordt in en door de communicatie van de tegenstrijdige emoties een conditionele gevoelshuishouding geschapen. Verhoudingen worden op voorhand voorwaardelijk gemaakt van de emotionele ellende die erop kan volgen. Dat is ook de uitleg die in *If I Fell* wordt gegeven voor de wankelmoedige liefdesverklaring:

*'Cos I couldn't stand the pain
And I would be sad
If our new love was in vain.*

De tegenstrijdige angsten en verlangens komen tot slot sterk naar voren in de manier waarop het isolement aan het eind van een affaire, zoals Carey (1969a: 731) het noemt, wordt beleefd. In de beatmuziek heeft het niet enkel de grijze en grauwe kleur van de blues. Het krijgt zelfs een positieve bijklank. Je komt wel weer op je pootjes terecht. De tijd van het alleen-zijn wordt, als een pauze tussen de bedrijven van het liefdesdrama door, opgerekt en gunstig gewaardeerd. Het wordt gezien als een mogelijkheid om keuzes te overwegen en jezelf te zijn. In *I'll Follow The Sun*, een vroege song van McCartney die in 1964 werd uitgebracht, wordt een relatie vrolijk verbroken, niet omdat de liefde over is, maar gewoon omdat hoogtepunten net als de zomerzon altijd maar even duren:

And now the time has come and so, my love, I must go.

And though I lose a friend, in the end you will know, oh.

De laconieke mededeling kan vrijwel ongewijzigd worden gebruikt om een relatie te beëindigen. Het lijkt misschien tamelijk oppervlakkig. Maar, weer laat de meerwaarde van de date boven de scharrel zich voelen. Ook nu is het communicatieve element sterk aanwezig, ditmaal in de slotwoorden waarin het wederzijds begrip wordt benadrukt rond het belang om je eigen weg te gaan. In 1990 werd de positieve betekenis die de beatmuziek gaf aan het blues-gevoel van eenzaamheid, opgenomen in de eigen reflexieve geschiedschrijving van de popmuziek. Dan zingt de House of Love in het nummer *The Beatles And The Stones*: “The Beatles and the Stones made it good to be alone.” In interviews gaven de groepsleden te kennen dat ze deze zin enkel en alleen hadden opgenomen, omdat de woorden ‘Stones’ en ‘alone’ wel aardig rijmde. Hun regels geven echter beknopt de commentaren weer als die van Wilfrid Mellers (1969: 184) of van Carey (1969a: 731). “Er spreekt uit de teksten van 1966 nog wel leed en verdriet over verbroken relaties,” zo vat Carey het samen, “maar daarnaast wordt het gebeuren gezien als een mogelijke eerste stap naar de ontdekking van die kanten van de eigen persoonlijkheid die enkel kunnen worden blootgelegd in afzondering.”

De humor van de ‘peergroup’. Sterker nog dan in de semantische inhoud komt het tegenstrijdige karakter van de populaire muziek tot uiting in de ironische, cynische en meer nog schertsende toonzetting van de teksten. Op dit punt lijkt zelfs een belangrijk onderscheid te kunnen worden gemaakt tussen de beatmuziek en de

eerdere populaire muziek. Waar veel songs uit Tin Pan Alley lichtelijk ironisch overkomen – Fred Astaire was een meester in de kunst van het understatement (Babington en Evans, 1985: 100) – en veel blues-liedjes uiterst cynisch klinken, is de toon die de meeste beatsongs aanslaan, vooral schertsend en spottend.

*You're making me say, that I've got nobody but you,
But as from today, well, I've got somebody that's new.
I ain't no fool and I don't take what I don't want,
For I've got another girl, another girl.*

In bothheid evenaart de tekst van *Another Girl* van het album *Help!* uit 1965 de toonzetting van de gemiddelde blues-song. Relaties kunnen aan raken en even gemakkelijk weer uitgaan, zo luidt de boodschap. Met die levenswijsheid wordt, hoe welgemeend het allemaal ook klinkt, echter tamelijk luchthartig en vrolijk omgesprongen. De mededeling wordt ook niet gebracht als een eenzame monoloog, maar als een directe inbreng in een conversatie. In dat opzicht is het liedje exemplarisch voor het pop-idioom. Eerlijkheid en vrolijkheid lijken iets met elkaar te maken te hebben en ook met de gemoedelijke gesprekstoon die de Beatles in hun liedjes aanslaan. Frith (1981: 74) omschrijft het als volgt: “De Beatles zongen Amerikaanse muziek met een Liverpools accent, meer met een neusklank dan met een keelklank, waardoor hartstochtelijke gevoelens met een conversationeel cynisme afstandelijk konden worden uitgedrukt.” De relativerende en schertsende toonzetting valt meer deskundigen op. MacDonald (1994: 63) wijst op de onderhandelende toon die de zanger in *She Loves You* aanslaat bij de vermaning ‘apologize to her’.

De schertsende inslag van de liedjes relateert ook het seksisme dat de popmuziek vaak wordt aangewreven. Voor de rock’n’roll en in navolging daarvan ook de songs van de Beatles wijzen Barbara Bradby en Brian Torode (1984: 184) op het feit dat als favoriete koosnaam tussen verliefden vaak het woordje ‘baby’ wordt gebruikt. Ze leiden hieruit af, dat in deze liedjes voor de verhouding tussen geliefden de relatie tussen een zorgzame moeder of vader en hun hulpeloze kind als metafoor wordt ingezet. Buddy Holly’s *Peggy Sue* noemen ze het prototype van dergelijke liedjes. Afwisselend identificeert de zanger zich, zo laten ze zien, in de opeenvolgende coupletten met het kind voor wie het meisje een moederfiguur is en met de vader die voor haar als kind kan en wil zorgen. Door in die metafoor wisselende rollen in te nemen, verwerft de zanger in de loop van het lied het nodige zelfver-

trouwen om het meisje op een meer volwassen manier te benaderen. Die volwassen houding is echter allerm minst geëmancipeerd. Het wijkt niet af van het conventionele patroon waarbinnen jongens werden en worden gesocialiseerd (Bradby en Torode, 1984: 204). Popsongs, zo luidt het impliciete verwijt, zijn traditioneel en bekijken de wereld vanuit een mannelijk perspectief. Tegen die aanklacht valt wel het een en ander in te brengen. Hoewel woorden als ‘baby’ of ‘babe’ in ruime mate in de liedjes van de Beatles voorkomen, worden ze met even groot gemak door meisjes als door jongens gebruikt. Bovendien worden meisjes, behalve in begrippen die zijn ontleend aan het gezin, evenzogoed in vriendschappelijke termen, aangesproken met ‘darling’, ‘girl’ en al heel vroeg – zoals in *I’ll Get You* – zelfs doelbewust als ‘friend’.

Over het algemeen gedragen de meisjes die de Beatles in hun liedjes tegenkomen, zich uiterst zelfstandig en blijken ze met het grootste gemak de liefde die hen wordt toegedragen, af te kunnen wijzen. Daaruit kan zelfs een argument worden geput voor de stelling dat in de beatmuziek een nieuw, meer geëmancipeerd rolmodel voor meisjes wordt ontworpen (Kleijer en Tillekens, 1994a). Ook in de stijl rond de beatmuziek is dat zichtbaar. Meisjes ruilden hun Trevira-jurkjes in voor minirokjes en strakke truitjes; ze werden vlotter en uitdagender. Niet iedereen is echter van mening dat ze daar veel mee opschoten. In een lang artikel in de *New York Times* verweet de journalist Marion Meade (1971: 174) de popmuziek ooit pure vrouwvijandigheid. Eerst werden vrouwen, zegt ze, domweg geportretteerd als: “... de keurige, lieve buurmeisjes met wie de Beatles zo graag hand in hand wilden lopen.” Toen werden ze plotsklaps omgetoverd tot toffe meiden, *groovy chicks*. Die uiterlijke metamorfose leverde hen echter niet veel op. Het enige verschil was, dat van hen nu ook toeschietelijkheid op het seksuele vlak werd verwacht. Vrouwen waarmee de heren muzikanten niet naar bed willen, vervolgt Meade onder verwijzing naar *Lady Madonna* en *Eleanor Rigby*, zijn ofwel madonna’s ofwel ouwe vrijsters. Wat als begerenswaardig overblijft, zijn ofwel omfloerst kijkende, onbereikbare schoonheden, ofwel goedgevormde en gewillige bedgenoten. Het ophemelen van die laatste categorie vrouwen in het ene liedje wordt zorgvuldig in balans gebracht in het andere liedje met de daarvoor vereiste hoeveelheid vrouwen-angst en vrouwenhaat ten opzichte van de eerste categorie vrouwen. Songs als *Lovely Rita* van de Beatles en *Ruby Tuesday* van de Rolling Stones, waarin vrouwen worden geschilderd die zichzelf zijn, zijn volgens Meade de uitzonderingen die de regel bevestigen.

Het is een gegeven, dat beat- en rockgroepen lange tijd eenzijdig waren samengesteld uit mannen (Wells, 1986). Daar kan weliswaar een lange lijst tegenover worden gezet met de namen van zelfstandige zangeressen als Cilla Black, Petula Clark, Marianne Faithfull, Mary Hopkin, Lulu, Sandy Shaw, Dusty Springfield en Lucille Starr. Maar dat neemt niet weg, dat de kritiek hout snijdt. Het gemak waarmee jongeren hun vrijheid wisten te verwerven, verschilde niet alleen al naargelang hun sociale herkomst, maar was ook afhankelijk van hun sekse (Anyon, 1983; Pegg, 1984: 68). Een dubbele moraal maakte het voor meisjes het in de praktijk een stuk minder eenvoudig dan voor jongens om de nieuwe vrijheid te realiseren en vorm te geven. Onbetwist kan ook de inhoud van veel beatsongs ronduit seksistisch worden genoemd. Als bewijs voor haar stelling noemt Meade het brute *Under My Thumb* van de Rolling Stones. Mocht het ooit tot een proces komen, dan is ook het moordlustige *Run For Your Life* – de openingszin, “I’d rather see you dead, little girl,” is overigens ontleend aan Presley’s *Baby, Let’s Play House* – een goede kandidaat voor het beklagdenbankje (MacDonald, 1994: 129). Toch is het de vraag of we al die seksistische op- en aanmerkingen wel altijd even serieus moeten nemen. Onbetwist zit er het nodige ressentiment in de liedjes. Marcus (1975: 160) noemt dat gevoel zelfs de drijvende kracht achter de rock’n’roll van Elvis Presley. De rancune wordt echter gecompenseerd en afgeremd door een evenredige hoeveelheid zelfspot. In *Run For Your Life* uit de hoofdpersoon zijn kwaadheid over het flirtgedrag van zijn vriendinnetje met andere jongens. De toon van het liedje maakt onomstotelijk duidelijk, dat de hitte van de woede wordt afgeblust met een stevige portie scholierenhumor. De Beatles overdrijven gemakkelijk in hun teksten. Ze dollen een beetje en relativeren daarmee de emoties, zowel die van zichzelf als die van anderen. De humor die ze daarbij gebruiken is typerend voor de traditionele subcultuur van jongens.

Voor een goede kijk op de vroege Beatles-songs mag niet worden vergeten, dat jongens en meisjes destijds al op jonge leeftijd in gescheiden werelden werden ondergebracht. Rond de leeftijd van zestien jaar vormde zich voor elke sekse een eigen type subcultuur. Jongens verzamelden zich op straat en cultiveerden een houding van stoerheid, branie, spot en bluf; de meisjes zaten in kleine groepjes bij elkaar geklit in hun kamertjes te zwijmelen en vertrouwelijkheden uit te wisselen over verliefdheden. De subculturen waren in sterke mate buurtgebonden en sekse- en classespecifiek. Dat is grofweg het beeld dat uit de literatuur over dit onderwerp naar voren komt. In de praktijk lag dat allemaal vanzelfsprekend veel subtieler en

ook waren er aanzienlijke verschillen al naar gelang de positie van de betrokkenen op de sociaal-economische ladder. Globaal klopt de tweedeling echter wel, zeker waar het ging om de belangrijkste plaatsen waar jongens en meisjes elkaar konden ontmoeten: de flaneerlaantjes, de partijtjes, de danszalen en de disco's. Jongens en meisjes groeften daar in hun eigen clubjes samen, waarna ieder meisje min of meer geduldig moest wachten tot een van de jongens genoeg moed bijeen had verzameld om haar te vragen. Dat is ook de context waarbinnen liedjes als *I Saw Her Standing There* en *Twist And Shout* begrijpelijk worden. Moeilijk en moeizaam was vooral het moment waarop jongens en meisjes hun eigen groep moesten verlaten om persoonlijk met elkaar in contact te komen. Jongens hadden dan weinig meer aan hun stoere houding en taal; meisjes moesten zich geïnteresseerd tonen in de dingen waar de jongens mee bezig waren. Er moest op een persoonlijk niveau een brug worden geslagen tussen de beide subculturen. En dat is nu precies wat de vroege songs van de Beatles op een meer algemeen niveau voor hen leken te realiseren.

Met de stoerheid waarmee de rock'n'roll zich presenteerde, ging een grote mate van gevoeligheid en sentiment gepaard. In dat genre werden emoties ook door jongens openlijk geuit. Het gangmakende *Heartbreak Hotel* van Elvis Presley vertolkte de gevoelens van jongens die door meisjes waren afgewezen. Ze hoefden, zo luidde de impliciete boodschap, niet geheimzinnig te doen over de gevoelens die dat teweeg bracht. Met dat lied op zak kon iedere nozem de winkelpui, waar hij tegenaan hing, promoveren tot de lounge van zijn eigen Hartzeer Hotel om van daaruit zijn gevoel van eenzaamheid in het openbaar te verkondigen. De beatsongs zetten in dat opzicht nog een stap verder. Ze zetten de deur van de subcultuur van de jongens open voor de meisjes door hen actief te betrekken in de spot en zelfspot die voor die subcultuur bepalend zijn. Meer dan de eerdere geslachtsrijpheid van de meisjes in de jaren zestig en de persoonlijke charme van de vier Beatles, lijkt dat gegeven bepalend voor de geestdrift waarmee de groep in haar beginjaren zo enthousiast door een publiek van jonge meisjes werd onthaald.

De meeste liefdesliedjes van de Beatles volgen het model van een directe conversatie. De songs zijn geen stille smekbeden, zoals *Love Me Tender* of paniekerige alarmkreten tegen slapende vriendinnetjes zoals in *Wake up Little Susie*. Waar de tekst de vorm heeft van een *monologue intérieur* – een innerlijke monoloog – wordt die stevast opgetild naar het niveau van een persoonlijke bekentenis die door eventuele omstanders kan en mag worden gehoord. Zo is bijvoorbeeld *She Loves You* een directe liefdesverklaring. De voorzichtige ironische beleefdheid en

voorzichtigheid die kenmerkend waren voor het idioom van Tin Pan Alley blijven achterwege. De inhoud van de song thematiseert niet zozeer het probleem van de verliefdheid, als wel het onvermogen om daar uiting aan te geven en om onderlinge misverstanden uit te praten. De zanger lost dit probleem eenvoudig op door het gewoon weg te schreeuwen. Je vriendinnetje houdt van je, zegt hij en hij zegt dat zo luid, dat het duidelijk is dat iedereen het mag horen. De boodschap van de titel wordt hardop over de straat of het schoolplein uitgedragen. De song vormt daarmee een declaratie dat het iedereen vrij staat om verliefd te zijn en daar openlijk uiting aan te geven. Het maakt op die manier korte metten met het ijzig stilzwijgen van ouders of de soms goedaardige, soms kleinzielige, maar altijd stiekeme pesterijtjes van leeftijdgenoten.

De open communicatie van gevoelens tussen jongens en meisjes lost zo het probleem op van de onbespreekbaarheid van wederzijdse gevoelens. Daarmee zijn die gevoelens zelf echter niet onproblematisch geworden. Het verlangen naar geborgenheid en de wens tot onafhankelijkheid blijven even tegenstrijdig als ze van tevoren waren. De angsten en verlangens, de frustraties en satisfacties die daarmee samengaan, blijven gevoelsmatig even allesbeheersend. De manier om in de subcultuur van jongens met dat soort dingen om te gaan, is humor en spot. De taalkundige Geoffrey Leech (1983) betoogt, dat spot een uitstekend middel is om elkaar eens goed de waarheid te vertellen zonder direct de vriendschap op het spel te zetten. Elke conversatie, stelt hij, wordt geregeerd door de twee principes van beleefdheid en eerlijkheid. In de praktijk zitten die beide principes elkaar geregeld in de weg. De deelnemers aan een gesprek moeten veronderstellen, dat ze een eerlijke reactie krijgen op hun opmerkingen en vragen. Anders is alle informatie zinloos. Beleefdheid en wederzijds respect zijn een noodzakelijke voorwaarde om een gesprek op gang te houden. Gesprekken zijn open situaties, waar mensen vrijwillig aan deelnemen. Iemand die beledigd wordt, kan het gesprek beëindigen en verontwaardigd weglopen. De beleefdheid verbiedt echter iemand de waarheid te zeggen, wanneer die waarheid voor de betreffende persoon kwetsend is.

Eerlijkheid en beleefdheid verdragen elkaar niet altijd even goed. Er zijn een paar manieren om dat principiële dilemma op te lossen. Een uitstekend middel is het gebruik van ironie, of iets scherper sarcasme. Ironie gebruikt het middel van het 'understatement', overdreven beleefdheid, om onbeleefd te zijn. Het verdeelt de aanwezigen in twee groepen. Een 'in-group' van mensen die de ironie begrijpen en onderschrijven en een 'out-group' van buitenstaanders op wie de ironie betrekking

heeft en die de dubbele bodem van de ironie vaak niet doorhebben. Een ander middel is spot en zelfspot, in het Engels *banter*. Hier wordt juist overdreven beledigend gedaan. Dat middel lijkt grover dan de ironie, maar ligt volgens Leech taalkundig gezien op een hoger niveau. In zelfspot wordt de ironie op de eigen persoon en groep betrokken. De belediging wordt onderdeel van de acceptatie door de 'in-group'. In en door de spottende belediging wordt het groepslidmaatschap bevestigd en kan eerlijk de waarheid worden verteld. De beledigingen zijn zo grof en overtrokken, dat er een verdere, meer genuanceerde uitleg aan kan worden gegeven. Door de acceptatie die erin besloten ligt, is daarvoor een voldoende basis van vertrouwen gelegd.

Volgens Leech is deze spottende vorm van humor kenmerkend voor de *peer-group*. Helemaal gelijk heeft hij daarin niet. Grove spot en zelfspot treffen we oorspronkelijk vooral aan in de traditionele subculturen van jongens (Willis, 1977). De peergroup is een meer algemeen sociologische benaming voor de groepen die jongeren in hun vrije tijd op een gelijkwaardige basis onderling vormen. Het belangrijkste bindmiddel van die groepen is vriendschap. Ook in de traditionele subculturen van jongeren speelde vriendschap een centrale rol. Om die reden kunnen ook deze subculturen onder de algemene noemer van de peergroup worden geschaard. Toch wordt de term meestal gebruikt voor de meer moderne groepsvormen van jongeren (Van Hessen, 1965: 234). Het belangrijkste verschil is het soort vriendschap. Niet alleen in de praktijk is vriendschap een rekbaar begrip, ook sociologen geven er verschillende betekenissen aan. Zo wordt er vaak een onderscheid gemaakt tussen traditionele en meer moderne vriendschappen. Sprekend over de vooroorlogse situatie lokaliseert Jan van Hessen (1965: 225 e.v.) de traditionele aspecten vooral in de vriendschappen die jongeren destijds in de buurtgemeenschap met elkaar aangingen. Deze vriendschappen berustten op de vanzelfsprekende aanwezigheid van de jongeren in de beperkte geografische omgeving die ze met elkaar deelden. Omdat men elkaar niet bewust had uitgekozen, waren de vriendschappen inwisselbaar en niet al te vertrouwelijk. Met hun vriendschappen bouwden de meisjes aan een netwerk, waarop zij later bij huiselijke problemen konden terugvallen. Zij richtten zich daarbij vooral op de intieme zaken die dicht bij het huiselijk leven lagen (McRobbie en Garber, 1975). De jongens bereidden zich in en door hun vriendschappen voor op de dagelijkse gang van zaken in het werk. Ze specialiseerden zich in een weerbare vorm van humor, die hen later op de werkvloer goed van pas kwam (Willis, 1977).

In het moderne jeugdleven hebben jongeren, zo stelt Van Hessen (1965: 234) een groter en meer anoniem veld van contacten, zowel op school als in de vrije tijd. Daar blijven de inwisselbare vriendschappen, zij het op een meer algemeen niveau – los van de gebondenheid aan de buurt – gehandhaafd. Van Hessen reserveert daarvoor de term jeugdcultuur. Die vriendschappen worden nu echter gecombineerd met vertrouwelijke vriendschappen, gebaseerd op persoonlijke voorkeuren en gemeenschappelijke interesses. Voor die kleine, meer vertrouwelijke vrienden-groepjes gebruikt Van Hessen de term peergroup. In hun onderlinge verwevenheid vormen de jeugdcultuur en de peergroup een nieuwe structuur voor, zoals Van Hessen het noemt, het samen-jong-zijn. Als dat zo is, dan kunnen we de beatmuziek, met haar vertrouwelijke toonzetting in de gesprekken tussen jongens en meisjes, beschouwen als een poging om een brug te slaan tussen de eertijds gescheiden subculturen van jongens en meisjes. Beide groepen moesten daarvoor een prijs betalen. Jongens moesten leren om hun meer intieme gevoelens te uiten; meisjes moesten zich de spot en de zelfspot van de subcultuur van jongens leren eigen maken. In beide gevallen tellen echter niet zozeer de woorden zelf, als wel de toon waarop ze worden uitgesproken.

Humor en spot wijzen op nog een ander aspect van de Beatles-songs. Overgangen in gesprekken van ernst naar spel, van beleefdheid naar spot, van nuanceren naar overdrijving worden vooral aangegeven door de toonzetting van de stem. Met nadruk wijst Frith (1987: 97) op het belang hiervan. Woorden, zo zegt hij, functioneren niet alleen op een semantisch niveau, maar dienen ook als: “... geluidsstructuren die op directe wijze uitdrukking geven aan de emoties en de persoonlijkheid van de zanger.” Met verschuivingen van klemtoon, zuchten, schreeuwen of subtiele toonwisselingen geeft de stem uiting aan gevoelens. Dat verklaart waarom, zoals Marcus (1969: 129) zegt, een reeks nonsenswoorden, als ‘shooby shooby doo wah’ in een rock’n’roll-liedje voor de luisteraar meer betekenis kan hebben dan een eenduidige politieke verklaring in een protestsong. Het biedt ook een mogelijke uitleg voor het internationale karakter van de popmuziek. “Het is de reden,” zo voegt Frith tussen haakjes aan zijn opmerking toe, “waarom zangers als de Beatles en Bob Dylan in de jaren zestig in heel Europa zo’n diepe betekenis hadden voor een publiek dat geen woord verstond van de teksten die ze zongen.” Klaarblijkelijk moet er, zo concludeert Deena Weinstein (1991: 106) in het verlengde daarvan, een verschil worden gemaakt tussen de semantische waarde van songteksten en de emotionele betekenis van het stemgeluid van de zangers.

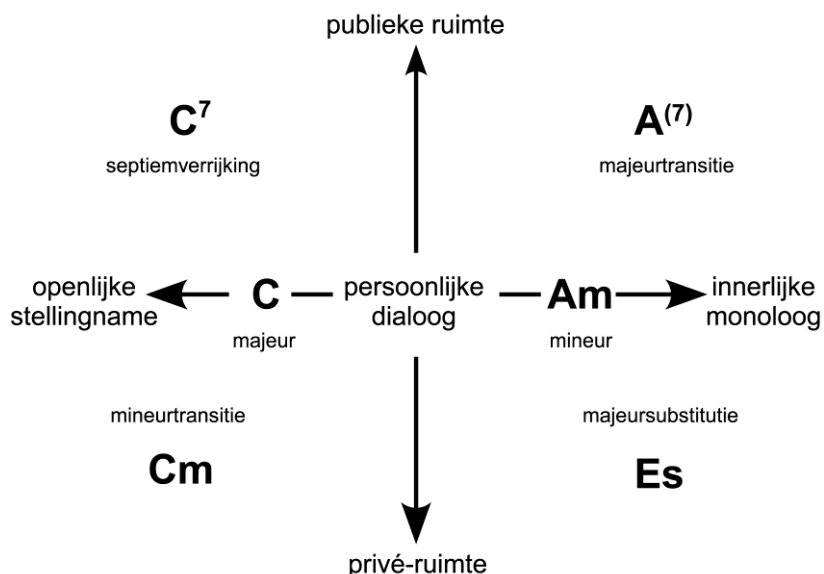
Een model van de conversatie. De teksten van de Beatles-songs zijn nu op verschillende manieren tegen het licht gehouden. Eerst op een kwantitatieve manier door woordjes te tellen en vervolgens op een meer kwalitatieve wijze met een analyse van de veranderingen die in de songs op het punt van de omgang tussen de seksen zichtbaar zijn. In de loop van het verhaal hebben we, in het voetspoor van Frith, meer en meer de gebruikelijke semantische aanpak ingeruild voor een benadering die in de taalkunde pragmatiek wordt genoemd. In plaats van om de directe betekenis van de teksten, gaat het daar om de vraag hoe woorden door taalgebruikers voor bepaalde doelen kunnen worden ingezet (Austin, 1965). Die redenering hebben we nog verder doorgetrokken naar de manier waarop de woorden – onberedeneerd gevoelsmatig of goed doordacht, gemeend of schertsend – worden uitgesproken en verklankt. Al doende hebben we de tekst bijna ongemerkt ingeruild voor de context, waarbinnen de woorden van de liedjes hun betekenis krijgen. Over de akkoorden hebben we het al een poos niet meer gehad. Ze hebben hun plekje in het geheel nog niet gevonden. Het was een lange aanloop, maar juist in die context blijken de akkoorden op hun plaats te vallen.

De context, waarbinnen de teksten hun betekenis en gebruikswaarde krijgen, kunnen we uiteenleggen in twee elementen. De eerste is de anonieme openbaarheid. Dit is een ruimtelijke dimensie, die de tegenstelling bestrijkt tussen het privé-leven thuis en het publieke domein van school en werk. Het tweede element is de nieuwe factor die de jeugdcultuur in dit geheel inbrengt. Ook dit is een dimensie, die valt te rangschikken op een lijn van privé naar publiek, beter gezegd van individueel naar collectief. Aan het ene uiterste staat het geïsoleerde individu, aan het andere uiterste het collectief van de jeugdcultuur. De beide dimensies kunnen op verschillende manieren worden benoemd en aan elkaar gerelateerd (Roos en O'Meara, 1988: 207). Hier volgen we de filosoof en sociaal-psycholoog Rom Harré (1983), die deze twee dimensies in een breder verband omschrijft als *display*, de presentatie, en *realization*, de handelingsbereidheid en -bekwaamheid. De presentatie is ruimtelijk bepaald. In de context van de werkplek of in de schoolklas gelden andere eisen voor de manier waarop mensen zich kunnen uiten, dan in de minder formele context van de straat of de disco. En op haar beurt liggen daar de eisen weer anders dan in de geborgenheid van de eigen kleine groep of het kamertje thuis. De tweede dimensie koppelt denken aan doen. Hier draait het verschil om de vraag of iemand zijn plannen en voornemens strikt individueel dan wel openlijk in het bijzijn van relevante anderen maakt.

Op de beide dimensies van presentatie en handelingsbereidheid is de conversatie van belang. Sterker nog, in zekere zin bestrijken de beide dimensies de belangrijkste aspecten van de conversatie. Nadrukkelijk stelt Harré (1983: 65), dat de conversatie het regulerende principe vormt van dat stuk van de sociale werkelijkheid, waarbinnen mensen hun opvattingen vormen, hun voornemens maken en hun besluiten kenbaar maken. De aard van de argumenten wordt bepaald door de positie die ze daarbij innemen binnen de ruimte die door de dimensies wordt gevormd. Elk van beide dimensies vormt een continuüm. Het zijn geleidelijk verlopende overgangen. Daarbinnen zitten echter filters. In de ruimtelijke bescherming van het privé-bereik kan men welgemeend uiting geven aan persoonlijke twijfels en frustraties in al hun tegenstrijdigheid. In het publieke bereik dienen dezelfde gevoelens meer beleefd en afstandelijk te worden geformuleerd. Al te heftige emoties moeten verborgen blijven. De publieke ruimte is de plaats, waar je een zonnebril moet opzetten om je tranen te verbergen, of waar, zoals Lennon beschuldigend zong: "You've got to hide your love away." Ook in de handelingsdimensie zitten dergelijke filters. Voor zichzelf kan iedereen individueel wilde plannen ontwerpen, mooie voornemens maken en hoge, overtrokken verwachtingen koesteren. In gedachten, in een innerlijke monoloog, kunnen persoonlijke twijfels en tegenstrijdige gevoelens onbelemmerd tegen elkaar worden afgezet. Binnen het collectief van leeftijdgenoten dient men echter voor zijn uitspraken te kunnen instaan. De overgang van privé naar publiek betreft in dit opzicht de betrouwbaarheid. Op iets dat openlijk in de groep gezegd wordt, is de spreker aanspreekbaar. Branie en bluf kunnen door de omstanders worden getoetst. In de context van de groep van zijn gelijken, moet iedere spreker instaan voor de waarheid van zijn opmerkingen. Elke opmerking is tegelijk ook een stellingname, die met geldige argumenten moet kunnen worden onderbouwd. De inzet van de spreker is zijn reputatie van betrouwbaarheid voor ieder van de aanwezigen die de bewering hoort. Op deze manier grondvest de communicatie het handelen (Harré, 1983: 50). En, zo voegt de ontwikkelingspsycholoog Ben Slugoski (1984) daar aan toe, ook de persoonlijke identiteit.

Midden op de beide dimensies van de conversatie staat de peergroup. Het snijvlak van beide dimensies is het kruispunt, waarop de peergroup opereert en haar functie krijgt. In de peergroup helpen jongeren elkaar om de sociale en emotionele barrières te overwinnen, die hun plannen en voornemens in de weg staan. Individuele opvattingen, plannen en voornemens kunnen in de vriendenkring worden

ingebracht en besproken. In een persoonlijke dialoog kunnen vrienden proberen elkaar zelfvertrouwen te geven, aan te moedigen en over te halen om de eigen grenzen te verleggen. In de vertrouwde omgeving van de groep kunnen argumenten worden uitgetest en de presentatie worden ingeoefend. De handelingsbekwaamheid kan worden beproefd binnen de relatief veilige geborgenheid van de vriendenkring. Betrouwbaarheid en reputatie lopen minder gevaar vanwege de sterke band van persoonlijke relaties. Iemand kan even de mist ingaan, maar dat kan worden vergeven. Hier speelt de persoonlijke dialoog een belangrijke rol. Op die manier draagt de peergroup bij aan het leren om meer zelfstandig om te gaan met de emotionele wisselvalligheden van het bestaan. In die zin vormt de peergroup, zoals ontwikkelingspsychologen en jeugdsociologen het noemen, een experimentele wereld (Bosma, 1985; Rosenmayr, 1969: 114 e.v.).



Figuur 77: Permutaties van de tonica geordend in het schema van Rom Harré

De twee dimensies van presentatie en handelingsbereidheid vormen op die manier een veld van argumentatieposities die individuen in een conversatie kunnen innemen (figuur 77). Afhankelijk van die posities, krijgen hun woorden een andere expressieve betekenis. Dat geldt daarmee ook voor liedteksten die een conversatie verbeelden. In dat schema kunnen nu ook de akkoorden worden ingepast. Dat akkoorden aan woorden een toegevoegde semantische waarde kunnen geven, hoeft

haast geen betoog. De semantische logica van de basisakkoorden, de tonica, subdominant en dominant is in de vorige hoofdstukken al vaak aan de orde geweest. De subdominant onderstreept dat de tekst deel uitmaakt van een moment van innerlijke bezinning. Op de dominant wordt de tekst actief naar buiten uitgedragen. Tussen beide in staat de tonica als een vertrek- en rustpunt. In de Beatles-songs blijken de vervangende akkoorden te kunnen worden gekoppeld aan de twee dimensies van de conversatie. De overgang van de basisakkoorden naar hun parallelle mineuren wordt gebruikt om in de persoonlijke dialoog van een meer neutrale op een meer vertrouwelijke toonzetting over te stappen. De overige akkoorden figureren meer in de extremen van het schema. Aan de onderkant van het schema, als een indicatie dat de conversatie betrekking heeft op de ruimte van het privé-leven, vinden we de mineurtransities en hun majeure substituties. Aan de bovenkant staan de septiemverrijkingen en de majeure transities. De samenhang tussen de soorten akkoorden en de verschillende contexten kan met enkele voorbeelden kort worden geïllustreerd.

2	D: ii V ⁷ ii V ⁷ ii V ⁷ I	
		Tell me why —
6	D: vi ii V ⁷ I	
	— you cried — and why you lied — to me. —	

Figuur 78: Vertrouwelijke en hoorbare dialoog in *Tell Me Why*

Een mooi voorbeeld van een gesprek tussen vrienden, biedt natuurlijk *She Loves You* (figuur 3 op pagina 92). Het nummer is duidelijk als zodanig opgezet. “You think you’ve lost your love, well I saw her yesterday,” zo opent het eerste couplet. Op het woordje ‘love’ springt de tonica *I* over naar de parallelle mineur *vi*, als om aan te geven dat er een persoonlijk onderwerp wordt aangesneden. De akkoorden hebben hier een vergelijkbare functie als in het volksliedje *Drunken Sailor*, waar een en dezelfde regel wordt herhaald op afwisselende mineur- en majeure parallellen: “What shall we do with a drunken sailor?” Op het mineur-akkoord klinkt de tekst vertrouwelijk als een overweging; op het majeure akkoord wordt de vraag luider als een openlijke vraag of meer nog een als een conclusie naar voren gebracht. In *She Loves You* zijn meer akkoorden in het spel. De parallelle mineuren vervullen

evenwel dezelfde functie. De vertrouwelijke toonzetting wordt, met een overgang naar de mediant *iii*, aangehouden tot het laatste woord. Dan gaat de zin over naar een controleerbare mededeling, die wordt onderstreept door de dominant *V*. Het effect is dat het tussengedeelte, zodra het gesprek over het vriendinnetje gaat, het karakter krijgt van een gedeeld geheim. In *Tell Me Why* spreekt de zanger zijn vriendin direct toe (figuur 78). Hun relatie verkeert op dat moment duidelijk in de derde fase van Carey. Het einde van de verhouding is nabij. In het begin is er nog iets van de oude vertrouwelijkheid als hij haar vraagt om de reden van haar verdriet. De parallelle mineuren benadrukken het meeleven. Dan wil de zanger van zijn vriendin de reden horen van haar bedrog. Er klinkt een majeurakkoord. Het wordt hardop gezegd, de vertrouwelijkheid is weg, en de toonzetting vraagt om een formele verklaring. Het maakt duidelijk, dat de ik-figuur op dit punt geen excuses of uitvluchten, maar een luide en duidelijke verantwoording wil horen.

18	A: ii	V ⁷	IV	V ⁷	IV	
	Yes, I'm the one who	wants	you,	oh —	ho,	—
					oh —	ho.
21	A: V	i	bIII	bVII		
		Oh,	you	could find	bet — ter	things to do
24	A: bVI	V ⁷	I			
	—	than to	break	my	heart a — gain.	—

Figuur 79: Monologue interieur in I'll Be Back

Rechtsonder in het schema staan de majeursubstituties: de *bVI*, *bIII* en *bVII*. Deze akkoorden worden vooral gebruikt voor innerlijke monologen. Dat kunnen tobberige beschouwingen zijn vol tegenstrijdigheden, maar altijd geven ze een eerlijke uitdrukking van diepe gevoelens. In het wraakzuchtige *I'll Be Back* vinden we een goed voorbeeld van een dergelijke innerlijke, individuele monoloog (figuur 79). In de maten 18 tot en met 21 slaat de zanger nog de toon aan van een vertrouwelijke dialoog. Dan wordt duidelijk, dat er iets is wat hem goed dwars zit en waarmee hij voor zichzelf nog niet in het reine is. Met de overgang naar de majeursubstituties in maat 22 schakelt de tekst over naar de broedende overpeinzing: “Oh you could find better things to do.” Overigens klinken deze akkoorden niet in

alle liedjes even somber. Verheugd, maar even diep gemeend en zeker zo ongecensureerd klinken bijvoorbeeld het *Peggy Sue*-akkoorden in *I Saw Her Standing There* en *It Won't Be Long*.

Diametraal tegenover deze akkoordsoorten staan linksboven in het schema de akkoorden die met natuurlijke septiemen zijn verrijkt. Hier is de gesprekscontext de publieke ruimte en geldt de controle op betrouwbaarheid van de jeugdcultuur. Niet alleen moet hier de beleefdheid in acht worden genomen, ook moeten handelingen worden beargumenteerd.

9	C: I ⁷	IV ⁷	I ⁷	IV ⁷	
	Come on, —	outta my way, —	'cause I'm a	gonna see my baby to —	day. — I've got a
13	C: I ⁷	IV ⁷	V ⁷		VI ⁷
	whole lotta things I gotta	say —	to her. —	—	Wo, wo, ah, —

Figuur 80: Publieke gevoelsuiting in When I Get Home

In *When I Get Home* zien we hoe hiervoor de septiemakkoorden kunnen worden ingezet (figuur 80). De ik-figuur is op weg naar huis, waar zijn vriendin op hem wacht. Hij heeft duidelijk haast. Zijn prioriteiten liggen bij zijn meisje en alle andere dingen, de officiële regels en verplichtingen, moeten daar even voor wijken. Ter compensatie van de inbreuk op de beleefdheid wordt die waarheid ironisch en lichtelijk spottend gebracht. De impliciete boodschap is, dat iedereen die zelf wel eens verliefd is geweest, de gehaastheid wel zal begrijpen. Op vergelijkbare wijze worden de septiemakkoorden ingezet in *I Saw Her Standing There* (figuur 1 op pagina 35) en *I Wanna Be Your Man* als een openlijke liefdesverklaring in een publieke context.

Linksonder in het conversatieschema vinden we de mineurtransities. In de songs van de Beatles vergezellen die akkoorden doorgaans opmerkingen, die weliswaar worden gemaakt in het gezelschap van vrienden en kennissen maar die tegelijk een sterk privé-karakter dragen. Daarmee wordt de oprechtheid en gemeendheid van een vertrouwelijke opmerking benadrukt. Een uitstekend voorbeeld biedt de overgang in maat 14 in het liedje *Any Time At All* (figuur 81). Hier worden de twee parallelle mineuren *iii-vi* vervolgd met de mineurtransitie van de subdominant *iv*. Die overgang verschaft degene die wordt aangesproken een inkijkje in de

privé-werkelijkheid van de spreker en geeft op die manier een zekere intimiteit gekoppeld aan betrouwbaarheid. De zanger staat in voor zijn gevoelens.

9

D: I	iii	vi	iv*
If you need some –	bo – dy to love, —	just look in –	to my eyes; —

*Figuur 81: Een signaal van vertrouwen in het eerste couplet van
Any Time At All*

In de laatste categorie van akkoorden vallen tot slot de majeuretransities *II*, *VI* en *III*. Deze akkoorden ondersteunen privé-opmerkingen, die bewust of onbewust – vaak op een onbewaakt moment – ongecensureerd ontsnappen aan de sfeer van de privacy en publiekelijk worden geuit. De woorden komen diep uit het hart en zijn daarmee uiterst eerlijk. Meestal zijn ze ook tegenstrijdig en nog ondoordacht. Soms gaat het om beledigende, wrokkende opmerkingen. Maar even goed kan het, zoals in *I'm Happy Just To Dance With You* gaan om een, nog onzekere liefdesverklaring (figuur 82).

5

E: vi	ii	III ⁷ IV	V ⁷ I	V ⁷
Before this dance is through	I think I'll love you too,	— I'm so happy when	you dance with me. —	

*Figuur 82: Persoonlijke ontboezeming in maat 6 van
I'm Happy Just To Dance With You*

Hoe akkoorden op expressieve wijze een andere contextuele betekenis aan de tekst kunnen geven, valt goed te horen in het liedje *I Should Have Known Better* (figuur 83). Kort op elkaar klinkt daar twee keer de nietszeggende en bijna gelijklopende kreet 'Ooh!'. De eerste keer, in maat 26, geeft het uitdrukking aan een welgemeende, ongecensureerde individuele gevoelsuiting. Hier wordt het dan ook ondersteund door de majeuretransitie. De tweede keer, in maat 30, klinkt het als een bevestigende juichkreet die iedereen mag horen. Dan is de begeleiding een septiemakkoord. Op de waarheid van zijn overtuiging kan de spreker worden aangesproken. Soortgelijke variaties rond verder betekenisloze woorden vinden we ook in andere liedjes. De 'yeah's' in *She Loves You*, waarvan Tim Riley (1987: 269) de emotionele vocale energie bewondert, worden gestuurd op het kompas van een akkoordensche-

Het geluid van de Beatles

ma, dat, mede door de toegevoegde tonen, door de verschillende contexten van de conversatie heenloopt. Het is dan ook niet voor niets dat de Beatles de muzikale klemtoon op deze woorden leggen. Ze laten daarmee zien, dat een vertrouwelijke mededeling als ‘she loves you’ in de verschillende contexten van de conversatie hardop kan en mag worden uitgesproken.

23	G: vi IV I III
	That when I tell you that I love — — you, ooh! —
27	G: vi I I⁷
	you're gon — na say — you love me too, — hoo, hoo, hoo, — hoo, — oh. —

Figuur 83: Spontane hartekreet in maat 26 van I Should Have Known Better

De afbeeldingen in deze paragraaf stammen alle uit het album *A Hard Day's Night*. De keuze van dit album en de songs is echter vrij willekeurig. Zonder uitzondering kunnen alle afbeeldingen van liedjes in dit boek worden gebruikt om deze relatie tussen contexten en akkoorden te illustreren. Niet alle beatgroepen slaagden erin om een dergelijke nauwe samenhang tussen de akkoorden en de woorden aan te brengen. Het verband tussen tekst en muziek is onmiskenbaar een van de sterke punten van de Beatles-songs. Ook de manier waarop de Beatles de tekst en muziek aan elkaar knoopten, laat hun vaardigheid als songschrijvers zien. De Beatles schreven hun teksten op dezelfde associatieve manier waarop ze ook hun melodieën componeerden. Soms was het startpunt de tekst, soms de muziek. In het geval van McCartney's *Yesterday* waren de akkoorden en de melodie er eerder dan de tekst. Volgens de overlevering ging het nummer aanvankelijk door het leven onder de titel *Scrambled Eggs*. Voor het vervolg werd vrijelijk gebruik gemaakt van voor de hand liggende rijmwoorden als 'legs' en 'sex'. Het laat zich gemakkelijk raden, hoe melig de geïmproviseerde tekst aanvankelijk was. Meer songs begonnen hun loopbaan op die manier met onzinnige of flauwe teksten. Net als bij *Yesterday* slaagden de Beatles er bijna altijd in om in de definitieve versie een innige samenhang aan te brengen tussen de akkoorden en de woorden, waarbij de melodie een bemiddelende rol speelde. Het kon van beide kanten komen. De teksten genereerden de muziek en de muziek genereerde de teksten.

MacDonald (1994: 62) stelt, dat de woorden van de Beatles-songs volstrekt onbelangrijk zijn. Inhoudelijk kan dat kloppen. In veel liedjes geven de woorden

echter op sprekende wijze de context van de conversatie aan en in dat opzicht hebben ze meer dan voldoende betekenis. Ook MacDonald zelf lijkt dat te onderschrijven. Ten aanzien van *She Loves You* merkt hij op: “Te oordelen naar de expressieve band tussen de woorden van de song en de melodie, moet een ruwe versie van de tekst haast wel de tweede stap zijn geweest, waarna het duo hoogstwaarschijnlijk overstapte op de manier van wederzijdse uitwisseling van zinnen, op de vertrouwde manier van *From Me To You*.” Daarbij was, zo kunnen we daaraan toevoegen het niet belangrijk, dat de woorden inhoudelijk betekenisvol waren. Het was zelfs onbelangrijk dat woorden goed op elkaar rijmden, als ze maar rijmden met de contextuele betekenis van de akkoorden. Op die manier boden de akkoorden steun bij de interpretatie van de woorden en, omgekeerd, de woorden bij de duiding van de akkoorden. Omdat de akkoorden in de beatmuziek onderling in een losser verband staan, lijken ze dat steuntje goed te kunnen gebruiken. Ook Andy Widders-Ellis en Jesse Gress (1994: 99) lijken hier enige orde te vinden in de ogenschijnlijke chaos van de Beatles-akkoorden. Alles mag, zo stellen zij, als het maar in het ‘moment van de regel’ past. En dat moment lijkt, zo kunnen we nu concluderen, vooral te worden bepaald door de wisseling van context.

Vanzelfsprekend moet bij dit alles worden bedacht dat de songs zelf geen directe communicatiemiddelen waren. De liedjes waren niet gericht op individuele personen, maar op een anoniem publiek. Aan dat publiek boden ze een algemeen model van de conversatie. Door de snelle wisselingen van de akkoorden was dat ook een uiterst flexibel model.

Besluitvormingsmachientjes. Muziek is, zo wordt wel gezegd, pure emotie. In grote lijnen klopt die bewering wel. In muziek draait het vooral om gevoelens. In de regel bevat een muziekstuk, ook al speelt de tekst een belangrijke rol, weinig tot geen cognitieve informatie. De directe gelijkstelling van muziek aan zuivere emoties suggereert evenwel, dat elke compositie uitdrukking geeft aan pure, universeel menselijke gevoelens. Daar valt – de schrijver en muzikliefhebber Simon Vestdijk (1956) wijdde ooit een heel boek aan dat onderwerp – wel het een en ander tegenin te brengen. Gevoelens zijn gekoppeld aan objecten, afhankelijk van verwachtingspatronen en ze roepen elkaar volgens bepaalde scenario’s op. Al die zaken kunnen per cultuur en per persoon verschillen en juist op dat punt lijkt muziek zijn werk te doen. Muziek is niet vanzelfsprekend, constateert de socioloog Alfred Schütz (1951). Dat merk je al gauw, als je voor het eerst muziek uit een andere

cultuur hoort. Als sociaal fenomeen is elke compositie een vorm van communicatie en als zodanig, zegt Schütz, onderdeel van een muzikale cultuur. Een muziekstuk kan niet spontaan worden beluisterd. Het moet ook gevoelsmatig worden begrepen. Maar, als het wordt begrepen, legt het ook iets uit (Blacking, 1987; Förnas, 1997: 118 e.v.). Voorbeeldmatig reikt het een manier aan, waarop gevoelens kunnen worden geordend en georganiseerd. Muziek drukt niet op een doorzichtige manier emoties uit, maar laat exemplarisch zien hoe emoties kunnen worden gestuurd en gemanipuleerd. Dat geldt ook voor popmuziek. Popsongs, zegt Frith (1987: 123) nadrukkelijk, weerspiegelen geen emoties, maar verschaffen aan hun luisteraars de romantische kaders waarbinnen en de termen waarmee ze hun emoties kunnen uitdrukken en op die manier ook kunnen ervaren. Muziek vult de leegte van de fantasie.

Muziek is kortgezegd vooral een manier om stemmingen op te wekken en in patronen onder te brengen. In de Beatles-songs gebeurt dat op een specifieke manier. Het akkoordenmateriaal wordt eenduidig gekoppeld aan de context van de conversatie. Op zich is dat niet zo nieuw. Ook in de kadensen van de folk en de blues lijken de akkoorden vaak vergelijkbare functies te vervullen. Daar wordt evenwel slechts een deel van het beschikbare akkoordenmateriaal gebruikt. In de beatmuziek wordt een groter areaal van het toonrooster bestreken. Bovendien worden de akkoorden daar losgekoppeld van de trein van de kadensen, waardoor ze op een meer flexibele manier kunnen worden ingezet. Doorslaggevend lijken vooral de bijna moeiteloze wendingen van de akkoordovergangen, die met even zo snelle stemmingswisselingen gepaard gaan. De deskundigen zijn op dat punt opvallend eenstemmig. In *She Loves You*, stelt Terence O'Grady (1983), verspringen triestheid en ernst zonder aanloop naar een opgewekte, montere vrolijkheid. Over Lennons zangstijl zegt Riley (1987: 269): "In de vroege songs verschuift de houding van de jongen ten opzichte van zijn vriendinnetje bijna constant – net zo gemakkelijk kan Lennon hatelijk en aanmatigend klinken, als kwetsbaar en argwanend." Het geheim van de Beatles-songs, stelt Marcus (1980), zit in de emoties – het sentimentalisme van McCartney en het cynisme van Lennon – die tegenover elkaar in stelling worden gebracht. Het is hier nu even niet van belang, of de verschillen tussen Lennon en McCartney werkelijk zo groot waren als Marcus wel suggereert. Het gaat erom, dat de combinatie van dergelijke tegenstrijdige gevoelens zich in de Beatles-songs gemakkelijk laat aanwijzen. Daarmee lieten de liedjes zien, hoe emoties op een nieuwe wijze konden worden gemanipuleerd en gehanteerd. Daarmee bood de beatmuziek niet alleen een

model van de conversatie, maar ook een middel om de gevoelshuishouding die daarbij hoorde, aan te leren.

Het werktuig van de muziek was voor dat doel uitermate geschikt. De stelling dat de populaire muziek een geschikt leermiddel is om op een moderne wijze met emoties om te gaan, keert met de regelmaat van een klok in de vakliteratuur terug. Mooney, Carey en Horton zeiden al van de vooroorlogse populaire muziek, dat de liedjes hun luisteraars de rol en identiteit aanleerden van partner in een liefdesrelatie. Bradby en Torode (1984: 187) specificerden dezelfde stelling voor de rock'n'roll. Volgens hen is het liedje *Peggy Sue* een soort taalles in het leren uitspreken van een volwassen liefdesverklaring. In het liedje doorloopt de zanger verschillende rollen, waarmee in stijgende mate voldoende zelfvertrouwen wordt opgebouwd. Volgens Richard Poirier (1971: 112) vallen de Beatles-songs op een soortgelijke manier als lesmateriaal te beschouwen, maar dan in bredere zin. Ze verschaften hun luisteraars een concept van oprechtheid ten opzichte van zichzelf en hun gevoelens. Frith (1995) komt tot eenzelfde conclusie.

Tekst is belangrijk in popsongs, stelt Frith (1995: 7), omdat het een draagvlak biedt voor de stem. Juist de toonzetting van de stem verandert gemakkelijk al naar gelang de expressieve context van de conversatie. In een huiselijke context klinkt de stem intiem; op school wordt een meer formele toon aangeslagen; en in een vertrouwelijk telefoongesprek geeft de stem een persoonlijke indruk. De manier waarop de toon wordt getroffen is misschien, zegt Frith, wel de basis van de identificatie van de luisteraars met een liedje en de zanger. Het is het middel waarmee de oprechtheid en de waarachtigheid wordt vastgesteld. In principe geldt dat voor alle muziek, de conventies verschillen evenwel per genre. Wat voor de een authentiek klinkt, doet voor de ander onecht aan. In de popmuziek wordt bijvoorbeeld door mannelijke zangers veel de falset-stem gebruikt, die in de eerdere populaire muziek als 'gemaakt' en 'verwijfd' gold. Hoewel dit stemregister ook in de popmuziek in eerste instantie een imitatie is van een meisjesstem, blijft het geluid in dit genre mannelijk klinken. Daar overheerst een positieve associatie met intimiteit en jeugdigheid en we nemen tegenwoordig, stelt Frith, bij popmuziek zondermeer aan, dat hoe hoger de stem klinkt, hoe intiemer en oprechter de zanger zijn boodschap bedoelt.

Accepteren we eenmaal de conventies van een bepaald muzikaal genre, dan kunnen we ons op een bijna directe manier met de muziek vereenzelvigen. In navolging van Roland Barthes (1975) stelt Frith, dat hierbij vooral de stem van de

zanger een doorslaggevende rol speelt. Als we naar zang luisteren, geeft dat een fysieke stimulans die gekoppeld is aan de gevoelsbeleving. De halfbewuste overname van de woorden en de melodie speelt daarbij een belangrijke rol. In een wel heel lange zin, formuleert Frith (1995: 8) het als volgt: “Het plezier van muziek ligt in het spel, dat we kunnen maken van zowel het worden aangesproken door een stem waarop we kunnen reageren wanneer die – strelend, bevestigend, klagend – tot ons spreekt, als van het aanspreken, waarbij we de stem aannemen als onze eigen stem, niet enkel fysiek (...), meezingend met de bijbehorende keel- en borstwegingen, maar ook en meer betekenisvol, emotioneel en psychologisch, onder het aannemen van de *vocale persoonlijkheid*.” Het is een mondvul, maar de teneur is duidelijk. Volgens Frith biedt muziek een directe identificatiemogelijkheid.

Er is maar weinig geschreven over de manier waarop muziek deze functie kan vervullen. Frith benadrukt de fysieke en psychologische aspecten van de emotionele identificatie en wijst daarnaast op het persoonlijk karakter van het stemgebruik in de popmuziek (Frith, 1996d). Er speelt echter nog een belangrijk element mee: de tijdsbeleving. Schütz (1951: 172-173) maakt op dit punt een vergelijking met begrijpen van een wiskundige formule, zoals de stelling van Pythagoras. De formule $a^2 + b^2 = c^2$ is pas inzichtelijk, als wordt begrepen dat hiermee een vaste relatie wordt aangeduid tussen de lengte van de zijden van een rechthoekige driehoek. Als die verhouding wordt begrepen, is tegelijk duidelijk hoe in de wiskunde geometrie en algebra zich tot elkaar verhouden. Natuurlijk zijn muziek en wiskunde niet helemaal hetzelfde en de vergelijking gaat dan ook mank. Anders dan wiskunde is muziek aan tijd gebonden; het is een stroom van geluid. Door de emotionele lading en het fysieke karakter daarvan creëert muziek haar eigen momentane tijdsbesef: de ‘innerlijke tijd’. Zolang de luisteraar met de muziek meegaat, valt zijn beleavingswereld direct samen met die van de muziek. Door zich onder te dompelen in de doorlopende stroom van de muziek laat de luisteraar zijn subjectieve tijdsbeleving sporen met de innerlijke tijd van de muziek. De muziek schept daarmee een gemeenschappelijke beleving, die individueel kan worden ondergaan. Daardoor ontstaat de sterke indruk van een gedeelde ervaring, die een geslaagde muziekuivoering kan achterlaten bij de samenspelende muzikanten en hun luisteraars (Schütz, 1951: 177).

Wat leerden de luisteraars van de beatmuziek? Net zoals de conventies van oprechtheid en de klank van het stemgeluid in de beatmuziek anders waren dan in voorgaande populaire muziek, was ook de manier om met emoties om te gaan

anders. In de innerlijke tijd van de beatmuziek wisselen, samen met de stem en de akkoorden, uiteenlopende stemmingen elkaar in verschillende contexten van de conversatie snel en flexibel af. Jongensachtige brandie kan overgaan in een gevoelige kwetsbaarheid, een uitroep van frustratie wordt een vastbesloten mededeling. Tussen de contexten van de conversatie worden vloeiende overgangen gecreëerd. Jaloezie kan worden uitgesproken en getemd; verliefdheden kunnen hanteerbaar worden gemaakt. De barrières tussen de privé-ruimte en de publieke ruimte en tussen het individu en het collectief van de leeftijdgenoten wordt in de beatmuziek niet opgeheven, maar communicabel gemaakt. De luisteraars konden zich die gevoels-huishouding aanleren door de conventies te accepteren en in de innerlijke tijd van de songs op te gaan. Daarbij werd van hen ook een mate van zelfsturing verwacht.

Ondergaan in de innerlijke tijd van een liedje, vormde ook het doelbewuste advies, dat de Beatles op de voorkant van de single *Revolution* gaven aan de sombere Jude: “Take a sad song and make it better.” Net als *Yesterday* droeg ook dit nummer aanvankelijk een andere titel: *Hey Jules*. Dat sloeg op Julian, de zoon van John Lennon. Voordat dat bekend was, is er driftig over de titel van het nummer gespeculeerd. Sommige zagen er, vanwege de klankassociatie met het woord ‘dude’, een verwijzing in naar de country and western. Anderen begrepen de naam als een afkorting van ‘juvenile delinquents’, de term waarmee de Britse pers de nozems, en aanvankelijk ook de Beatles samen met hun fans en groupies, typeerde. Bij sommige journalisten leefde zelfs enige tijd het idee dat het, vanwege diens joodse achtergrond, om Bob Dylan ging. Het is verleidelijk om in de naamswijziging een toespeling te zien naar Jude Fawley, een van de figuren uit de Bridehead-saga van de Engelse schrijver Thomas Hardy (1895). Gezien de werkwijze van de Beatles is dat wat vergezocht. Toch kan het liedje worden opgevat als een commentaar op Hardy’s analyse van het menselijk bestaan. Gedreven door zijn zucht naar kennis verruimt Jude, zo vertelt Hardy in *Jude the Obscure*, zijn dorpje voor de grote stad. Daar moet hij leren omgaan met het leven in de anonieme stedelijke context. Het kost hem de grootste moeite om de goede houding te vinden. Heen en weer geslingerd tussen twee vrouwen die enerzijds de dorpssamenleving en anderzijds de stad vertegenwoordigen, kan hij de juiste balans niet vinden en maakt hij steeds de verkeerde keuzes (Sisson, 1978). Hardy’s Jude, zo verduidelijkt Keith May (1977) in zijn boek *Out of the Maelstrom* is gedwongen te kiezen tussen twee, voor hem onacceptabele leefstijlen. Tegenover de verhoogde emotionele perceptie en empathie van de stadse Sue Bridehead staat de onromantische overlevingskunst van de dorpse

Arabella Donn. De laatste is weliswaar stabiel, maar ook kortzichtig; de eerste heeft een ruimer, maar tegelijk ook weinig diepgravend en wisselend blikveld. Tussen beide aanpassingsvormen bestaat voor Jude geen middenweg. Hij versombert en het boek eindigt met zijn voortijdige dood. In die zin belichaamt Jude het pessimisme van Hardy zelf over het verlies aan moreel en intellectueel houvast in de moderne samenleving.

Hardy's boek speelt aan het eind van de negentiende eeuw. In het midden van de twintigste eeuw was de situatie van de meeste jongeren ontegenzeggelijk minder extreem. Toch zijn er ook overeenkomsten. Veel jongeren bevonden zich in een vergelijkbare situatie. Op jacht naar kennis en diploma's bezochten ze scholen, waar noch zichzelf noch hun ouders ervaring mee hadden. Ze werden daar beoordeeld op de objectieve maatstaven van schoolsucces. Tussen hun medeleerlingen bevonden ze zich op de grote scholengemeenschappen in een onbekende, anonieme situatie die sterk verschilde van de buurtgemeenschappen waar ze mee bekend waren. Anders dan voor Jude bood voor hen de peergroup een houvast en de popmuziek een middel om van daaruit hun gevoels- en beleavingswereld vorm te geven. Door emoties tegenover elkaar te mobiliseren en te relativiseren, werd ook een zekere distantie mogelijk ten aanzien van de eigen gevoelens, een eigenschap die in het jargon van de popcultuur werd benoemd als 'keeping cool'. De truc hiervoor was om een situatie, met inzet van verschillende emoties, een aantal malen te bekijken. De Beatles gaven daarvoor het voorbeeld door de naam Jude, die in het liedje zeker vijftig keer wordt herhaald, wisselend uit te spreken. Emoties kunnen worden gestuurd, zo luidt de boodschap. Om dat te onderstrepen worden triest klinkende zinsdelen begeleid met opgewekte akkoorden. Op het eind van de eerste regel – "Hey Jude, don't make it bad" – vinden we in de melodie bijvoorbeeld een *bes*. Deze droeve noot wordt ondersteund door het meer vrolijke en zelfstandige C⁷-akkoord. Het is een van de moeilijke akkoorden van de Beatles en daarmee een bron van verwarring. Straatmuzikanten spelen hier vaak abusievelijk het meer voor de hand liggende Bes-akkoord (Klaassen en Schreuders, 1997). Maar juist het onverwachte C⁷-akkoord geeft de zinsnede hier haar zeggingskracht.

Tekstuele en melodische herhalingen vormen sinds de jaren dertig een vast ingrediënt van de populaire muziek. In het voetspoor van Adorno noemt Middleton (1986; 1990: 287) dergelijke musematische repetities een middel tot externe controle vanwege het ego-verlies dat ze teweegbrengen bij de luisteraars. Hij zet daar als een alternatieve verklaring die van de Franse psycho-analyticus Jacques Lacan tegen-

over, volgens wie herhaling een eerste stap is in een nieuw cultureel taalspel. Als alternatief kunnen we de herhaling echter opvatten als het klassieke middel tot leren (Stefani, 1987: 26). Door de herhaling worden repertoires van stemmingswisselingen ingeoefend. Door in de innerlijke tijd op te gaan, maakt de luisteraar van de externe controle, een vorm van innerlijke zelfcontrole. Niet alleen *Hey Jude* laat zien hoe dat moet. Campbell en Murphy wijzen ook op *Blue Jay Way*, waar de regel ‘Please, don’t be long’ in de herhaling op associatieve wijze andere betekenissen krijgt en zelfs als ‘don’t belong’ wordt uitgesproken. Op vergelijkbare wijze wordt in *It’s Getting Better* herhalenderwijs rond de titelzin gevarieerd: “I’ve got to admit it’s getting better.” Waarna dan later weer de toevoeging volgt: “All the time.” Met de liedjes verleidt de zanger de luisteraar en de luisteraar, opgaand in de innerlijke tijd van het liedje, zichzelf om zijn stemming aan te passen.

Popsongs zijn, zo kunnen we concluderen, een middel om anticiperend op situaties en argumentaties, een vorm van emotionele zelfcontrole te verwerven, niet gebaseerd op het onderdrukken van gevoelens, maar op het expressief mobiliseren van gevoelens over de verschillende contexten van de conversatie. Uit onderzoek valt af te leiden, dat jongeren popsongs ook doelbewust voor dat doel gebruiken (Gantz, e.a., 1978: 88). Die emotionele zelfbeheersing staat echter niet in dienst van zichzelf. Het verderliggende doel lijkt het maken van de juiste keuzes te zijn. Dat is ook precies wat Carey (1969a: 730) zegt: “De belangrijkste preoccupatie van de rock’n’roll-teksten lijkt te liggen in het maken van keuzes.” Hij zegt ook op welke manier dat gebeurt: “Keuzes worden gemaakt in termen van jezelf bevrijden van externe beperkingen.” De keuzes liggen op het vlak van het type persoonlijke relaties en het soort maatschappij waaraan men zich wil binden. In beide gevallen gaat het om de autonomie van het individu. Maar, zo kunnen we er nu aan toevoegen, om bevrijd te raken van externe beperkingen, moeten eerst ook de interne remmingen worden weggenomen. Om autonoom keuzes te kunnen maken, moet een bijbehorende gevoelshuishouding worden aangeleerd. Daarvoor boden popsongs een uiterst geschikt middel. Ze zijn kort, kunnen overal worden beluisterd en naar elke gelegenheid meegenomen. De melodietjes blijven gemakkelijk in het hoofd hangen en kunnen naar believen worden opgeroepen en meegeneuried. Net als de transistor-radiootjes, waarop veel jongeren de liedjes destijds beluisterden, zijn de liedjes zelf ook draagbaar. In die zin waren de Beatles-songs kleine besluitvormingsmachientjes, waarvan het mechanisme de luisteraar over de expressieve contexten van de conversatie voerde.

Hoewel hun teksten niet altijd even diepgravend waren, vormden de eerste popsongs meer dan een oppervlakkig fenomeen. Ze formuleerden niet alleen een doel, maar boden ook de middelen om dat doel te bereiken. De popmuziek, zoals Riley (1987: 259) zegt, formuleerde niet alleen de eis naar het recht op vrolijkheid, maar gaf ook een antwoord op de vraag hoe dat recht kon worden gerealiseerd: het is de rock'n'roll zelf die liet zien en horen hoe het moest.

Een nieuwe houding. Marcus gaf Dylans *Stuck Inside Of Mobile With The Memphis Blues Again* als voorbeeld van de zeggingskracht van de popmuziek uit de jaren zestig. Hij is niet de enige. Meer mensen weten de songs van Dylan met hun existentiële en poëtische taalgebruik gemakkelijk te duiden als een uitdrukking van vervreemding en een nieuwe kijk op de werkelijkheid. In zekere zin vormt *Hey Jude* echter de andere kant van dezelfde boodschap. Dylan benadrukt in zijn song vooral de negatieve zijde van de anonieme situatie in de grote stad. De Beatles plaatsten daar van hun kant een lesje in emotionele zelfcontrole en conversatie tegenover. Te beoordelen naar de verkoopcijfers – het was de best verkochte single van de Beatles – kwam ook hun boodschap bij het publiek goed over.

De boodschap van de Beatles-songs lag echter niet zozeer verscholen in de teksten, als wel in de muziek. Ze gebruikten hun akkoorden als een symbolische representatie van de contexten van de conversatie. In dat opzicht forceerden hun songs een breuk met de muzikale tradities van zowel de klassieke als de populaire muziek. Op die manier voegden ze, zoals Marcus zei, inderdaad nieuwe dimensies toe aan de perceptie van de sociale werkelijkheid. De semantische logica van de basis-akkoorden kan worden beschouwd als een representatie van een dimensie die door Harré (1983: 29) *agency* wordt genoemd. Dat is een dimensie van persoonlijke besluitvorming, die loopt van passiviteit – bezinning – tot activiteit – het nemen van initiatief. Met haar gebruik van incidentele akkoorden voegde de beatmuziek aan die semantische logica de dimensies toe van de jeugdcultuur, waarop in een onderling gesprek met gelijken individuele, autonome keuzes kunnen worden overwogen en gemaakt. Model daarvoor stond een ideaalbeeld van de peergroup van jongeren. Toen het principe eenmaal duidelijk was, bleek het ook te kunnen worden verbreed tot een algemeen model voor de sociale omgang. In de culturele revolutie maakte de beatmuziek van de informele, ironische omgangsvormen van de peergroup een algemene code voor het sociale verkeer. De beatmuziek vormde niet alleen de begeleiding van een proces van sociale verandering, maar ook een culturele

springplank voor die verandering zelf.

Ook de radicalisering van de jeugdcultuur wordt daarmee iets begrijpelijker. Hoewel het programma van de jeugdcultuur en dat van de popmuziek vrijwel samenvielen, bleef de verbinding met de politiek georiënteerde tegencultuur problematisch. Toch had ook de popmuziek politieke implicaties. In die zin, constateert Marcus (1969: 132), vertelde de muziek van *Revolution* een ander verhaal dan de tekst. Popmuziek heeft weliswaar geen politieke boodschap, maar voorziet in: "... een manier om een gevoel te krijgen voor de politieke ruimtes die we op een bepaald moment zouden kunnen bezetten." Het enige programmapunt van de popmuziek dat politiek kan worden genoemd, betrof de eis tot gelijkwaardigheid waar dat geboden was en de vraag naar voldoende ruimte om onder gelijken gevoelens te uiten en meningen uit te wisselen. Dat was een minimaal, inhoudelijk nauwelijks omlijnd programma. Daarin onderscheidde de popmuziek zich principieel van de meer politieke stromingen binnen de tegencultuur. Het kon ook nauwelijks anders. "Het zijn de twijfels en aarzelingen in de beweging van de muziek die de kern van de rock uitmaken," concludeert Marcus (1969: 136). Met dat minimale programma opende de beatmuziek echter wel een nieuwe dimensie van openbaarheid tussen de ruimtes van het publieke leven en het privé-bestaan, waarvoor jongeren bereid waren te vechten. De landkaart, die de akkoorden van hun muziek hen verschaftte, verwees niet alleen naar de oppositie tussen individu en maatschappij, maar ook en meer nog naar een sociaal veld dat daar tussenin ligt en dat met de jeugdcultuur werd opgelegd. Wat betekent deze uitbreiding voor de meer algemene rationaliseringstheorie van Weber?

*And in the end the love you take,
is equal to the love you make.*
The End (1969)

8

Het plezier van de popmuziek

Een nieuwe muzikale stijl. Op de radio zijn de songs die de Beatles in de eerste twee jaar van hun muzikale loopbaan vervaardigden, nog regelmatig te horen. Neem de gelegenheid te baat en luister nog eens aandachtig naar *Love Me Do*, *Please Please Me*, *I Want To Hold Your Hand* of *I Should Have Known Better*. Stuk voor stuk zijn en blijven het prachtige staaltjes van popmuziek. Toch lijkt er met het verstrijken van de tijd iets fundamenteel te zijn veranderd. Vergeleken met de latere hard-rock en punk komen de liedjes nu eerder over als kalme ballades dan als de opzweepende dansmuziek zoals ze eens bedoeld waren. Dat moest er ooit wel van komen. Muziek waarvan de onderliggende structuur onbekend is, komt altijd aanzienlijk ruwer, scherper en chaotischer over dan muziek waarin de luisteraar geleerd heeft patronen te ontdekken (Johnston, 1989: 327). Het stramien van het akkoordenmateriaal en de melodielijnen waarop de Beatles hun variaties borduurden, is inmiddels afdoende bekend. De afwijkingen van weleer passen nu in een herkenbaar patroon en de scherpe kantjes zijn er daarmee wel vanaf. In nostalgische terugblikken weten oude filmbeelden echter soms nog iets terug te halen van de opwindende die de liedjes aanvankelijk teweeg brachten.

Neem *She Loves You*. Het is maar net, hoe men er naar luistert. Als een gouwe, ouwe popsong klinkt het liedje de luisteraar inmiddels maar al te vertrouwd in de oren. Er lijkt ook weinig bijzonders mee aan de hand. Bezien vanuit een klassiek musicologisch perspectief zitten er in het geheel enkel een paar akkoorden verkeerd. Maar, in 1963 was het voor de meeste Nederlanders uiterst verrassend. In exact twee minuten en zeventien seconden voerde de eerste Nederlandse hitnotering van de Beatles hen langs een hele reeks van muzikale noviteiten. Met dat in het achter-

hoofd, is het luisteren naar *She Loves You* een andere ervaring. Het besef van de baanbrekende muzikale innovaties haalt iets terug van de Beatlemania, waarin het enthousiasme tot uiting kwam van jongeren die de beatmuziek ervaarden als iets nieuws en iets anders. Het vernieuwende karakter van de muziek wordt door onderzoek bevestigd, en niet enkel voor *She Loves You*. Met hun liedjes grossierden de Beatles in muzikale innovaties. De manier waarop is niet altijd hetzelfde, maar de gedegen studies van onder anderen Volkmar Kramarz (1983), Terence O'Grady (1983), Tim Riley (1988), Alan Pollack (1989-1997) en Ian MacDonald (1994) komen alle tot diezelfde conclusie. Hun analyses zijn in de voorgaande hoofdstukken gesystematiseerd en op een aantal punten verder aangescherpt. Daarmee is duidelijk gemaakt, dat de beatmuziek zelfs met recht kan worden betiteld als een compleet nieuwe muzikale stijl.

Klonken de rhythm and blues en rock'n'roll al anders dan hun directe voorgangers, het geluid van de Beatles week daar op zijn beurt weer sterk vanaf. Alle afwijkingen worden echter keurig bijeengehouden door een nieuwe systematiek. Als de composities van de Beatles zo goed klinken, dan komt dat doordat alle onderdelen sluitend in elkaar passen. Langs de diagonale lijnen van het toonrooster kunnen akkoorden elkaar vrijelijk vervangen. In hun combinaties maken ze het uitgebreide toonmateriaal toegankelijk voor de melodielijnen, waarlangs de zangstemmen de emoties van de luisteraar sturen. De leidraad voor het geheel vormt een nieuwe landkaart van de sociale werkelijkheid, waarvoor de peergroup model staat en waarin de grenzen tussen de domeinen van het publieke en het privé-leven worden opgezet voor het uiten van gevoelens. Daarmee suggereren de liedjes de mogelijkheid van een nieuwe structuur van de openbaarheid en van nieuwe communicatievormen. En dat niet alleen, ze bieden ook een manier om daar gevoelsmatig mee te leren leven. Die uitkomst staat haaks op de theorie van Max Weber en, omdat diens opvattingen over inhoudsloos hedonisme nog steeds krachtig doorwerken, ook op een groot deel van de hedendaagse wetenschappelijke beeldvorming van de beatmuziek. Daar geldt het veronderstelde gebrek aan muzikale systematiek zelfs als een belangrijk argument voor het hedonistisch karakter van de popmuziek.

Inhoudsloos plezier. Moeiteloos kunnen de liedjes van de Beatles model staan voor de songs van de meeste andere popgroepen uit dezelfde tijd (Kramarz, 1983). Zij het niet altijd even gedurfd of geperfectioneerd vallen er vergelijkbare harmonische kunstgrepen en overeenkomstige inhoudelijke thema's te vinden in de

muziek en de teksten van bijna alle popsongs die in de jaren zestig op de toptien terechtkwamen. Joan Peyser drukte zich ooit nog stilliger uit. Volgens haar vormen de Beatles zelfs het archetype van alle rockgroepen. En dat niet alleen om reden van het geluid en de manier waarop dat werd gebracht, maar ook vanwege de functie die hun muziek vervulde. In 1969 schreef zij al, dat de muziek van het viertal vooral dienst deed als een krachtig tegengif voor de combinatie van benauwende ernst en existentiële leegheid die de culturele atmosfeer van de jaren vijftig zo drukkend maakte. Haar aantrekkingskracht ontleende de beatmuziek aan de enthousiaste vrolijkheid en lichtzinnigheid, of zoals Peyser (1969: 136-137) het zelf fraai verwoordt, aan de lyrische opgewektheid van de extramuzikale kant van de liedjes. Dat verklaart het succes van de groep, zo luidt haar stellingname, en niet het muzikale erfgoed, niet de esthetische ideeën en al evenmin een nieuwe zingeving die in de liedteksten of de muziek schuil zouden gaan.

Het pure plezier dat zij uitstraalde, was volgens Peyser de belangrijkste eigenschap van de beatmuziek. Die opvatting maakte school. De popjournalist Greil Marcus (1975: 162) kende hetzelfde kenmerk achteraf toe aan de rock'n'roll van Elvis Presley en breidde de strekking van deze stelling nog iets later uit naar de hele rockmuziek: "In de dwingende roep die door alle rockmuziek weergalmt, maakt zich de simpele vraag hoorbaar naar een beetje gemoedsrust en wat tijd voor plezier" (Marcus, 1980: 162). Het enige nieuwe dat de beatmuziek aan de rock'n'roll toevoegde, lijkt dat zij die vraag in een meer exclusieve en onvoorwaardelijke vorm stelde. De beatmuziek eigende zich het recht op plezier toe als een vanzelfsprekend privilege. Na een dag hard leren of werken, mochten en konden jongeren aanspraak maken op de vrijheid om hun eigen tijd op hun eigen manier in te vullen. Popmuziek is puur plezier: die definitie past uitstekend bij de theorie van Weber. Als hij lang genoeg had geleefd om de Beatles in zijn studie van de muzikale ontwikkeling mee te kunnen nemen, had hij hun stijl van muziek maken ongetwijfeld het etiket 'hedonisme' opgeplakt; en die aanduiding is voor hem niet veel meer dan een geleerd woord voor inhoudsloos plezier. Er blijft een klein verschilpunt over. Bij Weber heeft de term een negatieve lading. De analyse van Peyser en Marcus geeft aan het begrip echter een meer positieve bijklank. In hun uitlatingen zit de suggestie, dat mensen af en toe wel eens plezier mogen maken, en dat plezier soms zelfs waardevol kan zijn. Die nuttigheid van plezier werd theoretisch gefundeerd in het standaardbeeld van de jeugdcultuur dat jeugdsociologen en ontwikkelingspsychologen in de jaren veertig en vijftig ontwierpen.

Volgens het standaardbeeld sloeg de jeugdcultuur een brug tussen de groeiende groep van schoolgaande jeugd en de nieuwe consumptiemogelijkheden van de vrije tijd. Met hun muziek gaven jongeren uiting aan een beperkt vrijetijdshedonisme. Het plezier dat ze daaraan beleefden, verschaftte een broodnodig tegenwicht voor de loodzware ernst en de prikkelloze sleur van de school. De popmuziek en het vrijetijdsleven dat zich daaromheen ontwikkelde, boden de mogelijkheid voor ontspanning. De muziek leverde een vrolijk geluidsbehang voor de plaatsen waar jongeren elkaar op hun eigen voorwaarden konden ontmoeten, een aanleiding om op de dansvloer contact te leggen met de andere sekse, en een woordenschat om de bijbehorende gevoelens te uiten. De vrijheid en verantwoordelijkheid die jongeren namen bij de keuzes van hun muziek, kleding en vrienden vormden een prettig surrogaat van en in zekere zin ook een voorbereiding op hun latere zelfstandigheid. Op die manier keek menig volwassene op het wetenschappelijk gezag van de adolescentiepsychologie en de jeugdsociologie begrijpend tegen de eerste manifestaties van de popmuziek aan. Een groot aantal jongeren las zelf echter ook andere boodschappen in hun muziek. Op het hoogtepunt van de jeugdcultuur leek de popmuziek hen enkele jaren lang aan te zetten tot grotere idealen.

Veel jongeren lieten hun muziek bij het bereiken van de volwassenheid niet schieten. Ze probeerden de principes van eerlijkheid en rechtvaardigheid uit de peergroup een meer algemene strekking te geven en van toepassing te verklaren op de primaire relaties in het gezin, de kunstbeleving, de politieke structuren, de wetenschapsbeoefening en niet in de laatste plaats de economische verhoudingen. Op de klanken van de popmuziek leek zich onder aanvoering van studenten, scholieren en werkende jongeren een allesomvattende maatschappelijke revolutie te voltrekken. Al snel waren evenwel de grenzen bereikt. Het openbare leven liet zich vrij gemakkelijk veranderen. Voor alternatieve ideeën over de maatschappelijke orde en het gezinsleven leverde de popmuziek, zo werd al snel ontdekt, echter niet voldoende houvast op. Het geloof in de maatschappijveranderende krachten van de popmuziek wankelde (Chambers, 1982). Ter vervanging werden andere bronnen aangeboord. De tradities van het anarchisme, marxisme en feminisme werden tot in het kleinste detail nageplozen op hun perspectieven voor sociale verandering. Als die er al waren, dan waren ze zeker niet eenduidig en bij het vaststellen van de meest geschikte strategieën – dat was mogelijk nog funester – moest er een toenemend beroep op autoriteit worden gedaan. Met deze zoektocht verdween dan ook het gevoel van gemeenschappelijkheid dat de jeugdcultuur aanvankelijk bijeen had

gehouden. De anti-autoritaire, egalitaire romantiek waarmee alles ooit eens was begonnen, werd weer gewoon iets voor de vrije tijd. Met die overbodige bagage keerde de muziek terug naar de disco en liet veel popliefhebbers van het eerste uur achter met groeiende twijfels over haar culturele meerwaarde.

Is de popmuziek een culturele en politieke machtsfactor? Met die vraagstelling maakten de popsociologen van het eerste uur de popmuziek zelf tot onderwerp van wetenschappelijke studie. Ze onderzochten de liedjes op alles wat zweemde naar kritiek en verzet. Een bevestigend antwoord bleef echter uit en dat is niet zo verbazingwekkend. Zeker voor de Beatles geldt, zoals overigens ook door Peyser wordt benadrukt, dat hun muziek eerst en vooral een muzikale vernieuwing inhield. Sociale wetenschappers zijn er niet echt op getraind om zoiets te kunnen onderkennen. Musicologen zijn voor die taak beter uitgerust. Ook voor hen levert de beatmuziek echter de nodige problemen op. In hun handboeken en standaardwerken gold lange tijd als vaste stelregel, dat de meeste harmonische elementen in de salonmuziek, de blues en de jazz al veel eerder kunnen worden teruggevonden in de klassieke muziek en de volksmuziek. Veel vernieuwing valt er volgens de autoriteiten van de muzikwetenschap in de populaire muziek niet te vinden. Naar hun oordeel zijn de meeste populaire liedjes opgebouwd rond traditionele akkoordenschema's, die uit effectbejag op de bestemde plekken worden aangevuld met opvallende kunstgrepen die doorgaans eerder en op meer smaakvolle wijze door klassieke componisten werden toegepast. De beatmuziek leek in dat opzicht slechts een klein stapje verder te gaan dan haar voorgangers. De Beatles maakten van de folk, de rhythm and blues en de rock'n'roll een vrolijk mengelmoesje van stijlen, waarin achteloos werd gebroken met de geldende muzikale regels. Hun experimenten werden vooral ingegeven door een moedwillig volharden in muzikale onkunde en een tomeloze drang om af te wijken.

“Ze hadden heel goed in de gaten dat het gebrek van hun muziek aan een institutionele structuur haar juist zo levendig en authentiek maakte, en daarom ververstten ze het muzikale idioom stelselmatig door steeds weer nieuwe methoden en concepten te onderzoeken,” zo luidt ook de conclusie van MacDonald (1994: 10). In gewoon Nederlands gezegd: de Beatles rommelden maar wat aan. Dat hun muziek zelf desondanks geen onbegrijpelijke chaos werd, komt doordat ze alle afwijkingen wisten samen te binden met het esthetisch elastiek van hun unieke muzikale talenten. Het is het resultaat van hun artistieke genialiteit. In zijn eindoordeel over de muzikale prestaties van de Beatles verschilt MacDonald niet principieel

van het merendeel van de deskundigen die daarover intussen hun licht hebben laten schijnen. Even sterk als Peyser, benadrukt hij bijvoorbeeld de vitaliteit van de jeugdcultuur, waaraan de beatmuziek uiting gaf. In zijn verklaring daarvan gaat hij echter nog een stapje verder en hij laat daarbij tegelijk zijn teleurstelling merken over de mislukte revolutie die de beatmuziek even had lijken in te luiden. De beatmuziek vormde, aldus MacDonald (1994: 25-30), zowel de uitdrukking van, als een reactie op een meer algemene spirituele crisis die de hele samenleving trof. Definitief trok de voortschrijdende rationalisering na de Tweede Wereldoorlog de warme deken weg van algemene consensus, hiërarchische verhoudingen en stabiele waarden, die tot dan nog de maatschappij beschermend had toegedekt. Daarmee werd in een klap blootgelegd, hoezeer de westerse samenlevingen al waren geïndividualiseerd en hoe sterk gemeenschappelijke waarden al waren versplinterd. De jeugdcultuur vormde hierop een eerste reactie. Rond haar muziek groeide een nieuwe vorm van gemeenschappelijkheid, die door haar gebrek aan diepgang echter al snel door de commercie kon worden geëxploiteerd. Om daar weer aan te ontsnappen probeerde de tegencultuur, met de Beatles in de eerste rijen, de vitaliteit van de jeugdcultuur om te zetten in een nieuwe vorm van spiritualiteit.

Het was allemaal vergeefse moeite, constateert MacDonald merkbaar teleurgesteld. Dankbaar grepen de Beatles alle beschikbare middelen – niet in de laatste plaats de geestverruimende – aan om de verbeelding te bevrijden van de knellende banden van het rationalisme. Oosterse filosofieën werden verkend in een poging om een seculier alternatief te ontwerpen voor de religie. Die speurtocht bleef echter vruchteloos en met hun queeste vervreemdden de Beatles zich tegelijk van het grootste deel van hun achterban. Ze werden deel van een artistieke voorhoede en kwamen daarmee steeds verder weg te staan van het grote publiek. Hun fans verwierpen de inhoud en stelden zich tevreden met de muzikale verpakking van de liedjes en kropen daarmee terug in de veilige beschutting van het privé-leven. Net als de meeste andere mensen bouwden ze een beschermende muur om zich heen met de *gadgets* die de consumptie-industrie daarvoor in grote hoeveelheden ter beschikking stelde: televisies, telefoons, hifi-apparatuur, was- en keukenmachines. De popmuziek speelde op die manier een dubbelrol in de naoorlogse modernisering, zo vat MacDonald zijn conclusie samen. Enerzijds vergemakkelijkte ze de overgang doordat ze meehielp om oude waardepatronen te ondergraven; anderzijds probeerde ze ook een tegenwicht te bieden door een niet-religieus alternatief te formuleren. Dat laatste was echter tot mislukken gedoemd en daarmee werd ook de popmuziek

uiteindelijk tot een integraal onderdeel van het maatschappelijke proces van verzakelijking en individualisering. De voorkeur voor bepaalde vormen van popmuziek reduceerde tot een totem, een stijlkenmerk waarmee mensen zich van elkaar trachten te onderscheiden om nog een beetje de schijn te wekken van individualiteit, en een middel voor afleiding en plezier dat tijdelijk tegenwicht biedt voor de voortdurende individuele onzekerheid.

Zij het niet altijd even uitdrukkelijk, lijken de schrijvers over populaire muziek zich inmiddels in meerderheid te hebben neergelegd bij die stelling en de conclusie die daar onvermijdelijk uit voortvloeit, dat popmuziek niet op haar politieke, sociale en culturele merites kan of moet worden beoordeeld. Men benadrukt, dat de betekenis van een bepaalde popsong net als het plezier dat er aan wordt beleefd, gebonden is aan een wisselend publiek (Johnstone en Katz, 1957; Lull, 1987). Dezelfde popsong kan voor verschillende mensen verschillende dingen betekenen; en dat gegeven brengt een nog sterkere relativering aan. Popmuziek wordt zo meer en meer, in het verlengde van andere muziekstijlen, gezien als een puur persoonlijke gevoelsesthetiek, die de betekenis aanneemt die ieder daar vanuit zijn individuele ervaring en beleving aan geeft. Teksten en arrangementen kunnen worden bekeken op hun inhoudelijke kanten, maar moeten, zo krijgen we te horen, vooral worden geanalyseerd op het plezier dat er aan wordt beleefd. Als maatschappelijk fenomeen is de popmuziek hoogstens een bijverschijnsel. Als uitdrukking van de muzikale smaak is het eerder een neveneffect van demografische en institutionele veranderingen, dan een oorzaak of een medium van culturele verandering. Muzikale stijl is, zoals de jeugdonderzoeker Tom ter Bogt (1987: 169) die visie op de popmuziek beeldend formuleert, niet veel meer dan ‘een dun laagje cultureel vernis’ dat op onbeholpen wijze een totaal gebrek aan zingeving tracht te verhullen. Met die conclusie lijkt de sociologische theorievorming over de popmuziek weer helemaal in het voetspoor van Weber te zijn teruggekeerd.

De sombere wereld van Weber. In de loop van de negentiende eeuw maakt de populaire cultuur haar aanwezigheid onomwonden kenbaar. Tot die tijd lieten cultuurgoederen zich nog handzaam indelen in de tweeslag van een hoge en een lage cultuur. De behoefte om daadwerkelijk zo’n strikte indeling toe te passen was overigens niet groot, maar steeg naarmate nieuwe producten, zoals stripverhalen en roman-feuilletons, veld wonnen in de arena van de culturele smaak. Met name de manier waarop de populaire muziek via het nieuwe medium van de radio een groot

publiek aan zich wist te binden, vormde voor de bewakers van de culturele orde een teken aan de wand. De rages rond de ragtime en de jazz boden een handzaam kristallisatiepunt voor de vrees van een intellectuele elite voor de nivellerende werking van de massacultuur.

Door veel intellectuelen werd de nieuwe muziek met afstandelijk *dédain*, oprechte afkeer of soms zelfs hevige verontrusting tegemoet getreden. Als belangrijkste oorzaak van het cultureel verval zagen zij het groeiend aanbod van goedkope artikelen bestemd voor de markt van de massaconsumptie. Om haar waren te slijten schroomde de industrie niet om met ingebouwde culturele verleiders in te spelen op de laagst mogelijke driften van het koopkrachtige en niet minder kooplustige publiek. De liedjes uit de populaire muziek lieten zich maar al te gemakkelijk gebruiken om die stelling te illustreren. De muziek en de teksten waren meestal meer dan oppervlakkig en niet minder vaak van een bedenkelijk allooi. Niet iedereen reageerde echter op dezelfde manier. Sommigen wierpen zich op als de bewakers van het verleden. Tegenover de vluchtige uitingen van de populaire muziek stelden zij de grote namen van de Klassieke en Romantische muziek. De composities van Johann Sebastian Bach en Georg Friedrich Händel, van Joseph Haydn en Wolfgang Amadeus Mozart, van Ludwig van Beethoven en Franz Schubert, van Felix Mendelssohn, Robert Schumann en Hector Berlioz werden samen met die van Richard Wagner, Johannes Brahms en Franz Liszt verheven tot een muzikale canon. Ze werden neergezet als het onovertroffen en onovertreffbare toonbeeld van de manier waarop echt waardevolle muziek behoorde te klinken. Bekendheid met en waardering voor het werk van deze componisten was voortaan een teken van goede smaak (Bourdieu, 1979; Ganzeboom, 1989). Er kwam zelfs een herwaardering op gang van de oude volksmuziek die, zo stelde men, in tegenstelling tot de populaire muziek in ieder geval nog oorspronkelijk en authentiek was. Anderen oordeelden meer begrijpend. Zij zagen de populaire muziek als een onvermijdelijk bijverschijnsel van de toenemende rationalisering van de samenleving. Door de groeiende invloed van de voortschrijdende rationalisering werd, zo stelde men van deze kant, de traditionele zingeving aan het persoonlijk leven in sterke mate ondergraven. De grote massa van de bevolking zocht daarvoor haar toevlucht in werkelijkheidsvreemde, romantische ideologieën. Het kon haar moeilijk kwalijk worden genomen. Om de existentiële leegte van de moderne samenleving te beseffen en openlijk onder ogen te durven zien, moest men van goeden huize komen.

Tussen die beide opvattingen schommelt de stellingname van Weber afwisse-

lend heen en weer. Voor Weber betekende de toenemende invloed van de doel-middel-rationaliteit voor het individu op het persoonlijke vlak een dubbel verlies. Het is een verlies zowel aan zin- en betekenisgeving als aan vrijheid (Habermas, 1981a: 333). Met de voortschrijdende rationalisering valt er steeds minder te kiezen. Veel zaken zijn geen kwestie meer van ethische keuze maar van koele berekening. Slechts in brede zin kan nog voor doelen worden gekozen. In de handen van deskundigen dicteert vervolgens een koele en nuchtere economische, bureaucratische en wetenschappelijke logica de meest optimale weg, waarlangs men die doelen zou kunnen bereiken. Omdat steeds meer keuzemogelijkheden wegvallen, vermindert de individuele vrijheid om keuzes te maken. Daarnaast veroorzaakt de rationalisering een verlies aan betekenis, doordat traditionele zingevingskaders door diezelfde logica stelselmatig worden ondergraven. Een wetenschappelijk wereldbeeld neemt de plaats in die vroeger was voorbehouden aan de magie, mythologie en religie. Er is – in de woorden van de filosoof Friedrich Schiller – sprake van een *Entzauberung*, een onttovering, van de wereld. Het idee van een oneindig proces van rationele vooruitgang is het enige houvast dat overblijft.

Samengenomen leiden de beide processen van vrijheidsverlies en betekenisverlies tot een beklemmend besef van zinloosheid. En dat niet alleen omdat ieder individu zich nog slechts een klein radertje weet in de grote, rationeel opererende sociale machinerie van de samenleving. Dat speelt mee en zeker ook het feit, dat de wetenschap de plaats van de mens in de natuurlijke en maatschappelijke orde minder prominent en verheven maakt. Doorslaggevend is iets anders. Het vooruitgangsperspectief waaraan de samenleving zichzelf heeft onderworpen, gaat de levensduur van het individu te boven. Dat heeft een nog verwoestender uitwerking op het zelfbeeld van de mens. Sombor en gelaten stelde Weber vast, dat daarmee voor het individu zelfs de dood elke betekenis verliest en principieel onbegrijpelijk wordt. Het menselijk gevoel blijft zich tegen die zinledigheid echter verzetten. Daardoor verscherpt in de moderne samenleving de tegenstelling tussen rationaliteit en irrationaliteit, tussen verstand en gevoel, tussen logica en liefde (Martindale en Riedel, 1958: xxvi). Men kon de tegenstrijdigheden in dat permanente spanningsveld van gevoel en verstand, zoals Weber zelf deed, met een waardige gelatenheid tot zich laten doordringen om op basis van dat besef een houding van intellectuele nieuwsgierigheid en maatschappelijke betrokkenheid te cultiveren. Een botte ontkenning vormde de enige andere mogelijkheid, zij het dat die vlucht uit de werkelijkheid op verschillende manieren kon worden ingevuld.

Volgens Weber (1904/05) was het een culturele factor, de protestantse ethiek, die oorspronkelijk de aanzet gaf tot het proces van maatschappelijke rationalisering. Deze religieuze overtuiging bood een nieuw zingevingskader voor het individuele leven. Anders dan in de praktijk van het katholicisme gold in het calvinisme de gedachte, dat niet vroomheid of charitas, maar werken heiligt. De leer van de predestinatie stelt, dat de daad van het geloven zelf niet de manier is om een staat van genade te bereiken. Dat was voorbestemd en definitief kon geen sterveling daar iets over zeggen. Het was een harde leer en, om aan de onzekerheid te ontsnappen, zocht men in de praktijk van het dagelijks leven naar mogelijke tekenen van verlossing. Als een daarvan gold maatschappelijke voorspoed. Wanneer iemand door eigen inspanning succes had, werd dat opgevat als een blijk van hemelse uitverkiezing. Maatschappelijk welslagen bood daarmee weliswaar geen absolute, maar toch wel enige zekerheid over de principieel onzekere kwestie van de goddelijke genade (Habermas, 1981a: 308). Die opvatting stimuleerde een arbeids-ethos dat was gericht op het bereiken van maatschappelijk succes door individuele inspanning. Het kapitaal, dat met ijverig werken werd verworven, mocht echter niet worden gebruikt om een luxe leven te leiden. Gemaakte winsten werden daarom grotendeels opnieuw geïnvesteerd. Het samengaan van een individuele prestatie-moraal en wereldlijke ascese liet haast geen andere uitweg over. Op die manier gaf, volgens Weber, de protestantse ethiek het startschot voor een proces van kapitaals-accumulatie, die op haar beurt weer de aanzet gaf tot het handelskapitalisme en de wetenschappelijke rationalisering en daarmee tot de industriële revolutie. Het was een zelfdestructief proces. Als een onbedoeld gevolg vernietigde de rationalisering het religieuze mensbeeld waardoor het zelf in het leven was geroepen. De invloed van culturele factoren werd naar de marges verdrongen en beperkt tot de invloedssfeer van de kunst.

Cultureel inhoudsloze levenshoudingen namen de eerdere plaats in van de protestantse ethiek. Weber noemt twee daarvan bij naam en toenaam. Veel leden van de groeiende klasse van het hoger opgeleid personeel stelden hun persoonlijke levensopvattingen in het verlengde van hun professionele habitus. Hun beroepsstatus maakten ze tot het belangrijkste kenmerk van hun persoonlijke identiteit. Ze ruilden daarmee de open intellectuele drang naar waarheid en schoonheid in voor een blinde jacht naar statusverhoging en opwaartse sociale mobiliteit en kozen daarmee als doel voor hun persoonlijk leven voor een vorm van instrumentalisme. Ze werden, zoals Weber ze kortweg omschreef, tot *Fachmenschen ohne Geist*. Hun evenknieën

vonden ze in de *Genussmenschen ohne Herz*, die vooral werden gerekruteerd uit de gelederen van de technisch of commercieel geschoolde arbeiders en employés. Deze categorie had minder perspectief op sociale mobiliteit en vond daarvoor een alternatief in een onverzadigbare zucht naar zinnelijke behoeftebevrediging. Voor hun levenshouding gebruikte Weber (1904/05: 204) het begrip hedonisme. Veel meer had hij hierover niet te melden. Zijn typering van deze reactiewijzen beperkt zich tot enkele korte zinnen aan het slot van zijn boek over de protestantse ethiek. Aanzienlijk uitgebreider formuleerde de filosoof Theodor Adorno later in navolging van Weber vergelijkbare opvattingen, waarin hij de populaire muziek nadrukkelijk betrof.

In Adorno's ogen worden de liefhebbers van de populaire muziek geregeerd door een fundamentele vrees om de verregaand gerationaliseerde werkelijkheid openlijk onder ogen te zien. Daarin gesteund door een muziekindustrie die handig op deze existentiële angst inspeelt, vluchten ze weg in een huiselijke en nostalgische vorm van romantiek waarin de betovering van een magisch wereldbeeld voortleeft in de virtuele werkelijkheid van de verbeelding. Uiteindelijk wordt zelfs de klassieke muziek tot onderdeel van die droomwereld gemaakt. De uitvoeringspraktijk van de serieuze muziek wordt overgoten met een zacht romantisch sausje, zo stelt Adorno (1949: 17), en degradeert op die manier meer en meer tot louter kitsch. Volgens Adorno boden overigens ook de Klassieke en Romantische componisten met hun werk niet langer een adequate muzikale spiegel van de werkelijkheid. Hun muziek moest in hun eigen tijd worden begrepen. Inmiddels was de tegenstelling tussen rationaliteit en irrationaliteit verder aangescherpt. Voor de twintigste eeuw was hun muzikale opdracht inmiddels overgenomen door een kleine avant-garde, waarvoor volgens Adorno in de muziek de componist Arnold Schönberg model kon staan. Deze culturele voorhoede bezat nog de durf om door de platte schijnwerkelijkheid van de kleinburgerlijke romantiek heen te kijken. Haar artistieke uitingen vormden de ultieme poging om de existentiële leegte die de rationalisering had achtergelaten, in de kunst aan de orde te stellen. Het werk van deze avant-garde bood daarmee de artistieke versie van de ontkenning van de ontkenning – de negatie van de negatie – die Adorno in zijn filosofie bepleitte.

Achter het indrukwekkend proza van Webers boek over de westerse muziek gaat een stelling schuil die aantrekkelijk is in al haar eenvoud. Door de rationalisering raken de economie, de politiek en de wetenschap en de kunst opgesloten in verschillende maatschappelijke bereiken. Met die verzelfstandiging komt er binnen

elk bereik een bijna autonoom proces op gang van verdergaande rationalisering. Op dat punt vormt de kunst geen uitzondering. Het enige verschil met de economie, de politiek en de wetenschap is dat in de esthetiek van de moderne westerse kunst niet alleen de rationaliteit, maar ook de irrationaliteit tot uitdrukking komt. Daarmee is de kunst in staat om een reflectie te bieden op het principiële conflict tussen verstand en gevoel. In de muziek wordt de maatschappelijke orde, geregeerd door de neutrale logica van het koele verstand, vertegenwoordigd door het principe van de afstand, waarop de harmonie berust. Tot op zekere hoogte laat de harmonie zich voor dat doel lenen. Beperkt tot de drie basisakkoorden vormen de kwint- en tertintervallen van de westerse muziek een logisch sluitend systeem. Buiten die grenzen blijkt het toonmateriaal echter minder eenduidig. Dat zet de deur op een kier voor afwijkende elementen. De melodie maakt daar dankbaar gebruik van. Met een beroep op het principe van de nabijheid, weet de melodie accidentele tonen toe te voegen aan de beperkte toonvoorraad van de harmonie. Tonaliteit en harmonie komen in oppositie tot elkaar te staan en de muziek krijgt daarmee van binnenuit een dramatisch karakter (Mellers, 1957: 591).

Volgens Weber en Adorno vormt de dramatische tegenstelling tussen rationaliteit en irrationaliteit de kern van de westerse muziek. De klassieke muziek, met al haar stijlen, bestrijkt een te lange periode en lijkt te complex om in zo'n eenvoudige formule te worden gevangen. Het is duidelijk al te simplistisch om de harmonische structuur van de klassieke muziek, zoals bijvoorbeeld de socioloog John Shepherd (1981: 73; 1982a: 155; 1991: 135) doet, zondermeer gelijk te stellen aan sociale machinerie van de kapitalistische arbeidsorganisatie. Zo kinderlijk eenvoudig liggen de zaken niet. We doen Weber en Adorno onrecht aan door hun these te absoluut te maken. Beiden waren zij zich er maar al te goed van bewust, dat elke componist in elk muziekstuk aan de tegenstelling tussen rationaliteit en irrationaliteit een eigen, persoonlijke invulling geeft. Terecht geven Don Martindale en Johannes Riedel (1958: xxvi) daarom aan, dat Webers tegenstelling tussen rationaliteit en irrationaliteit eerder moet worden opgevat als een wisselend spanningsveld dan als een vlakke, eendimensionale tegenstelling. In zijn geschiedschrijving van de klassieke muziek laat Wilfrid Mellers (1957a; 1957b) zien, dat de muzikale ontwikkeling op deze manier adequaat en met de nodige nuance kan worden beschreven. Zo wijst Mellers (1957a: 591) op het feit, dat de technische mogelijkheden die het notenschrift en de piano boden, ook op aansprekende wijze vorm moesten krijgen. Pas met het werk van creatieve componisten, zoals Bachs meest getalenteerde zoon Carl Philipp

Emanuel Bach, werd duidelijk welke uitdrukkingsmogelijkheden de piano bezat. Ongetwijfeld zou Weber het op dat punt volstrekt met Mellers eens zijn geweest. Problematischer in zijn theorie is het denkbeeld, dat de westerse muziek een bijna zelfstandige ontwikkeling kent. Haast als vanzelfsprekend ging Weber ervan uit, dat met de systematisering van de fysische relaties in het toonmateriaal van de westerse harmonie en de perfectionering van de bijbehorende muziekinstrumenten de definitieve basis van de westerse muziek was gelegd. Na de ontwikkeling van het notenschrift, het ontwerp van instrumenten als de viool, het orgel en de piano en de experimenten met de stemming, kent de westerse muziek volgens Weber een autonoom verloop.

Net zoals de maatschappij gevangen was geraakt in een onstuitbaar proces van rationalisering, zo luidde de opvatting van Weber en Adorno, zo zat ook de muziek opgesloten in haar eigen ontwikkeling. Om de existentiële leegte te representeren die de rationalisering teweegbracht, moest dat proces bijna noodgedwongen uitlopen op composities die uit louter dissonanten bestaan. Maar zelfs dan kan de muziek niet aan de gevangenis van de beschaving ontsnappen. Het toonmateriaal van de toonladder is uit harmonische principes afgeleid. En daarom alleen al, zo merkte Weber (1921: 102) op, blijft de harmonie ook in een volledig uit dissonanten bestaande compositie aanwezig. Hij zou dat uitstekend hebben kunnen illustreren aan de hand van de twaalftoonstechniek van Schönberg uit diens expressionistische periode. Weber stierf evenwel voordat hij daar goed en wel kennis mee had kunnen maken. Later nam Adorno de taak op zich om deze techniek te analyseren en hij bleef daarbij geheel in de geest van Webers theorie. Ondanks de schijn van het tegendeel vormen de dissonanten van Schönbergs twaalftoonstechniek volgens Adorno (1949: 80-81) geen definitieve afstandsname, maar een bewuste negatie van de harmonie. De dissonanten laten de leegte horen die de harmonie heeft achtergelaten, en veronderstellen daarmee impliciet een bredere harmonische context. Op die manier maakt Schönberg volgens Adorno een complementair gebruik van de harmonie, waaruit de weigering naar voren komt om te vluchten in het geluksgevoel van de romantische zinsbegoocheling.

De populaire muziek is een gedachteloze vlucht uit de realiteit. Die opvatting en de redenering die er bij Weber en Adorno aan ten grondslag ligt, komen vrijwel exact overeen met de gedachtegang die MacDonald volgt in zijn beschrijving van de muziek van de Beatles. Het belangrijkste verschil is, dat MacDonald aan de Beatles en een deel van hun collega's ten minste nog de intentie van verzet en een flinke

dosis muzikale genialiteit toeschrijft. Met die ongrijpbare eigenschappen plaatst hij hen, samen met hun muziek, in het pantheon van Adorno's artistieke avant-garde. Die promotie van de Beatles tot heuse kunstenaars introduceert echter een theoretisch probleem. Juist de muziek van de Beatles past slecht in de theorie van Adorno. Volgens Adorno was de populaire muziek niet meer dan een slaafse imitatie van niet langer actuele voorbeelden uit de klassieke muziek en de volksmuziek, waarvan de muzikale spanningselementen mateloos werden overdreven om een gebrek aan inhoud te verbergen. Wanneer we de lijn van zijn redenering doortrekken naar de jaren vijftig en zestig, komen we terecht bij componisten als Milton Babbitt en John Cage en zeker niet bij de Beatles, stelt Peyser (1969: 134) vast. Echt artistieke stimulansen verwachtte ook Weber niet uit de populaire muziek. In Webers visie volgde het proces van de maatschappelijke rationalisering haar eigen dynamiek. Nadat het eenmaal op gang was gekomen, viel het niet meer te stoppen. Opgesloten in haar eigen domein kon de muziek niet veel meer dan een tegengeluid laten horen. Bijna voetstoots nam Weber aan, dat er geen openingen waren voor nieuwe impulsen van buitenaf en zeker niet vanuit de populaire muziek. Weber wilde verklaren, waarom de westerse muziek vooral in Noord-Europa tot verdere ontwikkeling was gekomen. Omdat er voor culturele factoren in zijn theorie geen plaats meer was, moest hij haast wel terugvallen op externe oorzaken. Op de vraag waarom de westerse muziek vooral in Noord-Europa en met name in Oostenrijk en Duitsland tot bloei kwam, antwoordde hij bij gebrek aan beter met een klimatologisch argument. In die streken was het koud en de piano was bij uitstek geschikt voor gebruik binnenshuis. Het blijft de vraag of dat allemaal klopt. Als een aanvullend element voor de rationalisering noemt Mellers (1957a: 589) bijvoorbeeld de democratisering, die naar zijn idee minstens even sterk in de westerse muziek naar voren komt. Maar, zeker als we dezelfde vraag stellen voor de beatmuziek komen we eerst en vooral bij externe, culturele factoren uit.

Niet alleen de muzikale voorbeelden, waardoor de Beatles zich lieten inspireren, maar zelfs hun instrumenten vinden hun oorsprong in de populaire muziek. Toen ze begonnen, had de elektrische gitaar zich nog maar net weten in te vechten in de gangbare muzikale praktijk. De beatmuzikanten hanteerden niet alleen een ander instrumentarium, maar gebruikten ook een ander muzikaal idioom dan de klassieke muziek. En, ze probeerden daarmee ook iets anders uit te drukken. Zeker voor de beatmuziek en de jeugdcultuur die zich daaromheen ontwikkelde, was die behoefte doorslaggevend. Daarbij haakt een andere verklaring aan.

Het standaardbeeld van de jeugdcultuur. Ook al geloofde Weber in de maatschappelijke vooruitgang, toch was hij daar niet bepaald optimistisch over. Met een fatalistische blik bekeek hij het verlies aan zingeving en vrijheid, dat met de voortschrijdende rationalisering gepaard ging. Zorgvuldig koesterde hij een neostoïcijnse levenshouding, die voorschreef dat het onvermijdelijke verlies aan betekenis en zingeving met waardigheid onder ogen moest worden gezien. Alleen de cultuur bood daarvoor een conceptueel kader. Voor Weber bestonden er slechts twee lokaties waar de cultuur tot ontwikkeling kon komen. Behalve het zelfstandige domein van de kunst in het theater, de schouwburg of het museum was er nog de hedonistische cultuur rondom het gezinsleven. Dat laatste was nu precies wat de jongeren trachtten te ontvluchten zonder noodzakelijkerwijs in het eerste terecht te komen. Hun jeugdcultuur ontwikkelde zich op een derde terrein op het grensgebied van die beide lokaties. Het bestaansrecht daarvan werd theoretisch onderbouwd door het structureel-functionalisme.

Het structureel-functionalisme, dat na de Tweede Wereldoorlog de toon aan-geeft in de beeldvorming over de jeugd, nam afstand van de elitaire visie van Weber en Adorno. In plaats van de merites van ‘hoge cultuur’ en intellectualiteit benadrukte deze sociaal-wetenschappelijke stroming het belang van gemeenschapszin en collectief gedeelde waarden. Over de exacte inhoud daarvan werd relativerend gedaan. Daarmee kreeg het cultuurpessimisme een meer positieve wending. Voor de jeugd werd bovendien nog eens een tijdelijke uitzondering gemaakt. In het standaardmodel van de jeugd krijgt de jeugd tijd en ruimte voor een beperkt vrijetijdshe-donisme. Adolescentie- en ontwikkelingspsychologen zoals Erik Erikson (1968) definiëren de jeugdfase als een moratorium, een tijdelijke overgangsfase in de persoonlijke ontwikkeling (Bosma, 1985; Dieleman, 1993). In die periode mogen jongeren enige vrijheid hebben om met vallen en opstaan te leren om identiteitsbe-palende keuzes te maken (Veendrick, 1993: 322). Structureel-functionalistische sociologen als Talcott Parsons (1951: 305) voegden daar op hun beurt een verklaring aan toe voor de behoefte van jongeren aan een eigen sociale ruimte, de wereld van de jeugd. Het was voor hen een specifieke variant van een sociaal domein, dat ook voor volwassenen van cruciaal belang was voor het leggen en onderhouden van sociale contacten.

Het structureel-functionalisme kon zich een andere visie op de massacultuur eigen maken, omdat deze sociologische stroming deels uit andere theoretische inspiratiebronnen putte. Aan de rationaliseringstheorie van Weber koppelde deze

stroming de visie van diens tijdgenoot, de Franse socioloog Émile Durkheim. Naast Weber staat Durkheim te boek als een van de grondleggers van de sociologie. Vrijwel alle bekende sociologen uit het begin van deze eeuw worstelden met het probleem van de verhouding tussen de groeiende autonomie van het individu en de complexer wordende samenleving. Bij Durkheim ligt dat al niet veel anders. Ook hij constateert een maatschappelijk probleem op het gebied van de zingeving en een losgeslagen reactiewijze daarop waarvoor hij de term ‘anomie’ hanteert (Lockwood, 1982). Durkheims diagnose verschilt echter op belangrijke punten van die van Weber. De directe oorzaak is volgens hem niet de rationalisering, maar de groeiende maatschappelijke arbeidsdeling die daarmee gepaard gaat. Daardoor verliezen mensen niet alleen het zicht op, maar ook hun morele betrokkenheid met het grotere sociale geheel waarvan zij deel uitmaken. En daarmee versplintert tegelijkertijd de ervaring van gemeenschappelijkheid en verzwakt de onderlinge solidariteit. Durkheim zag evenwel mogelijkheden voor een remedie voor dat maatschappelijke ziektebeeld.

In de kleinschalige traditionele, agrarische samenleving kenden de mensen elkaar meestal persoonlijk. Maar ook als dat niet zo was, vormde dat niet zo’n groot probleem. Omdat ze allemaal ongeveer hetzelfde werk deden en ongeveer hetzelfde leven leidden, konden ze zich redelijk goed in elkaars denken en doen verplaatsen. Het was voor hen dan ook niet moeilijk om een gemeenschappelijke basis te vinden in overeenkomstige belangen en waarden. Ook in kennis en vaardigheden ontliepen ze elkaar niet veel. De dorpsgemeenschap vormde als het ware een sociale machine, waarvan de onderdelen elkaar probleemloos konden vervangen. Durkheim betitelde het culturele patroon van gedeelde normen en waarden van de traditionele dorpsgemeenschap daarom als een vorm van mechanische solidariteit. Het is deze vorm van solidariteit die door de toenemende arbeidsdeling in de moderne samenleving wordt ondergraven. Specialisering vergroot de individuele verschillen in vaardigheden, kennisniveau en belangen, en bijgevolg in opvattingen en waarden. Volgens Durkheim kon daar echter – als een weliswaar niet volmaakte, maar toch werkbare oplossing voor de anomie – een nieuw type van gemeenschappelijkheid, de organische solidariteit, voor in de plaats worden gesteld. De grondslag daarvan zou moeten worden gevormd door een besef van de wederzijdse afhankelijkheid, waartoe de arbeidsdeling de moderne mens had veroordeeld. Dat besef zou niet alleen in de opvoeding of op school moeten worden bijgebracht, maar zich eerst en vooral moeten materialiseren in nieuwe sociale organisatievormen. Die zouden zich

moeten ontwikkelen in een tussengebied, dat dienst kon doen als een brug tussen het emotioneel vertrouwde, maar geïsoleerde gezinsleven en het rationele, maar anonieme maatschappelijke systeem.

Durkheim benoemde dit niemandsland tussen het privé-leven en het maatschappelijke systeem als het ‘sociale’. De Franse socioloog vond daarmee niet iets geheel nieuws uit. Eerder was het belang van dit sociale middenveld onder de naam *civil society* – in goed Nederlands de ‘burgerlijke maatschappij’ – al sterk benadrukt in de sociale filosofie van de politieke economie. In de fenomenologie kreeg het naam als de ‘leefwereld’ (Habermas, 1981a: 15-24). In al deze denkrichtingen fungeert het ‘sociale’ als een sociale buffer tussen de kleine, vertrouwde privé-wereld van het individu en de omvattende, anonieme werkelijkheid van de rationeel geordende samenleving. Voor Weber bestonden er geen krachten, die tegenspel konden bieden aan de toenemende rationalisering. Daarom moest hij in zijn verklaring voor de populariteit van de piano in Noord-Europa haast wel teruggrijpen op externe, klimatologische argumenten. Voor Durkheim daarentegen vormde het ‘sociale’ bij uitstek de bron voor een nieuwe culturele zingeving. In zijn studie naar de oorzaken en achtergronden van zelfmoord liet hij zelfs zien, dat klimatologische omstandigheden – in dit geval seizoenswisselingen – geen doorslaggevende rol spelen bij processen van sociale zingeving (Durkheim, 1897). In de moderne samenleving ligt de belangrijkste oorzaak van zelfmoord in de anomie, en die wordt op haar beurt bepaald door de aard en de kwaliteit van het maatschappelijke tussengebied van het ‘sociale’.

Het ‘sociale’ is het domein, waar alle burgers op grond van hun burgerrechten op gelijkwaardige wijze met elkaar kunnen omgaan. In materieel opzicht wordt het gevormd door de openbare ruimte van straten en pleinen en de publieke lokaties waar mensen zich op vrijwillige basis met elkaar kunnen associëren. In termen van tijd en tijdsbesteding gaat het om de vrije tijd (Rojek, 1985: 52). Inhoudelijk vormt het een communicatief bereik, waar mensen rationele en affectieve argumenten uitwisselen en onderlinge overeenkomsten aangaan op basis van hun persoonlijke gevoel van eerlijkheid en rechtvaardigheid. De kwaliteit van het ‘sociale’ hangt vooral af van de mate waarin individuen of groepen op grond van hun sociaal-culturele kenmerken worden toegelaten tot de deelname aan de publieke meningsvorming en van de mate waarin de besluitvormingsprocessen de vormgeving van het individuele leven en de doelstellingen van het maatschappelijk systeem weten te beïnvloeden (Habermas, 1981b). De manier waarop het ‘sociale’ bereik vorm krijgt,

bepaalt daarmee in sterke mate het democratisch gehalte van een samenleving. Het is dan ook niet voor niets, dat Durkheim in democratische zelforganisatie een geschikte tegenkracht zag, die de negatieve effecten van de arbeidsdeling zou kunnen neutraliseren. Zelf zag hij hierbij vooral een centrale rol weggelegd voor beroepsverenigingen en andere professionele organisaties (Gouldner, 1958). De latere structureel-functionalisten waren iets royaler en rekenden er alle sociale netwerken onder, waar mensen op vrijwillige basis deel vanuit maakten, zoals personeelsverenigingen, kerkgenootschappen, sportclubs, liefdadigheidsorganisaties, buurtverenigingen en ook de studenten- en scholierenverenigingen van de schoolgaande jeugd.

Voor de structureel-functionalisten telde niet zozeer de inhoud van de normen en waarden waar de onderlinge solidariteit op berustte, als wel de manier waarop die werd bewerkstelligd en onderhouden. Een onmisbare voorwaarde daarvoor, zo zeiden, vormden vooral de informele en formele sociale netwerken, waarin een gemeenschapsgevoel tot ontwikkeling kon komen. Dat vereiste echter weer een bepaalde vorm van zelfstandigheid, vanwaaruit individuen hun wederzijdse verplichtingen konden aangaan en onderhouden. Die zelfstandigheid moest zonodig worden bijgebracht aan volwassenen, maar zeker aan jongeren. Zelfs beter dan hun ouders zouden zij moeten leren om consequent hun eigen keuzes op dit terrein te leren maken. Met de toenemende rationalisering en arbeidsdeling zou de toekomst aan hen later nog hogere eisen stellen. Achteraf laat zich vaststellen, dat die toekomst voor veel jongeren in de jaren vijftig al tijdens hun schooltijd begonnen was.

Met de verstedelijking vermindert het belang van de directe sociale omgeving van de buurt en de wijk voor het dagelijks leven. Met al hun lief en leed trekken gezinnen zich binnenskamers terug. Deze trend tot privatisering of verhuiselijking krijgt na 1945 een sterke impuls. Met name in Engeland, Duitsland en Nederland valt een stijgende nadruk te onderkennen op het gezellig samenzijn van de gezinsleden rond huis en haard, zij het dat de centrale plaats van de haard meer en meer wordt overgenomen door de radio (Frith, 1983; Kleijer en Tillekens, 1997). Opvallend genoeg, zijn het precies deze Europese landen, waar de rock'n'roll al vroeg opgang maakt. In zijn studie naar de opkomst van de jeugdcultuur in Duitsland legt de socioloog Heinz-Hermann Krüger (1985) een rechtstreeks verband tussen die twee zaken. Naar zijn oordeel maakt de fascinatie voor de rock'n'roll onderdeel uit van een begrijpelijke vlucht van jongeren uit de knellende banden van

het gezinsleven. Het is echter – zoals veel ouders zich in die tijd ongetwijfeld ook afvroegen – nog maar de vraag, waarom de huiselijke gezelligheid door veel jongeren als zo benauwend werd ervaren. Lang niet alle, maar toch een groot aantal ouders toonden immers tegelijk ook meer aandacht voor het emotionele welzijn van hun kinderen. Met de stijgende concentratie op het gezinsleven, gaan ouders hun primaire opvoedende taak meer en meer zien als de emotionele bescherming en verzorging van hun kinderen (Du Bois-Reymond, 1990). Voor het antwoord op de vraag waarom jongeren het gezinsleven ontvluchten, is daarom minstens zo belangrijk wat er buiten het gezin allemaal veranderde.

Een andere trend die na de Tweede Wereldoorlog in versterkte mate doorzet, is de groei in deelname aan het secundair onderwijs. Het puur getalsmatige feit dat meer kinderen meer jaren onderwijs volgen, zegt daarover lang niet alles. Het verschijnsel had een aantal verreikende sociale en culturele implicaties. Voor de toekomst beloofde een geslaagde schoolloopbaan sociaal-economische stijging. Voor veel leerlingen maakte die zich echter al in hun dagelijks leven voelbaar. Ze volgden een hogere opleiding dan hun ouders ooit gekregen hadden. Daarmee moesten ze een toekomstperspectief ontwikkelen, waarin hun ouders hen niet direct konden steunen. Op school leerden ze bovendien dingen, die hun ouders niet wisten. Voor zoiets praktisch als maken van huiswerk, konden de meeste jongeren daarom niet langer terugvallen op hun ouders. Daarnaast bracht het onderwijs vooral bij de leerlingen uit de lagere sociaal-economische milieus ook vaak een zekere culturele vervreemding teweeg (Van Schaardenburg, 1988; Brands, 1992). Net zoals het gezin, paste het onderwijs zich bij de nieuwe situatie aan. Objectieve tests voor schoolgeschiktheid en geleverde schoolprestaties werden een normaal verschijnsel. Scholen en leraren leerden om leerlingen, los van hun sociale herkomst, aan te spreken op hun individuele prestaties. Daarmee werden de leerlingen echter nog meer op zichzelf teruggeworpen. Op school moesten zij hun eigen problemen oplossen.

Terwijl de relaties in het gezin emotionaliseerden, werden de verhoudingen op school juist zakelijker. Dat dreef ook de verantwoordelijke volwassenen uiteen. Tot in de jaren vijftig, zo constateert de socioloog Frans Meijers (1990), bestond er nog een hecht pedagogisch bondgenootschap tussen ouders en leraren. Als leerlingen op school iets verkeerd deden en daarvoor werden bestraft, trokken de ouders het oordeel van de betreffende leraar zelden in twijfel. Ook buiten de school werd de competentie van docenten in opvoedkundige zaken niet vaak betwist. Aan die

eenstemmigheid komt een einde. Met de groeiende kloof tussen gezin en school, treedt er tussen ouders en leerkrachten een splitsing op van verantwoordelijkheden. Ouders namen de primaire verantwoordelijkheid op zich voor de emotionele en affectieve aspecten van de opvoeding, docenten trokken zich terug op hun deskundigheid als didactici. Zelf hadden jongeren overigens ook belang bij die scheiding van verantwoordelijkheden. Vooral de sociale stijgers hadden baat bij een eerlijke, objectieve beoordeling van hun cognitieve prestaties op school. En even hard hadden ze behoefte aan emotionele ondersteuning door hun ouders, wanneer hun inspanningen faalden. Bij eventuele problemen of conflicten op school wilden zij terug kunnen vallen op hun ouders. Daarmee waren hun problemen echter niet opgelost. Op het raakvlak van gezin en school, waar de vaak tegenstrijdige eisen van die instituties meer dan eens met elkaar in botsing kwamen, moesten ze zichzelf zien te redden. Daarvoor schiepen ze, stelt Meijers, op dat grensgebied hun eigen jeugdcultuur.

In de moderne samenleving wordt een sterke nadruk gelegd op het behalen van individueel succes en op de acceptatie van gemeenschappelijk aanvaarde middelen. Die dubbele moraal produceert volgens het structureel-functionalistisch verklaringskader een voortdurende stroom aan zingevingproblemen. Het is de belangrijkste oorzaak van de anomie (Merton, 1938/49: 211; 1968). Het is dan ook niet vreemd, dat de structureel-functionalisten de jeugdcultuur in eerste instantie als een direct gevolg daarvan beschouwden (Parsons, 1964). Het was de uiting van een gebrek aan zingeving. “Met hun thematiek van identiteit, zinsbedrog, eenzaamheid en dood, vertegenwoordigen de Beatles hun generatie en haar overweldigend gevoel van anomie,” zo luidt ook het oordeel van Peyser (1969: 133). De structureel-functionalisten zagen in de jeugdcultuur echter ook een mogelijke oplossing van dat probleem. Onder elkaar konden jongeren een nieuwe balans leren vinden tussen zelfstandigheid en gemeenschapsgevoel. In het standaardbeeld van de jeugdcultuur vormt die gedachte de centrale inbreng van het structureel-functionalisme. De jeugdcultuur geldt daarbij als een soort oefenterrein voor het aanleren van individualiteit en solidariteit. In die beschrijving vinden zowel Weber als Durkheim een plaats. Aan de ene kant verklaart Webers rationaliseringsthese de sterke verzakelijking van de kennisoverdracht op school en de daarmee gepaard gaande individualisering. Aan de andere kant fungeert Durkheims behoefte aan gemeenschapsvorming en zingeving als de basis voor de groepsvorming van jongeren.

De jeugdsociologen uit de jaren vijftig en zestig konden op die manier de zelfstandige jeugdcultuur een functie toekennen en dat verklaart waarom zij vrij nuchter reageerden op de eerste manifestaties daarvan in en rond de rock'n'roll (Abma, 1990; Tillekens, 1990). Al ruim voor de Tweede Wereldoorlog had de zelfstandigheid van de jeugd in veel Europese landen gestalte gekregen in de georganiseerde jeugdverenigingen. Nu onttrokken jongeren zich echter doelbewust aan het wakend oog van de volwassenen. In Nederland erkenden toonaangevende pedagogen als M.J. Langeveld de sociale veranderingen die daaraan ten grondslag lagen, maar hadden daarbij vooral oog voor de risico's. Daarom pleitten zij er nadrukkelijk voor om de vrijetijdsbesteding van de jeugd onder curatele van professionele pedagogen te stellen. Omdat zij het belang onderkenden van de 'nieuwe groepsvormen' van de jeugd konden jeugdsociologen als Jan van Hessen (1965) een meer relativiserend standpunt innemen. Dezelfde visie komt naar voren in het verslag van D.E. Krantz en E.V.W. Vercuijsse (1959) over de Leidse nozemclub die ze ondersteunden en onderzochten. Achter de vraag naar rock'n'roll zagen zij meer dan de behoefte van jongeren aan plezier. In de muziek hoorden zij ook een vraag van jongeren naar eigen ruimtes en naar de culturele symbolen om die lokaties af te grenzen van de wereld van de volwassenen.

Hun muziek verschaftte jongeren niet alleen een middel tot vermaak, maar ook een plaatsbepaling in de openbaarheid. Het bood hen een manier om op een eigen manier vorm te geven aan het 'sociale' en de invloedssfeer van de omgangscodes van de peergroup te vergroten. In die zin kan worden gesteld dat de pop-muziek voor jongeren meer was en is dan vermaak alleen (Ten Dam, 1990). De muziek verschaftte jongeren, zoals Ray Pratt (1989; 1990) het noemt, een *sense of place*, een gevoel voor een eigen plaats. Het gaf hen een doel en tegelijk ook het middel om dat te realiseren. Terecht noemt Lawrence Grossberg (1992: 180) de popmuziek met haar lawaai, erotiek en andere schijnbare tekenen van een mateloos gebrek aan zelfbeheersing een *territorializing machine*, een soort culturele bulldozer waarmee jongeren in het 'sociale' het bouwterrein van hun eigen jeugdcultuur egaliseerden en de volwassenen op afstand hielden. Aan dat aspect van de jeugdcultuur doet de rationaliseringsthese van Weber geen recht. Het standaardbeeld, waarin de verklaringen van Weber en Durkheim zijn samengenomen en de jeugdcultuur een afzonderlijke plaats krijgt, biedt daarmee een betere uitleg voor de fascinatie van jongeren voor de populaire muziek. Toch schiet ook dit verklaringsmodel op een aantal punten tekort.

Het surplus van de jeugdcultuur. Het standaardbeeld biedt geen sluitend antwoord op de vraag, waarom de jeugdcultuur zich pas in het midden van de jaren zestig manifesteerde en waarom dat zoveel opzien baarde, dat er zelfs van een culturele revolutie werd gesproken. De belangrijkste factoren in het standaardbeeld betreffen geleidelijke ontwikkelingen op het terrein van de demografie, de economie, de politiek, het onderwijs en het gezin. Ongetwijfeld speelden die ontwikkelingen een belangrijke rol, maar toch kunnen ze de jeugdcultuur niet op eigen houtje verklaren. De verhuiselijking vormt bijvoorbeeld een lange en geleidelijk verlopende trend. Van Hessen (1965) wijst erop, dat de eerste sporen al rond het begin van de eeuw te vinden zijn, bijvoorbeeld in de manier waarop het sinterklaasfeest in huiselijke kring vorm kreeg. Ook de veranderingen in het onderwijs maken deel uit van een proces met een langere adem (Dronkers en Ultee, 1995; Mandemakers, 1996). Voorzover deze trends verantwoordelijk zijn voor een overgang van een meer traditionele naar een meer moderne levenshouding, maken ze deel uit van het langzaam en bijna onmerkbaar verlopend proces, dat door de socioloog Ronald Inglehart (1977) treffend is omschreven als een ‘stille revolutie’.

Stil en ongemerkt ging de culturele omslag van de jaren zestig bepaald niet aan Nederland voorbij. In de verklaring voor de abrupte manier, waarop de jeugdcultuur zich kenbaar maakte, wordt meestal een cruciale rol toegekend aan de plotselinge toename in de financiële mogelijkheden van jongeren. De redenering is opgebouwd uit een simpele combinatie van elementen uit het standaardbeeld met Adorno's opvattingen over de amusementsindustrie. Volgens het standaardbeeld kent de peergroup een eigen statushiërarchie gericht op uiterlijkheid met de bijbehorende, moreel snel verslijtende statussymbolen. In de jaren vijftig en zestig waren dat brommers, grammofoonplaatjes, pick-ups, zakradiootjes, leren jasjes en, niet te vergeten, zonnebrillen. De peergroup werd belangrijker en het was dan ook niet vreemd, dat jongeren een groot deel van hun zakgeld en van wat ze nog meer bij elkaar sprokkelden met weekend- en vakantiewerk, vooral aan dat soort artikelen uitgaven. In het kielzog van de geboortegolf steeg het relatieve aantal jongeren. Dat maakte de jeugd tot een interessante doelgroep voor de muziekindustrie en de media. Het duurde echter even, voordat die de jeugd als consument ontdekten en hun marketingtechnieken daarop hadden afgestemd. Toen het eenmaal zover was, schoten alle remmen los.

Achter die redenering kunnen een aantal vraagtekens worden geplaatst. In de verklaring komen *push*- en *pull*-factoren bij elkaar. De stijgende koopkracht duwde

de vraag naar consumptieartikelen omhoog en de specifieke behoefte van de jeugd aan geschikte statussymbolen binnen de peergroup trok die vraag in die richting. Het is een combinatie van *rising demands* en *need defence* (Weijers, 1997: 63). Vaak wordt daarbij het grootste gewicht toegekend aan de groeiende financiële mogelijkheden. De behoefte manifesteerde zich echter duidelijk eerder. Dat blijkt onder meer uit de vroege gerichtheid van de Nederlandse jeugd op de uitingen van de populaire cultuur, die al optrad voordat er sprake was van een verruiming van de consumptieve mogelijkheden. Ook de amusementsindustrie speelde hooguit een secundaire rol. In Vlaanderen kwam de economische groei eerder van de grond dan in Nederland. Toch kwam de jeugdcultuur daar later tot ontwikkeling. Ook in de hoogtijdagen van de jaren zestig had de jeugdrevolte in Vlaanderen slechts een gering effect. De belangrijkste elementen werden geïncorporeerd in de bestaande jeugdverenigingen en de jeugdcultuur beperkte zich verder tot enkele *niches* in de grote steden (Laermans, 1992: 164). Om de verschillen tussen de beide landen te verklaren moet een beroep worden gedaan op andere factoren. Te denken valt daarbij aan de verstedelijking en de industrialisering van het platteland, die in het naoorlogse Nederland actief en vrij snel ter hand werden genomen. Dat legde de basis voor een culturele homogeniteit, waardoor de balans tussen traditie en moderniteit met de opkomst van de jeugdcultuur gemakkelijk verder kon doorslaan.

Meer dan hun Vlaamse leeftijdgenoten, waren de Nederlandse jongeren rijp voor verandering (Kleijer e.a., 1992). Toch moest ook in Nederland de lont in het kruitvat worden gestoken. En, het waren niet de media die dat deden. De muziekindustrie en de radio en televisie – inclusief de zogeheten piratenzenders – ontdekten hun nieuwe doelgroep pas nadat die groep zich rond haar muziek had gevormd (Kleijer en Tillekens, 1992a; 1997). In het standaardmodel zit daarmee een gat tussen de groeiende behoefte van de jeugd aan een eigen plekje in de openbaarheid en de middelen die de consumptie-industrie aan de jongeren verschaftte om die ruimte te veroveren. Die lacune kan met de popmuziek worden opgevuld. Het meest economische – in de zin van zuinige en eenvoudige – antwoord op de vraag, waarom de jeugdcultuur zich pas in 1964 en toen uiterst heftig manifesteerde, is dat popmuziek zo niet de behoefte schiep, dan toch hielp uit te drukken. Zeker gezien het enthousiasme van de jeugd, lijkt de stelling daarmee verdedigbaar, dat de jeugd met de popmuziek ook letterlijk een stem kreeg. Hoe belangrijk de rol van de popmuziek in het geheel was, blijkt ook uit de verdere ontwikkelingen. Toen de beatmuziek eenmaal een nieuw venster op de sociale werkelijkheid had geopend,

bleek het uitzicht te bieden op onverwachte mogelijkheden. De muziek bevatte een surplus, waarvoor het standaardbeeld geen verklaring biedt.

Het structureel-functionalisme geeft een redelijke uitleg voor een groeiende gerichtheid van jongeren op een kleine vriendenkring van gelijkgestemden. De theorie verklaart, waarom jongeren behoefte hadden aan een beetje ruimte voor zichzelf om met vrienden onder elkaar te zijn. In die zin duidde bijvoorbeeld Van Hessen (1965) de naoorlogse ontwikkelingen in de wereld van de jeugd. Uitgaande van het standaardbeeld had, na enige wederzijdse gewinning, de opwindning over beat, net als die over de rock'n'roll, eigenlijk moeten wegebben. Maar dat gebeurde niet. In plaats daarvan raakte de jeugdcultuur plotseling in een hogere versnelling. Ineens leken alle, of in ieder geval een groot deel van de jongeren, zich te hebben bekeerd tot een omvangrijke, spirituele gemeenschap van gelijkgezinden. Op massabijeenkomsten, zoals het popfestival in het Rotterdamse Kralingen, getuigden ze van hun vredelievendheid (Kamphorst en Kleijer, 1971; Kleijer en Tillekens, 1992b). In politieke demonstraties gaven ze uiting aan hun idealen. Die samenscholingen waren bepaald geen kleine groepjes en ook beperkte de beweging zich niet tot de lokale omgeving. Getest op de juiste houding en bewustzijn – de paraferalia van de popmuziek boden daarvoor een geschikt criterium – kon iedereen zich aansluiten. Daarmee kreeg het geheel zelfs een sterk bovennationaal karakter. Amsterdam groeide zelfs uit tot een van de 'magische' hoofdsteden van de internationale hippy-gemeenschap (Bernard, 1990). De muziek fungeerde als een culturele springplank voor een duik in een nieuwe sociale werkelijkheid.

De perspectieven die de muziek openlegde, kwamen voor alle betrokkenen als een complete verrassing. Zowel voor ouderen als voor jongeren nam de ontwikkeling een onverwachte wending. Dat gold niet alleen voor de consumenten, maar ook voor de producenten van de muziek. De Beatles zelf waren hogelijk verbaasd over de beroering die hun muziek bij het publiek teweegbracht. Ze waardeerden hun ambities op naarmate ze dichter bij hun doel kwamen, schrijft Marcus (1975: 97): "... eerst wilden ze Eddy Cochran zijn, toen besloten ze dat ze Elvis konden worden, en toen stonden ze op zichzelf." Lichtelijk naïef beschouwden zij hun muziek in eerste instantie als een variant op de rock'n'roll en zagen zij zichzelf hoogstens als een geslaagde rock'n'roll-groep. Ze vergeleken de rage die ze ontketenden, met de opwindning die Elvis Presley eerder veroorzaakte. Op het toppunt van de Beatlemania gaf de nuchtere Ringo Starr in interviews nog serieus te kennen, dat de groep het naar zijn inschatting maar een paar jaartjes vol zou houden en dat hij er zelf in ieder

geval genoeg geld aan over hoopte te houden om daarna een kapperszaak te beginnen. Het liep anders. De Beatles werden rijk genoeg om hun eigen platenmaatschappij te kunnen bekostigen. De beatmuziek strekte haar invloed uit over andere muzikale genres en verbreedde zich tot de rockmuziek. Daaromheen ontwikkelden zich de culturele praktijken van de popformatie, die de wereld zo niet wilde verbeteren, dan toch drastisch veranderen door er een alternatief tegenover te stellen. De verrassing was niet groter voor ouderen dan voor jongeren. De mate van adoptie en acceptatie wel. Langs de lijnen daarvan kreeg een historisch generatieconflict gestalte (Righart, 1995).

In zeker opzicht vormde de tegencultuur een succesvolle poging om Webers opvattingen over het omvattend karakter van de technische en bureaucratische rationaliteit in de praktijk te weerleggen. De rationalisering was volgens Weber zo ver voortgeschreden, dat haast elke keuze door vakmensen op grond van technische criteria kon worden beslist. Slechts op een zeer algemeen niveau waren politieke keuzes nog relevant. Dat vormde de oorzaak van het besef van machteloosheid waaruit het instrumentalisme en het hedonisme voortkwamen. Voor Weber was er maar één enkele kracht denkbaar, die het tij kon doen keren: een democratisch gekozen, charismatische persoonlijkheid, aan wiens wil de bureaucratische machinerie moest worden onderworpen (Habermas, 1981a: 470). Die kon aan de rationalisering een betekenisvolle richting geven en aan de burgers het idee, dat ze daarbij persoonlijk waren betrokken. Misschien kan dat denkbeeld wel de grootste fout van Weber worden genoemd. In de praktijk liet het anti-autoritaire verzet van de tegencultuur zien dat veel politieke keuzes, die als rationeel werden gepresenteerd lang niet altijd even rationeel waren. In haar acties en debatten rond de landsverdediging, het onderwijs, de gezondheidszorg en de stadsplanning maakte de tegencultuur duidelijk, dat in de ketting van doelen en middelen op haast elk niveau groepsbelangen en irrationele overwegingen een rol spelen. Deze praktische technocratie-kritiek liet zien dat een groot deel van het ‘sociale’ werd beheerst door een vorm van pseudo-rationaliteit (Habermas, 1968). De politisering van de jeugdcultuur draaide de rollen om. Het gezag van autoriteiten werd zover mogelijk teruggedrongen tot het gebied van hun competenties en zoveel mogelijk ondergeschikt gemaakt aan de spelregels van een vrije en gelijke dialoog, die als norm aan de openbaarheid werd opgelegd. Daarbij werd – in zoverre heeft Weber het gelijk aan zijn kant – een beroep gedaan op charismatische persoonlijkheden. Dat waren echter niet de vertegenwoordigers van de politieke macht, maar de sterren van het

‘witte doek’ en de populaire muziek en dan vooral degenen die zich in hun werk tegen bureaucratische machtsvormen verzetten. John Gabree (1967: 145) noemt in dit bestek de namen van Charlie Chaplin, met diens parodie op Hitler in de film *The Great Dictator* uit 1940, James Dean in zijn rol als *Rebel Without A Cause* uit 1955 en voegt aan dat rijtje volledigheidshalve ook de Beatles toe.

Niet alleen de theorie van Weber, maar ook het standaardbeeld kan slecht uit de voeten met de politisering van de jeugdcultuur. Vaak wordt deze radicalisering uitgelegd als een reactie op de weigering van volwassenen om de jeugd haar eigen ruimte te geven. De jeugd, zo stelt bijvoorbeeld Grossberg (1992: 147), wilde enkel en alleen iets meer tijd en ruimte voor plezier – ‘rocking the boat’ zoals hij het met een onvertaalbare woordspeling noemt. Eigen aan de jeugdcultuur en haar vorm van populaire muziek was slechts het recht dat zij voor zichzelf opeiste op vrolijkheid. Afgemeten aan de manier waarop zij zich uitsprak in de popmuziek vormde de jeugdcultuur vooral een emotionele aangelegenheid die zich beperkte tot de vrije tijd. Toen de volwassenen haar de mogelijkheden daartoe niet gunden, ging de jeugd in de aanval en schoot daarbij flink door. De politisering werd de jeugd, zoals Grossberg (1992: 148) het zelf formuleert, van buitenaf opgelegd. Als die stelling klopt, zouden er aantoonbare verschillen moeten zijn tussen landen, afhankelijk van de manier waarop volwassenen op de wensen en verlangens van de jeugd reageerden. In zijn vergelijking tussen de ontwikkeling van de jeugdcultuur in Nederland en Amerika laat James Kennedy (1995) zien, dat er inderdaad van die verschillen zijn. Die wijzen echter in een andere richting.

In Nederland verliep de culturele revolutie minder gewelddadig dan elders (Kapteyn, 1985: 186). Maar, toch liep Nederland meer dan eens voorop. Kennedy verklaart dit met het feit, dat een deel van de Nederlandse politieke elite aanpassing aan de ‘moderne tijd’ onontkoombaar achtte. Ook de spraakmakende psychologen, sociologen en pedagogen, die de beeldvorming over de jeugd bepaalden, gingen van dergelijke ideeën uit. En, zij waren niet de enige volwassenen die vrij liberaal stonden tegenover het fenomeen van de nieuwe jeugdcultuur en met begrip reageerden op de nieuwe vrijheid die de jeugd voor zich opeiste. Waar ze fungeerden als de voorhoede van wat de socioloog Joop Ellemers (1979) de opkomende nieuwe secundaire elites noemt in de groeiende quataire sector, vertolkten ze zeker in het midden van de jaren zestig eerder een gangbare opvatting. Jongeren vulden hun vrije tijd met de producten van de populaire cultuur en dat bleef nog lang een voorwerp van bezorgdheid. Het druiste in tegen de gangbare visie, waarin de

toenemende vrije tijd vooral werd gezien als mogelijkheid voor artistieke en intellectuele vorming. De naoorlogse jongeren waren echter noch de enigen noch de eersten die hun vrije tijd anders wensten in te richten (Karsten, 1985). Veel volwassenen hadden in hun eigen jeugd al een beetje kunnen ruiken aan de nieuwe mogelijkheden van de massacultuur en vielen daar met de groeiende financiële mogelijkheden met vernieuwde ijver op terug. Vanuit hun ervaringen in de crisisjaren zagen ze de gebrekkige mogelijkheden die ze zelf hadden gehad om hun jeugd vorm te geven, als een gemis. Veel ouders stonden daarom open voor de vrijheid die jongeren vroegen bij de keuze van een eigen kledingstijl. Ze gunden hun kinderen een eigen ruimte in huis, en toonden zich meer toeschietelijk tegenover de omgang tussen jongens en meisjes. Ook op school kregen leerlingen hun dansavondjes met hun eigen favoriete muziek.

De betrekkelijke bereidwilligheid van de Nederlandse volwassenen om letterlijk en figuurlijk plaats te maken voor de jeugd wijst erop, dat de overgang van de jeugdcultuur naar de tegencultuur meer was dan een reactie op een onwillige omgeving. De gedaanteverandering berustte voor een groot deel op een eigen dynamiek, die voortkwam uit het inhoudelijke alternatief dat de jeugdcultuur schiep voor de rationele gang van zaken op school en op de werkplek. Ook Grossberg blijkt zich daarvan bewust te zijn. Ter verklaring grijpt hij terug op adolescentiepsychologische argumenten. Jeugd is meer dan alleen jong zijn; het begrip staat ook voor een overmaat aan gevoel en lichamelijkeheid, die kenmerkend is voor de adolescentiefase, zegt Grossberg (1992: 177). Alleen daardoor al worden dagelijkse routines door jongeren snel ervaren als sleur en verveling. Vanuit die excessieve drang zochten jongeren een plaats waar de verveling van het normale leven geen macht had. Ze ontwierpen daarvoor een ‘politiek van het plezier’, gestoeld op het investeren in het ‘anders zijn’. Letterlijk zegt Grossberg (1992: 180) het zo: “De popmuziek weigerde zich te identificeren met een alledaagse werkelijkheid die zo doodgewoon en oer vervelend was. In plaats daarvan maakte ze de bijzondere momenten die plaatsgrijpen in het jeugdleven tot feestelijke gebeurtenissen. In dat vermogen om het gewone om te toveren tot iets heel bijzonders en omgekeerd dat bijzondere weer tot iets gewoons te maken, school nu precies de kracht van de popmuziek, omdat die duidelijk maakte dat daar niet meer voor nodig was dan een simpele investering in het anders zijn.” Met hun politiek van het plezier en het wapen van de popmuziek maakte de jeugd, zoals Grossberg het noemt, van de overgangscultuur van de puberteitsfase een sociale cultuur van overgangen.

Er valt wel het een en ander af te dingen op de rechtstreekse gelijkstelling van jeugd aan emotionele mateloosheid, die Grossberg aan zijn stelling ten grondslag legt. Zelfs op het hoogtepunt van de rock'n'roll, maakten de nozems hooguit vijf procent van alle jongeren uit en zij leden al niet aan een buitensporig gevoelsleven (Krantz en Vercuijsse, 1959). Ook de overige jongeren kan dat niet worden aangewreven. Op grond van zijn empirische bevindingen noemde de Duitse jeugdonderzoeker Helmut Schelsky de jeugd van de jaren vijftig zelfs pragmatisch en volwassen (Abma, 1990). Grossberg heeft dat zelf ook wel door en geeft aan, dat het niet zozeer een kwestie van leeftijd was, maar ook van een sociale definitie van de situatie, een 'fenomenologie van de verveling'. In dat opzicht snijdt Grossbergs omschrijving van de verandering van de jeugdcultuur hout. Met zijn typering van de jeugdcultuur als een cultuur van overgangen doelt hij op de stijldiversiteit die de popmuziek teweegbracht en het groeiend gemak waarmee jongeren in staat bleken om van stijl te wisselen. De beatmuziek vormde niet alleen zelf een muzikale stijl, compleet met de bijbehorende houdingen en opvattingen, maar definieerde ook andere cultuurpatronen als stijlen, als mogelijke keuzes in plaats van absolute waarheden.

Als muzikale stijl nam de popmuziek zichzelf even serieus als de klassieke muziek of de volksmuziek. Ze verklaarde elke voorkeur voor een muzikale stijl tot een individuele aangelegenheid, waarvoor geen externe criteria voorhanden waren. En binnen de popmuziek, waren weer andere stijlkeuzes mogelijk. De Stones of de Beatles, de West Coast of de hard-rock, de punk of de heavy-metal, elk daarvan typeert een afzonderlijke leefstijl als een bundel van samenhangende maatschappelijke standpunten, culturele gewoonten en beoordelingscriteria, waarvoor op individuele gronden kan worden gekozen (Janssen en Prins, 1991; Tillekens, 1993). Het bouwproject, zegt Grossberg (1992: 180), waarvoor jongeren hun bulldozer van de popmuziek inzetten, was gericht op differentie: verschil en anders zijn. De hiërarchie van de muzikale orde werd aangetast en gerelativeerd. Op een hoger niveau veronderstelde dat relativisme echter ook een bepaalde gevoeligheid voor en vaardigheid in het beoordelen van stijlverschillen. En ook die instelling – in het Engels uitgedrukt als 'doing your own thing' – vormde een belangrijke inzet van de culturele omslag in de jaren zestig.

Slechts een enkeling had al vroeg in de gaten, dat daarmee Webers problematiek anders werd gedefinieerd. Onder expliciete verwijzing naar Weber stelde Susan Sontag (1965: 304) in haar essay *One Culture and the New Sensibility* opmerkzaam

vast, dat diens tegenstellingen tussen rationaliteit en irrationaliteit en tussen techniek en kunst meer en meer leken te kunnen worden overbrugd door een nieuw soort gevoeligheid voor stijlverschillen en stijlovereenkomsten. Ze bespeurde die sensibiliteit in tal van artistieke uitingen. Hectisch en veranderlijk als zij is, vormt de moderne kunst een nieuw soort instrument om het bewustzijn te veranderen en die nieuwe gevoeligheid te organiseren. Die gevoeligheid maakte het volgens haar mogelijk om de gescheiden werelden van techniek en wetenschap en kunst met nieuwe standaarden van schoonheid, stijl en smaak vanuit een en hetzelfde perspectief te bekijken en te beoordelen. Dat perspectief is tegelijkertijd nostalgisch, actueel en toekomstgericht en laat ruimte voor zowel de criteria van de ernst als die van het plezier. Ook de muziek van de Beatles valt, zegt Sontag (1965: 304), vanuit die gevoeligheid te begrijpen: “De nieuwe sensibiliteit biedt een uitstekende uitkijkpost vanwaaruit de schoonheid van een machine, van de oplossing van een mathematisch probleem, van een schilderij van Jasper Johns, van een film van Jean-Luc Godard, en van de persoonlijkheden en de muziek van de Beatles op dezelfde wijze toegankelijk is.” De nieuwe gevoeligheid die Sontag signaleert, voegt een belangrijk inhoudelijk element aan de verklaring van de jeugdcultuur toe (Dickstein, 1977). Maar, wat was die inhoud en waarom laat die zich zo moeilijk tastbaar maken in analyses van de popmuziek?

De romantiek van de popcultuur. Betrof de angst van Weber en Adorno het verval van de beschaving, de vrees van Durkheim en het structureel-functionalisme richtte zich op de fragmentatie van het maatschappelijk patroon van normen en waarden. Het ene is niet gelijk aan het andere. Als uitgangspunt fungeert in het eerste geval een duidelijk omlijnd beschavingsideaal, waarin distantie – het vermogen tot cognitieve reflectie en emotionele zelfbeheersing – centraal staat (Bourdieu, 1979). In het tweede geval gaat het om gedeelde normen en waarden als een onmisbare basis voor de sociale orde en telt de inhoud minder dan de gemeenschappelijke overeenstemming die daarover bestaat. Distantie of consensus: het belang dat daaraan wordt gehecht, verdeelt de beide standpunten. De nieuwe gevoeligheid die de popmuziek met zich meebracht, hield met dat verschil geen rekening. Tegenover distantie stelde de tegencultuur de directheid van het plezier en met haar stijlverschillen liet ze zich weinig gelegen liggen aan vaste waarden. ‘Turn on’ en ‘change’ waren de toverwoorden, waarmee de veranderlijkheid van de maatschappij en de relativiteit van een stabiele identiteit werden benadrukt. Met

beschaving en eenstemmigheid leek de popmuziek in één keer af te rekenen, vooral door de manier waarop ze inbrak op de bestaande fatsoenscodes en de heersende seksuele moraal.

Voor Weber berustte de enig juiste houding om de werkelijkheid rationeel onder ogen te zien op een vermogen tot zelfbeheersing. Zijn opvatting komt misschien nog het best naar voren in het beeld dat door een andere bekende socioloog, Norbert Elias, is geschetst van Mozart. De beroemde componist, zo stelt Elias (1991: 10), slaagde er in zijn muziek in om zijn eigen directe gevoelsleven om te zetten in een beheerste emotionaliteit die in de openbaarheid als betamelijk gold. Zijn opvoeding speelde daarbij een belangrijke rol: “De strenge discipline die zijn vader hem had opgelegd wierp vruchten af en veranderde in zelfdiscipline, in het vermogen alle verwarde dromen die in de jonge mens borrelden, al werkend van hun persoonlijke slakken te reinigen en ze zonder verlies van spontaniteit of creativiteit om te vormen tot openbare muziek.” Mozart is volgens Elias daarmee het toonbeeld van een beschavingsideaal, waarin een externe controle op ongeheerde gevoelens en emoties is vervangen door een vorm van interne zelfcontrole. Voor Elias beperkt dat beschavingsideaal zich niet alleen tot het individuele geval van Mozart. Het is kenmerkend voor de moderne samenleving, waar een dergelijk vermogen tot zelfbeheersing in alle aspecten van het dagelijks leven bijna onmisbaar is geworden. De interne emotionele zelfcontrole is volgens Elias daarmee een maatschappelijk fenomeen en niet alleen het resultaat van een opvoeding, zoals Mozart die van zijn vader kreeg. Het is ook de uitkomst van een breder, maatschappelijk leerproces. De kunst speelde daarbij een belangrijke rol. Wat Mozart van zijn vader leerde, droeg hij via zijn muziek weer over op zijn publiek. Dezelfde vaardigheid valt terug te vinden bij veel andere, niet-hoofse, ‘zelfstandige’ kunstenaars, die de muziekgeschiedenis vanaf het midden van de achttiende eeuw een eigen karakter geven. Uit hun werk spreekt volgens Elias een proces van sublimatie. Het laat zien, hoe gevoelsmatige fantasieën kunnen worden beteugeld door zelfdiscipline, gebaseerd op een hoog ontwikkeld geweten. In hun beste werk worden de stromen van de fantasie en de impulsen van het geweten niet alleen met elkaar verzoend, maar smelten ze zelfs samen. “Dat is,” schrijft Elias (1991: 109) met een breed gebaar naar zijn lezers, “de kern van wat wij een ‘artistiek genie’ noemen: de fantasieën en dromen zijn ontdaan van hun in oorsprong sterk animale neigingen die onacceptabel zijn voor het geweten, en bovendien stromen ze in harmonie met de maatschappelijke canon zonder aan spontaniteit in te boeten.”

De klassieke muziek maakte volgens Elias deel uit van een historisch beschavingsoffensief, waarin een bepaalde vorm van zelfcontrole werd aangeleerd. Die zelfdiscipline kan deels worden beschouwd als een meer wereldse voortzetting van de protestantse ethiek (Campbell, 1987: 165). Het is een intellectueel ethos, dat overblijft nadat de puriteinse, protestantse ethiek is ontdaan van al haar religieuze elementen. Afzien van genot is vervangen door zelfcontrole. De functie van het verwerven van economische rijkdom als teken van goddelijke genade en uitverkiezing, wordt vervuld door intellectuele zelfontplooiing als symbool van een hoogstaand menselijk zelfbesef. Wereldse ascese en onthechting aan lichamelijke verlangens is wat beide samenbindt. Er zit echter nog een element in Elias' omschrijving van de vereiste zelfbeheersing, dat zich minder gemakkelijk naar de protestantse ethiek laat terugvertalen. Dat is het beheersen, zelfs onderdrukken van wat werd gezien als 'lagere', dierlijke kenmerken en instincten. Daarin ligt ook de relatie tot de puriteinse seksuele moraal, die ondanks haar naam niet eens zozeer in direct verband staat met de religieuze opvattingen en praktijken die Webers hoofdonderwerp vormden. Meer dan een restant van de protestantse ethiek laat zich daarin een aristocratische, neostoïcijnse ethiek herkennen, die in de achttiende eeuw wordt geadopteerd door de hogere sociale klassen en tot onderdeel wordt van de officiële leer van de kerk (Campbell, 1987: 164). In de latere vormen van deze ethiek komt zowel een erkenning van als een verzet tegen Darwins evolutieleer en Freuds psycho-analyse tot uiting. Emotionele zelfbeheersing werd naar voren geschoven als een laatste onderscheidend kenmerk tussen mens en dier en als de ultieme voorwaarde voor een positieve uitkomst in de innerlijke strijd tussen het door wetten geleide Superego en het onmatige driftleven van het Id.

Niet alleen in Elias' kenschets van de muzikale prestatie van Mozart, maar ook in Webers analyse van het verval van de protestantse ethiek komt deze verwerking van het psycho-analytisch gedachtegoed van Sigmund Freud naar voren. Elias haakt daarvoor direct aan bij Freuds terminologie. Bij Weber komt het meer indirect terug in de ongecontroleerde lustbeleving van het hedonisme dat hij als contrast tegenover zijn beschavingsideaal zet. Zelf gaf hij geen verklaring voor de manier waarop het een met het ander samenhangt. Freuds theorie, waarin de permanente strijd tussen lustbeleving en dood – tussen Eros en Thanatos – een belangrijke rol speelt, biedt die uitleg wel. Als de dood als zinloos wordt ervaren, dan ligt het alternatief van een kort, maar heftig leven voor de hand. De bewuste keuze daarvoor vormde zelfs de grondslag voor de bohémien-levensstijl van het

romantische kunstenaarsideaal, dat als de meer artistieke variant van Webers hedonisme kan worden beschouwd (Campbell, 1987: 195). De gelijkstelling van beschaving aan het vermogen tot het sublimeren van het emotionele en lichamelijke driftleven bleef een dankbaar vertrekpunt voor de beoordeling van de jeugd en haar muziek. Soms als een vorm van volks hedonisme: in de vroege jaren vijftig formuleerde de invloedrijke pedagoog Langeveld de problematiek van de ‘verwilde’ jeugd in dat soort termen (Bilkes en Tillekens, 1987: 189). Soms als uiting van een artistieke bohémien-stijl: op die manier analyseerde de cultuurpsycholoog Jacques Janssen (1994) bijvoorbeeld nog onlangs de muziek en het leven van Jim Morrison als de uitdrukking van een Dionysisch verlangen, een drang naar krachtige gevoelens die sterker is dan de angst voor de dood en daarom de kiem tot zelfdestructie in zich draagt. Voor dat soort beschouwingen geeft de populaire muziek alle aanleiding.

In bijna elk opzicht lijkt de populaire muziek het tegendeel van het klassieke beschavingsideaal. Met haast duivels genoeg speelt niet alleen de popmuziek, maar de hele populaire muziek van de twintigste eeuw op die beeldvorming in. Vooral de dierlijkheid die aan primitieve, ongecultiveerde emoties werd toegeschreven, bood daarvoor een prachtig aanknopingspunt. Veel nieuwe dansen werden opgezet als speelse imitaties van dierlijk gedrag en ook van diernamen voorzien, zoals de *turkey trot*, de *bunny hug* en de *grizzly bear* (Hustwitt, 1983: 7). Na de Tweede Wereldoorlog werd deze gewoonte probleemloos voortgezet. “See you later, alligator,” werd een gevleugelde uitdrukking in de rock’n’roll. Ook in de naamgeving van de groepen werden veelvuldig diernamen gebruikt. Buddy Holly had zijn Crickets, waar de Beatles in hun naamgeving op aansloten. Hun voorbeeld werd weer gevolgd door onder meer de Byrds, de Eagles en, met een iets andere wending, de Troggs. Ook in de teksten uit de beatperiode, waarin de liefde primair als een fysieke daad wordt afgeschilderd, doemt hetzelfde patroon op. Mensen worden er, constateert James Carey, (1969a: 726), afgeschilderd als dieren. Maar, zo voegt hij er aan toe, wel als gelukkige dieren. Muziek van de duivel, zo werd de populaire muziek wel genoemd en die definitie bleef ook sterk in het zelfbeeld van de popmuziek verankerd (Cramer, 1994). Aanvankelijk, zoals bij veel blues-zangers, zelfs met een sterk geloof in de waarheid van die beschuldiging (Marcus, 1975: 22). Minder diepgelovig mobiliseerde de latere popmuziek tegen diezelfde aanklacht een houding van onbedorven onschuld. Maar, het verzet tegen het klassieke beschavingsideaal bleef gelijk. ‘Sex, drugs and rock’n’roll’, dat was het tegenbeeld dat de

popmuziek met kracht naar buiten projecteerde. Daarmee ging de muziek niet alleen in tegen de grondgedachte, maar ondergroef zij ook de maatschappelijke legitimatiefunctie van het klassieke beschavingsideaal. De tegenstelling tussen zelfbeheersing en emotionaliteit diende namelijk niet alleen als steun bij de normstelling voor individueel gedrag maar ook bij de constructie van sociale scheidslijnen (Lenders, 1988). Juist aan de lagere sociale klassen werd een verhoogde emotionaliteit toegeschreven en dat wettigde hun onderworpenheid aan de autoriteit van de hogere sociale klassen. Soortgelijke redeneringen werden gehanteerd om de ongelijkwaardige verhouding tussen vrouwen en mannen en tussen kinderen en ouders te rechtvaardigen.

Nog sterker dan de eerdere populaire muziek bevestigde de popmuziek de bestaande vooroordelen. Het valt daarmee te begrijpen, dat deze muzikale stijl door de aanhangers van het klassieke beschavingsideaal eerst en vooral werd gezien als een uiting van animaal gedrag, barbarij en verwildering die de ondergang van het Avondland inluidde. Maar tot verbazing van velen bleken de omgangscodes die de jeugdcultuur in de plaats van de verinnerlijkte beschavingsmoraal en de uiterlijke regels van het fatsoen en de etiquette zette, te werken. Dezelfde jongens en meisjes die schijnbaar hysterisch naar de optredens van de Beatles luisterden, bleken doorgaans thuis gezeglijke pubers en op school nijvere leerlingen. Ook de feestavonden in de disco, de popconcerten en popfestivals liepen gewoonlijk niet uit op een totale wanorde. Ook in hun eigen jeugdwereld bleken jongeren, zij het op hun eigen termen, aanspreekbaar. Dat bevestigde de nuchtere verdraagzaamheid waarmee jeugdsociologen en ontwikkelingspsychologen de jeugdcultuur benaderden. Toch vormde het flexibele karakter van de jeugdstijlen voor hun theoretisch perspectief een even groot probleem als voor het klassieke beschavingsideaal van Weber. Voor het structureel-functionalisme betekende het een inbreuk op een noodzakelijk geachte gemeenschappelijkheid aan waarden en normen. Volgens Durkheim bood de tijd die mensen in de moderne samenleving doorbrengen in het 'sociale', de vrije tijd, niet alleen de mogelijkheid om bij te komen van alle dagelijkse inspanningen en verplichtingen. Naast die compensatiefunctie, draagt de vrijetijdsbesteding ook een bijna religieus, moreel karakter (Rojek, 1985: 52). In zekere zin liet iets daarvan zich wel terugvinden in de rituelen en vooral ook in de extase, waarmee de beleving van de popmuziek gepaard ging (Janssen, 1994: 156). Maar juist aan een omljnd stelsel van normen en waarden leek het de jeugdcultuur te mankeren. "Rock'n'roll," zegt Grossberg (1987: 192) en daarmee doelt hij op de

hele popmuziek, “biedt geen gemeenschappelijke taal of ideologie; het schept geen gemeenschappelijke ervaringen uit private verlangens.” Als de jeugdcultuur er al een moraal op nahield, dan benadrukte die in sterke mate het belang van individuele keuzes en het oordeel daarover van de groep van leeftijdgenoten.

Een geschikte diagnose van die nieuwe houding gaf David Riesman (1950). In het boek *The Lonely Crowd*, dat hij samen met Nathan Glazer en Reuel Denney schreef, maakte deze Amerikaanse socioloog een handzaam onderscheid tussen twee verschillende houdingen. De eerste noemde hij *inner-directedness* en de tweede doopte hij *other-directedness*. Voor het eerste persoonlijkheidstype gebruikte Riesman de gyroscoop als metafoor. Daarmee gaf hij aan, dat de persoonlijke identiteit in dit geval wordt gestabiliseerd door de normen en waarden die ouders en verantwoordelijke volwassenen in de opvoeding hebben aangebracht. In Nederland vond hiervoor de beeldspraak van een innerlijk kompas ingang (Bakker, 1990: 56). Het beeld sluit bijna naadloos aan bij Elias beschrijving van Mozart. Het tweede persoonlijkheidstype is daarentegen permanent op anderen gericht. Voor dit persoonlijkheidstype hanteerde Riesman het beeld van een radarscherm, dat constant de gevoelens en meningen van anderen peilt om op grond daarvan een houding te bepalen. Die definitie werd gretig overgenomen door veel Nederlandse pedagogen, en niet alleen als een beschrijving maar ook als een aanduiding van het centrale probleem van de jeugd. Met gefronste wenkbrauwen wezen ze op het risico dat jongeren met die houding ‘meelopers’ werden en gemakkelijk onder de slechte invloed van vriendjes konden raken en vanzelfsprekend ook die van de commercie.

Een gerichtheid op stijl en stijlverschillen laat zich gemakkelijk interpreteren als een kenmerk zowel van *other-directedness* als van popmuziek. Toen de punkmuziek aan het eind van de jaren zeventig korte metten maakte met de inhoudelijke pretenties van de *underground* leidde de indringende analyse van Dick Hebdige (1979) zelfs tot een vergelijkbare bezorgdheid in de toen nog jonge popsociologie (Grossberg, 1984: 245-246; Redhead, 1988; 1990). Door sommigen werd Adorno’s analyse zelfs opnieuw op de popmuziek van toepassing verklaard (Beaud, 1981; Paddison, 1982). In 1985 motiveerde Pieter-Jan Mol (1985a: 572) dit standpunt als volgt: “Een uitsluitend op het niveau van de stijl tot uiting gebrachte identiteit leent zich immers uitstekend voor commerciële exploitatie door een markt die juist gedijt bij de gratie van stilistische differentiatie.” Voor Mol en vele anderen was de stijlbetrokkenheid van de popmuziek een bewijs voor de juistheid van Adorno’s visie op de populaire muziek. Riesmans eigen oordeel viel neutraler uit

(Riesman, 1950). Voor hem was de permanente, maar wisselende oriëntatie op anderen niet beter of slechter dan een vast, geïnternaliseerd patroon van waarden en normen. De *inner-directed personality* was vooral anders en paste als zodanig uitstekend in de moderne, pluriforme, verstedelijkte samenleving van de twintigste eeuw.

In de praktijk viel het allemaal ook reuze mee. Er waren zelfs veel positieve punten te noemen. Zo benadrukte de jeugdcultuur het belang van de lichamelijke integriteit. De uitdagende kleding waar meisjes en jongens zich in hulden, werd in ieder geval door henzelf eerder opgevat als expliciet bewijs van individuele expressie dan als een impliciet blijk van seksuele beschikbaarheid. Met spijkerbroeken, lange haren, minirokjes en strakke truitjes als inzet werden rond dat verschil in interpretatie thuis en op school heel wat conflicten uitgevochten, waarbij stevast de vraag naar voren kwam welke visie nu eigenlijk ‘beschaafder’ was. Emotionaliteit vormde geen belemmering voor aanspreekbaarheid. Opvallend was bijvoorbeeld de snelheid waarmee de Beatles na alle uitbundigheid van hun optredens konden overschakelen naar de laconieke humor van hun interviews en vandaar weer naar meer ernstige opmerkingen wanneer de situatie dat vereiste. Van diezelfde vaardigheid gaven ook veel jongeren blijk. Het was voor hen niet ongewoon om van de emotionaliteit van de dansvloer over te stappen op een heel gewone conversatie of een serieus gesprek. In dezelfde orde viel het respect voor hun eigen standpunten en visies, dat de Beatles in elk interview van hun ondervragers opeisten. Tegenover diskwalificerende opmerkingen werd nietszeggende onzin ingebracht. Persoonlijke vragen werden zo nodig met tegenvragen beantwoord, net zolang totdat er van beide kanten sprake was van een duidelijke poging tot wederzijds begrip. Die principiële wederkerigheid vormde de basis van de beleefdheid, die aan de Beatles werd toegeschreven. En ook thuis en op school bleken veel jongeren in die conversatietechniek uiterst bedreven. De jeugdcultuur deed zich voor als een losgeslagen affectuushouding, maar achter de coulissen van het podium waarop ze zich presenteerde, ging klaarblijkelijk ook een hanteerbare vorm van zelfbeheersing schuil.

Ook zonder gemeenschappelijke normen en waarden kan een sociaal systeem functioneren. Als we aan dat standpunt ook een naam moeten vastplakken, dan komt zeker die van Walter Benjamin (1927-1940) in aanmerking, die met zijn kijk op de massacultuur Adorno’s tegenhanger was in de Frankfurter Schule. Maar, als tijdgenoot van Weber en Durkheim is Georg Simmel hier wellicht een betere keus.

Waar Weber dacht dat de rationalisering zou uitlopen op een verlies aan vrijheid, constateerde Simmel precies het omgekeerde. De droom van een rationele ordening die werd gekoesterd door bestuurlijke elites, moest naar Simmels mening onvermijdelijk stuklopen op de tegenkrachten die het zelf opriep (Bauman, 1991: 187). De moderne stedelijke samenleving schiep niet alleen de mogelijkheden voor, maar ook de behoefte aan een grotere individuele vrijheid, zelfstandigheid en vooral ‘differentie’ (Simmel, 1903: 336). In de veranderlijke context van de moderne samenleving heeft elk individu behoefte aan een vast referentiepunt voor zijn handelen en de enige plek waar het dat nog kan vinden ligt in zichzelf. In de eigen unieke capaciteiten en competenties ligt de sleutel voor de keuzes die ieder voor zichzelf moet maken. Dat mag een drogbeeld zijn, maar de identiteit is nog het enige dat houvast biedt. En, de enige manier om die vast te stellen is de continue vergelijking van de eigen identiteit met die van anderen (Scheys, 1986; Featherstone, 1987). Die vergelijking kan soms – wanneer de onzekerheid groter is dan de behoefte aan autonomie – uitmonden in een modieuze gelijkvormigheid van consumptiepatronen, soms ook – bij gebrek aan een besef van de futiliteit daarvan – leiden tot een jacht naar oppervlakkige statusverschillen. Even goed kan de onderlinge vergelijking echter ook resulteren in een vorm van open communicatie tussen mensen met verschillende opvattingen die niet op overeenkomst, maar eerder op verschil is gericht (Bauman, 1991: 188). Dan is er sprake van communicatieve wederkerigheid, of in meer sociologische termen reciprociteit. Maar, hoe kan een dergelijke wederkerigheid de grondslag vormen voor een stabiele sociale orde?

Reciprociteit werkt, stelt Alvin W. Gouldner (1960) in een kritiek op het structureel-functionalisme vast, wanneer er op de lange termijn wederzijdse verplichtingen bestaan, die garanderen dat iedereen in zijn waarde gelaten wordt. Dat stabiliseert de onderlinge verhoudingen. In kleine groepen, zoals de peergroup, of in contacten tussen geïsoleerde groepen functioneert dat goed door de directe aard van de persoonlijke relaties en de onderlinge sociale controle. In grotere sociale verbanden ligt dat anders. Daar moet de wederkerigheid in dienst gesteld worden van consensusvorming, omdat mensen zich anders aan hun verplichtingen kunnen onttrekken. Ontbreekt die consensus, dan is een formeel juridisch systeem met vastgelegde afspraken en sancties onontbeerlijk. De jeugdcultuur beschikte over geen van beide. Maar, er bestaat een uitstekend alternatief. Colin Campbell (1987), dezelfde die met Allan Murphy in 1980 een uitvoerige analyse van de teksten van de Beatles-songs maakte, schreef later een even gedegen kritiek op Weber. Daarin

maakt hij duidelijk, dat juist in het door Weber zo verafschuwde hedonisme een algemene basis ligt voor een wederzijds respect van individuele verschillen. Het soort plezier dat kenmerkend is voor de moderne consumptiemaatschappij, verbergt een eigen, romantische ethiek die niet is gebaseerd op normen en waarden maar op empathie en inlevingsvermogen. Campbell voorziet deze vorm van hedonisme van het voorvoegsel *modern* om het te onderscheiden van de filosofische levenshouding van het traditionele hedonisme. Het is niet het plezier van een directe behoeftebevrediging, maar de spanning die in dagdromen en fantasieën naar voren komt. Het zijn de romantische associaties met deze droomwereld, die aan elke ervaring, elk consumptieartikel en elk stijlkenmerk een eigen kleur geven.

De directe bron en het medium van die dromen en fantasieën vormt de romantiek van romans, films, stripverhalen en natuurlijk ook de populaire muziek. Daarin komt de werkelijkheid naar voren als een denkbeeldig raster van sociale en psychologische scheidslijnen, die door individuen worden gerepresenteerd en gepersonifieerd (Delany, 1985; Tillekens, 1987). Omdat de lezer of luisteraar zich met ieder daarvan kan identificeren, krijgt hij niet alleen een gevoel voor de individuele posities en standpunten, maar ook voor de manier waarop die met wisselend begrip en onbegrip met elkaar interacteren. Als Campbell gelijk heeft, dan vormt het hedonisme van de beatmuziek een nieuwe vorm van romantiek, die door beklemtoning van inlevingsvermogen en communicatie, sterk genoeg was om een meer individualistische levenshouding te grondvesten (Frith, 1996a: 123). Zoals niet alleen uit de analyse van Carey (1969a) maar ook uit die van Donald Horton (1957) en Hughson Mooney (1968) blijkt, komt deze nieuwe romantiek naar voren in een meer tijdelijk karakter dat aan relaties wordt toegekend, in een verhoogde communicatie van gevoelens, en in een meer positieve beleving van eenzaamheid. Belangrijker was wellicht nog dat deze romantiek niet alleen werd overgedragen door de teksten, maar ook door de muziek zelf die haar luisteraars de bijbehorende flexibele gevoeligheid aanleerde. Op die manier gaf de popmuziek, ondanks haar gebrek aan gemeenschappelijke normen en waarden, haar luisteraars toch iets gemeenschappelijks, namelijk het besef van wat Simmel zag als de kern van de moderne conditie: het gevoel omgeven te zijn door een ontelbaar aantal culturele elementen, die noch geheel betekenisloos zijn, noch in laatste instantie betekenisvol (Bauman, 1991: 188-189).

De uitvinding van de popmuziek. In Webers analyse zit een aantal lacunes. De belangrijkste is wel dat hij in zijn theorie geen plaats inruimt voor het maatschappelijke middenveld van het ‘sociale’ (Turner, 1990). Als consequentie daarvan, zo kunnen we daar aan toevoegen, heeft zijn theorie – en ook die van Adorno – een blinde vlek voor de functie van de romantiek van de populaire cultuur als mogelijke leidraad voor het sociale gedrag (Stratton, 1983). Weber toonde aan, dat aan de opkomst van het industrieel kapitalisme niet alleen economische, maar ook culturele krachten ten grondslag lagen. Sinds de Engelse historicus R.H. Tawney in 1926 Webers these onder de aandacht bracht van zijn vakgenoten is die stelling niet alleen door sociologen, maar ook door historici rijkelijk becommentarieerd en verder uitgewerkt. Op belangrijke onderdelen is de theorie bekritiseerd, maar het idee dat aan de opkomst van de moderne, westerse samenleving niet alleen economische maar ook culturele factoren ten grondslag lagen, heeft in grote lijnen standgehouden. Gegeven de culturele veranderingen in de jaren zestig en gezien de rol die de populaire muziek daarbij speelde, heeft Weber misschien meer gelijk dan hij zelf dacht. Culturele factoren spelen een belangrijke en soms doorslaggevende rol in het proces van modernisering en het lijkt erop, dat ze hun invloed nog steeds uitoefenen.

Met de toekenning van een zelfstandige culturele rol van de popmuziek kruipt er onvermijdelijk unieke historische elementen in de verklaring van de jeugdcultuur. Dat is niet veel anders dan in het geval van de protestantse ethiek of bijvoorbeeld van de uitvinding van de stoomtrein, waarmee Van der Merwe (1989: 290) de ontwikkeling van populaire muziek in de negentiende eeuw vergelijkt. De uitvinding van de stoommachine laat misschien de beste parallellen zien met de manier waarop de beatmuziek vorm kreeg. In grote lijnen waren veel belangrijke bouwstenen al aanwezig, toen een aantal cruciale uitvindingen het mogelijk maakte dat de stoommachine in de laatste decennia van de achttiende eeuw kon worden ingezet in de industriële productie. Ook voor de beatmuziek lagen de benodigde ingrediënten voor een muzikale vernieuwing klaar en was het wachten op iets of iemand die ze tot een bruikbaar geheel zou maken. De doorbraak van de stoommachine is gebonden aan de naam van de Schotse ingenieur James Watt. Ook in de muziek is vernieuwing vaak gekoppeld aan personen. Voor de klassieke muziek en de salonmuziek spreekt Van der Merwe (1989: 227) het vermoeden uit, dat zonder de unieke persoonlijkheid van Frédéric Chopin de muzikale ontwikkeling mogelijk een andere wending had genomen. Kunnen we in het verlengde daarvan stellen, dat

er zonder de Beatles en hun muziek geen jeugdcultuur of jeugdrevolte was geweest? De groep krijgt duidelijk teveel eer, wanneer alles op haar conto wordt geschoven. De landkaart van het diagonale toonrooster was vanzelfsprekend niet het exclusieve ontwerp van een enkele popgroep. De Beatles vormden in hun tijd misschien wel de meest populaire, maar zeker niet de enige innovatieve groep. Een soortgelijk betoog als over de muziek van de Beatles kan, zo laat Kramarz (1983) zien, worden opgebouwd rond zulke uiteenlopende beat-songs als *My Generation* van The Who, *No Milk Today* van Herman's Hermits, *Let's Spend The Night Together* van de Rolling Stones en *Dandy* van de Kinks. De muzikale verandering hing kortom in de lucht.

Toch speelden de Beatles een onmisbare rol in het geheel. Hun succes valt mede te verklaren uit het feit, dat ze hun luisteraars in hun ontwikkeling bij de hand namen en de muzikale complexiteit van hun liedjes stelselmatig opvoerden. De liedjes van de Beatles excelleerden in hun vermogen om de nieuwe logica uit te leggen en te verduidelijken. In veel van hun vroege songs wordt afwijkend akkoordmateriaal eerst in een bekende context gepresenteerd en pas later een meer zelfstandige functie gegeven (Kramarz, 1983: 128). Zoals wel vaker in de populaire muziek werd bij de vernieuwing de draad met de traditie niet meteen doorgesneden (Lewis, 1987: 207). Bovendien vonden de luisteraars, zoals Rotondi en Obrecht aangeven, de nodige steun in de zuivere samenzang van de Beatles. In die zin bevatten veel Beatles-songs een soort ingebouwde handleiding voor de nieuwe muzikale structuur. O'Grady (1983) bestempelt de ontwikkeling van de Beatles in de ondertitel van zijn boek tot een muzikale evolutie. Ook hij geeft daarmee aan dat de groep haar nieuwe muzikale stijl in geleidelijke stappen ontwikkelde. Maar, als het al een evolutie was, dan was het zeker een die uiterst snel verliep en een duidelijk startpunt had. Toen de aanzet eenmaal was gegeven, verliep de ontwikkeling in een rap tempo.

Van meet af aan horen we in de liedjes van de Beatles de akkoorden op de onderste kwintlijn, de As en de Bes in *PS I Love You*, de Es en de As in *Please Please Me*. *From Me To You* introduceert de mineurtransitie van de dominant, die direct wordt gebruikt voor een neerwaartse kwintmodulatie, een kunststukje dat in *I Want To Hold Your Hand* met extra variaties nog eens wordt herhaald. Ook de flipside *You Can't Do That* werkt het muzikale gedachtegoed verder uit door bluespatronen en turn-around-kadensen in ingewikkelde varianten in elkaar te vlechten. *She Loves You*, dat in augustus 1963 verscheen, staat niet alleen in de tijd gezien als

een tussenstation op de lijn tussen de eerste Beatles-songs als *PS I Love You* uit november 1962 en het album *A Hard Day's Night* uit juli 1964. De muzikale structuur van *She Loves You* helpt het begrip van de luisteraar, zoals Kramarz (1983: 126) opmerkt, doordat in de akkoorden in het couplet steeds met elkaar zijn verbonden door ten minste een en dezelfde toon. Hiermee wordt de balans in alle harmonische overgangen gehandhaafd. In *I Want To Hold Your Hand* wordt die steun weggelaten. Verdere variaties vinden we op het album *A Hard Day's Night* dat daarna op de markt kwam in nummers als *Can't Buy Me Love* en *Things We Said Today*. Zelfs ogenschijnlijk futiele songs blijken interessant. Het uiterst eenvoudige *Thank You Girl* bevat nog de nodige muzikale verrassingen en ook het laatste eigen werkstuk van het album *Beatles For Sale*, de song *What You're Doing*, is volgens Pollack (1992: 63) een muzikaal experiment. In de begeleiding overheersen de drie basisakkoorden, maar in de melodie worden die verrijkt met onverwachte dissonanten. De experimenteerzucht bereikt een hoogtepunt in de single *Ticket To Ride* en het album *Help!*, maar dan is het 1965 en verlaten we de vroege periode. Het vroege experiment met de toonval in *PS I Love You* leidt tot de opname van het leidtoonakkoord, dat in *Yesterday* een volstrekt vanzelfsprekende plaats krijgt. In *Day Tripper*, waar de majeurtransities zonder tussenstappen en steun van kadensen plaatsvinden, hebben, constateert Kramarz (1983: 148), de akkoorden de directe relatie met wat volgens de regels van de kadensen 'hun' volgende akkoord zou moeten zijn, compleet verloren. Een dwingende voortzetting bestaat niet meer. Uiteindelijk blijken in *I'm The Walrus* zelfs alle majeurakkoorden naast en door elkaar te kunnen worden gebruikt.

Waren de Beatles creatieve vernieuwers of doodgewoon slimme populariseerders? Over het antwoord op die vraag lijken de meningen blijvend verdeeld. Gabree (1967: 131) kiest voor de laatste optie, maar als we hun snelle muzikale ontwikkeling overzien, dan blijken de Beatles eerder creatieve vernieuwers, die zoals Iain Chambers (1985: 64) zegt, een nieuwe muzikale synthese wisten te bewerkstelligen. Er kan best wel wat worden afgeknabbeld van de dikke laag aan eerbetoon die aan de naam van de Beatles zit vastgekoekt. Rond de groep en haar leden is al menige hagiografie geschreven. Het kan niet worden ontkend, dat de Beatles zelf driftig aan hun heiligverklaring hebben meegewerkt. Bij de uitgave en heruitgave van hun werk cultiveerden ze consequent een anti-commerciële opstelling. Ook groeide in de loop van de tijd hun geloof in de artistieke waarde van hun eigen werk. Met name Paul McCartney was er al vroeg van overtuigd, dat de composities van de Beatles ooit als

de klassieke muziek van de twintigste eeuw zouden worden gezien. Inmiddels lijkt het zover. In de prestigieuze reeks van muziekhandboeken van de Britse Cambridge Universiteit werd tussen Bach en Beethoven al een plekje ingeruimd voor een uitgebreide analyse van het complexe Beatles-album *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* van de hand van Allan Moore (1997). Onverdiend is die aandacht zeker niet. Er valt echter geen rechtstreekse lijn te trekken van de serieuze muziek, en zeker niet van die van de avant-garde, naar de muziek van de Beatles. De muzikale ruimte die de Beatles openlegden, was precies de ruimte tussen harmonie en stem die componisten als Schönberg leeg hadden gelaten, zo constateert ook Moore (1997: 82). Toen de Beatles hun muziek ontwierpen hadden ze ook niet de intentie om iets anders te maken dan goede, maar gewone populaire muziek en ook het resultaat laat zich niet als iets anders benoemen. Achter de verheffing van de Beatles tot muzikale en artistieke genieën, waaraan onder meer MacDonald een stevige bijdrage levert, lijkt vooral een poging schuil te gaan om het 'andere' dat de popmuziek in haar opvattingen over gezag en beschaving uitstraalde, te neutraliseren (Boomkens, 1994: 119).

Niettemin kunnen de Beatles met recht en reden tot de uitvinders van de beatmuziek worden bestempeld. Eigenhandig slaagden zij erin om eertijds gescheiden muzikale genres bijeen te brengen in een samenhangend geheel. Mogelijk was dat het resultaat van een toevallige samenloop van omstandigheden. Dat doet er weinig toe. Ze hadden voldoende inzicht in de zeggingskracht van hun eigen ontdekking om die verder uit te werken. Ook daarna bleven ze een belangrijke rol spelen, niet in de laatste plaats door de manier waarop ze met hun muzikale inspiratiebronnen en met hun succes omgingen. Dat plaatste de groep in een muzikaal centrum waar alle andere vernieuwingen bijna vanzelf naar toe graviteerden. Toen ze eenmaal als artiest en kunstenaars waren geaccepteerd, werden ze omgeven door een muzikale hofhouding waar ze het nodige van overnamen. Maar, ook dat was een belangrijke prestatie. Daarmee schiepen ze een middelpunt in het culturele veld van de smaak. De Stones mochten soms ruiger zijn en authentieker overkomen, maar er was, zegt Marcus, geen linkerzijde in de popmuziek, totdat de Beatles een centrum schiepen (Marcus, 1980: 217; Riley, 1988: 24). In de hoogtij-dagen van de beatmuziek zaten de Beatles in het oog van de orkaan. Een combinatie van gedrevenheid, branie en muzikaal gevoel bracht hen daar. Dat zorgde ook voor het vereiste krediet bij het publiek, waardoor ze de nodige artistieke vrijheid kregen. Het is de vraag, of een album als *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* door het

publiek anders – zoals met Brian Wilsons Pet Sounds gebeurde – niet meteen terzijde was geschoven.

Door een aantal omstandigheden kregen de Beatles de wind in de zeilen. In Amerika was de vooroorlogse populaire muziek verdeeld geraakt in genres voor specifieke sociale groepen. Elk daarvan richtte zich op specifieke kadensen en zangtechnieken, die slechts een deel van het uitgebreide toonrooster bestreken. Dat gold voor de rhythm and blues, de country and western, de folk-blues en deels ook voor de rock'n'roll. Sociale scheidslijnen tussen blank en zwart, tussen stad en platteland en bovendien tussen de lagere en de hogere middenklasse sneden de populaire muziek in stukken. De Amerikaanse jeugdcultuur had, met de komst van de grote *city school systems* al in het begin van deze eeuw enige vorm gekregen en was daardoor sterker ingebed geraakt in de tweedeling tussen de hogere en lagere middenklasse. Door Elvis Presley werden die barrières doorbroken. Zijn prestatie was echter bijna onnavolgbaar, omdat die vooral berustte op zijn unieke zangstijl (Marcus, 1975: 156-157). Ook in Groot-Brittannië lieten klasseverschillen zich haast vanzelfsprekend vanouds in de populaire muziek herkennen (Gammon, 1984). Als Engelsen waren de Beatles echter onbekend met de sociale scheidslijnen tussen de Amerikaanse muzikale genres. Ze profiteerden van het feit, dat de bladmuziek werd vervangen door goedkope grammofoonplaten. Ze kregen hun voorbeelden kriskras door elkaar op singles aangeleverd. Ook hun publiek was in dit opzicht minder verdeeld. Sterker dan de Amerikaanse rock'n'roll vormde de beatmuziek de uitdrukking van een nieuwe middenklasse-cultuur en sterker ook wist zij de gelijkwaardige ironie en zelfspot van de jeugdcultuur tot een meer algemene omgangscode te maken (Campbell en Murphy, 1980b: xxx). Op beide punten lijkt de wet van de remmende voorsprong zijn uitwerking te hebben gehad. De Europese jeugdcultuur kon daarmee het accent leggen op de tegenstelling tussen de generaties, tussen 'vroeger' en 'nu', tussen traditie en moderniteit. In dat culturele gevecht, maakten de Beatles ongetwijfeld deel uit van een creatieve voorhoede, maar dan wel die van de populaire muziek.

De Beatles hadden er, gerekend vanaf het verschijnen van hun eerste nummer *Love Me Do* in het eind van 1962, niet meer dan twee jaar voor nodig om de rock'n'roll-conventies uit te breiden en te verbreden tot een idioom, dat daarna verder kon worden verkend en aangesproken. In korte tijd veranderde hun muziek van rock'n'roll in volwaardige beatmuziek, waarmee de grondslag voor de latere rockmuziek werd gelegd. De uitvinding van de popmuziek vond echter niet op stel

en sprong plaats. De incubatietijd duurde langer. Hun eerste stappen op het muzikale pad deden de Beatles in het midden van de jaren vijftig toen ze zich als de Quarrymen – vernoemd naar de Quarry Bank High School in Liverpool – als schoolband formeerden. De directe aanleiding was de Amerikaanse folk-revival, die in Engeland navolging vond in de skifflemuziek en de rock'n'roll. Vanaf dat moment zat de beatmuziek eraan te komen. Engeland was niet het enige land waar de rock'n'roll door jongeren werd omarmd; Liverpool niet de enige stad waar alle voorwaarden voor een mogelijk succes vervuld leken; en de Quarrymen niet het enige bandje met een bezetting van creatieve muzikanten. De ontdekking van de beatmuziek vond toevallig het eerst plaats in Engeland, in Liverpool en in de muziek van de Beatles. Die gebeurtenis, de plaats en het tijdstip waren, zoals historici dat noemen, contingent.

De ontdekking van de beatmuziek berust op een toevallige samenloop van omstandigheden. Daartoe kan het feit worden gerekend, dat Engeland al een langere traditie bezat op het gebied van de populaire muziek in de music-hall en de vaudeville. Al tijdens de Tweede Wereldoorlog kreeg de populaire muziek een meer volwaardige plaats op de radio (Cardiff en Scannell, 1986; Frith, 1983). In veel gezinnen bestond er een levende muzikale traditie op dat vlak. De moeder van John Lennon kon bijvoorbeeld banjo spelen. McCartney's vader had in de sfeer van de music-hall gewerkt. Daarnaast kan worden gewezen op de specifieke huiselijke problemen die beide voormannen van de Beatles hadden en die er wellicht de directe oorzaak van waren voor hun optie van het 'anders zijn' van de rock'n'roll. Misschien speelde zelfs het Engelse schoolsysteem een rol van betekenis. Met de onderwijswet van 1944 krijgt het Engelse onderwijs al vrij vroeg een sterk selectief, meritocratisch karakter (Baron e.a., 1981). Daartegenover kende het stelsel echter een bijzondere ontsnappingsroute voor jongeren, zoals Lennon, die het onderwijs niet echt zagen zitten. Zij konden uitwijken naar de kunstacademies. Die opleidingen waren geen kunstacademies op het niveau van het Hoger Beroepsonderwijs zoals we die in Nederland kennen, maar eerder vergelijkbaar met de Nederlandse etalagevakscholen en grafische opleidingen op het huidige mbo-niveau. Het aparte karakter van deze scholen werd nog versterkt door de politiek van de Engelse regering om direct na de Tweede Wereldoorlog en de afschaffing van de dienstplicht oud-soldaten als student en docent kans te geven zich weer in de burgermaatschappij te voegen. De Engelse kunstacademies trokken het meer artistieke segment van deze categorie aan en dat schiep een vruchtbare atmosfeer van een vrije en ongedwongen

omgang tussen docenten en studenten (Norman, 1981). De scholen openden daarmee de toegang tot een bohémien-levensstijl voor jongeren uit de geschoolde arbeidersklasse en de lagere middenklasse. Daarmee konden ze later de tegenstelling overbruggen tussen de culturen van de hoger opgeleide ‘artistiekelingen’ en de lager opgeleide nozems. De kunstacademies fourneerden een disproportioneel deel van de succesvolle beatmuzikanten en Simon Frith (1986) ziet deze scholen dan ook als een belangrijke factor in het ontstaan en de ontwikkeling van Britse beatmuziek.

Al met al kan een reeks van factoren worden opgesomd, waarvan ieder iets bijdroeg tot de ontdekking van de popmuziek. Een deel daarvan verklaart de rol van de Europese landen, een deel de voorhoederol van Engeland en een deel de individuele predispositie van de vier Beatles. Naarmate deze reeks verder wordt vervolgd, wordt de verklaring specifieker. Uiteindelijk eindigt de keten bij de creativiteit van de groep en in laatste instantie gaf die laatste schakel ook de doorslag. Min of meer gelijksoortige en gelijktijdige ontwikkelingen elders werden daarmee afgesneden en overbodig gemaakt. Ook dat is kenmerkend voor een uitvinding. Kort gezegd vonden de Britse beatmuzikanten hun eigen muziek uit. Daarbij vervulden de Beatles een centrale rol. Samen met hun collega’s brachten ze systeem in de uiteenlopende invloeden die ze vanuit verschillende bronnen ondergingen. Op die manier harmoniseerden ze, zoals Peter Wicke (1982: 224) het uitdrukt, de melodieën van de Amerikaanse rock’n’roll. Dat was allemaal geen doelbewuste opzet, maar het ging ook weer niet helemaal per ongeluk. Ze experimenteerden met hun gitaren en hun zangstijl en vonden een manier om daarmee uit te drukken, wat ze zeggen wilden. Daarmee openden ze nieuwe perspectieven, en niet enkel in muzikaal opzicht. Ze lieten de mogelijkheden zien van wederkerigheid als organiserend principe voor de openbaarheid. Hun landkaart van de akkoorden wees daarbij niet alleen hun publiek, maar ook henzelf ongebaande wegen.

Een ingebouwde gebruiksaanwijzing. Met zijn vrije akkoorden en verbindende melodielijnen wist de beatmuziek op muzikale wijze de contouren te schetsen van een sociale landkaart van de peergroup. Met haast elk liedje werden op die kaart nieuwe wegen aangegeven om de emotionele grenslijnen te overschrijden tussen private emoties en publieke presentatie en tussen individuele gevoelens en openbare aanspreekbaarheid. Op die manier bevatte de muziek een model voor een gelijkwaardige communicatie over gevoelens en meningen, voor een nieuwe romantische kijk op de sociale werkelijkheid en een gevoeligheid voor individuele

verschillen. Vanuit de optiek van Weber en Durkheim bleef het raadselachtig en moeilijk verklaarbaar hoe dit nieuwe systeem van betekenisgeving werkte, maar dat deed niets af aan het feit, dat het werkte. Omdat het op individueel niveau hogere eisen stelde aan de cognitieve en emotionele zelfreflectie, was het als een maatschappelijke oplossing voor de anomie mogelijk zelfs minder volmaakt. Daar stond evenwel tegenover, dat dit nieuwe systeem van zinging een grotere individuele vrijheid en zelfbeschikking mogelijk maakte.

In abstracte termen ontlopen de meeste sociologische analyses van de populaire muziek elkaar niet veel. Steevast wordt deze muziek afgeschilderd als een, misschien logisch gezien irrationele maar symbolisch acceptabele oplossing van een bepaald probleem dat door een bepaalde categorie in een bepaalde situatie wordt ervaren. Het probleem is de zinging aan de individuele lotsbestemming, de categorie wordt gevormd door nieuw toetredende groepen aan de situatie van de anonieme context van de verstedelijkte, industriële samenleving. Het vraagstuk van de zinging wordt vanuit verschillende theoretische perspectieven omschreven; en afhankelijk daarvan verschilt ook de beoordeling van de populaire muziek als oplossing. Globaal gesproken kan dat oordeel op drie manieren uitvallen. Als etiket kunnen er de namen aan worden geplakt van drie sociologen die hun analyses maakten, nog voordat de popmuziek goed en wel bestond: Weber, Durkheim en Simmel.

Uitgaande van Webers these vormt de populaire muziek hooguit een hedonistische en inhoudsloze reactie op de voortschrijdende rationalisering. Met Durkheim bij de hand kan de populaire muziek worden verklaard als een poging om een nieuw gevoel van solidariteit te bewerkstelligen in het 'sociale'. Vanuit Simmels visie kan de populaire muziek worden onderzocht als uiting van een meer individuele habitus en houding, waarin de regels van wederkerigheid en emotionele empathie de plaats van vaste waarden hebben ingenomen. De drie verklaringen sluiten elkaar niet uit, maar veronderstellen en corrigeren elkaar. Weber definieerde het centrale spanningsveld van rationaliteit en irrationaliteit, verstand en gevoel, logica en liefde. Als we zijn beeldspraak toepassen op de beatmuziek, dan verruimde deze de 'ijzeren kooi'. De tralies van de harmonie werden omgesmeed tot een klimrek op de speelplaats van de jeugdcultuur. Op die manier maakten Beatles en hun collegamuzikanten de sombere wereld van Weber niet alleen iets prettiger om in te leven, maar gaven ze ook een nieuwe invulling aan wat Durkheim het 'sociale' noemde door de harmonie en melodie van hun liedjes op te zetten als een model daarvan. Het

bindmiddel was echter niet de organische solidariteit waar Durkheim naar zocht, maar de erkenning van de grotere individuele vrijheid en de persoonlijke autonomie, die Simmel als kenmerk zag voor het moderne leven. In de plaats van collectieve normen en waarden stelden ze een gemeenschappelijk besef van reciprociteit, de noodzaak tot communicatie over individuele verschillen en een romantisch kader waarin empathie – inlevingsvermogen in de gevoelens van anderen – centraal stond.

Het oorspronkelijke werk van Weber, Durkheim en Simmel is kort en essayistisch, zeker vergeleken met wat daar later allemaal over geschreven is. Toch is de aandacht die hun analyses ten deel valt, niet onterecht. Hun namen fungeren als afkortingen voor standpunten die nog steeds worden ingenomen en van onverminderd belang zijn voor de studie van de populaire muziek. Hun visies schemeren door in de stellingname van MacDonald, van Frith, van Grossberg en van Campbell en Murphy. En ook die veronderstellen en verbeteren elkaar. Toen de Beatles met hun muziek het centrum van de popmuziek vastlegden, was dat het begin van een *revolution in the head*, waartoe MacDonald (1994) haar bestempelt, een symbolisch verzet tegen de voortschrijdende rationalisering. Maar het was ook meer dan dat. Evenzogoed heeft Frith (1978) gelijk, wanneer hij deze muziek als de grondslag ziet voor de jeugdcultuur als een spirituele gemeenschap in de vrije tijd. Doeltreffend is ook de manier, waarop Grossberg (1992: 180) de vroege popmuziek typeert als een *territorializing machine* in dienst van een *differentiation project*. En zeker niet minder toepasselijk is de uitspraak van het duo Campbell en Murphy (1980b: xxxi), dat de muziek van de Beatles het begin van een nieuwe romantiek – een *hour of feeling* – inluidde.

Op al die fronten lanceerde de beatmuziek een ander concept van beschaving door een nieuwe balans te leggen tussen waardige ernst en onbezorgde vrolijkheid, tussen traditie en moderniteit, tussen individuele autonomie en een gevoeligheid voor een wereld waarin verschil een samenbindende factor is. Al die elementen komen in het repertoire van de Beatles naar voren. Tegenover puur vrolijke liedjes als *Yellow Submarine* staan de existentiële overpeinzingen van songs als *A Day In The Life*. Tegenover de directe beleving van het nu, zoals dat tot uiting komt in *I Saw Her Standing There* staat het heimwee naar vroeger van bijvoorbeeld *Penny Lane* en *Strawberry Fields Forever*. De traditie werd niet verworpen of vergeten, maar tot voorwerp gemaakt van nostalgie. Wat in alle liedjes evenwel ontbreekt is de angst voor de moderniteit die zo kenmerkend is voor de visies van Weber en Durkheim. Daarvoor in de plaats vinden we een definitieve acceptatie van het heden,

Het plezier van de popmuziek

waarvoor de muziek zelf een ingebouwde gebruiksaanwijzing bevatte. Inmiddels zijn de Beatles zelf het voorwerp van nostalgie geworden en zijn hun liedjes verheven tot onderwerp van wetenschappelijke studie, maar wat blijft staan is de muzikale vernieuwing die zij bewerkstelligden en waar nog steeds – en met het plezier dat de popmuziek eigen is – het nodige van en over te leren valt.

*Thoughts meander like a restless wind inside a letter-box.
They tumble blindly as they make their way across the universe.*
Across The Universe (1970)

Nawoord

De formule van de popmuziek. In het midden van de jaren zeventig raakte de tegencultuur in haar nadagen en gaf ze in verhaalvorm uiting aan de teleurstelling over de onhaalbaarheid van haar hooggespannen idealen. De verscheidenheid daarvan was net zo groot als die van de tegencultuur zelf. In zijn *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance* beschreef Robert Pirsig (1974) voor de kritische studenten moedeloos zijn vergeefse speurtocht naar de kwaliteit van kennis en waarden. Met hun *Illuminatus!*-trilogie maakten Robert Shea en Robert Wilson (1975) een hilarische en nihilistische satire op de psychologische cocktail van paranoia en kosmisch bewustzijn waaraan de *underground* ten prooi was gevallen. Op haar eigen wijze stelde de tegencultuur zo een meer existentialistische levensvisie op schrift. Al snel verschenen er meer varianten voor specifieke doelgroepen. Het dichtst in de buurt van de oorspronkelijke, relativiserende en humoristische instelling van de jeugdcultuur kwam nog wel een hoorspel. De BBC zond het in de loop van 1978 tot en met 1980 uit onder de titel van de *Hitch Hiker's Guide to the Galaxy*. Uiteindelijk werd het verhaal, zoals dat met existentialistische filosofieën behoort te gebeuren, neergelegd in een roman. De auteur Douglas Adams maakte van het epos een vier-, later zelfs vijfdelige trilogie.

In het derde deel van de Galactische Reisgids gaat de hoofdpersoon Arthur Dent op zoek naar het antwoord op de ultieme vraag naar de zin van het leven, het heelal en alles. Of misschien kunnen we beter zeggen naar de vraag voor het ultieme antwoord, want dat is van het begin af aan bekend en luidt 42. Omdat dat getal zo nietszeggend is, moet de vraag klaarblijkelijk beter worden geformuleerd. Bijna honderd pagina's duurt de zoektocht, maar dan wordt de vraag uiteindelijk gevonden (Adams, 1980: 305). Kort en teleurstellend luidt die: 6×9 . De moraal van het

verhaal is duidelijk. De zin van het bestaan is niet in een formule te vatten en als je uiteindelijk de juiste vraag bij het juiste antwoord vindt of omgekeerd, is de kans groot dat beide nog steeds niet met elkaar kloppen. Vanuit een menselijk perspectief bezien zit de werkelijkheid verkeerd in elkaar. Uit een rationele formule, zo luidt de impliciete boodschap, kun je geen zin en betekenis halen. Als een echo van Max Webers visie op de werkelijkheid, vertelt Adams reisgids dat rationaliteit en zingeving strijdig zijn. Ook de theoretische manier waarop de muziek van de Beatles in dit boek uiteengegrafeld is, biedt een formule – in dit geval om popsongs te maken.

Het recept voor een liedje dat als een popsong klinkt, is tamelijk eenvoudig. Zet een aantal ongebruikelijke akkoorden achterelkaar op een rijtje, en wel zodanig dat de overgangen met de nodige leidtonen kunnen worden overbrugd. Maak er een melodie bij, waarin die leidtonen worden verwerkt in kleine intervallen. Rond het geheel af door op de melodie een tekst te fabriceren, waarvan de frases door de juiste emotieve woorden gebonden zijn aan de conversatiecontext van de begeleidende akkoorden. Deze procedure kan ook in omgekeerde richting worden toegepast. Maak alles eventueel iets spannender door een modulatie of een toonval en rond de compositie af, door de ongebruikelijke akkoorden in de intro en de coda te accentueren zodat de toonsoort enige tijd onduidelijk is. Al snel zal het resultaat klinken als een popsong. Jammer genoeg wil dat niet zeggen, dat het product per definitie ook een goede popsong is. Om echt goed te zijn, moet een liedje ook nog eens inhoud hebben, een zinvolle ervaring meedelen en ook nog eens mooi zijn. En daarvoor valt geen formule op te stellen.

De klanken van de westerse muziek berusten op wiskundige regelmatigheden. Ook de vormen waarin die klanken in composities worden samengenomen kunnen met een wiskundig oog worden bekeken en geanalyseerd. Daarmee valt muziek echter niet in al haar facetten te herleiden tot aritmetische formules. Anders dan wiskundigen, kunnen kunstenaars met de bestaande voorschriften breken en nieuwe regels maken, zegt John Barrow (1992: 268). Barrow is astronoom en zijn opmerking komt daarmee uit de onverdachte hoek van de harde wetenschappen. De Beatles vormen een bewijs voor zijn stelling. Met hun muziek brachten ze een nieuwe systematiek aan in het toonmateriaal van het uitgebreide toonrooster. Daarvoor gebruikten ze geen formules of wiskundige afleidingen, maar hun gevoel en ervaring. Hun creatieve prestatie laat zich daarmee op verschillende manieren omschrijven. Experimenterend op hun gitaren smolten de Beatles de verschillende stijlvormen van de country and western, de folk, de blues, de rock'n'roll en de

rhythm and blues samen tot een samenhangend geheel. Met die ene zin laat de muzikale analyse van dit boek zich goed samenvatten. Als een hechte groep muzikanten slaagden de Beatles erin een muzikale systematiek te bewerkstelligen, die in de Amerikaanse rock'n'roll nog voornamelijk in het stemgebruik van zangers als Elvis Presley verscholen ging. Ook die formulering biedt een geschikte omschrijving. De beide uitspraken blijven bovendien dicht bij de manier, waarop het in werkelijkheid is gegaan. Anders wordt het wanneer we zeggen, dat de Beatles in hun muziek de formule van het diagonale toonrooster ontdekten en verder ontwikkelden. Ook die uitspraak klopt. Hij wordt echter pas begrijpelijk na een logische reconstructie van hun muziek, zoals die in dit boek. Als een verklaring achteraf is het de theoretische mosterd na de artistieke maaltijd. Bij creatieve ontwikkelingen lopen theoretische verklaringen stevast achter de gebeurtenissen aan. Voor de muziekgeschiedenis valt daar volgens Wilhelm Maler (1931b: 7) zelfs een vaste regel van te maken. Veranderingen in het wereldbeeld worden in de kunst altijd eerst met een artistieke intuïtie verwerkt. Pas naderhand kunnen de producten daarvan door theoretische reflectie worden opgelegd, becommentarieerd en gesystematiseerd. Maler had allereerst de klassieke muziek op het oog. Op het gebied van de populaire muziek lijkt zijn stelregel echter evengoed van toepassing en die regel heeft de nodige consequenties voor verder onderzoek naar culturele verandering en de rol die de populaire muziek daarbij speelt.

De nodige nuance. Protestantse ethiek en instrumentalisme, rationaliteit en hedonisme: Weber hanteerde dat soort concepten als ideaaltypen, begrippen waarin de verschillen tussen het een en het ander pregnant tot uitdrukking komen. Dergelijke brede en contrasterende termen werken vaak verhelderend in een onderzoek, maar op het gebruik ervan staat ook een prijs. Het gaat altijd ten koste van de nuance. Hetzelfde gaat op voor de termen waarin de analyses in dit boek zijn gegoten. Waar de Klassiek-Romantische muziek gebruikt maakte van een verticaal georganiseerd toonrooster, hanteerde de popmuziek een diagonale opzet van het toonmateriaal. Dat is grofweg de scheidslijn, die in dit boek is geschetst als het belangrijkste verschil tussen die beide muzikale stijlen. Als tussenstappen in die overgang werden enkel kortweg de salonmuziek, de folk en de blues genoemd. Vanuit een historisch gezichtspunt is dat wel een uiterst schematische weergave.

De populaire muziek uit de eerste helft van de twintigste eeuw is grotendeels verwaarloosd. Ook is geen aandacht besteed aan allerlei tussenvormen, zoals de

liederen van Bertolt Brecht en Kurt Weill waarin incidenteel, zoals Peter van der Merwe (1989: 232) laat zien, een vergelijkbare diagonale opzet naar voren komt. Maler (1931b: 68-77) geeft een paar mooie voorbeelden van diagonale vervanging uit de composities van onder meer Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Händel, Wolfgang Amadeus Mozart, Franz Schubert en Frédéric Chopin. Het verschijnsel is ook niet onbekend in de populaire ballade uit het vooroorlogse Tin Pan Alley. Minstens zo typerend als de gewone wisselreeks, was in dat genre volgens de musicoloog Allen Forte (1995: 16) de neerwaartse wisselreeks, die het tooncentrum vanuit de tonica C via de F en de Bes naar het nieuwe tooncentrum Es verschoof. Het was een geliefde manier om de Napolitaanse akkoorden aan te spreken en deze methode maakte duidelijk gebruik van het principe van de diagonale vervanging. Het verschil tussen de muzikale stijlen ligt kortom niet zo zwart-wit als hier soms is gesuggereerd. Dat geldt ook voor de inhoud. Popmuziek gaat over vriendschap, zo is hier vastgesteld. Maar, in de klassieke muziek kan worden gewezen op Schubert, bij wie hetzelfde onderwerp een vast motief vormde (Mellers, 1957a: 660). Zelfs voor de relatie tussen de semantische betekenis van de tekst, de toon van de stem en de akkoordkeuze vallen voorlopers aan te wijzen. Forte (1995: 332) wijst bijvoorbeeld op de semantische en sonische kwaliteit van de teksten van de vooroorlogse populaire muziek en spreekt het vermoeden uit, dat het *sixte ajoutée*-akkoord daar niet alleen als een soort embleem fungeerde. Mogelijk had het akkoord, zo veronderstelt hij: "... ook specifieke harmonische betekenissen, afhankelijk van de context, dat wil zeggen de tekst." Niettemin lijken het verticale toonrooster en het kadensloze diagonale systeem twee geschikte ideaaltypische ijkpunten, waartussen de ontwikkelingen in de serieuze en de populaire muziek kunnen worden afgezet.

Als we naar details kijken, zijn de verschillen tussen de vooroorlogse populaire muziek en de latere popmuziek misschien niet zo groot. Voor elke kunstgreep die de Beatles toepasten, valt ergens wel een precedent te vinden, zo niet in de populaire dan wel in de klassieke muziek. Maar, de details vormen niet het epicentrum van de aardverschuiving die de beatmuziek in het muzikale landschap teweeg bracht. De ballades uit Tin Pan Alley, zegt Forte op grond van zijn onderzoek, volgen een vertrouwd pad dat soms even kan uitwijken naar een vernieuwing, maar altijd weer een afslag vindt die terugvoert naar de traditie. "En dat spoor, hoe wisselvallig het ook mag zijn, ontvouwt zich veilig binnen de grenzen van de triadische tonaliteit, die lang geleden door haar meer achtenswaardige en gewaardeerde muzikale voorgangers werden vastgelegd" (Forte, 1995: 331). In de eerdere populaire muziek

bleven de harmonische afwijkingen dan ook meestal beperkt tot de intro, het refrein of de coda. Daar functioneerden ze als de *hooks*, die elk liedje haar aparte herkenningsteken gaven. Juist op dat punt maakte de beatmuziek van de uitzonderingen een regel. In de beatmuziek werden de afwijkingen, die in de blues, folk, parlour en in de muziek uit Tin Pan Alley een bijkomstigheid vormden en die in de rhythm and blues en rock'n'roll verder werden uitgebuit, tot de kern van het muzikale systeem gemaakt. Het betekende ook tegelijk een afscheid van die eerdere vormen. Als directe opvolger van de rock'n'roll en de rhythm and blues maakte de beatmuziek een definitief einde aan de heerschappij van de vooroorlogse populaire muziek en legde ze de muzikale basis voor de latere rockmuziek met al haar diverse genres van folk-rock, soul, punk, disco, acid, hard-rock, heavy-metal en zo nog meer. Die omschrijving van de popmuziek grenst het genre als een duidelijk herkenbare stijlform af. In principe zou het daarmee mogelijk moeten zijn om nieuwe creatieve veranderingen te traceren. Daarbij moet echter de nodige voorzichtigheid in acht worden genomen.

Het einde van de popmuziek. Het einde van de populaire muziek is al vaak geproclameerd (Thornton, 1990). Het lijkt zelfs wel een vaste gewoonte. Telkens als zich nieuwe ontwikkelingen voordoen, worden die geduid als de onheilspellende voorbodes van een naderende ondergang. Vanaf het eerste moment werd de 'blanke' rock'n'roll bijvoorbeeld door sommigen al gezien als de ondergang van de authentieke, 'zwarte' blues. In die tegenstelling ging het niet louter om huidskleur. 'Zwart' gold als lichamelijker, eerlijker en daarmee oorspronkelijker, terwijl 'blank' gelijkgesteld werd aan generationaliseerd, vercommercialiseerd en daarmee gekunsteld. En, omdat het laatste altijd onontkoombaar het meeste succes had, was even onvermijdelijk altijd vernietigend voor het eerste. Volgens menige geschiedschrijving van de populaire muziek vormde bijvoorbeeld de rock'n'roll van de blanke 'boerenzoon' Bill Haley slechts een slap aftreksel van de zwarte rhythm and blues van Chuck Berry en Little Richard. Haley's *Rock Around The Clock* werd echter beter verkocht en dat betekende de commerciële doodklap voor de oorspronkelijke grondleggers van de muziek. Meestal wordt een uitzondering gemaakt voor Elvis Presley, die dan echter wel wordt geprezen om zijn 'zwarte' stemgeluid. Ook het verdere verloop van de populaire muziek laat zich in soortgelijke termen beschrijven. Die benadering vormt de teneur van onder meer Tony Palmers populaire televisieserie en naslagwerk *All You Need ...* uit 1976, en van het meer recente boek *The Rise and Fall of Popular Music* van Donald Clarke uit 1995.

Voor Palmer vormt het zwarte karakter van de populaire muziek het richtinggevend criterium in een speurtocht naar haar ontstaan; voor Clarke is de afwezigheid ervan in de huidige popmuziek voldoende reden om haar ondergang aan te kondigen. Het boek van Palmer volgt een bekend patroon. Elke stap in ontwikkeling begint stevast met een aanwijsbare vernieuwing door zwarte impulsen – de ragtime van Scott Joplin, de zwarte jazz van Benny Carter, de rhythm and blues van B.B. King en ga zomaar door – die vervolgens gladgestreken, of beter gezegd gestolen en verminkt worden door een horde van blanke imitators, zoals Irving Berlin, Benny Goodman en Elvis Presley. Gecommercialiseerd, ongevaarlijk gemaakt en aangepast aan het koopkrachtig publiek van de blanke middenklasse vlakkt de oorspronkelijke inspiratie inhoudelijk en muzikaal af. Bij Clarke verloopt de geschiedschrijving niet veel anders. Met de *big bang* van de jazz en de blues, zo stelt Clarke (1995: 496-499) bloeide de populaire muziek in alle pracht op. Het liep echter mis, zodra de Beatles op het muzikale toneel verschenen. Toen werd de populaire muziek definitief vastgeklonken aan een publiek van tieners uit de middenklasse en kreeg de muziekindustrie een gemakkelijke formule in handen voor verdere successen. Die formule, geeft Clarke toe, was goed genoeg om een heel aantal decennia mee te gaan. Nu lijkt hij evenwel effectief te zijn uitgemolken en dreigt de populaire muziek bij gebrek aan nieuwe impulsen definitief ten onder te gaan. Onder het lawaai van de heavy-metal – de ultieme overdrijving en zelfparafrase van de rock' roll – is het heelal van de rock nu zover ingekrompen dat het, tenzij er snel nieuwe externe impulsen komen van de 'wereldmuziek', weldra de 'hittedood' zal sterven, meent Clarke.

In modieuze bewoordingen geeft Clarke lucht aan de oude en overbekende opvatting, dat de populaire muziek zich alleen kan handhaven door een voortdurend beroep te doen op de authentieke ervaringen die naar voren komen in de muzikale uitdrukkingsvormen van marginale groepen. Vroeger waren dat de folk en de blues en nu is er het amalgaam aan etnische stijlen uit de randgebieden van het westerse politiek-economische systeem. Die muziek zou nog op authentieke wijze uitdrukking geven aan de ervaring van onrecht en het cultureel weerstandsvermogen van de onderliggende groepen uit de samenleving. In die zin van het woord bestaat authenticiteit echter niet in de populaire muziek. De blues van Sonny Terry, Brownie McGhee, Memphis Slim en Muddy Waters, die door velen nog steeds wordt gezien als uiterst authentiek, werd in de Amerikaanse en Britse folk-revival een stuk 'traditioneler' gemaakt dan ze oorspronkelijk was. Zo verdween met de

begeleidende band ook de gebruikelijke saxofoon, die vervangen werd door de mondharmonica (Determeijer, 1991: 41-42). Het geluid klonk daarmee weliswaar ‘primitiever’, maar was net zo goed een onechte en gekunstelde constructie als de meer commerciële populaire muziek. Over de Amerikaanse folk-revival kan een vergelijkbaar verhaal worden verteld (Denisoff, 1969). Hetzelfde geldt voor de artistieke tegenpool van de folk-blues, de cool jazz (Peterson, 1972: 144). De manier waarop de geïmproviseerde jazz vorm kreeg als de allerindividueelste expressie van de allerindividueelste emotie is niet het product van de muzikanten uit het Gettho, de zelfkant van de samenleving, maar van de scholieren en studenten uit Suburbia die deze stijlform cultiveerden (Berger, 1946; Frith, 1988). Over heavy-metal vallen aan de andere kant wel zinniger dingen te zeggen dan wat Clarke daarover te melden heeft (Straw, 1990; Van Noort, 1993).

De ondeugdelijkheid van de argumentatie blijkt wel uit het gemak, waarmee soortgelijke redeneringen kunnen worden losgelaten op de muziek van de Beatles, de Stones of Bob Dylan. Ook die gold voor velen aanvankelijk als authentiek, omdat zij uitdrukking gaf aan een reëel protest tegen de maatschappelijke orde. Toen de grote verwachtingen niet uitkwamen en de popmuziek in het begin van de jaren zeventig in stukken opbrak, werd ook daarin de hand van de commercie gezien (Pieter-Jan Mol, 1985a; Garofalo, 1987). Lawrence Grossberg (1992) trekt de grens nog wat later en legt het breukvlak in de jaren tachtig. Onder verwijzing naar de muziek van Michael Jackson, stelt hij dat acteren – het zo realistisch mogelijk aannemen van wisselende identiteiten – dan klaarblijkelijk tot inzet van de popmuziek is geworden. Hij noemt het een vorm van inauthentieke authenticiteit. De argumenten van Grossberg, Mol en Clarke schieten evenwel duidelijk tekort. Er zitten meer tegenstellingen in de popmuziek dan die van zwart versus wit, van authenticiteit versus commerciële manipulatie, of van eigenheid versus stijl- of identiteitswisseling. De authenticiteit van de popmuziek wordt net zo goed, zo niet beter bepaald door de balans tussen private verlangens van individuen en de publieke acceptatie daarvan, tussen individuele ambities en collectieve idealen, tussen ernst en vrolijkheid, en tussen een nostalgische terugkeer naar het verleden en het verlangen naar vernieuwing. De slinger kan wel eens naar de ene of de andere kant uitslaan, maar daarmee kan de popmuziek in haar geheel nog niet tot een inauthentiek verschijnsel worden bestempeld.

Muzikale verandering. Een gebrek aan authenticiteit biedt geen afdoend criterium om het eind van de popmuziek vast te stellen. Toch valt er iets voor te zeggen, dat de popmuziek een afgesloten hoofdstuk is in het boek van de populaire muziek. Het heeft er inderdaad veel van weg, dat er sinds de eerste jaren van de beatexplosie tot aan het eind van de jaren tachtig op muzikaal gebied niet echt fundamenteel veel is veranderd. Het genre lijkt inmiddels even sterk te zijn gecanoniseerd als de klassieke muziek. Over elke belangrijke artiest of groep is wel een lemma te vinden in een van de lijvige popencyclopedieën. Tijdschriften bieden overzichten van de paar honderd klassieke popalbums die in geen enkele verzameling mogen ontbreken. Nummers als *Yesterday* staan op het repertoire van klassieke muziekgezelschappen. Gevoegd bij de reeks van terugblikken, waarvan ook de Anthology-albums van de Beatles deel uitmaken, wekt dat inderdaad de indruk van een voorbijgaande periode.

Dat is de ene kant van de nieuwe grenslijn, die zich in de populaire muziek aftekent. Aan de andere zijde manifesteren zich enkele genres, zoals de dance en de house, die met recht voor de kwalificatie van een nieuwe stijlform in de populaire muziek in aanmerking lijken te komen. Rock en house: platen- en cd-winkels scheiden de twee stijlen nauwgezet en achter de bakken met de vetgedrukte labels verzamelt zich ook een duidelijk verschillend publiek. Weliswaar zegt dat soort genre-indelingen lang niet alles (Fabbri, 1982; Frith, 1996e). Maar, er is meer. Tussen rock en house bestaan overeenkomsten op het punt van de dans-extase en het gebruik van technische hulpmiddelen bij het creëren van een sound (Van Veen, 1994: 18). Op andere belangrijke punten, zoals de muzikale conventies en het instrumentarium, lijkt de house echter definitief te breken met de traditie van de popmuziek. Dat constateert bijvoorbeeld Miriam Evers (1997: 67-68) in haar studie van dit genre. De bekende songstructuur van couplet en refrein uit de rock wordt in de house vervangen door een constante herhaling van het coupletgedeelte. Op harmonisch gebied gebeurt er weinig interessants. Als muziekinstrument verdringt het keyboard van de computer de gitaren en drums van de pop, terwijl het sterke muzikale accent op de beat en het ritme de melodie en de harmonie naar de achtergrond drukt. Tot slot speelt de diskjockey, de DJ, een belangrijke rol als 'secundaire maker van de muziek'.

De computergestuurde productie van de house en dance duwt de menselijke factor, die in de traditie van de popmuziek zo hoog staat aangeschreven, naar de achtergrond. Zo voelt het tenminste voor een rechtgeaarde popliefhebber. In een

interview met Eric Dahan (1997: 31) formuleert George Harrison datzelfde gevoel. Na een forse uithaal naar Liam Gallagher, de zanger van de uiterst succesvolle Britpop-groep Oasis, zegt hij deze groep nog altijd te prefereren boven de elektronische dance-producties met hun lage en monotone bassen. Hij voegt er in één adem een evaluatie van de popmuziek zelf aan toe: “Waar het gaat om echte popmuziek, moet me van het hart dat ik in dertig jaar niets heb gehoord, dat ook maar ergens in de buurt komt van Little Richard. Zelfs vandaag de dag blijft hij onovertroffen. Zijn stem is ongelooflijk, de groep vulkanisch. Jerry Lee Lewis is misschien een beetje geflipt, maar hij rockt wel. Wie kan daar vandaag de dag nog aan tippen? Larry Williams mag dan niet evenveel succes hebben gehad, maar de Beatles hebben wel van hem *Slow Down* en *Dizzy Miss Lizzy* overgenomen. Er heerste toentertijd een buitengewoon productieve sfeer. Als het tegenwoordig niet meer lukt om dat niveau te overtreffen, is dat niet voor niets. In die tijd beschikten ze nog niet over al die technische middelen; de opnames werden gemaakt in garages.”

Kort en goed luidt Harrisons diagnose, dat de popmuziek sinds de rock’n’roll en de beatmuziek niet echt veel verder is gekomen. Voor de verklaring van de stagnatie komt Harrison aanzetten met de bekende redenering, dat de techniek de vijand is van elke creativiteit. In de technische perfectionering, kan het gebrek aan wezenlijke vernieuwing echter niet liggen. De terugkeer naar de garage is bijna een permanent onderdeel van de geschiedenis van de rock. Voor een uitleg geeft Peter van der Merwe (1989: 287-288) meer houvast. Muzikale vernieuwingen, stelt hij, beginnen meestal met kleinschalige veranderingen. Die worden langzaam aan groter tot er zoveel is veranderd, dat een genre echt iets anders is geworden. Dan volgt een periode, waarin het nieuwe muzikale systeem in al zijn mogelijkheden wordt verkend en uitgewerkt. Van der Merwe beschrijft de ontwikkeling van een nieuwe muzikale stijl daarmee als een soort muzikaal paradigma, dat langzaam wordt opgelegd totdat de perspectieven zichtbaar zijn. Dan volgt een revolutionaire vernieuwingsperiode. Voor de popmuziek wordt die visie bevestigd door Kramarz (1983: 162). Hij laat zien, dat de rock’n’roll en de rhythm and blues van de jaren vijftig de eerste openingen boden, die in de Britse beatmuziek in de jaren zestig werden gesystematiseerd. Daarna volgde in de jaren zeventig de explosieve stijldiversificatie van de rockmuziek, een periode van normalisering, waarin de eerste aanzetten in een grote verscheidenheid werd uitgediept en voor andere publieksgroepen toegankelijk werd gemaakt (Hamm, 1981; Durant, 1985). Een mooi voorbeeld daarvan biedt de Nederpop van groepen als Doe Maar, die in het begin

van de jaren tachtig de woordenschat van de popmuziek letterlijk een Nederlandse vertaling gaven (Van Elderen, 1984). In het midden van de jaren tachtig zakte de Nederpop even in elkaar (Rutten e.a., 1991: 106). Maar ook op andere manieren dan door het gebruik van de eigen landstaal kan de popmuziek worden vernieuwd. Een fraai exemplaar van een verdere uitdieping en uitwerking van het popidoom biedt het antwoord dat de zangeres Annie Lennox met haar nummer *Money Can't Buy* op het album *Diva* uit 1992 gaf op *Can't Buy Me Love*. Afgaande op de beschrijving die Stan Hawkins (1996: 22) daarvan geeft, gebruikt ze daar een harmonische logica die vergelijkbaar is met die van de Beatles, inclusief de bijbehorende flexibele stemuitdrukking. Zij geeft het geheel echter een minder vrolijke en meer ironiserende inzet, die nadrukkelijk uitdrukking geeft aan een vrouwelijk perspectief.

Ook binnen de stijlform van de popmuziek is kortom sprake van vernieuwing. Van het einde van een muzikale stijl kan bovendien nooit echt worden gesproken. Een muzikale stijl is, zegt Van der Merwe (1989: 289) terecht, een abstractie: "Het kan niet ophouden te bestaan, evenmin als een tafel van vermenigvuldiging of de stelling van Pythagoras. Hoogstens kan worden vastgesteld, dat componisten een manier vonden om buiten de regels van een bepaalde stijl te kunnen." Als we de muzikale systematiek van het kadensloze diagonale toonrooster als uitgangspunt nemen, dan kan de popmuziek – als het geheel van rock'n'roll, beat en rock in al haar variaties – inmiddels zij het niet als periode, maar dan toch als een afgeperkt domein en een herkenbare stijlform worden gezien. De muzikale betekenis van de popmuziek is, in de woorden die Charles Nanry (1972: 177) voor de swing gebruikt, 'gebureaucratiseerd' of, zoals Richard Middleton (1985: 41) het zegt, 'gefixeerd'. Gefixeerde stijlvormen staan niet gelijk aan, maar identificeren periodes. De geschiedenis van de populaire muziek en haar romantiek kan als een hele serie van dergelijke periodes worden beschreven. Voor de muziek geeft Van der Merwe een goede voorzet; voor de romantiek kunnen we terecht bij Colin Campbell. In zijn studie gaat Campbell (1987: 5) zelfs terug tot aan de eerste manifestaties van Webers protestantse ethiek in het begin van de zeventiende eeuw. De eerste aanzetten constateert hij al in het Piëtisme, dat hij beschrijft als de 'andere protestantse ethiek'. Daarna schetst hij een reeks van periodes, waarin niet alleen de rationalisering andere vormen aannam, maar ook de romantiek veranderde en, misschien belangrijker nog, de verhouding tussen beide verschoof. De 'jazz age' van de jaren twintig en de vrolijke jaren zestig vormen weliswaar de eerste periodes die in sterke mate worden geassocieerd met de populaire muziek, maar zijn slechts de

laatste in een lange reeks van soortgelijke episodes in de geschiedenis van de moderne samenleving (Campbell, 1987: 206).

Een culturele periode eindigt – ook dat maakt Campbells studie duidelijk – echter pas, wanneer een nieuwe begint en dan zal niet alleen in het muzikale idioom, maar ook in de romantiek een element van vernieuwing merkbaar moeten zijn. De jeugdonderzoeker Mik Matthijs (1993: 202) ziet in de house- en dance-muziek vooralsnog weinig meer dan een van de vele stijlvormen en subgenres van de rock. Of hij in die opvatting ongelijk heeft en of deze muziek toch een vernieuwing is, zal hoogstwaarschijnlijk ook pas achteraf kunnen worden vastgesteld.

Het moment van de stijl. Het verschil tussen de vooroorlogse en naoorlogse populaire muziek, de ontwikkeling van de popmuziek in al haar varianten, de aard en betekenis van nieuwe ontwikkelingen: het zijn allemaal vragen die zich lenen voor nader onderzoek. In dat geheel kan de beatmuziek van de jaren zestig dienst doen als een belangrijk ijkpunt en dan niet als de toepassing van een formule of als de ultieme uitdrukking van authenticiteit, maar als een creatieve en systematische muzikale vernieuwing. Er blijven wel meer vragen over.

De popmuziek gaf uiting en richting aan een proces van culturele verandering, dat in veel opzichten onderhuids al langer aan de gang was. De muziek maakte deel uit van een bredere anti-autoritaire en romantische beweging, die zich als een stille revolutie in een reeks van kleine dagelijkse conflicten en nieuwe praktijken in het dagelijks leven binnenshuis in gezinnen, in de klaslokalen van de scholen, op de werkvloer van bedrijven en vooral in de beleving van de vrije tijd voltrok. Niet alleen in deze dagelijkse culturele praktijken, ook in de romantiek en daarbij moeten we niet alleen denken aan kinder- en jeugdboeken. De ontwikkeling sloot aan bij denkbeelden die in de marges van de ‘hoge’ en de ‘lage’ cultuur al eerder aan de oppervlakte kwamen. Voor de lage cultuur kan worden gewezen op pulplectuur als de detectives van Ian Fleming of Norman Mailer, op radio- en televisieprogramma's en natuurlijk belangrijke genres uit de populaire muziek, zoals de rock'n 'roll zelf. Voor de hoge cultuur bespeurde Susan Sontag (1965) de tekenen van verandering al voor de opkomst van de jeugdcultuur in het moderne theater en de beeldende kunst. Keith May (1977) en Morris Dickstein (1977) wijzen op de toneelstukken en boeken van schrijvers als Marcel Proust, Virginia Woolfe, D. H. Lawrence en bijna vanzelfsprekend Jack Kerouac. Greil Marcus (1993) zoekt en vindt belangrijke bronnen in de culturele tegenstromen van het situationisme.

In de popcultuur kwamen al deze legitieme, maar meestal illegitieme ontwikkelingen in de hoge en lage cultuur samen. Voor de Beatles zelf wijst Franco la Polla (1996) een reeks van directe of indirecte literaire invloeden aan. De manier waarop met name Lennon en McCartney hun fascinatie met de rock'n'roll combineerden met een belangstelling voor de artistieke bohémien-cultuur maakt zelfs een vast onderdeel uit van de Beatles-legende. De foto's van hun Hamburgse vrienden Astrid Kirchherr en Jürgen Volmer (1983) zijn er de getuigen van. Dat geldt ook voor het bezoek dat beide Beatles in oktober 1961 brachten aan Parijs. Zowel het Beatles-kapsel als de Beatles-kostuums zijn hier wel eens mee in verband gebracht (Polard en Jouffa, 1995: 20). De sporen van de eertijds grote tegenstelling tussen de hoge en de lage cultuur zijn weliswaar nog steeds zichtbaar, ook binnen de voorkeuren van jongeren voor bepaalde genres van popmuziek (Zinnecker, 1986; Roe, 1992; Tillekens, 1993). Toch lijkt de populaire cultuur in zoverre de overhand te hebben gekregen, dat deze tegenstellingen zich binnen de door haar gestelde grenzen blijven. De populaire cultuur is de dominante cultuur geworden, zo lijken we daaruit te mogen afleiden, en de middenklassen – als de belangrijkste maatschappelijke dragers van die cultuur – hebben zich daarmee ontwikkeld tot de belangrijkste culturele machtsfactor (Gouldner, 1976; Goldthorpe, 1982).

Afgaande op de veranderingen in de populaire muziek, valt de culturele machtsvername van deze maatschappelijke klassen samen met de opkomst van de beatmuziek. Toen alle eerdere ontwikkelingen in de popcultuur samenstroonden, veroorzaakten ze een culturele schokgolf die wel wordt omschreven als het moment van de stijl. Dat is een term die voor het eerst door Brian Aldiss, en David Wingrove (1973) is gebruikt om een opmerkelijke wending in de science fiction te typeren. Het begrip werd later uitgewerkt door John Cawelti (1976) voor de populaire romans en films en door David Buxton (1990) voor televisieseries zoals de Wrekers. Ook op deze terreinen van de populaire cultuur werd al eerder een vergelijkbare aanzet gegeven voor de omslag van de jaren zestig. Het is dan ook niet vreemd, dat juist deze culturele uitingen in sterke mate het gezicht van de popcultuur bepaalden. In de sociologie en zeker in de Nederlandse sociologie is de rol die de populaire muziek als muzikaal fenomeen in het proces van culturele verandering speelde en speelt, tot op heden grotendeels verwaarloosd. En dat verzuim geldt niet alleen voor de muziek. Ook voor de middenklassen als de belangrijkste dragers van deze cultuur bestaat weinig sociaal-wetenschappelijke interesse. De Beatles zelf worden in de literatuur meer dan eens als exponenten van deze sociale categorie getypeerd. Het

Nawoord

lijkt dan ook goed, om dit nawoord af te sluiten met een pleidooi voor een grotere aandacht vanuit de sociologie voor de rol en betekenis van de middenklassen en de manier waarop deze vorm en uitdrukking gaven aan dit moment van de stijl.

Het onderzoeksmateriaal

46 liedjes, 2.321 woorden en 34 akkoorden. De redenering die we in dit boek volgden heeft iets weg van een omgekeerde piramide. We wilden iets zeggen over de maatschappelijke veranderingen in de jaren zestig en keken daarvoor naar de opkomst van de jeugdcultuur. Om die in de greep te krijgen spitsten we onze aandacht toe op de beatmuziek en daarvoor namen we vervolgens weer de muziek van de Beatles als voorbeeld. Tot slot beperkten we ons voor onze muzikale analyse tot de songs van de Beatles uit de jaren 1958 tot en met 1964. Die inperking was noodzakelijk om het geheel overzichtelijk te houden. Zelfs bij die verregaande toespitsing blijft er nog meer dan genoeg over.

Voor verzamelaars die besmet zijn met het virus van de volledigheid moeten de Beatles haast wel een verfijnde kwelling betekenen. Vanaf het begin werd hun muziek op verschillende manieren uitgegeven in Europa en Amerika. Wie al die uitgaven in zijn bezit heeft kan de verzameling verder uitbreiden met de talloze bootlegs van concerten en opnamesessies. Een leuke aanvulling bieden ook de zogenaamde *sound-alike*-groepen als de Overlanders en Klaatu, en de parodieën en pastiches van onder meer Peter Sellers en de Rutles. De ware verzamelaar tot slot neemt ook de novelty-songs, zoals het *We Love You, Beatles* van de Carefrees, in de collectie op. Charles Reinhardt (1981) massieve overzicht van bootlegs en novelties meldt meer dan anderhalf duizend titels.

Een dergelijk aantal vormt een mooie uitdaging voor een gedreven verzamelaar, voor een onderzoeker is er echter geen beginnen aan. We hebben onze onderzoeksvraag daarom proberen te beantwoorden door middel van een analyse van de muzikale aspecten van de vroege en de tekstuele aspecten van alle songs van de Beatles zelf, die tijdens het bestaan van de groep officieel werden uitgebracht.

Dat zijn, vanaf de eerste single *Love Me Do* tot aan *Get Back*, het laatste nummer van het album *Let It Be* uit 1970, liefst 186 verschillende liedjes. Van al die songs zijn de teksten en de muzikale aspecten bekeken. Voor een meer diepgaande analyse van de muzikale aspecten konden we ons evenwel gelukkig beperken tot een deel van de songs. De deskundigen zijn namelijk opvallend eenstemmig over de muzikale ontwikkeling van de Beatles. In de *All Music Guide* merkt William Ruhlmann (1994) op dat de vier beminnelijk ogende jongens die in de jaren 1963 en 1964 vanonder hun Beatles-kapsels furore maakten met opgewekte liefdesliedjes op bijna alle punten drastisch leken te verschillen van de artiesten die in 1967 de single *Penny Lane – Strawberry Fields Forever* uitbrachten. Hij stelt daar echter tegenover dat, muzikaal gesproken, het eerste Beatles-album de blauwdruk vormt, niet alleen voor wat de groep in de jaren daarop zou doen, maar ook voor de manier waarop een groot deel van de populaire muziek van die tijd af zou klinken. In muzikaal opzicht kunnen de vroege Beatles-songs daarmee representatief worden geacht voor de muzikale vernieuwingen die de Beatles bewerkstelligden. Welke songs zijn dat?

Periodes. Voor de afgrenzing kunnen we steunen op de gangbare schetsen van het verloop van dit moment uit de popgeschiedenis. Specifiek voor de Beatles lijkt de indeling in drie periodes, waarin Roy Carr en Tony Tyler het werk van de Beatles al in 1975 onderbrachten, nog steeds geldig. De eerste, vroege periode omvat de aanloopjaren, waarin de Beatles in Hamburg werkzaam waren, samen met de tijd van de Beatlemania. De Beatles bestonden toen nog niet. Haar eerste stappen zette de groep onder uiteenlopende namen als de Quarryman, Wump and the Werbles, de Rainbow, John and the Moondogs, de Beatales, de Savage Young Beatles, de Silver Beats, de Silver Beatles of de Silver Beetles en – als begeleidingsgroep van Tony Sheridan – de Beat Brothers. In die periode bespeelde Stu Sutcliffe meestal nog de basgitaar en zat Pete Best, vanaf augustus 1960, achter het drumstel. Deze periode wordt hier geacht te eindigen met het kerstalbum *Beatles For Sale*. Muzikaal gezien is dit misschien wel de minst uniforme periode. De eerste opnames, zeker tot aan het verschijnen van de eerste officiële single, wordt nog sterk gedomineerd door het rock'n'roll-idioom. We kunnen dat goed horen op de *House Tapes*, een oefenband van McCartney uit 1960, waarop de groep haar toenmalige repertoire etaleert. Daarna ontwikkelden de Beatles zich in rap tempo naar de beatmuziek toe. In een interview met Mark Lewisohn (1988: 8) zegt McCartney dat ze er snel bij waren om de trend te volgen om *offbeat songs* te selecteren en die

Bijlage 1: Het onderzoeksmateriaal

vervolgens lichtelijk te ‘moderniseren’. Als voorbeeld geeft hij *Besame Mucho*, dat de groep op 1 januari 1962 bij haar auditie voor het Decca-label opnam. Vanaf het verschijnen van de eerste officiële single, *Love Me Do*, op de Engelse markt in september 1962, en zeker bij conceptie van het nummer *From Me To You* blijkt dat ze hun nieuwe idioom al goed in de vingers hadden.

De eerste periode eindigt op het moment, waarop de Beatles afstappen van hun imago van tienersterren en zichzelf als artiesten van de popcultuur gaan beschouwen. Die volgende, tweede periode begint dan in 1965 met het verschijnen van de single *Ticket To Ride* en het album *Help!* In deze periode is er in de muziek sprake van een groeiende interactie tussen de verschillende toonaangevende popgroepen. De scene van popmuzikanten wordt een artistiek wereldje, waarvan de bewoners uitgroeien tot kunstenaars en popsterren. Ook de invloed van de Amerikaanse popmuziek neemt toe. Zo laten de Beatles zich nu in sterke mate beïnvloeden door onder meer Bob Dylan, de Beach Boy’s en de sterk opgangmakende soulgroepen, die eerder zelf door de beatmuziek op nieuwe sporen waren gezet. Deze tweede periode wordt gekenschetst als een tussenperiode die uitmondt in de zogenaamde ‘studiojaren’. Die jaren zelf vormen weer de derde en laatste periode die loopt vanaf 1967 tot 1970.

De meeste analyses hanteren een vergelijkbare indeling. Soms wordt de ceusuur tussen de eerste twee fasen eerder gelegd. De vroege periode eindigt dan met het jaar 1962. Soms wordt ook het begintijdstip naar achteren geschoven, om precies te zijn naar zaterdag 6 juli 1957, de dag dat John Lennon voor het eerst Paul McCartney ontmoette (Norman, 1981; O’Donnell, 1994). De eerste periode omvat in dat geval ook de eerste stappen van Lennon en McCartney op het pad van de skifflemuziek tijdens de schooljaren in groepjes als de Quarryman. Voor die optie kiest bijvoorbeeld Eva Dietrich (1977: 19-20). Ook Terence O’Grady (1983: 169) kiest dit jaar als punt van vertrek. Hij legt de eerste fase zelfs weer in drie delen uiteen: de aanlooperperiode tot en met 1962; de eerste albums uit 1963, het jaar waarin de Beatles op een eclectische en afgeleide manier bestaande voorbeelden navolgden en verfijnden; en 1964 als het jaar waarin ze met hun albums *A Hard Day’s Night* en *Beatles for Sale* hun originaliteit bewezen. Met *Help!*, en sterker nog *Rubber Soul* uit december 1965 wordt de dansgeoriënteerde pop-rock-stijl verlaten en manifesteren de Beatles zich duidelijk als innovatieve componisten (O’Grady, 1979a). Het hoogtepunt legt O’Grady in de jaren tussen 1966 en 1967 met de albums *Revolver* en *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* en de bijbehorende singles. Daarna ziet

hij met *Magical Mystery Tour* een terugkeer naar meer conventionele stijlen. Ook Diettrich neemt deze slotfase apart. In navolging van Larry Richard Smith (1970) typeert zij deze jaren als de ‘cartoon’-periode, waarschijnlijk omdat de Beatles zich in die jaren aan hun publiek meer als stripfiguren toonden – denk aan de film *Yellow Submarine* – dan in levende lijve. Andere indelingen wijken slechts lichtelijk af. Ook MacDonald onderscheidt bijvoorbeeld drie periodes. Hij trekt de grenzen een klein beetje anders. Zijn eerste periode loopt van *Love Me Do* tot en met *Girl*, dat wil zeggen van eind 1962 tot eind 1965; zijn tweede periode van *Tomorrow Never Knows* tot en met de reprise van *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* van begin 1966 tot het midden van 1967; en zijn derde periode van *Magical Mystery Tour* tot *I Me Mine* en daarmee van eind 1967 tot en met 1970. Tim Riley (1988: 289 e.v.) vestigt afzonderlijk aandacht op het *Get Back*-project, waarmee de Beatles op het eind van hun loopbaan doelbewust naar hun muzikale bronnen trachtten terug te keren. In het verlengde van deze en soortgelijke indelingen hebben we ons hier beperkt tot de jaren van 1958 tot en met 1964, een periode die terug te vinden is in de indeling van de recente Beatles-documentaire *Anthology*.

De muziek. De inperking levert 46 liedjes op; samen bijna driekwart van de 67 songs die de Beatles tussen eind 1962 en eind 1964 op het vinyl zetten, en haast een kwart van de verschillende nummers van Lennon, McCartney en Harrison die de officiële Beatles-platen vullen. Voor de totale productie van de Beatles worden overigens lichtelijk uiteenlopende cijfers gegeven.

Welgeteld staan er op de officiële Beatles-albums 189 officiële nummers, waarvan Campbell en Murphy (1980) nauwgezet de titels en indien voorhanden de teksten leveren. Abusievelijk vermeldt Cynthia Whissell (1996: 259) voor deze collectie een einduitkomst van 155 nummers. Bij Ian MacDonald (1994) ligt het totaal op 186 liedjes. Van de 189 trekt hij een drietal doublures af. Dat zijn allereerst *Get Back* en *Let It Be*, twee songs waarvan de single- en de albumversies slechts lichtelijk verschillen. Verder telt hij de versie van *All You Need Is Love* op het album *Magical Mystery Tour*, waar alleen het refrein wordt gezongen, niet mee. Dat is een terechte beslissing en we houden het ook hier op dat aantal. Soms komen we het getal 184 tegen. Ook de single- en de albumversie van *Revolution* worden dan niet dubbel geteld en tevens vervalt de reprise, waarin *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* aan het eind van het betreffende album nog eens kort wordt hernomen. Jean-Louis Polard en François Jouffa (1995: 7; 307) komen in hun Frans-Engelse Beatles-

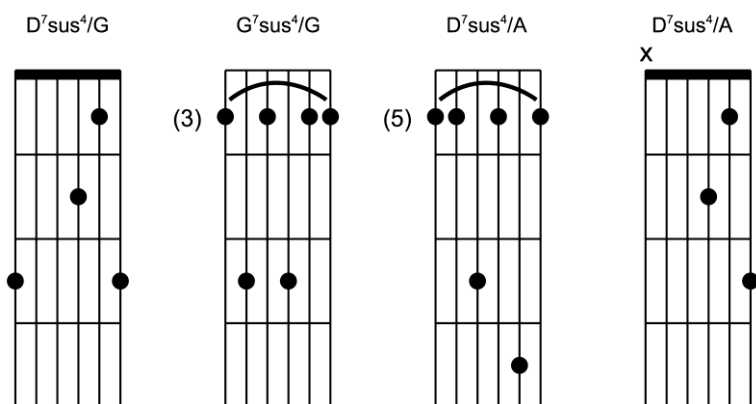
Bijlage 1: Het onderzoeksmateriaal

woordenboek uit op 185 liedjes. Zij tellen bij de 184 nog een kort en titelloos nummer op, dat te vinden is op het eveneens titelloze witte album. Ze dopen het fragment *Can You Take Me Back* en het wordt gezongen door McCartney tussen *Cry Baby Cry* en *Revolution n° 9* in. Gaat het niet om de muziek, maar om de tekst, dan kunnen als alternatief de twee tekstloze nummers, het instrumentale *Flying* en de experimentele geluidscollage *Revolution n° 9* niet worden meegeteld. Door Alan Pollack (1995: 194, 195) worden ook de twee spooknummers op de Anthology-albums, waarop oude opnames van Lennon – *Free As A Bird* en *Real Love* – door de andere groepsleden zijn aangepast en ingezongen, tot volwaardige Beatles-songs gerekend. De totalen liggen daarmee tussen de 182 en de 192, met een variatiebreedte van 10 nummers.

De lijst van de 67 eerste liedjes begint met *Love Me Do*, de eerste single voor de platenmaatschappij EMI en loopt via bekende nummers als *I Saw Her Standing There*, *She Loves You*, *All My Loving*, *I Want To Hold Your Hand*, *I Feel Fine*, *Eight Days A Week* naar *What You're Doing*, de laatste eigen compositie op het album *Beatles For Sale*. Het totaal van deze muzikale productie verscheen oorspronkelijk op een viertal LP's, een EP en een achttal singles. Bijna eenderde deel, 21 liedjes, bestaat uit zogenaamde covers; 46 songs zijn originele composities. Bij elkaar twintig nummers verschenen eerst of gelijktijdig op single of EP. De EP, voluit *Extended Play*, was overigens een platenformaat dat slechts kort stand heeft gehouden. In feite was het een single, maar dan opgenomen op 33 toeren, zodat een kant twee korte of een lang nummer kon herbergen. Veertien songs verschenen exclusief op single of EP. Deze zijn, samen met curiosa als de Duitstalige versie van *She Loves You* achteraf verzameld op het compilatie-album *Past Masters 1*. Zes nummers verschenen zowel op single als op elpee. Deze zijn samen met de overige songs te beluisteren op de albums *Please Please Me* uit april 1963, *With The Beatles* uit november van datzelfde jaar, *A Hard Day's Night* uit juli 1964 en *Beatles For Sale* uit november 1964. Van de originele nummers is er een door George Harrison geschreven, het nummer *Don't Bother Me*, te vinden op het album *With The Beatles*.

Met de selectie van deze nummers zijn we er nog niet. We moeten ook weten welke akkoorden er bij de songs worden gespeeld. Puur op het gehoor afgaand zijn die vaak moeilijk te vinden. Zelfs bij de deskundigen vinden we merkwaardige discrepanties. Zeker exotische akkoorden leiden meer dan eens tot onenigheid. Een bekend voorbeeld is het openingsakkoord dat George Harrison op *A Hard Day's*

Night uit zijn twaalfsnarige Rickenbacker-gitaar tovert. De deskundigen verschillen op dit punt blijvend van mening. Voor de kenners: Carr en Tyler (1975: 30) omschrijven het als een $Gm^7 add^{11}$ en MacDonald (1994: 90) hoort het als een $G^{11} sus^4$. Mark Hertsgaard (1995: 72) verwijst naar Wilfrid Mellers (1973: 43) en naar Riley (1988: 92) die hier achtereenvolgens kiezen voor een dominant-groot none-akkoord op F – een F^9 – en een G^7 met toegevoegde none en een voorgehouden kwart – een $G^7 sus^4 add^9$. De meeste bladmuziek omzeilt het probleem door het akkoord simpelweg niet te vermelden.



Figuur 84: Het openingsakkoord van *A Hard day's Night* als een $D^7 sus^4/G$ (Somers), een $G^7 sus^4$ (Schwotzer) met een daarnaast gespeelde $D^7 sus^4/A$ (Cogan) of een open $D^7 sus^4/A$ (Kozak)

Op de Beatles-nieuwsgroep op Internet leidde de vraag tot een uitgebreide discussie onder gitaristen (MacLaughlan, 1993). De meningen lopen uiteen (figuur 84). Harold Somers geeft de voorkeur aan een $D^7 sus^4$ met een lage g als bastoon en Paul Schwotzer houdt het op een $G^7 sus^4$. Dat laatste akkoord vinden we ook in de uitgeschreven Beatles-intro's van Alan Warner (1995). Joe Cogan stelt dat er naast dat akkoord op een tweede gitaar op de vijfde fret ook nog een $D^7 sus^4$ moet worden aangeslagen, maar dat anders de $D^7 sus^4$ met een lage g als bastoon haast net zo goed klinkt. Dan Kozak voegt daar op zijn beurt aan toe, dat bij gebruik van een twaalfsnarige gitaar een tweede gitaar overbodig is en dat het laatstgenoemde akkoord het enige juiste is, mits niet gespeeld als een barré maar als een open akkoord en met de a als bastoon. Die laatste optie klinkt inderdaad het best en bovendien is het ook nog eens de meest eenvoudige variant. Het maakt echter niet veel uit; het gaat veelal om andere combinaties van dezelfde tonen a , d , c en g . Net

Bijlage 1: Het onderzoeksmateriaal

als bij het afsluitende sextakkoord van *She Loves You* beoogt het akkoord een dramatisch effect waarmee een wisseling van majeur naar mineur wordt gesuggereerd en de toonsoort dubbelzinnig wordt gemaakt. Ook over de akkoorden in *She Loves You* valt te discussiëren. In het refrein – figuur 3 op pagina 92 – vinden we in maat 17 en 18 een Am-akkoord met enkele toegevoegde tonen. In de oorspronkelijke toonsoort *g* gaat het hier om een Em, die staat ingeklemd tussen een G⁶ en een Cm⁶. Gezien het toonmateriaal kan het bij dit akkoord evengoed of zo niet beter om een E⁶ of, gezien de nauwe verwantschap tussen die beide akkoorden, om een Cism⁷ gaan. Het fotomateriaal van Terence Spencer (1994: 68) suggereert, dat de Beatles inderdaad dat laatste akkoord gebruikten. De discussie illustreert het probleem, waar we bij een onderzoek naar popmuziek voor komen te staan.

Het is niet in alle gevallen even gemakkelijk om op het eerste gehoor te bepalen welke akkoorden de Beatles gebruikten, laat staan met welke grepen ze op hun gitaar die akkoorden realiseerden. Bladmuziek geeft daarover ook geen definitief uitsluitsel. Het is zelfs knap lastig om een uitgave te vinden die niet alleen de songs redelijk correct weergeeft, maar ook nog eens compleet is. Pianospelend Nederland is bekend met de uitgave *Beatles Complete*. Dit boek is het aanschaffen vooral waard vanwege de prachtige illustraties van Alan Aldridge. Ondanks de titel zijn er in die bundel van de 46 originele songs van Lennon en McCartney uit de eerste periode slechts 41 opgenomen. Wel staan er enkele songs in die de Beatles voor anderen schreven. Gemist worden de eerste vier songs: *Love Me Do*, *PS I Love You*, *Please Please Me* en *Ask Me Why*; waarvan het copyright niet bij Northern Songs berust. Daarnaast ontbreekt *Do You Want To Know A Secret?* Bovendien kunnen er in een groot aantal gevallen de nodige vraagtekens worden gezet achter de betrouwbaarheid van de arrangementen. Bij *I Saw Her Standing There* (figuur 1 op pagina 35) vinden we in maat 16 bijvoorbeeld ten onrechte een Fm- in plaats van een As-akkoord, zoals ook Steven Porter (1979: 186) kritisch opmerkt. De latere uitgave *The Compleat Beatles* van Milton Okun (1981) bleek meer recht te doen aan de harmonische conventies en de principiële eenvoud van de Beatles-songs. Deze uitgave blijkt bovendien echt compleet. Het bevat zelfs de covers die de Beatles opnamen. De songs worden bovendien niet onnodig versierd met toegevoegde akkoorden, zoals sommige transcripties waar zelfs een slag op de open gitaarsnaren bij een wisseling van akkoorden wordt voorzien van een label als Em⁷ /A. Riley (1988: 396), die dezelfde bron gebruikt, merkt op dat de arrangementen weliswaar de nodige fouten en omissies bevatten, maar niettemin tot op heden de beste zijn.

Ter controle werden de arrangementen nog vergeleken met *The Beatles Complete Scores* van Tetsuya Fujita, Yuji Hagino, Hajime Kubo en Goro Sato (Beatles, 1989).

Het totaal aantal verschillende akkoorden, die in de verschillende songs hun opwachting maken, is verrassend groot. Als alle liedjes worden getransponeerd naar de toonsoort *c* blijken er tussen de veertig en vijftig verschillende akkoorden te worden gebruikt. Beperken we ons tot de majeur- en mineurakkoorden, inclusief die met toegevoegde septiemen, dan zijn het er altijd nog 34. Of de resterende akkoorden daadwerkelijk anders zijn, hangt af van het antwoord op de vraag, of iedere toegevoegde toon het betreffende akkoord gelijk tot een ander akkoord maakt. De onderlinge samenhang van de akkoorden in het toonrooster maakt duidelijk, dat die vraag niet al te snel positief moet worden beantwoord. De belangrijkste akkoorden die in Okuns transcriptie als bonus worden bijgevoegd, zijn de overmatige akkoorden. Behalve de G^+ uit *She Loves You* zijn dat de E^+ en de B^+ . Daarnaast treffen we een aantal akkoorden – met name de G^6 en de C^6 – aan, waaraan een kleine sext is toegevoegd. Van de laatste twee akkoorden vinden we ook varianten, waarin bepaalde tonen die al tot het toonmateriaal behoorden, extra worden aangezet om ze een bluesy-effect te geven.

De teksten. Naast de akkoorden werden ook de teksten bekeken. Op dit punt konden we niet volstaan met de vroege songs. De aard van de teksten blijkt immers met de perioden zelf te veranderen. Al met *A Hard Day's Night* laten de Beatles het vocabulaire van de liefdesliedjes, en daarmee ook, zoals Riley stelt, de adolescentie achter zich. Daarmee krijgt het concept van de romantische liefde een bredere invulling en toepassing. Op het punt van de teksten bleek het noodzakelijke voorwerk al verricht door Colin Campbell en Allan Murphy. Hun volledige tekstuitgave uit 1980 is een merkwaardig boek en het typisch voorbeeld van een stoutmoedige, maar hopeloze onderneming. Het boek bevat een letterlijke transcriptie van alle teksten van de plaatopnames, waarbij de frequentie van alle woorden is berekend. De studie is nadrukkelijk bedoeld voor gebruik bij verdere sociologische analyses. Voor veel meer dan het artikel dat beide zelf als inleiding schreven en de computeranalyse van Cynthia Whissell (1996), zal het tot op heden niet gebruikt zijn. Volgens de auteurs is er meer dan drie jaar aan gewerkt en dan nog op de ouderwetse manier, dat wil zeggen met ponskaarten en een mainframe-computer. Voor de berekeningen in hoofdstuk 7 zijn de woordenlijsten uit dit boek als uitgangspunt genomen.

Bijlage 1: Het onderzoeksmateriaal

De controle kwam overigens uit op lichtelijk andere totalen dan de auteurs zelf noemen. De schuld kon niet worden geschoven op de chip in mijn computer en daarom moeten Campbell en Murphy onderweg ergens een misrekening hebben gemaakt. Ze komen uit op 2.346 woorden die samen 35.390 keer voorkomen. Het totaal van de optelling van de woorden uit zowel de alfabetische als de numerieke woordenlijsten uit hun publicatie komt op 25 woorden lager uit, met een somfrequentie van 33.151. Mogelijk hebben Campbell en Murphy bij hun berekeningen destijds de opdrachtkaarten meegeteld. Voor tabel 3 in hoofdstuk 7 is de lijst verder ingedikt. Na het samenvoegen van verbogen werkwoordsvormen, afkortingen en dergelijke bleven er nog altijd 1.801 woorden over. Dat is er een minder dan het aantal waarop Polard en Jouffa (1995) uitkomen. Hun lijst, waar ze liefst vijftien jaar aan hebben gewerkt, is duidelijk meer exact omdat die direct van het bronnenmateriaal is afgeleid. Toch geven de overeenkomsten tussen de beide lijsten aan, dat de tellingen in hoofdstuk 7 een goede indruk verschaffen van de daadwerkelijke woordfrequenties.

Cent en Herz. Tot slot nog een korte opmerking over de centrekening, die door Alexander J. Ellis werd ontworpen om het werk van Helmholtz begrijpelijker te maken. Op de achtergronden daarvan werpt het boek van Jan van de Craats (1989) een helder licht. Deze auteur doet ons evenwel geen methode aan de hand om centverschillen naar frequentieverschillen om te rekenen en omgekeerd frequentieverschillen naar centverschillen te vertalen. Frequentieverschillen verlopen meetkundig of exponentieel, de centrekening verloopt daarentegen rekenkundig. Een cent is een honderdste van een halve toonafstand. In een octaaf gaan daarmee per definitie 1.200 cent. We weten van tonen dat ze bij verdubbeling van de frequentie een octaaf hoger klinken. Rekenen we in cents en vermenigvuldigen we een toonhoogte met 2, dan komen we dus weer uit bij het vertrekpunt, maar een octaaf hoger. We moeten daarom een reden vinden voor de rekenkundige rij die we willen construeren op basis van de meetkundige rij die door de frequentieverschillen wordt gevormd. Vanwege de octavering kunnen we daarvoor de logaritme van 2 gebruiken. Met als grondtal 10 komt die, op acht decimalen nauwkeurig, uit op: 0,30103000. Als we dat getal in 1.200 gelijke stukken hakken, krijgen we een vaste vermenigvuldigingsfactor voor de berekening van een enkele cent toonverschil, te weten: 0,00025086. Daarmee kan op grond van de frequentie van een gekozen grondtoon de frequentie van de gelijkzwevende tonen van de bijbehorende toonlad-

der worden berekend. Tien tot een macht van 700 maal dit getal maal de frequentie van de betreffende grondtoon levert bijvoorbeeld de eerste evenredig gestemde kwint op van die grondtoon. Op deze manier kunnen we cents omzetten in frequenties, gemeten in eenheden Herz. Een voorbeeld levert de kwintsprong van een c van 261,62556530 Herz naar een evenredig gestemde hoger liggende g . In cents gemeten bedraagt die afstand 700 cent. De frequentie van g is dan: $10 \text{ tot de macht } (700 \times 0,00025086) \times 261,62556530 = 391,99543598 \text{ Hz}$. Omgekeerd is het, met behulp van logaritmen, vrij eenvoudig om voor gegeven frequenties de centverschillen te berekenen. Een voorbeeld voor de kwintsprong van een c van 264 Hz naar een zuivere, hoger liggende g van 396 Hz geeft de formule: $\log(396 / 264) / 0,00025086 = 701,95500087 \text{ cent}$. Die formule valt op een rekenmachine overigens gemakkelijker te berekenen als het verschil tussen twee logaritmen. Weer een voorbeeld: $\log(396) - \log(264) / 0,00025086 = 701,95500087 \text{ cent}$. Het verschil tussen een zuivere en een evenredig gestemde kwint komt daarmee verder afgerond uit op 1,9550 cent. Op soortgelijke wijze vallen de verschillen tussen de andere zuivere tonen van het toonrooster en de evenredig gestemde tonen in cent-eenheden te berekenen.

Compacte discografie

Het repertoire. Popmuziek hoort volgens velen niet op papier te staan, maar uit luidsprekers te komen. Op schrift valt de directe aansprekelijkheid van de Beatles-songs inderdaad moeilijk te reproduceren en al schrijvend verlies je gemakkelijk de band met het onderwerp. Om bij het schrijven van dit boek de moraal hoog, het plezier in stand en het gehoor scherp te houden lagen er daarom constant enkele cassettes en een elftal cd's naast de geluidsinstallatie. Samen bevatten deze albums bijna het complete oeuvre van de Beatles uit de zes jaren tussen 1958 en 1964.

Er bestaat een uitgebreide documentatie over de songs die de Beatles tot aan het eind van 1964 op hun repertoire hadden staan. Als we daarop afgaan konden de Beatles in die jaren bij hun optredens putten uit een ingeoeffend repertoire van tegen de honderdvijftig songs, waarvan er bijna zestig van eigen hand. Uit de literatuur valt op te maken dat het er misschien iets, maar ook weer niet aanzienlijk veel, meer geweest moeten zijn. De Beatles zeiden in hun eerste jaren wel eens dat ze wel honderd eigen songs achter de hand hadden. Dat moet echter worden afgedaan als pure bluf. Voor albums als *Beatles For Sale* beschikten ze amper over voldoende materiaal en moesten ze terugvallen op songs van anderen. Gelukkig maar, want deze covers leverden prachtig werk op, zoals *Twist And Shout*, Lennons interpretatie van de versie van de Isley Brothers, en McCartney's versie van Little Richards *Long Tall Sally*. We kunnen daar Lennons versie van Berry Gordy's en Jane Bradfords *Money* en McCartney's interpretatie van Little Richards versie van *Kansas City* nog aan toevoegen.

Praktisch gesproken was het actuele repertoire aanzienlijk kleiner. Mark Lewisohn (1988: 45) meldt, dat in 1964 rond de tijd dat de Beatles Nederland

bezochten, het doorsnee podiumrepertoire slechts tien nummers omvatte. Bij de eerste opnames beschikte de groep slechts over een handvol eigen songs, en die vonden ze zelf niet alle even goed passen bij de richting die ze vanaf dat moment wilden inslaan. Exemplarisch daarvoor zijn de eerste eigen composities. Zo is bekend dat McCartney al op zestienjarige leeftijd, ergens in 1958 dus, het nummer *I'll Follow The Sun* schreef, dat pas in 1964 op het album *Beatles for Sale* verscheen. Het was overigens niet het eerste product van McCartney. Als zodanig geldt *I Lost My Little Girl* dat hij al twee jaar eerder vervaardigde en pas dertig jaar later, in januari 1991, publiekelijk uitvoerde in het televisieprogramma MTV Unplugged. Voor Lennon kan het nummer *One After 909* worden genoemd, dat al opduikt op opnames uit 1960 toen de Beatles nog als de Quarrymen door het leven gingen en dat pas tien jaar later verscheen op het album *Let It Be*. Op de eerste opnames klinken deze nummers als onvervalste rock'n'roll-songs. Klaarblijkelijk lieten deze nummers zich aanvankelijk moeilijk naar het nieuw gevormde beat-idioom voegen. In de twee jaar van eind 1962 tot en met eind 1964 schreven of herschreven de Beatles niettemin het indrukwekkende aantal van ruim zestig liedjes, en beheersten ze tegen de tachtig covers. De beschikbare songs zijn, zoals we nog zullen zien, representatief voor het eigen werk en de invloeden die de Beatles ondergingen. Volledigheidshalve noemen we hieronder alle titels, waarop het verhaal in dit boek betrekking heeft.

Eigen werk. De categorie 'eigen werk' omvat 55 liedjes. In alfabetische volgorde gezet, zijn dat:

1. *A Hard Day's Night* (Ab12, Eb02, H01); 2. *All I've Got To Do* (G02); 3. *All My Loving* (Ab09, Eb07, G03); 4. *And I Love Her* (A11, H05); 5. *Any Time At All* (H08); 6. *Ask Me Why* (Db05, F06); 7. *Baby's In Black* (I03); 8. *Can't Buy Me Love* (Ab08, Ea32, H07); 9. *Cayenne** (Aa08); 10. *Cry For A Shadow** (Aa12, B02); 11. *Do You Want To Know A Secret?* (F11); 12. *Don't Bother Me* (G04); 13. *Eight Days A Week* (Ab24/25, I08); 14. *Every Little Thing* (I11); 15. *From Me To You* (Aa31, Ea02, J02); 16. *Hello Little Girl** (Aa19); 17. *Hold Me Tight* (G09); 18. *I Call Your Name* (J11); 19. *I Don't Want To Spoil The Party* (I12); 20. *I Feel Fine* (Eb18, J14); 21. *I Saw Her Standing There* (Aa30, Da1, Ea27, F01); 22. *I Should Have Known Better* (H02); 23. *I Wanna Be Your Man* (Ab13, Eb04, G11); 24. *I Want To Hold Your Hand* (Ab05, J06/08); 25. *I'll Be Back* (Ab18, H13); 26. *I'll Be On My Way**

Bijlage 2: Compacte discografie

(Ea07); 27. *I'll Cry Instead* (H09); 28. *I'll Follow The Sun* (I05); 29. *I'll Get You* (Aa28, J05); 30. *I'm A Loser* (Eb19, I02); 31. *I'm Happy Just To Dance With You* (H04); 32. *If I Fell* (H03); 33. *In Spite Of All The Danger** (Aa04); 34. *It Won't Be Long* (G01); 35. *Like Dreamers Do** (Aa18); 36. *Little Child* (G05); 37. *Love Me Do* (Aa22, Eb35, F08, J01); 38. *Misery* (F02); 39. *No Reply* (Ab20/23, I01); 40. *Not A Second Time* (G13); 41. *One After 909** (Aa25/26); 42. *Please Please Me* (Aa24, F07); 43. *PS I Love You* (F09); 44. *She Loves You* (Ab01, J04/09); 45. *She's A Woman* (Eb09, J15); 46. *Tell Me Why* (H06); 47. *Thank You Girl* (Ea12, J03); 48. *There's A Place* (F13); 49. *Things We Said Today* (Eb08, H10); 50. *This Boy* (Ab04, J07); 51. *What You're Doing* (I13); 52. *When I Get Home* (H11); 53. *You Can't Do That* (Ab10, H12); 54. *You Know What To Do** (Ab19); 55. *You'll Be Mine** (Aa07).

De code achter elke song verwijst naar de albums en tracks, die verderop worden besproken. Negen songs zijn gemerkt met een asterisk. Deze songs zijn buiten het onderzoek gehouden, omdat ze niet op de officiële albums uit de eerste periode staan. Op vijf na zijn alle songs van de hand van Lennon en McCartney. Onder de uitzonderingen zitten twee instrumentele nummers geënt op de stijl van de Shadows: *Cayenne* (9), geschreven door McCartney, en *Cry For A Shadow* (10), vervaardigd door Lennon en Harrison. Van de overige drie nummers staat *In Spite Of All The Danger* (33) op naam van McCartney en Harrison samen en werden *Don't Bother Me* (12) en *You Know What To Do* (54) beide door Harrison geschreven. Van deze liedjes werd enkel *Don't Bother Me* destijds officieel uitgebracht. In de schaduw van de bekende hits bleven ook de songs *Hello Little Girl* (16) en *Like Dreamers Do* (35), liedjes van eigen hand die de Beatles bij de Decca-auditie opnamen en respectievelijk in 1963 aan de Fourmost en in 1964 aan de Applejacks overdeden. Het nummer *I'll Be On My Way* (26), bekend van een radio-opname bij de BBC werd in 1964 voor Billy J Kramer en zijn Dakota's geschreven. *You'll Be Mine* (55) verscheen pas later. Dat lot trof, zoals al gezegd, ook *One After 909* (41) en *Yesterday* dat om die reden helemaal op de lijst ontbreekt.

De lijst is daarmee niet compleet. Opgenomen zijn alleen de songs, die op min of meer legale albums van de Beatles beschikbaar zijn. Zo ontbreekt onder andere *Thinking Of Linking*, dat door McCartney als een van zijn eerste composities wordt genoemd (Lewisohn, 1988: 12). Hetzelfde geldt voor het nummer *Tip Of My Tongue* dat volgens Lewisohn (1988: 23), in 1962 werd opgenomen bij de sessies voor het

album *Please Please Me*. Lewisohn (1988: 28) meldt overigens dat ook andere vroege Beatles-songs, zoals *One After 909* en *What Goes On*, bij deze sessies in overweging werden genomen. *Tip Of My Tongue* werd overigens in 1963 uitgebracht door Tommy Quickly. Nog meer nummers werden door andere artiesten uitgebracht, zoals het nummer *Love Of The Loved*, dat de Beatles ook op de Decca-sessie brachten en in 1963 aan Cilla Black gaven. Dezelfde zangeres maakte in 1964 *It's For You* beroemd. Ook mankeren de overige nummers die de Beatles voor anderen schreven. Dat zijn *A World Without Love*, *I Don't Want To See You Again* en *Nobody I Know* die alle in 1964 naar Peter and Gordon gingen; *Bad To Me*, *From A Window* en *I'll Keep You Satisfied* die voor de eerder genoemde Billy J Kramer en zijn Dakota's werden geschreven; *One and One Is Two* dat de Beatles voor de Strangers schreven en in 1963 op een zeldzame demo-single, een acetate, zetten; en *I'm In Love* dat in 1963 door de Fourmost werd opgenomen. De betreffende artiesten waren merendeels afkomstig uit de 'stal' van Brian Epstein. Hoewel al deze songs in onze lijst ontbreken, kunnen we van een representatieve steekproef spreken. Van het totale aantal van ongeveer 65 tot 70 genoemde songs vormen de 46 geanalyseerde liedjes zo'n 70 procent. Daarbij moet bovendien worden bedacht dat veel van de ontbrekende liedjes aan anderen werden weggeschonken omdat de Beatles ze niet of nog niet geschikt of 'af' vonden voor hun eigen repertoire.

Van anderen. Naast de eigen songs vinden we in verschillende bronnen nog eens negenenzeventig covers. Weer naar het alfabet gerangschikt, zijn dat:

1. *A Shot Of Rhythm And Blues* (Ea09); 2. *A Taste Of Honey* (Da09 Ea25, F12); 3. *Ain't She Sweet* (Aa11, B01); 4. *Anna (Go To Him)* (F03); 5. *Baby It's You* (Ea14, F10); 6. *Be-Bop-A-Lula* (Db06); 7. *Besame Mucho* (Aa21, Da10, C04); 8. *Boys* (Ab15, F05); 9. *Carol* (Ea16); 10. *Chains* (F04); 11. *Clarabella* (Ea19); 12. *Crying, Waiting, Hoping* (C02, Ea21); 13. *Devil In Her Heart* (G12); 14. *Don't Ever Change* (Eb32); 15. *Everybody's Trying To Be My Baby* (Db09, Eb20, I14); 16. *Falling In Love Again* (Db04); 17. *Glad All Over* (Eb15); 18. *Hallelujah, I Love Her So* (Aa06, Db07); 19. *Hippy Hippy Shake* (Da3, Eb14); 20. *Honey Don't* (Eb34, I10); 21. *How Do You Do It?* (Aa23); 22. *I Forgot To Remember To Forget* (Eb27); 23. *I Got A Woman* (Ea04); 24. *I Got To Find My Baby* (Eb29); 25. *I Just Don't Understand* (Eb16); 26. *I Remember You* (Db14); 27. *I Wish I Could Shimmy Like My Sister Kate* (Db12); 28. *I'm Gonna Sit Right Down And Cry (Over You)* (Ea20); 29. *(I'm*

Bijlage 2: Compacte discografie

Talking About You (Db11); 30. *If You Love Me, Baby* (B05); 31. *Johnny B. Goode* (Ea29); 32. *Keep Your Hands Of My Baby* (Ea06); 33. *Leave My Kitten Alone* (Ab22); 34. *Lend Me Your Comb* (Aa27, Da5); 35. *Little Queenie* (Db03); 36. *Lonesome Tears In My Eyes* (Eb12); 37. *Long Tall Sally* (Ab14, Db13, Ea26, J10); 38. *Lucille* (Ea31); 39. *Matchbox* (Db10, Eb26, J13); 40. *Medley: Kansas City / Hey-Hey-Hey-Hey!* (Ab26, Da12, Eb24, I07); 41. *Memphis, Tennessee* (C09, Ea30); 42. *Moonlight Bay* (Ab07); 43. *Money (That's What I Want)* (Aa32, C11, G14); 44. *Mr. Moonlight* (Ab21, Da08, I06); 45. *My Bonnie* (Aa10, B10); 46. *Nobody's Child* (B11); 47. *Nothin' Shakin''* (Ab13, Db01); 48. *Ooh! My Soul* (Eb30); 49. *Please Mr. Postman* (G07); 50. *Red Sails In The Sunset* (Db08); 51. *Reminiscing* (Da11); 52. *Rock'n'Roll Music* (Eb21, I04); 53. *Roll Over Beethoven* (Aa34, Da2, Eb06, G08); 54. *Searchin'* (Aa15, C05); 55. *September In The Rain* (C03); 56. *Sheik Of Araby* (Aa17, C06); 57. *Shout* (Ab16); 58. *Slow Down* (Eb33, J12); 59. *So How Come (No One Loves Me)* (Eb17); 60. *Soldier Of Love* (Ea17); 61. *Some Other Guy* (Ea11); 62. *Sure To Fall (In Love With You)* (C10, Ea10); 63. *Sweet Georgia Brown* (B07); 64. *Sweet Little Sixteen* (Da04, Eb10); 65. *Take Good Care Of My Baby* (C08); 66. *That'll Be The Day* (Aa03); 67. *That's All Right (Mama)* (Ea15); 68. *The Honey-moon Song* (Ea28); 69. *Three Cool Cats* (Aa16, C12); 70. *Till There Was You* (Ab02, C07, Ea34, G06); 71. *To Know Her Is To Love Her* (Db02, C01, Ea24); 72. *Too Much Monkey Business* (Ea05); 73. *Twist And Shout* (Ab03, Da07, F14); 74. *When The Saints Go Marchin' In* (B03); 75. *Why* (B04); 76. *Words Of Love* (I09); 77. *You Really Got A Hold On Me* (Aa33, Ea23, G10); 78. *Young Blood* (Ea08); 79. *Your Feets Too Big* (Da06).

Ook deze lijst is niet volledig. Op sommige *bootlegs* duiken bijvoorbeeld ook de nummers *Where Have You Been All My Life* van Arthur Alexander en *Hully Gully* van de Olympics op. Het is echter onduidelijk waar en wanneer deze songs werden opgenomen. Ook hier worden in de Beatles-documentatie nummers genoemd, waarvan geen opnames bekend zijn. Een voorbeeld is Roy Orbisons *Dream Boy*, dat McCartney volgens de begeleidende tekst van de cd *Live At The BBC* ooit tijdens een radio-opname in Denemarken of Zweden zou hebben gezongen. Onvindbaar is ook Tommy Roe's *Sheila*, dat volgens verschillende overzichten door de Beatles zou zijn overgenomen van Barrett Strong's versie (O'Grady, 1983: 19). Er mist echter slechts een handvol. Niet enkel de eigen muziek, maar ook de covers uit deze periode lijken representatief voor het latere

werk van de Beatles. Tijdens de Get Back-sessies – in de Twickenham Film Studio's – in 1969, die een jaar later resulteerden in het album *Let It Be*, keerde de groep terug naar haar *roots* (Riley, 1988: 289). Daarbij werden geheel of gedeeltelijk ruim honderd songs opgenomen. Daaronder zitten veel van de covers die hierboven al zijn genoemd. De meest opvallende toevoeging van dat moment bestaat uit een aantal songs van Bob Dylan.

We vinden in de originelen van deze nummers de verschillende muzikale stijlen en genres die in het Beatles-oeuvre naar voren komen, ogenschijnlijk in hun pure vorm terug. Als we alle covers, die hierboven genoemd staan samennemen, gaat het in totaal om 79 nummers. Hoe meer we de songs echter in detail bekijken, hoe moeilijker het valt om ze onder de noemers van verschillende stijlen te rangschikken. De liedjes werden in de jaren vijftig en de vroege jaren zestig nog veelal in verschillende versies uitgebracht en de originele uitvoeringen waren niet altijd het meest succesvol (Rypens, 1987). De invloeden van de vroege soul, de meidengroepen en de Motown vallen moeilijk van elkaar te onderscheiden en ook tussen de rock'n'roll en de rhythm and blues bestaan geen waterdichte schotten. Wel domineert in het cover-repertoire van de Beatles duidelijk de rock'n'roll. Hierbij is ook de invloed zichtbaar van Buddy Holly. Vaak wordt gezegd dat de Beatles maar een enkel nummer van Holly opnamen, maar – zoals we nog zullen zien – waren het er meer. Delen we de covers in op grond van de versies die de Beatles waarschijnlijk tot voorbeeld dienden, dan wordt het volgende plaatje zichtbaar.

Onder het algemene label van de vroege soul- en Motown-muziek vallen allereerst vier nummers van Arthur Alexander (1, 4, 60 en *Where Have You Been All of My Life*) te rangschikken. Verder vinden we drie songs van Ray Charles (18, 23, 29) en een of twee van Barrett Strong: Berry Gordy's eerste Motown-hit *Money* (43) en eventueel *Sheila*. Sterk vertegenwoordigd is het werk van meidengroepen als de Cookies (10), de Donay's (13), de Marvelettes (49), de Shirelles (5, 8), Dr. Feelgood and the Interns (44), Smokey Robinson and the Miracles (77) en Phil Spector's Teddy Bears (71).

Onder de categorie rock'n'roll en rockabilly vallen vanzelfsprekend de vier songs uit het repertoire van Elvis Presley (22, 23, 28, 67), een kleine selectie van de ongeveer dertig songs die de Beatles volgens Ian MacDonald (1994: 71) tussen 1957 en 1962 van hun idool overnamen. In deze categorie is ook het werk van de Jodimars, een afsplitsing van Bill Haley's Comets (11), de Everly Brothers (9, 38, 59) en Buddy Holly (12, 51, 66, 76) en diens Crickets (14, 54) ruim vertegenwoor-

Bijlage 2: Compacte discografie

digd. Incidenteel treffen we werk van Frankie Avalon (75), Johnny en Dorsey Burnette (36), Eddie Fontaine (47), Bobby Vee (65), Gene Vincent (6) en Lenny Welch (2). Opvallend afwezig is het werk van Roy Orbison. Toch oefende Orbison de nodige invloed uit. McCartney zong bij een van zijn eerste radio-optredens diens song *Dream Boy* en ook het nummer *Please Please Me* werd in eerste instantie door Orbisons stijl van componeren geïnspireerd. In het geheel vinden we een groot aantal late rock'n'roll-songs, die over verschillende genres heengaan. Hier is met name de hand voelbaar van het schrijversduo Jerry Leiber en Mike Stoller (40, 54, 58, 61, 69), de auteurs en componisten van *Hound Dog* en *Jailhouse Rock* en van de grote hits van de Coasters (7, 54, 69, 78) en Ritchie Barrett's *Some Other Guy* (61). Dit duo vormde ook een rolmodel voor de schrijverscarrière van Lennon en McCartney. Dat geldt ook voor Gerry Goffin en Carole King die *Don't Ever Change* (14) en *Keep Your Hands Of My Baby* (32) componeerden. De laatste song werd oorspronkelijk uitgevoerd door Little Eva. Het leeuwendeel van deze songs valt onverkort te plaatsen binnen de Amerikaanse traditie van het populaire lied.

Meer gericht op de country and western is het werk van Carl Perkins, een nootore favoriet van George Harrison (15, 17, 20, 34, 39, 62) en Ringo (7). Ondanks hun onmiskenbare country and western-sound, dragen diens songs sterk het karakter van de rockabilly en neigen sterk naar de rock'n'roll. Perkins schreef bijvoorbeeld het liedje *Blue Suede Shoes*, dat door Presley beroemd werd gemaakt. Het nummer *Glad All Over* (17) is ook van zijn hand. De Beatles-versie is te vinden op de BBC-opnames. Terzijde: de hit die de Dave Clark Five eind 1963, begin 1964 scoorde draagt wel dezelfde titel, maar is een andere compositie. De flipside van Perkin's oorspronkelijke single, *Lend Me Your Comb* (34), werd eveneens door Beatles gecoverd. Later namen de Beatles uit dit genre overigens ook nog Buck Owens' *Act Naturally* over.

Behalve de rock'n'roll en de country and western is ook de rhythm and blues goed vertegenwoordigd. We vinden onder de covers zelfs een nummer van Fats Domino (50). In tegenstelling tot de Rolling Stones, zo wordt vaak gezegd, waren de Beatles weinig gericht op de rhythm and blues. Dat wordt vaak beargumenteerd onder verwijzing naar de covers die beide groepen maakten van het werk van Chuck Berry. Zo meldt de Oor-encyclopedie, dat de Stones liefst tien en de Beatles slechts twee nummers van Berry (52, 53) overnamen (Steensma en Tio, 1992: 31). Maar, in de eerdere opnames van de Beatles treffen we er nog eens acht aan (9, 24, 29, 31, 35, 41, 64, 72) waarmee de score gelijk komt. Volgens MacDonald (1994: 71) zijn

het er zelfs nog een vijftal meer. Goed vertegenwoordigd zijn ook Little Richard (3, 37, 38, 40, 48), en diens volgeling Larry Williams met *Slow Down* (58), *Dizzy Miss Lizzy* en *Bad Boy*. Incidentele covers in dit genre betreffen songs van Chan Romero (19), Johnny Preston (33) en de Isley Brothers (57, 73).

Er rest dan nog maar weinig om de veronderstelde beïnvloeding van de Beatles door Tin Pan Alley te onderbouwen. Hun covers op dit vlak zijn niet meer dan enkele korte zijstapjes naar het werk van Ann Margaret Olson (25), Doris Day (42), Peggy Lee (70) en Mikis Theodorakis' *Honeymoon Song* in de versie van Marino Marini and his Quartet (68). Daarnaast vinden we nog enkele traditionals en skiffle-songs. Naast *Nobody's Child* (46), eerder op de plaat gezet door Lonnie Donegan, zijn dat *My Bonnie* (45), *Sweet Georgia Brown* (63) en *When The Saints Go Marchin' In* (74). Ook op dit vlak speelden de Beatles leentjebuurl bij contemporaine voorgangers zoals Joe Brown (56) en Frank Ifield (26). Later voegden ze op het album *Let It Be* aan het rijtje traditionals nog het in Liverpool populaire *Maggie Mae* toe.

De albums. Na deze rijtjes wordt het tijd voor het overzicht van de geluidsdragers waar de nummers op te horen zijn. We beperken ons tot globale informatie. Over details, zoals opnamedata, instrumentatie, vocalisten en zo meer bestaat een uitgebreide documentatie (O'Grady, 1983; Lewisohn, 1988; Riley, 1988; MacDonald, 1994; Hertsgaard, 1995; Robertson, 1994). De EMI Session tracks zijn keurig geïnventariseerd door Lewisohn en vallen te beluisteren op bootleg cd's, zoals *Ultra Rare Tracks* en *Unsurpassed Masters*, waarvan diverse delen van uitstekende kwaliteit zijn uitgebracht (Heylin, 1994: 278 e.v.). Vermeldenswaard zijn ook McCartney's *House Tapes* uit 1960. Naast de officiële albums van de Beatles is er een groot aantal uitgaven beschikbaar van de minder officiële producties van de groep. Zo bestaat er een Duitse plaatopname waarop de Beatles optreden als begeleidingsgroep van Tony Sheridan en zijn ook de opnamen van de auditie die de Beatles deden voor Decca bewaard gebleven. Daarnaast zijn er incidentele opnames van de verschillende optredens over de periode 1962-1964. Zo zijn er uit 1962 registraties van een aantal concerten in Hamburg, met name in de Indra Club, de Kaiserkeller en de Star Club. Uit 1963 stammen opnames van concerten in Engeland, onder meer in de Top Ten Club in Londen, het Prince Of Wales Theatre en het Liverpool Empire. Uit 1964 komen opnames van tours in Amerika, Denemarken, Australië en Canada, waaronder de roemruchte optredens uit 1964 en 1965 in de

Bijlage 2: Compacte discografie

Hollywood Bowl, waarvan een compilatie ooit nog, in 1977, op langspeelplaat verscheen (Lewisohn, 1988: 48), en de mysterieuze opnames, die toegeschreven worden aan het Whiskey Flat-concert. Tot slot speelden de Beatles een groot aantal nummers bij radio-optredens in landen die zij op hun tournees aandeden en ook al eerder voor de BBC. Reinhardt (1981) verschaft uitgebreide informatie over alle bootlegs en *pirates*, die delen van deze registraties bevatten. Vrij beschikbaar op cd zijn op dit moment slechts vier albums uit deze periode. Ze zijn met name van belang, omdat ze een beeld geven van het repertoire en de stijl.

We beginnen met het album dat het laatst verschenen is: **Anthology, volume 1 (A)**. Dit album geeft een overzicht van de allereerste beginperiode tot aan het eind van 1964. Het biedt voorbeelden van de meeste collector-items en bevat zelfs een aantal verloren gewaande opnames. Zo valt Mitch Murray's *How Do You Do It* te horen, gespeeld op de Please Please Me-sessie uit 1962 (Lewisohn, 1988). Dit was het nummer dat de Beatles zelfbewust vervangen door hun eigen *Love Me Do*. Interessant is verder *Leave My Kitten Alone* (29), afkomstig van de For Sale-sessie van 1964 (Lewisohn, 1988: 48). Het overzicht is niet volledig. Het slaat de opnames van het optreden in de Star-club in december 1962 geheel over. Verrassend is wel de kleine selectie uit de House Tapes (1960). Toen de Beatles nog door het leven gingen als de Quarrymen, huurden ze wel eens een bandrecorder. Deze opname is wat daarvan rest. De oorspronkelijke band is van slechte kwaliteit en moeilijk te beluisteren. Een illegale uitgave bevat 16 tracks, waaronder *Hallelujah*, *I Love Her So*, *You'll Be Mine* en *Cayenne*. Opgepept zijn deze nummers te beluisteren op het eerste deel van Anthology. Verder vallen op de band onder meer nog te herkennen *Be-Bop-A-Lula*, *One After 909*, dat twee keer gespeeld wordt, *I'll Follow The Sun*, *Hello Little Girl* en Buddy Holly's *That'll Be The Day*. Dat laatste nummer stamt overigens van de eerste plaatopname, die de Beatles in 1958 maakten in de uiterst beperkte oplage van een enkel exemplaar. Ook dat nummer valt, samen met de oorspronkelijke achterkant *In Spite Of All The Danger*, op Anthology 1 te beluisteren.

Tony Sheridan and The Beat Brothers (B). Dit album is de door Bert Kaempfert geproduceerde elpee waar de Beatles als The Beat Brothers de rock'n'roll-zanger Tony Sheridan begeleiden. De opnames vonden plaats op 22, 23 en 24 juni 1961. Een single met aan de ene kant *My Bonnie* en aan de andere kant *When The Saints Go Marchin' In* kwam in de zomer van dat jaar uit. Al klopte de groepsnaam niet, deze single vestigde in de thuishaven Liverpool de reputatie van de

Beatles als groep die erin geslaagd was de opnamestudio's te bereiken. De single tekent het skiffle-verleden en werd door Epstein gebruikt bij zijn pogingen om een platencontract voor de groep in de wacht te slepen. Polydor putte regelmatig uit de opnamen en bracht in 1964 een heel album uit met deze en nog enkele andere songs van Sheridan (Podrazik en Castleman, 1976). In 1985 verscheen de verzameling onder de naam *The Early Tapes Of The Beatles* als cd (Polydor 823 701-2). De vraag in welke bezetting en op welke nummers de Beatles speelden, bleef lang onbeslist. Intussen is duidelijk, dat Stu Sutcliffe inmiddels was afgefallen en dat enkel *Ain't She Sweet* en *Cry For A Shadow* door de Beatles worden gezongen en gespeeld. Van de resterende liedjes brengen ze er nog vier samen met Sheridan: *Why*, *Nobody's Child*, *If You Love Me*, *Baby* en *Sweet Georgia Brown*. De twee laatste nummers werden opgenomen op de sessie van 24 juni. Op beide nummers bespeelt een sessiemuzikant waarschijnlijk de staande bas en bij *Sweet Georgia Brown* zit Paul McCartney voor de gelegenheid achter de piano. Op de overige zes nummers wordt Sheridan begeleid door de Beat Brothers in een andere bezetting. De stem van Sheridan is in de zomer van 1963 overgedubd en een van de coupletten luidt nu: "In Liverpool she even dared to criticize the Beatles hair, with their whole fan club standing there, I mean sweet Georgia Brown." Van het nummer is overigens nog een iets langere versie in omloop, die vaak abusievelijk aan de Beatles wordt toegeschreven (Ingham en Mitsui, 1987).

Als derde mogen de opnamen van de auditie die de Beatles op de eerste dag van januari 1962 in Londen bij platenmaatschappij Decca niet ongenoemd blijven. De Beatles werden afgewezen. In de Beatles-legende is de manager van de platenmaatschappij, Dick Rowe, berucht geworden omdat hij zijn weigering motiveerde met de opmerking, dat het geluid van de groep teveel zou lijken op dat van de Shadows en dat bovendien gitaargroepen uit zouden zijn. Het was voor een belangrijk deel echter een gelegenheidsargument, zoals Philip Norman (1981: 134) aangeeft, omdat Rowe intussen Brian Poole met zijn Tremoloes onder contract had genomen. In mei van hetzelfde jaar kwamen de Beatles, door toedoen van George Martin die vanwege de populariteit van rock'n'roll en beat juist op zoek was naar een dergelijke groep, onder contract bij Parlophone. Eind jaren zeventig doken de oorspronkelijke opnames van de Decca-auditie, bekend geworden onder de naam **The Decca Tapes** (C), op in verschillende piratenversies, onder meer onder de naam *The Deccagones* of *Deccagone Tapes*. In 1987 werd dit album opnieuw als cd uitgebracht door de Franse muziekuitgeverij Atoll en in Nederland in 1991 door de

Bijlage 2: Compacte discografie

Beatles Fan Records Club in samenwerking met het postorderbedrijf Wehkamp (Pulsar 005). De disk bevat een dozijn covers. Om redenen van copyright ontbreken de drie Lennon / McCartney-composities *Love Of The Loved*, *Like Dreamers Do* en *Hello Little Girl*. De laatste twee maken hun rentree op Anthology 1. Tracks van dit album werden, samen met een incompleet deel van het voorgaande album, eerder uitgebracht op langspeelplaten die door het leven gaan onder namen als Savage Beatles of Silver Young Beatles.

De vierde en voorlaatste tussenstop naar de officiële albums is een dubbelalbum met live-opnames van een optreden in de Star-club in Hamburg uit december 1962: **Live At The Star Club** (D). Het is jammer dat deze opnames worden genegeerd op het eerste deel van de Anthology-serie. De opnamen zijn niet bijster best en hadden een opknappbeurt goed kunnen gebruiken. Wel treft het geheel uitstekend de sfeer van de eerste optredens. In de literatuur worden verschillende getallen genoemd voor het aantal tracks. John Robertson (1994: 130) noemt 30 en Reinhardt (1981: 297-298) 26 verschillende titels. Volgens Vermeer (1988: 96) bevat de dubbel-cd (AK 48544 en AK 48604) die Sony in 1991 uitbracht met 22, deels weer andere opnames, alle tracks. Op die cd staan, bovenop de lijst die Reinhardt van dit optreden geeft, nog drie nummers: *Hully Gully*; *I'm Gonna Sit Right Down And Cry (Over You)* en *Where Have You Been All My Life*. Deze lijken echter, afgaande op de sfeer van de opnames, van andere optredens en in het geval van *Hully Gully* zelfs van een andere groep afkomstig. Bij elkaar worden in de verschillende opgaves 31 verschillende titels genoemd. Twee regelmatig vermelde nummers *Sheila* en *Till There Was You* zijn evenwel niet op de cd te vinden. Ook ontbreken ze op het Duitse album uit 1977 waarop ze aanvankelijk werden uitgebracht. Daarop zijn de 26 door Reinhardt genoemde nummers te beluisteren. Mogelijk gaat het bij deze ontbrekende nummers om een mystificatie. Om reden van copyright zijn op de hoes de titels van de originele Beatles-nummers vervangen door andere titels, zoals *Sheila*. De kluwen valt moeilijk te ontwarren. De lijst van Reinhardt klopt met de opnames op het Duitse album, dat – met de nodige verbindende aankondigingen ertussendoor – een doorlopend karakter draagt. Op de cd zijn een aantal nummers duidelijk ingeplakt.

Het album **Live At The BBC** (E) uit 1994 is hier de hekkesluis van de vijf cd's die over de eerste periode rond de officiële uitgaven zijn verschenen. Het is de recente uitgave van de BBC-opnames van diverse 'lichte' programma's, waaronder Saturday Club, Top Gear, Pop Goes The Beatles en From Us To You uit 1963 tot

1965. Vergeleken met de vorige cd laat de groep hier een meer gepolijst geluid horen. Op de twee cd's staan, behalve een aantal aankondigingen, over de jaren 1962-1964 samen 54 songs. Een verrassing is de eigen uitvoering van *I'll Be On My Way*, dat de groep had afgestaan aan Billy J Kramer en zijn Dakota's. Behalve de bovenvermelde nummers bevat de cd ook versies van *Dizzy Miss Lizzy* en *Ticket To Ride*. Bij de cd is een boekje met uitstekende informatie gevoegd van de hand van Kevin Howlett (1994). Meer uitgebreide toelichting biedt het boek van dezelfde auteur (Howlett, 1982). Het is trouwens opvallend hoe getrouw de Beatles, muzikaal gesproken, de plaatopnames van hun nummers in deze live-versies weten te repliceren. In het boekje bij de cd meldt Howlett (1994: 18) overigens, dat ook het nummer *Young Blood* bij de Decca-sessies door de Beatles zou zijn opgenomen. Dat nummer ontbreekt echter op de Decca Tapes.

De eerste vier albums die de Beatles uitbrachten bij Parlophone zijn zo bekend, dat ze in een enkele paragraaf kunnen worden samengenomen. Ze brachten twee albums per jaar, waaronder steeds een zomer- en een kerstalbum. **Please Please Me** (F), het eerste officiële album verscheen in april 1963, nadat de eerste drie singles op de markt waren gebracht. Die singles waren *Love Me Do* (37 / 43) uit oktober 1962; *Please Please Me* (42 / 6) uit januari 1963 en *From Me To You* (15 / 47) uit april 1963. Het album bevatte 14 korte nummers. Vermeldenswaard is het feit, dat in de opname van *Love Me Do* zowel op single – behalve in een beperkte oplage in Engeland – als op het album de plaats van Starr achter het drumstel is ingenomen door Andy White. **With The Beatles** (G) kwam uit op 22 november 1963, drie maanden na de single *She Loves You* (44 / 29). Daarop staan naast acht nummers van Lennon en McCartney, ook het eerste nummer van Harrison. Het album heeft een voor die dagen opmerkelijk artistiek hoesontwerp. Het derde album is **A Hard Day's Night** (H) dat in juli 1964 bijna gelijk met de gelijknamige single (1 / 49) verscheen. In de eerste helft van dat jaar moesten de fans het doen met de single *I Want To Hold Your Hand* (24 / 50) die een week na het voorgaande album uitkwam. Op de Duitse markt werd eenmalig een Duitstalige single uitgebracht, *Komm Gib Mir Deine Hand*, met de vertaalde versies van 24 en 44. In de vertaling pakt de tekst een stuk traditioneler uit. Nummer 24 klinkt bijna als een formeel huwelijksaanzoek in plaats van als een dating-song. Op nummer 44 waarvan de titel – daar kon ook weinig fout gaan – *Sie Liebt Dich* luidt, slagen de Beatles er niet in de vertrouwelijke toonzetting van de dialoog over te brengen. In maart volgde de single *Can't Buy Me Love* (8 / 53). Tot slot verscheen midden juni ter overbrugging

Bijlage 2: Compacte discografie

de EP Long Tall Sally. Deze EP bevatte naast 18, de drie covers 58, 37 en 39. Ongenoemd mag ook de film *A Hard Day's Night* (1964) niet blijven, gemaakt onder regie van Richard Lester. Een video van deze film werd in 1982 met enige wijzigingen opnieuw uitgebracht op het label Cascar Video. **Beatles For Sale** (I) is de laatste in ons rijtje officiële uitgaven. Het album verscheen samen met de single I Feel Fine (20 / 45) eind november 1964. Onder de songs treffen we het nummer *I'll Follow The Sun* (28), dat door McCartney op ongeveer 16-jarige leeftijd werd geschreven (Lewisohn, 1988: 12).

Vervolgens is er het album **Past Masters Volume One** (J), uitgebracht door Parlophone, waarop de hiervoor genoemde singles, inclusief de Duitse versies van 24 en 44, zorgzaam zijn verzameld. Op deze cd staan verder drie latere nummers: *Bad Boy*, *Yes It Is*, en *I'm Down*, alle uit 1965. Op dit album staat van nummer 37 de versie weergegeven, waarop Starr de drums bedient. Om het beloofde aantal van elf vol te maken, rest dan nog slechts een album. Dat is een cd met de toepasselijke titel **Under The Influence** (K), met als ondertitel *24 Songs Covered By The Beatles*, uitgegeven op het label Nex. Het album bevat de originelen van alle 24 covers, die vanaf begin 1963 op de officiële platenuitgaven verschenen. Behalve 4, 10, 8, 5, 2, 73, 70, 49, 53, 77, 13, 43, 37, 58, 39, 52, 44, 40, 76, 20 en 15 zijn dat verder nog de songs *Act Naturally*, *Bad Boy* en *Dizzy Miss Lizzy*. Opvallend is het nummer 49, de song *Please Mr. Postman* van de Marvelettes, waar niet alleen het woordje 'yeah', maar ook het lijzige stemgeluid sterk op de nummers van de Beatles lijken te anticiperen. Helaas viel een soortgelijke cd met de ruim twintig nummers die de Beatles voor anderen schreven, nergens te vinden.

Over gitaren en snaren

Eenvoudige gitaarmuziek. Volgens Max Weber speelden het notenschrift en de piano een belangrijke rol in de ontwikkeling van de westerse muziek. Opvallend genoeg werden juist die twee muzikale verworvenheden in de beatmuziek aanvankelijk nadrukkelijk genegeerd. Toen ze hun muziek ontwierpen, hadden de Beatles geen flauwe notie van notenschrift of muziektheorie. Dat was zeker geen nadeel. Volgens veel deskundigen hielp hen dat juist een handje bij hun pogingen om de bestaande conventies te doorbreken. Ian MacDonald (1994: 9-10) is er zelfs heilig van overtuigd, dat hier opzet in het spel was: “Net zoals Irving Berlin en Noël Coward waren Lennon en McCartney niet alleen onkundig in het notenschrift, maar weigerden ze ook heel beslist om dat te leren.” Doelbewuste onwetendheid lijkt inderdaad een rol gespeeld te hebben bij de vrijheid die de Beatles zich muzikaal permitteerden. Misschien is het veelzeggend, dat juist de meest geoefende gitarist van het stel, George Harrison, aanvankelijk nog het minst uit de voeten kon met de nieuwe stijl van de beatmuziek. Wat betreft de afkeer van muziektheorie en notenschrift lijkt er in de popmuziek overigens weinig te zijn veranderd. Om een liedje na te spelen hebben de meeste popmuzikanten nog steeds voldoende aan een muziekopname en een papiertje met daarop de tekst en eventueel enkele akkoord-symbolen.

Behalve het notenschrift werd ook de piano in de beatmuziek aanvankelijk naar de zijlijn gedirigeerd. Haar positie werd ingenomen door de gitaar. Waarom kreeg dat instrument zo’n centrale plaats in de populaire muziek van de twintigste eeuw? Voor het antwoord op die vraag kunnen we niet zondermeer terugvallen op de interne dynamiek van de muzikale ontwikkeling. Eerder betekent het een breuk met de voorafgaande situatie. De meeste voorgangers van de hedendaagse populaire

muziek waren immers bij uitstek pianistisch. Dat geldt zeker voor de salonmuziek en in niet mindere mate voor de ragtime. De gitaar zou, zo wordt wel eens beweerd, zich van buitenaf – vanuit de volksmuziek – in de populaire muziek te hebben ingedrongen. Net zoals bijvoorbeeld de blues zou het instrument in primitieve vorm zijn oorsprong vinden op het Afrikaanse continent. De ontwikkeling en de populariteit van de gitaar zijn echter nauw verbonden met die van de modale muziek. En ook daar is de gitaar een late verschijning. Pas in het begin van de twintigste eeuw worden de modale stijlkenmerken van de salonmuziek en de ragtime meer en meer overgenomen door gitaristen die, zo zegt Peter van der Merwe (1989: 265-266), het muzikale idioom bijna onvermijdelijk verder aanpasten bij de mogelijkheden die hun instrument daartoe bood. Het is kortom niet zo, dat de modale muziek populair werd vanwege de gitaar. Historisch gezien ligt de verhouding eerder omgekeerd. Klaarblijkelijk verschaftte de gitaar nieuwe mogelijkheden om de modale muziek te accentueren en te verrijken.

Een nieuw instrument. Historisch gezien duurde het opmerkelijk lang voordat de gitaar zijn directe concurrent, de luit had verdrongen. Eerst in de negentiende eeuw bereikt de gitaar zijn definitieve vorm, als een instrument met zes snaren (Päffgen, 1988). De gitaar, naar de huidige maatstaven voorzien van een klein model klankkast, was in die tijd nog vooral een huiskamerinstrument, bestemd voor meisjes en jonge vrouwen uit de hogere middenklassen. In de uitgaansmuziek overheerste toen, als een erfenis van de minstrel-shows, nog de banjo. Pas in 1916 werd de eerste akoestische gitaar met de thans gebruikelijke grote klankkast en met stalen snaren – de *flat top* – door de Martin Guitar Company afgeleverd. Hoe ongebruikelijk die constructie toen was, blijkt wel uit de vervaarlijke naam die het instrument meekreeg. Het werd vernoemd naar een Brits slagschip uit de Eerste Wereldoorlog, de *Dreadnought*.

Pas na 1935 volgden de eerste experimenten om de gitaar elektrisch te versterken (Bacon, en Day, 1991). Daarvoor gebruikte men toegevoegde ‘pick-up’-elementen, die later zelfstandig werden toegepast. Bij die ontwikkeling speelde Lester William Polfuss, als gitarist beter bekend als Les Paul, een doorslaggevende rol. In 1939 kwam hij op het idee, dat de holle klankkast overbodig maakte. Ook hij ondervond echter de nodige moeite bij zijn pogingen om zijn werkgever Gibson te overtuigen van de marktwaarde van zijn *solid-body*-gitaar. Pas met de opkomst van de rhythm and blues en de rock’n’roll verwierf de elektrische gitaar zijn dominante

positie in de populaire muziek. Zowel bij de ontwikkeling van de *wide-body* als bij die van de elektrische gitaar speelden artiesten veelzeggend genoeg een belangrijke rol. De namen van Les Paul en Leo Fender zijn onverbrekkelijk met het instrument verbonden. Het waren niet de technische mogelijkheden, maar hun nieuwe artistieke behoeften die de ontwikkeling van de elektrische gitaar stuurden.

Zeker in Groot-Brittannië, het land van de beatexplosie, kan de gitaar zich niet beroepen op een lange traditie. Al had de gitaar zich al voor de Tweede Wereldoorlog in het kielzog van de jazz en de blues over de Amerikaanse populaire muziek verspreid, toch behield de piano tot in de jaren veertig haar centrale plaats in de populaire muziek. Met name in Europa bleef de gitaar aanvankelijk een muzikaal buitenbeentje. Weliswaar had het instrument, zoals Peter Paffgen (1988) meldt, al voor de Tweede Wereldoorlog een plaatsje weten te bemachtigen binnen de Duitse jeugdverenigingen, maar zeker op de Britse eilanden bleef het tot in de jaren vijftig nog betrekkelijk onbekend. In de vorige eeuw merkte de Engelse socioloog Henry Mayhem een straatmuzikant op met een gitaar; en dat was toen nog opmerkelijk genoeg om daar melding van te maken (Dallas, 1992: 2). Haar doorbraak maakte de gitaar in Engeland pas met de folk-revival, de skiffle en de rock'n'roll. Vooral de naoorlogse folk-revival leunde sterk aan bij de Amerikaanse voorbeelden van Alan Lomax, Ramblin' Jack Elliot, Steve Benbow, de Carter Family en niet in de laatste plaats van Pete Seeger die de muziek van Leadbelly en Woody Guthrie introduceerde. De Britse navolgers ontleenden behalve de gitaar, ook hun gitaartechnieken aan deze Amerikaanse voorbeelden. Pas in het midden van de jaren vijftig ontwikkelt de Britse folk- en blues-muziek een eigen stijl van spelen. Een echt herkenbaar gitaargeluid kreeg dit genre pas, toen Davey Graham opgang maakte met invloedrijke liedjes als *Anji*. Daarin zaten echter niet alleen of zozeer Engelse, maar tevens onmiskenbare Noord-Afrikaanse en Mediterrane invloeden die deze bohémien-artiest op zijn reizen onderweg had opgedaan. Bekendheid verwierf Graham echter pas in het begin van de jaren zestig na zijn optreden voor de BBC-televisie, waar hij onder andere *Cry Me A River* speelde. Tot die tijd moesten de Britten het doen met hun Amerikaanse voorbeelden en daarbij ging het niet altijd om het geluid, maar ook om beelden. Van de platenhoes van Presley's eerste album ging bijvoorbeeld een sterke invloed uit. Het ontwerp was in artistiek opzicht vernieuwend (Whiteley, 1987: 77). Maar, dat was niet het enige en meest opvallende. Vooral de foto waarop de zanger breeduit met zijn gitaar stond te pronken, maakte dat instrument populair bij een jongere generatie. De aankomende popartiesten konden een gitaar aanschaf-

fen, maar moesten er ook nog op leren spelen. Het gebrek aan traditie maakte hen daarbij vrij hulpeloos. Vaak moesten ze om hun eerste akkoorden te leren, net zoals John Lennon, terugvallen op een moeder, vader, oom of tante die zelf banjo speelde. Voor het overige konden ze enkel een beroep doen op andere gitaarfanaten en op goedkope boekjes met de vingerzettingen van de meest gangbare akkoorden.

In zijn huidige vorm is de gitaar kortom een recente uitvinding, waarvan de ontwikkeling vooral werd gestuurd door muzikale behoeften. Ogenschijnlijk is de hedendaagse gitaar een ongecompliceerd instrument. Het ding ziet er ook zo uit. De constructie bestaat uit niet veel meer dan een klankkast met een hals, waarlangs zes snaren zijn gespannen met een verschillende diameter. In de standaardstemming loopt het bereik van de *E* groot octaaf voor de dikste snaar tot de *e'* eengestreept voor de dunste snaar die twee octaven hoger klinkt. De snaren daartussen worden gewoonlijk gestemd als de *A* groot octaaf, de *d*, de *g* en de *b*. De basgitaar heeft in principe alleen de eerste vier snaren, die ook op de gewone gitaar wel de bassnaren worden genoemd. Met die simpele opzet komt de gitaar over als een primitief instrument. De enige concessie aan de moderne westerse muziek lijken de fretten, de metalen strippen op de hals die de toonhoogte van de snaren bepalen. De plaatsing van die fretten verloopt volgens – of bijna volgens – de chromatische tonen van de evenredige stemming. Zonder die fretten had Pythagoras zijn muziektheorie prima met de gitaar kunnen illustreren. Elke snaar bestrijkt ten minste het interval van een octaaf, plus nog eens een grote sext. Het complete bereik van het instrument loopt daarmee van de *e* groot octaaf naar de *c* dubbelgestreept. Dat is weinig meer dan drie octaven, en zelfs die worden meestal niet eens volledig benut. Voor de akkoorden op de slaggitaraar wordt gewoonlijk volstaan met de eerste vijf posities op de hals van het instrument. De tonen binnen het hoogste kwintinterval worden vooral gebruikt door sologitaristen bij het aanspelen van de bekende schrille janktonen die soms bijna fysiek uit het instrument geperst lijken te worden. Dat lijkt beperkt. Ter vergelijking: de doorsnee piano bestrijkt zeven en het gemiddelde keyboard vijf octaven. Om dat bereik te halen heeft een popgroep naast de gewone gitaar ook nog eens een afzonderlijke basgitaar nodig.

Modale motieven. Een gitaar oogt simpel en na enkele uurtjes oefenen valt er al enig resultaat mee te behalen. Maar, schijn bedriegt. Het valt niet mee, om echt goed te leren gitaarspelen. En ook de principes, waarop de gitaar berust, zijn niet zo eenvoudig als op het eerste gezicht lijkt. In feite is het instrument net zo complex als

Bijlage 3: Over gitaren en snaren

de modale muziek, waarvoor het zo geschikt lijkt. Allereerst is de gitaar een instrument, waarop de snaren gemakkelijk kunnen worden verbogen. Daarmee kan de klank van een toon zodanig worden gecorrigeerd, dat al het toonmateriaal rond een grondtoon beschikbaar komt. Op die eigenschap lijkt met name de populariteit van de gitaar in de blues te berusten. Ook op andere punten maakte de gitaar de modale muziek gemakkelijker. Zo is het betrekkelijk eenvoudig om op het instrument parallelle akkoorden aan te spelen en septiemen toe te voegen. In de meeste gevallen kan daarvoor worden volstaan met het verplaatsen van een enkele vinger op de hals van de gitaar. Het overige toonmateriaal blijft simpelweg gehandhaafd. Daarmee wordt met name de verwantschap tussen parallelle akkoorden extra benadrukt.

Niet alleen was de gitaar uiterst geschikt om modale muziek te spelen, ook lijkt het instrument een doorslaggevende rol te hebben gespeeld in de verdere ontwikkeling van die muzikale stijl. In een direct commentaar op Wilfrid Mellers' bespreking van *Things We Said Today* stelt Richard Middleton (1990: 113) bijvoorbeeld, dat het gebruik van parallelle akkoorden geen oude Britse traditie is, maar allereerst voortkwam uit de nieuwe gewoonte om liedjes op de gitaar te begeleiden. Voor dit soort kunstgrepen biedt de gitaar inderdaad betere mogelijkheden dan de piano. Ook andere muzikale vernieuwingen vallen tot de gitaar te herleiden. In de salonmuziek en de ragtime werd gretig gebruik gemaakt van de mogelijkheid om piano-akkoorden te veranderen door middel van een chromatische alteratie van een of meer tonen. Van der Merwe (1989: 265-266) laat zien, dat vergelijkbare overgangen zich op de gitaar ontwikkelen tot chromatische verschuivingen van een heel akkoord. Als voorbeeld geeft hij de intro van Elvis Presley's *Hard Headed Woman*, waarin de tonica C via de As⁷ naar de dominant G⁷ wordt gevoerd. Dergelijke chromatische akkoordovergangen laten zich op de gitaar gemakkelijk realiseren door de vingerzetting ongewijzigd een fret omhoog of omlaag te schuiven. Daarmee werd de grondslag gelegd voor het principe van de *backing* en de toonval. Ook minder opvallende zaken, zoals het aantal snaren en de stemming, lijken in dit opzicht van belang.

De huidige gitaar heeft zes snaren. Dat aantal lijkt onbelangrijk, maar is het toch niet. Een gewoon majeur- of mineurakkoord bestaat uit drie tonen. Wanneer alle zes de gitaarsnaren tegelijk worden gebruikt om zo'n akkoord aan te spelen, nemen normaal gesproken twee snaren dezelfde toon voor hun rekening. Die tonen hoeven echter niet altijd helemaal precies gelijk te zijn. Anders dan de piano met

zijn gietijzeren of stalen frame, raakt een gitaar gemakkelijk ontstemd. Het instrument moet daarom regelmatig worden bijgestemd. Toen elektronische stemmachientjes nog niet tot de gebruikelijke hulpmiddelen behoorden, gebeurde dat op het gehoor. Een enkele snaar werd op een ander instrument of een stemvork gestemd. Die snaar vormde vervolgens het uitgangspunt van de stemming van de overige snaren. Dat is niet altijd even gemakkelijk en vooral de *b*-snaar blijkt een notoire lastpak. Een handige manier om snaren goed op elkaar af te stemmen biedt de zogenaamde flageolet-stemming. Daarbij wordt gebruik gemaakt van de boventonen die de snaren produceren wanneer ze op de juiste plaats lichtjes worden aangeraakt. Met die stemming klinken de intervallen tussen de vier laagste snaren dan als zuivere onderkwinten. Ze wijken daarmee iets, maar niet al te veel af van de evenredige stemming. Voor de twee hoogste snaren ligt dat, zoals Kramarz (1983: 17) in zijn studie nadrukkelijk aangeeft, duidelijk anders. De volgende snaar, de *b* wordt als een zuivere grote terts gestemd en de hoge *e* weer als de zuivere onderkwint daarvan. Deze beide snaren komen daarmee bijna tien cent lager uit dan volgens de evenredige stemming zou moeten. Daarna kunnen deze twee snaren worden gebruikt om accent te geven op de tertsintervallen in het toonrooster. Het plaatst bijvoorbeeld het D-akkoord, dat doorgaans op de hoogste snaren wordt gespeeld nadrukkelijk op de hogere kwintenlijnen. Door dat verschil tussen de lagere en de hogere snaren kan ook het accent van een akkoord worden verlegd. Worden achtereenvolgens de hoogste en de laagste snaren van een akkoord geaccentueerd, dan lijkt het gevoelsmatig van zijn plaats in het toonrooster te verschuiven. Dat komt goed van pas bij een wisselreeks en bij vergelijkbare harmonische en melodische kunstgrepen. Het effect kan nog sterker worden gemaakt door akkoorden slechts op enkele snaren te spelen. George Harrison was een meester in het gebruik van dergelijke partiële akkoorden (Michaels, 1978: 62). Tegenwoordig geven stemmachientjes in de popmuziek letterlijk de toon aan. Toch blijkt het resultaat lang niet altijd naar ieders tevredenheid. Concertgangers kunnen solo- en slaggitaristen de hoogste snaren van hun instrument op het podium vaak nog op het gehoor een tikkeltje zien bijstemmen om zo het toonmateriaal van hun instrument te verrijken.

Met haar zes snaren en de mogelijkheid om die te verbuigen is de gitaar een uiterst flexibel instrument. Juist die eigenschap maakt haar moeilijk bespeelbaar. Vingervlugheid en technische virtuositeit geven weinig garantie voor een goede prestatie. Meer nog dan de piano vergt de gitaar van de uitvoerende artiest een

zekere gevoeligheid voor het soort muziek, dat erop wordt voortgebracht. Goede gitaristen zijn dan ook schaars en vaak als specialisten gebonden aan een bepaald genre. Door haar buigzame karakter biedt de gitaar grote mogelijkheden om het toonmateriaal van het uitgebreide toonrooster open te leggen. Het is dan ook niet merkwaardig, dat de gitaar zo populair werd in het kielzog van de modale muziek. Het instrument bracht een grotere vrijheid in het gebruik van het toonmateriaal, waarin de muzikant zelf structuur moest aanbrengen. Voor de blues-gitaristen was dat het blues-blok, voor de Beatles waren het de diagonale lijnen van het toonrooster. Uiteindelijk bleek die structuur echter belangrijker voor de ontwikkeling van de populaire muziek dan het instrument zelf.

De terugkeer van de piano. Dat het allereerst om de muzikale structuur en niet om de gitaar ging, blijkt wel uit de terugkeer van de piano in de popmuziek. Aanvankelijk leek de piano het in beatmuziek niet al te goed te doen. In zijn studie over de beatmuziek maakt Heinz Bamberg (1989) een vergelijkende analyse van liefst vijf versies van het liedje *Money*. Dit nummer werd in 1960 geschreven door Berry Gordy en Jane Bradford Hobbs. Als platenbaas had Gordy al een jaar eerder enig succes geboekt met het nummer *Come To Me* van Marv Johnson, dat nu bekend staat als de eerste Motown-song. In de uitvoering van Barrett Strong betekende *Money* voor Gordy de definitieve doorbraak. De opbrengst van het nummer legde de financiële basis voor zijn Tamla-Motown-label. Samen met de Miracles bracht Smokey Robinson in 1961 een cover uit. In hetzelfde jaar kwam ook Jerry Lee Lewis met zijn versie van het nummer. In 1963 kwamen er uitvoeringen op de markt van de Searchers, de Beatles, Bern Elliott and the Fenmen en van de Rolling Stones. Bamberg vergelijkt die laatste vier versies uitgebreid met het origineel. Op het punt van de instrumentatie wijst Bamberg erop, dat de Stones de tamboerijn uit het origineel handhaafden. Dat was lichtelijk merkwaardig, omdat juist dat instrument slecht paste bij hun interpretatie, die sterk de geest van de rhythm and blues ademde. Ook de Beatles-versie sloot instrumenteel bij het origineel aan. Daar werd vastgehouden aan de piano, die in dit geval werd bespeeld door producer George Martin. De meest succesvolle cover in Engeland kwam echter van de relatief onbekende en inmiddels vergeten Bern Elliott. Bamberg verklaart Elliotts succes uit het feit, dat diens versie door de aanpassing van de blue-notes en het straktrekken van het ritme op de meeste punten naar een beatsong was geëvolueerd. In hun versie werden bovendien de tamboerijn en de piano volledig weggelaten (Bamberg, 1989: 49).

Juist die instrumenten leken voor het publiek klaarblijkelijk niet bij de beatmuziek thuis te horen.

Toch keerden zowel de tamboerijn als de piano niet veel later met succes in de popmuziek terug. Nadrukkelijk zelfs in de magistrale popsong *You Better Go Now* van de Moody Blues uit 1964. Qua tekst en muziek is het nummer een echte popsong en het werd niet alleen populair omdat er op de dansvloer zo prettig op kon worden ‘geslepen’. Toen de muzikale systematiek van het diagonale toonrooster eenmaal was gevormd, zo maakte dit liedje duidelijk, konden er evenzogoed andere instrumenten voor worden gebruikt. De evenredige stemming biedt daartoe immers voldoende mogelijkheden. De gitaar hielp weliswaar een handje bij de eerste pogingen om het toonmateriaal van het diagonale toonrooster bloot te leggen en te interpreteren, maar maakte zichzelf overbodig toen die structuur eenmaal bekend was. De Beatles bewezen dat door enkele van hun mooiste harmonische ontdekkingen op de piano te doen. John Lennon stapte halverwege de muzikale loopbaan van de Beatles ook bij het componeren over op dit instrument. Ook nu was het doel overigens weer de muzikale vrijheid. Zoals MacDonald (1994: 10) zegt, koos Lennon voor de piano omdat hij minder van dat instrument afwist en er juist daarom vrijer op kon experimenteren. Wat telde was de popgevoeligheid. Dat de muziek van de Beatles zich prima met de piano liet verenigen bewees Billy Preston, die achter het klavier zat bij de Get Back-sessies, en later ook Elton John die op menig solo-album van John Lennon meespeelde.

In het tweede hoofdstuk werd de vraag gesteld, of de popmuziek zich ook rond andere instrumenten had kunnen ontwikkelen. Wat was er gebeurd, zo luidde het gedachte-experiment als de muzikale vernieuwing van de populaire muziek allereerst in Frankrijk en niet in Engeland had plaatsgevonden. Als het centrum niet Liverpool maar Parijs was geweest en de lokale muziek niet de Britse folk maar het Franse chanson, had de gitaar dan zijn plaats moeten afstaan aan de accordeon? Dat lijkt al met al niet erg waarschijnlijk. Voor de popmuziek vormde de gitaar geen willekeurig instrument. Het apparaat bleek te zijn toegesneden op de modale muziek en het gaf een aanzet tot de verkenning van de verdere mogelijkheden daarvan. Dat blijkt uit tal van details. Zo was de populariteit van de eerste Dreadnoughts voor een groot deel gebaseerd op de diepe klank van de bassnaren. En, juist de bastoon is van belang bij het vasthouden van het tooncentrum bij wisselingen van majeur naar mineur. De rol van de bas werd zelfs nog belangrijker na Brian Wilsons afwijkende experimenten op zijn album *Pet Sounds*, waar McCartney danig door werd

Bijlage 3: Over gitaren en snaren

geïmponeerd (Lewisohn, 1988: 13). Voor de muziekindustrie vormde de basgitaar daarentegen aanvankelijk een hinderpaal. Bij zware, dreunende basgeluiden danste de naald op de pick-ups van de consumenten uit de platengroeven. Platenmaatschappij EMI voerde daarom de strategie om bij de plaatopnames de laagste tonen zo zacht mogelijk op te nemen. Het vertekende het geluid van de eerste Beatles-nummers (MacDonald, 1994: 48). Maar, met de stijgende populariteit van de popmuziek werd ook hier verbetering in aangebracht. Hetzelfde geldt voor de braakliggende technische mogelijkheden die de Beatles in de platenstudio aanboorden. Steeds leek de ervaren noodzaak om een muzikaal ideaal te realiseren de techniek te stimuleren en niet andersom.

Copyrights

De copyrights van het merendeel van de songs van de Beatles berusten bij Northern Songs Limited (voor Nederland U.S.H. Oranje Nassaulaan 25, 1075 AJ Amsterdam). Dat geldt ook voor de rechten op de volgende liedjes: *A Hard Day's Night* (figuur 68 op pagina 228) © 1964; *All I've Got To Do* (figuur 22 op pagina 148) © 1963, 1964; *All My Loving* (figuur 32 op pagina 160 en figuur 53 op pagina 193) © 1963, 1964; *And I Love Her* (figuur 48 op pagina 184) © 1964; *Another Girl* (tekstfragment op pagina 282) © 1965; *Any Time At All* (figuur 81 op pagina 295) © 1964; *Can't Buy Me Love* (figuur 36 op pagina 169 en tekstfragment op pagina 279) © 1964; *Drive My Car* (tekstfragment op pagina 279) © 1965; *Eight Days A Week* (figuur 30 op pagina 158) © 1964; *From Me To You* (figuur 45 op pagina 181) © 1963; *Girl* (tekstfragment op pagina 279) © 1965; *Hold Me Tight* (figuur 51 op pagina 191) © 1963, 1964; *I Saw Her Standing There* (figuur 1 op pagina 35) © 1963, 1964; *I Should Have Known Better* (figuur 74 op pagina 242 en figuur 83 op pagina 296) © 1964; *I Wanna Be Your Man* (figuur 28 op pagina 154 en figuur 71 op pagina 236) © 1964; *I Want To Hold Your Hand* (figuur 35 op pagina 163 en figuur 47 op pagina 183) © 1963; *I'll Be Back* (figuur 25 op pagina 151 en figuur 79 op pagina 293) © 1964; *I'll Cry Instead* (figuur 44 op pagina 179) © 1964; *I'll Follow The Sun* (tekstfragment op pagina 281) © 1964; *I'll Get You* (figuur 24 op pagina 150) © 1963, 1964; *I'm A Loser* (figuur 52 op pagina 192) © 1964; *I'm Happy Just To Dance With You* (figuur 82 op pagina 295) © 1964; *If I Fell* (figuur 63 op pagina 202 en tekstfragment op pagina 280) © 1964; *It Won't Be Long* (figuur 49 op pagina 188 en figuur 50 op pagina 189) © 1963, 1964; *Little Child* (figuur 26 op pagina 151) © 1963, 1964; *Misery* (figuur 15 op pagina 136) © 1963, 1964; *No Reply* (figuur 31 op pagina 159) © 1964; *She Loves You* (tekstfragment op pagina

89, figuur 2 op pagina 90, figuur 3 op pagina 92, figuur 4 op pagina 94 en figuur 5 op pagina 96) © 1963, 1964; *She's A Woman* (figuur 34 op pagina 162) © 1964; *Tell Me Why* (figuur 78 op pagina 292) © 1964; *There's A Place* (figuur 29 op pagina 156) © 1964; *Things We Said Today* (figuur 59 op pagina 198 en figuur 61 op pagina 200) © 1964; *This Boy* (figuur 17 op pagina 138) © 1963; *When I Get Home* (figuur 80 op pagina 294) © 1964; *Yesterday* (figuur 64 op pagina 203) © 1965; en: *You Can't Do That* (figuur 39 op pagina 172 en figuur 69 op pagina 229) © 1964.

MPL Communications heeft de rechten op: *Love Me Do* (figuur 72 op pagina 240) © 1962, 1963 en *PS I Love You* (figuur 55 op pagina 194, figuur 56 op pagina 196 en figuur 58 op pagina 198) © 1962, 1963; Dick James Music Limited op: *Ask Me Why* (figuur 33 op pagina 161) © 1963, 1964; en *Please Please Me* (figuur 40 op pagina 173, figuur 41 op pagina 175 en figuur 42 op pagina 176) © 1962, 1964. Van de covers berust het copyright bij Arc Music Corporation voor: *Roll Over Beethoven* (figuur 73 op pagina 241) © 1956; bij Jobete Music Co. Inc. voor: *Please Mr. Postman* (figuur 18 op pagina 139) © 1961; bij Robert Mellin Inc. en Progressive Music Inc. voor: *Twist And Shout* (figuur 75 op pagina 243) © 1960, 1963; bij Slow Dancing Music Inc. voor: *Devil In Her Heart* (figuur 16 op pagina 137) © 1962; bij Venice Music voor: *Long Tall Sally* (figuur 65 op pagina 224 en figuur 66 op pagina 225) © 1956; en bij Warman Music voor: *To Know Her Is To Love Her* (figuur 37 op pagina 170 en figuur 38 op pagina 171) © 1958.

Met dank achteraf

Het schrijven van dit boek ging tussen veel andere bedrijven door en duurde daarom langer dan me lief was. Van veel kanten werd gelukkig een helpende hand geboden. Het eerste duwtje kwam tijdens een lang en boeiend, nachtelijk gesprek met Basil Bernstein, Henk Kleijer en Anton Wesselingh over jazz en blues. Vooral door Bernsteins vragen en opmerkingen begon ik muziek te zien als een taalcode die als zodanig niet alleen musicologisch, maar ook sociologisch kan worden bestudeerd. Intellectueel ben ik voor dit boek schatplichtig aan Colin Campbell en indirect aan Arjan Dieleman, die me wees op diens originele Weber-kritiek, *The Romantic Ethic and the Spirit of Modern Consumerism*. Pas later kwam ik erachter dat Campbell ook de auteur was van een van de eerste sociologische studies over de Beatles. Het boek van Jan van de Craats, dat oorspronkelijk in artikelvorm in de NRC verscheen, las ik aanvankelijk uit pure interesse. De artikelen waren boeiend genoeg en het bleek achteraf een goede investering. Later maakten ze het muzieksociologische werk van Max Weber begrijpelijk. Het boek van Volkmar Kramarz, dat ik in 1994 op vakantie in Berlijn als treinlectuur aanschafte, opende de verbinding tussen de aanpak van Weber en de popmuziek en gaf de directe aanzet tot deze Beatles-studie.

Dank verdienen ook Cees Gouman, die me ongevraagd de mooiste boeken over populaire muziek bezorgde; Hans Knot die uit zijn onuitputtelijke radio- en video-archief bijna alle legale en illegale opnamen van de Beatles wist te toveren; Lutgard Mutsaers die mijn stelling interessant genoeg vond om me er twee uur lang over te laten praten op het IASPM-congres van 1995 in Nijmegen; Hans Onno van den Berg die het vrijwel direct daarna voor de radio bewerkte; en niet in de laatste plaats Beatles-fan Anne Rupert die me duidelijk maakte dat dit verhaal niet alleen

voor een publiek van vijftigers interessant was. Belangrijk in de slotfase waren Jan van de Craats, Paul van Reijen en op het laatst ook Frans Absil. Hun gedegen commentaar en kritiek behoedden me voor een aantal flinke uitglijders op het gladde ijs van de musicologie. Zeker Klaas Koster verdient afzonderlijke vermelding, omdat hij mij enthousiast aanmoedigde en ook de benodigde academische vrijheid gaf om dit boek te schrijven.

Op eerdere conceptversies kreeg ik het nodige kritisch commentaar van Hans Knot, Siep Miedema, Lutgard Mutsaers en Hans Rosenstein. Bij elkaar genomen bestreken hun op- en aanmerkingen de gehele tekst. Ik heb er dankbaar gebruik van gemaakt. Dan blijft René Boomkens nog over. Terloops noemde hij de stelling dat popmuziek een zelfstandig muzikaal idioom vormt, ooit volstrekt ongeloofwaardig. Hij voegde daar evenwel direct aan toe, dat hij het idee leuk en uitdagend genoeg vond om het in boekvorm uitgewerkt te zien. Het was enkel een losse opmerking tussendoor, maar het gaf me voldoende vertrouwen dat het resultaat van mijn schrijfwerk niet door iedereen al bij voorbaat van de hand gewezen zou worden.

Of ik hier tot slot Henk Kleijer moet bedanken weet ik eigenlijk niet. Hij zette me op het spoor van de sociologie van de popmuziek en hield me, door steeds nieuwe en interessante onderzoeksvragen te bedenken, een aantal jaren hard aan het werk met als resultaat bijna tien gemeenschappelijke artikelen over dat onderwerp plus nog de nodige andere zaken. In zekere zin is dit boek een zeer uitgebreide versie van het eerste artikel dat we samen ooit over popmuziek schreven. Zonder zijn voortdurende aanmoediging was dit boek er kortom niet geweest, maar door al onze gezamenlijke activiteiten dreigde het ook een permanent onvoltooid werkstuk te blijven.

Literatuur

- A**bma, Ruud (1983), 'Hegemonie en tegencultuur.' In: *Te Elfder Ure*, 1983, 27, 3, 717-729.
- Abma, Ruud (1990), *Jeugd en tegencultuur. Een theoretische verkenning*. Nijmegen: SUN, 1990.
- Adams, Douglas (1980), *The restaurant at the end of the universe*. Londen: Pan Books (uitgegeven als deel drie van: The hitch hiker's guide to the galaxy. A trilogy in four parts. Londen: Heinemann, 1986).
- Adorno, Theodor W. (1949), *Filosofie van de nieuwe muziek*. Nijmegen: SUN, 1992 (vertaling van: Philosophie der neuen Musik. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1949).
- Adorno, Theodor W., en George Simpson (1941), 'On popular music.' In: *Studies in philosophy and social science* (voortzetting van: Zeitschrift für Sozialforschung). New York: Institute of Social Research, 1941, IX, 17-48.
- Aldiss, Brian W. en David Wingrove (1973), *Trillion year spree. The history of science fiction*. Londen: Gollancz, 1986 (herziene en aangevulde uitgave; oorspronkelijk verschenen als: Brian W. Aldiss, Billion year spree. Londen: Weidenfeld and Nicolson, 1973).
- Aldridge, Alan (1969), 'Beatles not at all that turned on.' In: J. Eisen (red.), *The age of rock. Sounds of the American cultural revolution*. New York: Vintage Books, 1969, 138-146.
- Anyon, Jean (1983), 'Intersections of gender and class. Accommodation and resistance by working-class and affluent females to contradictory sex-roles ideologies.' In: St. Walker en L. Barton (red.), *Gender, class and education*. Barcombe, Lewes: Falmer House, 1983, 19-37.
- Austin, John L. (1965), *How to do things with words*. New York: Oxford University Press, 1965.

- B**aacke, Dieter (1968), *Beat. Die sprachlose Opposition*. München: Juventa Verlag, 1968.
- Babington, Bruce, en Peter William Evans (1985), *Blue skies and silver linings. Aspects of the Hollywood musical*. Manchester: Manchester University Press, 1985.
- Bacon, Tony (1995), 'Paul McCartney. Meet the Beatle.' In: *Bass Player*, juli / augustus 1995.
- Bacon, Tony, en Paul Day (1991), *The ultimate guitar book*. Londen: Dorling Kindersley, 1991.
- Bakker, Kees (1990), 'De dialoog. De pedagogiek van het gesprek.' In: G. Tillekens (red.), *Nuchterheid en nozems. De opkomst van de jeugdcultuur in de jaren vijftig*. Muiderberg: Coutinho, 1990, 46-63.
- Bamberg, Heinz (1989), *Beatmusik. Kulturelle Transformation und musikalischer Sound*. Pfaffenweiler: Centaurus, 1989.
- Baron, Steve, Dan Finn, Neil Grant, Michael Green en Richard Johnson (1981), *Unpopular education. Schooling and social democracy in England since 1944*. Londen: Hutchinson, 1981.
- Barrow, John D. (1992), *Pi in the sky. Counting, thinking and being*. Londen: Penguin Books.
- Barthes, Roland (1975), *Roland Barthes by Roland Barthes*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1977.
- Bauman, Zygmunt (1991), *Modernity and ambivalence*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Beatles, The (1975), *The Beatles complete. Guitar edition*. Londen: Wise Publications, 1975.
- Beatles, The (1989), *The Beatles complete scores. Every song written and recorded by the Beatles. Full transcriptions from the original recordings*. Londen, New York: Wise Publications, 1993 (transcripties door Tetsuya Fujita, Yuji Hagino, Hajime Kubo en Goro Sato; in 1989 gepubliceerd door Shinko Music Publishing).
- Beatles, The (1994), *Selections from the Beatles 'Live at the BBC'*. Londen: Wise Publications, 1994.
- Beaud, Paul (1981), 'Et si l'on reparlait d'Adorno?' In: D. Horn en Ph. Tagg (red.), *Popular music perspectives. Papers from the first International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981*. Göteborg, Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1982, 82-92.
- Benjamin, Walter (1927-1940), *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften. Band V*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1982 (2 delen; onder redactie van Rolf Tiedemann).
- Bennett, Anthony (1982), 'Sources of popular song in early nineteenth-century Britain. Problems and methods of research.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 2. Theory and method*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, 69-89.
- Berger, Morroe (1946), 'The new popularity of jazz.' In: B. Rosenberg en D.M. White (red.), *Mass culture. The popular arts in America*. Glencoe: Free Press, 1957, 404-407 (oor-

Literatuur

- spronkelijk verschenen in: *New Leader*, 1946, 28, 12).
- Bernard, Yvonne (1990), 'Van beeldvorming tot imaaazje. Tien jaar Amsterdamse jeugdcultuur.' In: G. Tillekens (red.), *Nuchterheid en nozems. De opkomst van de jeugdcultuur in de jaren vijftig*. Muiderberg: Coutinho, 1990, 186-204.
- Bilkes, Bert, en Ger Tillekens (1987), 'De franje van het burgerlijk normbesef.' In: F. Meijers en M. du Bois-Reymond (red.), *Op zoek naar een moderne pedagogische norm. Beeldvorming over de jeugd in de jaren vijftig*. Amersfoort, Leuven: ACCO, 1987, 188-200.
- Blacking, John (1987), 'Coda: making musical sense of the world.' In: A.L. White (red.), *Lost in music. Culture, style and the musical event*. Londen: Routledge and Kegan Paul, 1987, 259-264.
- Bleich, Anet en Max van Weezel (1978), *Ga dan zelf naar Siberië! Linkse intellectuelen en de koude oorlog*. Amsterdam: SUA, 1978.
- Blom, Johan C.H. (1989), *Crisis, bezetting en herstel. Tien studies over Nederland 1930-1950*. Den Haag: Nijgh en Van Ditmar, 1989.
- Bockris Victor (1992), *Keith Richards. Het leven van een Rolling Stone*. Baarn: De Kern, 1993.
- Bogt, Tom ter (1985), 'Badlands ... Omtrent de muziekindustrie.' In: *Jeugd en Samenleving*, 1985, 15, 8/9, 577-611.
- Bogt, Tom ter (1987), *Opgroeien in Groenlo. Jongeren, zingeving en levensbeschouwing*. Amersfoort: ACCO, 1987.
- Bogt, Tom ter (1997), *One, two, three, four ... Popmuziek, jeugdcultuur en stijl*. Utrecht: Lemma, 1997.
- Bogt, Tom ter, Carlo S. van Praag en P.F.M. Krabbe (1992), *Jongeren op de drempel van de jaren negentig*. Den Haag: VUGA / Rijswijk: Sociaal en Cultureel Planbureau, 1992.
- Bois-Reymond, Manuela du (1987), *Maatschappelijke vertogen over de jeugd*. Leiden: Rijksuniversiteit Leiden, 1987.
- Boomkens, René (1994), *Kritische massa. Over massa, moderne ervaring en popcultuur*. Amsterdam: Van Gennep, 1994.
- Bork, Remko van, en Jan Jacobs (1986), *Popmuziek. Het geluid van jongeren*. Muiderberg: Coutinho, 1986.
- Bosma, Harke A. (1985), *Identity development in adolescence. Coping with commitments*. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen, 1985.
- Bourdieu, Pierre (1979), *La distinction. Critique sociale du jugement*. Parijs: Les Éditions de Minuit, 1979.
- Bouwman, Francis (red.) (1994), *Hit Dossier 1939 tot 1994*. Haarlem: Becht, 1994 (met medewerking van de Stichting Nederlandse Top-40).
- Bradby, Barbara, en Brian Torode (1984), 'Pity Peggy Sue.' In: R. Middleton en D. Horn

Het geluid van de Beatles

- (red.), *Popular Music 4. Performers and audiences*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, 183-205.
- Brake, Michael (1980), *The sociology of youth cultures and youth subcultures*. Londen: Routledge and Kegan Paul, 1980.
- Brake, Michael (1985), *Comparative youth culture. The sociology of youth cultures and youth subcultures in America, Britain and Canada*. Londen: Routledge and Kegan Paul, 1985.
- Brands, Jan (1992), "Die hoeft nooit meer wat te leren." *Levensverhalen van academici met laaggeschoolde ouders*. Nijmegen: SUN, 1992.
- Brandsma, Hennie, Ger Tillekens en Hans Wouters (1984), "Zulke leerders waren onze jongens niet ...". In: C. van Calcar e.a. (red.), *De school: een wissel tussen leven en werk*. Lisse: Swets en Zeitlinger, 1984, 139-151.
- Braun, Michael (1964), 'Love me do!' *The Beatles progress*. Londen: Penguin Books, 1995.
- Brunning, Bob (1986), *Blues. The British connection*. Poole: Blandford Press, 1986.
- Burnett, Robert, en Robert Philip Weber (1989), 'Concentration and diversity in the popular music industry: 1948-1986.' *Paper presented at the 'Annual Meeting' of the American Sociological Association*. San Francisco, augustus 1989.
- Burns, Gary (1987), 'A typology of "hooks" in popular records.' In: *Popular Music*, 1987, 6, 1, 1-20.
- Buxton, David (1990), *From the Avengers to Miami Vice. Form and ideology in television series*. Manchester, New York: Manchester University Press, 1990.
- C**ampbell, Colin (1989), *The romantic ethic and the spirit of modern consumerism*. Oxford, New York: Basil Blackwell, 1989.
- Campbell, Colin, en Allan Murphy (1980a), *Things we said today. The complete lyrics and a concordance to the Beatles' songs, 1962-1970*. Ann Arbor: Pierian Press, 1980.
- Campbell, Colin, en Allan Murphy (1980b), 'From romance to romanticism. Analysing the Beatles' lyrics.' In: C. Campbell en A. Murphy, *Things we said today. The complete lyrics and a concordance to the Beatles' songs, 1962-1970*. Ann Arbor: Pierian Press, 1980, xxi-xxxi.
- Cardiff, David, en Paddy Scannell (1986), "'Good luck war workers!'" Class, politics and entertainment in wartime broadcasting.' In: T. Bennett, C. Mercer en J. Woollacott (red.), *Popular culture and social relations*. Stony Stratford, Philadelphia: Open University Press, 1986, 50-68.
- Carey, James T. (1969a), 'Changing courtship patterns in the popular song.' In: *American Journal of Sociology*, 1969, 74, 720-731.
- Carey, James T. (1969b), 'The ideology of autonomy in popular lyrics. A content analysis.' In: *Psychiatry*, 1969, 32, 150-164.

- Carr, Roy (1992), 'Under the influence. The original versions of the songs the Beatles covered.' Boekje bij de gelijknamige compact disc. Londen: Sequel Records, 1992.
- Carr, Roy, en Tony Tyler (1975), *The Beatles. Het complete platenverhaal*. Amsterdam: H.J.W. Becht, 1975.
- Cawelti, John W. (1976), *Adventure, mystery and romance. Formula stories as art and popular culture*. Chicago: University of Chicago Press, 1976.
- Chambers, Iain (1976), 'A strategy for living. Black music and white subcultures.' In: St. Hall en T. Jefferson (red.), *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Londen: Hutchinson, 1976, 157-166.
- Chambers, Iain (1982), 'Some critical tracks.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 2. Theory and method*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, 19-36.
- Chambers, Iain (1985), *Urban rhythms. Pop music and popular culture*. Houndmills: MacMillan, 1985.
- Clarke, Donald (1995), *The rise and fall of popular music*. Londen: Viking, 1995.
- Clarke, John (1976), 'Style.' In: St. Hall en T. Jefferson (red.), *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Londen: Hutchinson, 1976, 175-191.
- Clarke, John (1979), 'Capital and culture. The post-war working class revisited.' In: J. Clarke, C. Critcher en R. Johnson (red.), *Working class culture. Studies in history and theory*. Londen: Hutchinson, 1979, 238-253.
- Cohen, Phil (1972), *Subcultural conflict and working class community*. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies: Stencilled Occasional Paper, WPCS 2, 1972. In verkorte versie verschenen in: St. Hall, D. Hobson, A. Lowe en P. Willis, *Culture, media, language*. Londen: Hutchinson, 1980, 78-87. Vertaald door Peter van der Kaaij als: 'Subcultureel conflict en arbeidersbuurt.' In: Te Elfder Ure, 1983, 27, 3, 521-534.
- Cohn, Nik (1969), 'America after the Beatles.' In: Clinton Heylin (red.), *The Penguin book of rock'n'roll writing*. Londen: Penguin, 1993, 54-57 (eerder verschenen in: N. Cohn, *Pop from the beginning*. Londen: Weidenfeld and Nicolson, 1969; ook uitgegeven als: *Awopbopalooop alopbamboom. Pop from the beginning*. New York: Paladin, 1973).
- Corrigan, Paul, en Simon Frith (1976), 'The politics of youth culture.' In: St. Hall en T. Jefferson (red.), *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Londen: Hutchinson, 1976, 231-241.
- Craats, Jan van de (1989), *De Fis van Euler. Een nieuwe visie op de muziek van Schubert, Beethoven, Mozart en Bach*. Bloemendaal: Aramith, 1989.
- Cramer, Pieter (red.) (1994), *De duivel in vermomming. Zeven essays over popmuziek*. Amsterdam: Nijgh en Van Ditmar, 1994.
- Cross, Ian (1995), 'Perceptie van melodie en harmonie.' In: Fr. Evers, M. Jansma, P. Mak en B. de Vries (red.), *Muziekpsychologie. Muzikale ontwikkeling, schepping, beleving, waarneming*. Assen: Van Gorcum, 1995, 293-312.

- D**ahan, Eric (1997), 'George Harrison Grand Prix.' In: *Rock & Folk*, 1997, 361, 28-31.
- Dallas, Karl (1992), 'Bert Jansch.' Boekje bij de cd: Bert Jansch, *The best of Bert Jansch*. Sparta New Jersey: Shanachie, 1992.
- Dam, Cilia ten (1990), 'Jongens en meisjes in de disco. Meer dan vermaak alleen.' In: *Jeugd en Samenleving*, 1990, 20, 10, 616-630.
- Davies, Hunter (1968), *The Beatles. The authorized biography*. Londen: Heinemann, 1968 (tweede druk, aangevuld en met toegevoegde illustraties: Londen: Cape, 1985).
- Delany, Samuel R. (1985), 'Openings and closures.' In: S.R. Delany, *Flight from Nevèrÿon*. New York: Bantam Books, 1985, 355-385.
- Denisoff, R. Serge (1969), 'Folk music and the American left.' In: R. S. Denisoff en R.A. Peterson (red.), *The sounds of social change*. Chicago: Rand McNally, 1972, 105-120 (oorspronkelijk verschenen in: *Journal of American Folklore*, 1969, 1, 51-63).
- Denisoff, R. Serge (1971), *Great day coming. Folk music and the American left*. Urbana: University of Illinois Press.
- Denisoff, R. Serge (1972), 'The evolution of the American protest song.' In: R. S. Denisoff en R.A. Peterson (red.), *The sounds of social change*. Chicago: Rand McNally, 1972, 15-25.
- Determeijer, Eddy (1988), *Ruige dagen. Zeventig jaar jazz in Groningen*. Groningen: Xeno, 1988.
- Determeijer, Eddy (1991), *Back beat. De gouden jaren van de rhythm and blues*. Alphen aan den Rijn: De Hoeve, 1991.
- Dickstein, Morris (1977), *The gates of Eden. American culture in the sixties*. Londen: Penguin Books, 1989.
- Dieleman, Arjan (1993), 'Adolescentiepsychologie.' In: A.J. Dieleman, F.J. van der Linden en A.C. Perreijn (red.), *Jeugd in meervoud. Theorieën, modellen en onderzoek van leefwerelden van jongeren*. Utrecht: De Tijdstroom, 1993, 58-84.
- Dieleman, Arjan, Marijke Geurten en Ruud ter Meulen (1983), 'Meisjes- en jongensculturen in Engeland. Het jeugdcultuuronderzoek van het Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies.' In: *Te Elfder Ure*, 1983, 27, 3, 535-548.
- Dietrich, Eva (1979), *Tendenzen der Popmusik. Dargestellt am Beispiel der Beatles*. Tutzing: Schneider, 1979.
- Doney, Malcolm (1981), *Lennon and McCartney. A serious analysis of their songwriting and how it was influenced by their times*. Londen: Omnibus Press, 1982 (in 1981 uitgegeven door Midas Books).
- Dronkers, Jaap, en Wout C. Ultee (red.) (1995), *Verschuivende ongelijkheid in Nederland. Sociale gelaagdheid en mobiliteit*. Assen: Van Gorcum, 1995.
- Durant, Alan (1985), 'Rock revolution or time-no-changes. Visions of change and continuity in rock music.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 5. Continuity and*

- change*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, 97-121.
- Durkheim, Émile (1893), *De la division du travail social. Étude sur l'organisation des sociétés supérieures*. Paris: Presses Universitaires de France, 1893.
- Durkheim, Émile (1895-1897), 'Socialism and Saint-Simon.' Londen: Routledge and Kegan Paul, 1959 (oorspronkelijk een lezingencyclus voor de Faculteit der Letteren te Bordeaux, november 1895 tot en met mei 1897; uitgegeven onder redactie en met een voorwoord van Alvin W. Gouldner).
- Durkheim, Émile (1897), *Le suicide. Étude de sociologie*. Paris: Alcan, 1897.
- Dijk, Jan van (1995), 'Psycho-akoestiek.' In: Fr. Evers, M. Jansma, P. Mak en B. de Vries (red.), *Muziekpsychologie. Muzikale ontwikkeling, schepping, beleving, waarneming*. Assen: Van Gorcum, 1995, 241-271.
- E**co, Umberto (1965), 'Narrative structures in Fleming.' In: U. Eco, *The role of the reader. Explorations in the semiotics of texts*. Londen: Hutchinson, 1985, 144-172.
- Ehrenreich, Barbara (1983), *The hearts of men. American dreams and the flight from commitment*. Garden City, New York: Anchor Press/Doubleday, 1983.
- Elderen, P. Louis van (1984), 'Music and meaning behind the dykes. The new wave of Dutch rock groups and their audiences.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 4. Performers and audiences*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, 97-116.
- Elias, Norbert (1991), *Mozart. De sociologie van een genie*. Amsterdam: Van Gennep, 1991 (bijeengebracht en verzorgd door Michael Schröter).
- Eder, Bruce (1991), 'The Beatles at the Starclub in Hamburg, Germany 1962, Live!' Boekje bij de dubbel-cd: *The Beatles at the Starclub in Hamburg, Germany 1962, Live!* Sony Music (2 volumes), 1991.
- Ellemers, Joop E. (1979), 'Nederland in de jaren zestig en zeventig.' In: *Sociologische Gids*, 1979, 26, 6, 429-451.
- Ellemers, Joop E. (red.) (1995), *De jaren vijftig*. Amsterdam: Stichting Beheer IISG, Stichting Mediageschiedenis, 1995.
- Elteren, Mel van (1990), "'I'm free and I do what I want.'" Het dubbelzinnige beeld van Amerika.' In: G. Tillekens (red.), *Nuchterheid en nozems. De opkomst van de jeugdcultuur in de jaren vijftig*. Muiderberg: Coutinho, 1990, 165-185.
- Erikson, Erik H. (1968), *Identiteit, jeugd en crisis*. Utrecht: Spectrum, 1983 (vertaling van: E.H. Erikson, *Identity, youth and crisis*. New York: Norton, 1968).
- Erlewine, Michael, Scott Bultman en Stephen Thomas Erlewine (red.) (1992), *All music guide. The best cd's, albums and tapes: the experts' guide to the best releases from thousands of artists in all types of music*. San Francisco: Miller Freeman, 1992 (Internet: AllMusic.Ferris.Edu).
- Evers, Miriam (1997), *De muzikale revolutie van house. Een onderzoek naar de muziekhisto-*

Het geluid van de Beatles

rische achtergrond en ontwikkeling van de housemuziek en haar vernieuwing ten opzichte van de popmuziek. Amsterdam: Universiteit van Amsterdam, 1997.

- Fabbri, Franco (1982), 'What kind of music?' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 2. Theory and method*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, 131-143.
- Fabbri, Franco (1996), 'Forme e modelli delle canzoni dei Beatles.' In: R. Dalmonte (red.), *Analisi e canzoni*. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Università degli Studi di Trento, 169-196.
- Featherstone, Mike (1987), 'Lifestyle and consumer culture.' In: E. Meijer (red.), *Alledaags leven: vrije tijd en cultuur. Band 1*. Tilburg: Centrum voor Vrijtijdskunde, 1987, 343-354.
- Fiedler, Leslie A. (1955), 'The middle against both ends.' In: *Encounter*, 1955, 5, 16-23. Herdrukt in: B. Rosenberg en D.M. White (red.), *Mass culture. The popular arts in America*. Glencoe: Free Press, 1957, 537-547.
- Flender, Christine, en Markus Heuger (1996), 'Beatology. Musikwissenschaftliche Annäherungen an die Beatles-Songs.' In: H. Rösing (red.), *Mainstream, Underground, Avantgarde: Rockmusik und Publikumsverhalten. Beiträge zur Populärmusikforschung 18*. Karben: Coda, 1996.
- Förnas, Johan (1997), 'Text and music revisited.' In: *Theory, Culture and Society*, 1997, 14, 3, 109-123.
- Forte, Allen (1995), *The American popular ballad of the Golden Era, 1924-1950*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Fortuyn, Pim (1981), *Sociaal-economische politiek in Nederland 1945-1949*. Alphen aan den Rijn: Samson.
- Fortuyn, Pim (1983), *Kerncijfers 1945-1983 van de sociaal-economische ontwikkeling in Nederland. Expansie en stagnatie*. Deventer : Kluwer, 1983.
- Frith, Simon (1978), *Rock! Sociologie van een nieuwe muziekcultuur*. Amsterdam, Brussel: Elsevier, 1984 (vertaling van: S. Frith, *Sound effects. Youth, leisure and the politics of rock'n'roll*. New York: Pantheon Books, 1981 (uitgebreide bewerking van: S. Frith, *The sociology of rock*. Londen: Constable, 1978).
- Frith, Simon (1981), 'Something to be – John Lennon.' In: S. Frith, *Music for pleasure. Essays in the sociology of pop*. Oxford: Basil Blackwell, 1988, 72-76 (oorspronkelijk verschenen in: *Marxism Today*, 1981).
- Frith, Simon (1983), 'The pleasures of the hearth. The making of BBC light entertainment.' In: S. Frith, *Music for pleasure. Essays in the sociology of pop*. Oxford: Basil Blackwell, 1988, 24-44 (eerder verschenen in: T. Bennett e.a. (red.), *Formations of pleasure*. Londen: Routledge and Kegan Paul, 1983).

- Frith, Simon (1986), 'What does it all mean? Popmuziek versus postmodernisme.' In: *Krisis*, 1986, 6, 3, 43-63.
- Frith, Simon (1987), 'Why do songs have words?' In: A.L. White (red.), *Lost in music. Culture, style and the musical event*. Londen: Routledge and Kegan Paul, 1987, 77-106 (herdrukt in: S. Frith, *Music for pleasure. Essays in the sociology of pop*. Oxford: Basil Blackwell, 1988, 105-128).
- Frith, Simon (1988), 'Playing with real feeling. Jazz and suburbia.' In: S. Frith, *Music for pleasure. Essays in the sociology of pop*. Oxford: Basil Blackwell, 1988, 45-63.
- Frith, Simon (1995), 'The body electric.' In: *Critical Quarterly*, 1995, 37, 2, 1-10 (ook verschenen in: S. Frith, *Performing rites. On the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press, 1996, 183-202).
- Frith, Simon (1996a), 'Music and identity.' In: St. Hall en Paul du Gay (red.), *Questions in cultural identity*. Londen: Sage, 1996, 108-127.
- Frith, Simon (1996b), 'The value problem in cultural studies.' In: S. Frith, *Performing rites. On the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press, 1996, 3-20.
- Frith, Simon (1996c), 'Songs as texts.' In: S. Frith, *Performing rites. On the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press, 1996, 158-182.
- Frith, Simon (1996d), 'The voice.' In: S. Frith, *Performing rites. On the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press, 1996, 183-202.
- Frith, Simon (1996e), 'Genre rules.' In: S. Frith, *Performing rites. On the value of popular music*. Oxford: Oxford University Press, 1996, 75-95.
- G**abree, John (1967), 'The Beatles in perspective.' In: Ch.P. Neises (red.), *The Beatles reader. A selection of contemporary views, news, and reviews of the Beatles in their heyday*. Ann Arbor: Pierian Press, 1984, 131-138 (oorspronkelijk verschenen in: *Down Beat*, 1967).
- Gammon, Vic (1984), "'Not appreciated in Worthing?'" Class expression and popular song texts in mid-nineteenth-century Britain.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 4. Performers and audiences*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, 5-24.
- Gantz, Walter, Howard M. Gartenberg, Martin L. Pearson en Seth O. Schiller (1978), 'Gratifications and expectations associated with pop music among adolescents.' In: *Popular Music and Society*, 1978, 6, 81-89.
- Ganzeboom, Harry (1988), *Leefstijlen in Nederland. Een verkennende studie*. Alphen aan den Rijn: Samson en Sociaal en Cultureel Planbureau, 1988.
- Ganzeboom, Harry (1989), *Cultuurdeelname in Nederland. Een empirisch-theoretisch onderzoek naar determinanten van deelname aan culturele activiteiten*. Assen: Van Gorcum, 1989.

Het geluid van de Beatles

- Garofalo, Reebee (1987), 'How autonomous is relative? Popular music, the social formation and cultural struggle.' In: *Popular Music*, 1987, 6, 1, 77-92.
- Gelder, Ben van, en Ger Tillekens (1984), 'De pedagogiek als crisiswetenschap. Over het paradoxale karakter van de academische pedagogiek.' In: *Comenius*, 1984, 14, 131-148.
- Gelder, Ben van, en Ger Tillekens (1985), 'Het wisselend pedagogisch repertoire. Over de onverwachte opkomst van de meritocratische leefwereld.' In: *Comenius*, 1985, 18, 195-217.
- Geppert, Georg (1968), *Songs der Beatles. Texte und Interpretationen*. München: Kösel Verlag, 1968.
- Gillett, Charles (1966), 'The black market roots of rock.' In: R.S. Denisoff en R.A. Peterson (red.), *The sounds of social change*. Chicago: Rand McNally, 1972, 274-281 (oorspronkelijk verschenen in: *Urban Review*, 1966, 1, 11-14).
- Gillett, Charlie (1970), *The sound of the city. The rise of rock and roll*. Londen: Souvenir Press, 1996 (derde herziene en uitgebreide uitgave; oorspronkelijk uitgegeven: New York: Outerbridge and Dienstfrey, 1970).
- Gleason, Ralph. J. (1969), 'Rock is a four letter word which means: a cultural revolution.' In: R.S. Denisoff en R.A. Peterson (red.), *The sounds of social change*. Chicago: Rand McNally, 1972, 137-146 (oorspronkelijk verschenen in: *The Drama Review*, 1969, 13, 4, 160-167).
- Goldthorpe, John (1982), 'On the service class, its formation and future.' In: A. Giddens en G. Mckenzie (red.), *Social class and the division of labour. Essays in honour of Ilya Neustadt*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, 162-185.
- Gouldner, Alvin W. (1958), 'Introduction.' In: É. Durkheim (1895-1897), *Socialism and Saint-Simon*. Londen: Routledge and Kegan Paul, 1959: v-xxvii.
- Gouldner, Alvin W. (1960), 'The norm of reciprocity. A preliminary statement.' In: *American Sociological Review*, 1960, 25, 161-178.
- Gouldner, Alvin W. (1976), *The dialectic of ideology and technology. The origins, grammar and future of ideology*. Londen: MacMillan Press, 1976.
- Graaf, K. de (1984), *"Je krijgt er een rollin' van."* Amsterdam: Pedagogisch Didactisch Instituut, 1984.
- Groenman, Sjoerd (1965), 'De actualiteit van het volkslied.' In: J.E. Ellemers (red.), *Perpetuum mobile. Thema's en toepassingen in de sociologie van Groenman*. Assen: Van Gorcum, 1974, 106-115 (oorspronkelijk verschenen in: *Volksopvoeding*, 1965, 14, 139-150).
- Gronow, Pekka (1983), 'The record industry. The growth of a mass medium.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 3. Producers and markets*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 53-75.

- Grossberg, Lawrence (1984), 'Another boring day in paradise. Rock and roll and the empowerment of everyday life.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 4. Performers and audiences*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, 225-258.
- Grossberg, Lawrence (1987), 'Rock and roll in search of an audience.' In: J. Lull (red.), *Popular music and communication*. Londen: Sage, 1987, 175-197.
- Grossberg, Lawrence (1992), *We gotta get out of this place. Popular conservatism and popular culture*. New York en Londen: Routledge, 1992.
- Goudsblom, Johan (1959), *De jonge volwassenen. Een enquête onder jongeren van 18 tot 30 jaar*. Amsterdam: Querido, 1959.
- H**abermas, Jürgen (1968), *Erkenntnis und Interesse*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1968.
- Habermas, Jürgen (1981a), *Theorie des kommunikativen Handelns. Band 1: Handlungsrationality und gesellschaftliche Rationalisierung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- Habermas, Jürgen (1981b), *Theorie des kommunikativen Handelns. Band 2: Zur Kritik der funktionalistischen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981.
- Hamm, Charles (1981), 'The fourth audience.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 1. Folk or popular? Distinctions, influences, continuities*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, 123-141.
- Hardy, Thomas (1895), *Jude the obscure*. Londen: Penguin, 1978.
- Harker, Dave (1981), 'The making of the Tyneside concert hall.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 1. Folk or popular? Distinctions, influences, continuities*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, 27-56.
- Harman, Alec, en Anthony Milner (1959), *Late Renaissance and Baroque music. Part II of: Man and his music*. Londen: Barrie and Jenkins, 1988 (herziene uitgave, oorspronkelijk uitgegeven in Londen door Barrie en Rockliff, 1959).
- Harper, Colin (1993), 'Bert Jansch. It don't bother me.' Boekje bij de cd: *Bert Jansch. It don't bother me*. Brentford, Middlesex: Demon Records, 1993.
- Harper, Colin (1996), 'Bert and John.' Boekje bij de cd: *Bert and John*. Weston-Supermare: Wooded Hill, 1996.
- Harré, Rom (1983), *Personal being. A theory for individual psychology*. Oxford: Backwell, 1983.
- Hawkins, Stan (1996), 'Perspectives in popular musicology. Music, Lennox, and meaning in 1990's pop.' In: *Popular Music*, 1996, 15, 1, 17-36.
- Hayakawa, S.I. (1955), 'Popular songs versus the facts of life.' In: B. Rosenberg en D.M. White (red.), *Mass culture. The popular arts in America*. Glencoe: Free Press, 1957, 393-403 (oorspronkelijk verschenen in: Etc., 1955, 12, 83-95).
- Hebdige, Dick (1979), *Subculture. The meaning of style*. Londen: Methuen and Co, 1979.
- Hebdige, Dick (1982), 'Towards a cartography of taste (1935-1962).' In: B. Waites e.a.

Het geluid van de Beatles

- (red.) *Popular culture. Past and present*. Londen: Croom Helm, 1982, 194-218.
- Helmholtz, Hermann L.F. (1862), *On the sensations of tone as a physiological basis for the theory of music*. The second English edition, translated, thoroughly revised and corrected, rendered conformal to the fourth (and last) German edition of 1877, with numerous additional notes and a new additional appendix bringing down information to 1885, and especially adapted to the use of music students by Alexander J. Ellis. New York: Dover Publications, 1954.
- Hennion, Antoine (1983), 'The production of success. An anti-musicology of the pop song.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 3. Producers and markets*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 159-193.
- Hertsgaard, Mark (1995), *A day in the life. The music and artistry of the Beatles*. New York: Delacorte, 1995; in het Nederlands vertaald als: *A day in the life. De Beatles en hun muziek*. Baarn: De Prom, 1995.
- Hessen, Jan S. van (1965), *Samen jong zijn. Een jeugdsociologische verkenning in gesprek met vorigen*. Assen: Gorcum, Prakke, 1965.
- Hessen, Jan S. van (1976), 'Samen jong zijn als ideologie.' In: G.J. van den Berg e.a. (red.), *Sociologie en Welzijn. Sociaal-wetenschappelijke opstellen ter gelegenheid van het zilveren lectoraat in de sociologie van Dr. C.D. Saal*. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen, 1976, 229-247.
- Heuvel, Mark van den, en Hans Mommaas (1990), 'Oorden van vrijheid en vermaak.' In: G. Tillekens (red.), *Nuchterheid en nozems. De opkomst van de jeugdcultuur in de jaren vijftig*. Muiderberg: Coutinho, 1990, 148-164.
- Hewitt, Roger (1983), 'Black through white. Hoagy Carmichael and the cultural reproduction of racism.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 3. Producers and markets*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 33-50.
- Heylin, Clinton (1994), *The great White Wonders. A history of rock bootlegs*. Londen: Penguin Books, 1994.
- Horn, David en Philip Tagg (red.) (1982), *Popular music perspectives. Papers from the first International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981*. Göteborg, Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1982.
- Horton, Donald (1957), 'The dialogue of courtship in popular songs.' In: *American Journal of Sociology*, 1957, 62, 6, 569-578.
- Howlett, Kevin (1982), *The Beatles at the Beeb, 1962-1965*. Londen: BBC Publications, 1982.
- Howlett, Kevin (1994), 'The Beatles "live at the BBC".' Boekje bij de cd: *The Beatles "live at the BBC"*. Londen, 1994: EMI Records.
- Hustwitt, Mark (1983), '"Caught in a whirlpool of aching sound." The production of dance music in Britain in the 1920s.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 3*.

Literatuur

- Producers and markets*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 7-31.
- Huygen, Maarten (1997), 'De amerikanisering begint nu pas goed.' In: *NRC Handelsblad*, 24 mei 1997, 19.
- Belings, Hans, en Victor Joseph (1996), *De moderne jaren vijftig en zestig. De verspreiding van een eigentijdse architectuur over Nederland*. Rotterdam: NAI Uitgevers, 1996.
- Ingham, Peter, en Toru Mitsui (1987), 'The search for Sweet Georgia Brown. A case for discographic detection.' In: *Popular Music*, 1987, 6, 3, 273-290.
- Inglehart, Ronald (1977), *The silent revolution. Changing values and political styles among Western publics*. Princeton, Guildford: Princeton University Press, 1977.
- Jaide, Walter (1988), *Generationen eines Jahrhunderts. Wechsel der Jugendgenerationen im Jahrhunderttrend. Zur Geschichte der Jugend in Deutschland 1871 bis 1985*. Opladen: Leske und Budrich, 1988.
- Janssen, Jacques (1994), 'Riders on the storm. Muziek, agressie en verlangen.' In: J. Janssen, *Jeugdcultuur. Een actuele geschiedenis*. Utrecht: De Tijdstroom, 1994, 147-175.
- Janssen, Jacques, en Maarten Prins (1991), 'Jeugdsubculturen binnenste buiten. Een onderzoek naar de homologie van jeugdsubculturen.' In: *Jeugd en Samenleving*, 1991, 21, 2/3, 194-212.
- Johnston, Ian (1989), *Measured tones. The interplay of physics and music*. Bristol, Philadelphia: Institute of Physics Publishing, 1994 (derde druk).
- Johnstone, John, en Elihu Katz (1957), 'Youth and popular music. A study in the sociology of taste.' In: *American Journal of Sociology*, 1957, 62, 6, 563-568.
- Jones, Steve (1992), *Rock formation. Music, technology and mass communication*. Newbury Park: Sage, 1992.
- Kamphorst, Teus en Henk Kleijer (1971), 'Gedrag van het publiek tijdens het festival.' In: P. Vos (red.), *Holland Pop Festival. Een onderzoek gehouden tijdens het Holland Pop Festival in het Kralingse Bos te Rotterdam*. Den Haag: NIMAWO, 1971, 47-58.
- Kapteyn, Paul (1985), *In de speeltuin Nederland. Over gezagsveranderingen tussen ouderen en jongeren*. Amsterdam: Arbeiderspers, 1985.
- Karsten, Luchien (1985), 'Arbeidstijdverkorting en welzijnsvorming. De cruciale betekenis van de achturedag tijdens het Interbellum.' In: *Comenius*, 1985, 18, 161-179.
- Karsten, Sjoerd, en Wiel Veugelers (1984), "'So you wanna be a rock'n'roll star.'" Popmuziek is meer dan muziek alleen.' In: *Psychologie en Maatschappij*, 1984, 1, 67-83.
- Kennedy, James C. (1995), *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig*.

Het geluid van de Beatles

- Amsterdam: Boom, 1995.
- Ketting, Evert (1990), 'De seksuele revolutie van jongeren.' In: G. Hekma, B. van der Stolk, B. van Heerikhuizen en B. Kruithof (red.), *Het verlies van de onschuld. Seksualiteit in Nederland*. Groningen: Amsterdams Sociologisch Tijdschrift, Wolters Noordhoff, 1990, 69-84.
- Klaassen, Harry, en Piet Schreuders (1997), *The Beatles*. Tekst van de gelijknamige driedelige radio-serie van de VPRO op Radio 5, uitgezonden op 21 en 28 augustus en 4 september 1997 (ongepubliceerd manuscript).
- Klein, Jean-Claude (1985), 'Borrowing, syncretism, hybridisation. The Parisian revue of the 1920's.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 5. Continuity and change*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, 175-187.
- Kleijer, Henk, en Ger Tillekens (1990), 'Het geluid van de jeugd. De romantiek van de popmuziek.' In: G. Tillekens (red.), *Nuchterheid en nozems. De opkomst van de jeugdcultuur in de jaren vijftig*. Muiderberg: Coutinho, 1990, 205-221.
- Kleijer, Henk, en Ger Tillekens (1992a), 'De spiegel van de moderne romantiek. De acceptatie van de televisie in de jaren zestig.' In: H. Kleijer, A. Knotter en Fr. de Vree (red.), *Tekens en teksten. Opstellen over cultuur, media en maatschappelijke veranderingen sinds de Middeleeuwen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1992, 144-157.
- Kleijer, Henk, en Ger Tillekens (1992b), 'In het teken van de popmuziek. De culturele betekenis van de popmuziek voor de jeugd in de jaren zestig.' In: H. Kleijer, A. Knotter en Fr. de Vree (red.), *Tekens en teksten. Opstellen over cultuur, media en maatschappelijke veranderingen sinds de Middeleeuwen*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 1992, 205-218.
- Kleijer, Henk, en Ger Tillekens (1994a), 'Passion, pop and self control. The body politics of pop music.' In: *Zeitschrift für Sozialisationsforschung und Erziehungssoziologie*, 1994, 14, 1, 58-75.
- Kleijer, Henk, en Ger Tillekens (1996), 'The lure of Anglo-American popular culture. Explaining the rise of Dutch youth culture.' In: D. Bosscher, M. Roholl en M. van Elteren (red.), *American culture in the Netherlands*. Amsterdam: VU University Press, European Contributions to American Studies, 30.
- Kleijer, Henk, en Ger Tillekens (1997), 'Afgestemd op gezelligheid. De trage aanpassing van de radio aan de jeugdcultuur in de jaren vijftig.' In: P. Luykx en P. Slot (red.), *Een stille revolutie? Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig*. Hilversum: Verloren, 191-210.
- Kleijer, Henk, Rudi Laermans en Ger Tillekens (1992), 'De markt van vermaak en plezier. Over het ontstaan van een zelfstandige jeugdcultuur in België en Nederland.' In: *Sociologische Gids*, 1992, 5/6, 384-399.

Literatuur

- Knot, Hans (1995), *Herinneringen aan Radio Veronica, 1959-1964*. Amsterdam: Freewave Media, 1995.
- Kramarz, Volkmar (1983), *Harmonie-Analyse der Rockmusik. Von Folk und Blues zu Rock und New Wave*. Mainz: Schott, 1983.
- Krantz, D.E., en E.V.W. Vercuijsse (1959), *De jeugd in het geding*. Amsterdam: Bezige Bij, 1959.
- Krüger, Heinz-Hermann (red.) (1985), "*Die Elvis-Tolle, die hatte ich mir unauffällig wachsen lassen.*" *Lebensgeschichte und Jugendkultur in den fünfziger Jahren*. Opladen: Leske + Budrich, 1985.
- Krumhansl, C.L. (1990), *Cognitive foundations of musical pitch*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- L**abree, Rob (1993), *Rock'n'roll in rood, wit en blauw. De invloed van de Amerikaanse rock'n'roll op Nederland en de Nederlandse popmuziek tussen 1955 en 1965*. Amsterdam: Stichting Popmuziek Nederland, 1993.
- Laermans, Rudi (1992), *In de greep van 'de moderne tijd'. Modernisering en verzuiling, individualisering en het naoorlogse publieke discours van de ACW-vormingsorganisaties: een proeve tot cultuursociologische duiding*. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven, 1992.
- Lance, Larry M., en Christina Y. Berry (1981), 'Has there been a sexual revolution? An analysis of human sexuality messages in popular music, 1968-1977.' In: *Journal of Popular Culture*, 1981, 3, 155-164.
- Langeveld, M.J. (1952), *Maatschappelijke verwildering der jeugd. Rapport betreffende de geestesgesteldheid van de massajeugd*. Den Haag: Staatsuitgeverij, 1952.
- Leech, Geoffrey N. (1983), *Principles of pragmatics*. Londen, New York: Longman, 1983.
- Leonard, Neil (1972), 'The impact of mechanization.' In: Ch. Nanry (red.), *American music. From Storyville to Woodstock*. New Brunswick N.J.: Transaction Books, 1973 (tweede druk; met een voorwoord van Irving Louis Horowitz), 44-64.
- Lenders, Jan (1988), *De burger en de volksschool. Culturele en mentale achtergronden van een onderwijshervorming, Nederland 1780-1850*. Nijmegen: SUN, 1988.
- Lenders, Jan (1991), 'Maatschappelijke ontwikkelingen en jeugdcultuur vanaf 1945.' In: *Jeugd en Samenleving*, 1991, 21, 2/3, 10-118.
- Lewis, George H. (1987), 'Patterns of meaning and choice. Taste cultures in popular music.' In: J. Lull (red.), *Popular music and communication*. Londen: Sage, 1987, 198-211.
- Lewisohn, Mark (1988), *The Beatles recording sessions. The official Abbey Road studio session notes 1962-1970*. New York: Harmony, 1988.
- Linden, Frans J. van der (1991), *Adolescent life world. Theoretical and empirical orientations in socialization processes of Dutch youth. A selection of social-ecological stud-*

Het geluid van de Beatles

- ies. Lisse: Swets en Zeitlinger, 1991.
- Lockwood, David (1982), 'Fatalism: Durkheim's hidden theory of order.' In: A. Giddens en G. Mckenzie (red.), *Social class and the division of labour. Essays in honour of Ilya Neustadt*. Cambridge: Cambridge University Press, 101-118.
- Lopes, Paul D. (1992), 'Innovation and diversity in the popular music industry, 1969 to 1990.' In: *American Sociological Review*, 1992, 57, 56-71.
- Lull, James (1987), 'Listeners' communicative uses of popular music.' In: J. Lull (red.), *Popular music and communication*. Londen: Sage, 1987, 140-174.
- Lutte, Gerard, F. Mönks, G. Kempen en S. Sarti (1969), *Ideaalbeelden van de Europese jeugd. Onderzoek in zeven landen van Europa: België-Belgique, Bundesrepublik Deutschland, España, France, Italia, Nederland, Portugal*. Den Bosch: Malmberg, 1969.
- Luykx, Paul en Pim Slot(Luykx (red.) (1997), *Een stille revolutie? Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig*. Hilversum: Verloren, 1997.

- M**acDonald, Ian (1994), *Revolution in the head. The Beatles' records and the sixties*. Londen: Fourth Estate, 1994.
- MacInnes, Colin (1959), *Absolute beginners*. Londen: MacGibbon and Kee, 1959.
- MacLaughlan, D.L. (1993), 'Saki's writings. Over 100.000 words from saki.' In: *The 'official' rec.music.beatles home page*. Internet: kiwi.imgen.bcm.tmc.edu.
- McLuhan, Marshall (1964), *Understanding media*. Londen: Abacus, 1973.
- McLuhan, Marshall, en Quentin Fiore (1967), *The medium is the massage. An inventory of effects*. New York: Bantam Books, 1967.
- Maler, Wilhelm (1931a), *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre*. München, Leipzig: Leuckart, vierde herziene druk, 1957 (eerste uitgave: Beitrag zur Harmonielehre. Leipzig: Leuckart, 1931).
- Maler, Wilhelm (1931b), *Beitrag zur durmolltonalen Harmonielehre II: Notenbeispiele aus der Musikk-literatur mit Kommentar*. München, Leipzig: Leuckart, tweede herziene uitgave, 1960 (eerste uitgave: Beitrag zur Harmonielehre. Notenbeispiele aus der Musik-literatur, Leipzig: Leuckart, 1931).
- Maler, Wilhelm, Frida Berrenberg en Ernst Klusmann (1931), *Beitrag zur Harmonielehre. Praktische Übungen*. München, Leipzig: Leuckart, 1931.
- Mandemakers, Kees (1996), *HBS en gymnasium. Ontwikkeling, structuur, sociale achtergrond en schoolprestaties*. Amsterdam: Stichting Beheer IISG, 1996.
- Marcus, Greil (1969), 'Rock is a four letter word which means: a new awakening.' In: R.S. Denisoff en R.A. Peterson (red.), *The sounds of social change*. Chicago: Rand McNally, 1972, 127-136 (oorspronkelijke titel: A singer and a rock and roll band).
- Marcus, Greil (1975), *Mystery train. Images of America in rock'n'roll music*. Londen:

- Penguin Books, 1991 (4e druk).
- Marcus, Greil (1980), 'The Beatles.' In: J. Miller (red.), *The Rolling Stone Illustrated History of Rock and Roll*. New York: Random House, 1980, 209-222.
- Marcus, Greil (1989), *Lipstick traces. A secret history of the twentieth century*. Londen: Secker and Warburg, 1989.
- Marcus, Greil (1993), *In the fascist bathroom. Writings on punk, 1977-1992*. Londen: Penguin Books, 1993.
- Martin, Linda, en Kerry Segrave (1993), *Anti-rock. The opposition to rock'n'roll*. New York: Da Capo Press, 1993.
- Martin, Peter J. (1995), *Sounds and society. Themes in the sociology of music*. Manchester en New York: Manchester University Press, 1995.
- Martindale, Don, en Johannes Riedel (1958), 'Max Weber's sociology of music. Introduction.' In: M. Weber (1921), *The rational and social foundations of music*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1958, xi-lii.
- Maso, Benjo (1987), 'Jeugdcultuur en de ontwikkeling van de mode.' In: *Jeugd en Samenleving*, 1987, 17, 5, 317-335.
- Matthijs, Mick (1993), *De mythe van de jeugd. Deel 1: Cultuur en leefwereld*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1993.
- May, Keith M. (1977), *Out of the maelstrom. Psychology and the novel in the twentieth century*. Londen: Elek, 1977.
- McRobbie, Angela, en Jenny Garber (1975), 'Girls and subcultures. An exploration.' In: St. Hall en T. Jefferson (red.), *Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. Londen: Hutchinson, 1976, 209-222.
- Meade, Marion (1971), 'The degradation of women.' In: R.S. Denisoff en R.A. Peterson (red.), *The sounds of social change*. Chicago: Rand McNally, 1972, 173-177 (oorspronkelijk verschenen in: *New York Times*, 14 maart 1971).
- Meerling (1988), *Methoden en technieken van psychologisch onderzoek. Deel 2: Data-analyse en psychometrie*. Meppel: Boom, 1995 (tweede, gewijzigde druk).
- Mellers, Wilfrid (1957a), *The sonata principle. Part III of: Man and his music*. Londen: Barrie and Jenkins, 1988 (herziene uitgave, oorspronkelijk uitgegeven in Londen door Barrie en Rockliff, 1957).
- Mellers, Wilfrid (1957b), *Romanticism and the twentieth century. Part IV of: Man and his music*. Londen: Barrie and Jenkins, 1988 (herziene uitgave, oorspronkelijk uitgegeven in Londen door Barrie en Rockliff, 1957).
- Mellers, Wilfrid (1969), 'New music in a new world.' In: J. Eisen (red.), *The age of rock. Sounds of the American cultural revolution*. New York: Vintage Books, 1969, 180-188.
- Mellers, Wilfrid (1973), *Twilight of the gods. The Beatles in retrospect*. Londen: Faber and

Het geluid van de Beatles

- Faber, 1976.
- Mellers, Wilfrid (1981), 'God, modality and meaning in some recent songs of Bob Dylan.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 1. Folk or popular? Distinctions, influences, continuities*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, 143-157.
- Merton, Robert K. (1938/1949), 'Social structure and anomie.' In: R.K. Merton, *Social theory and social structure*. New York: The Free Press, 1968 (uitgebreide uitgave), 185-214.
- Merton, Robert K. (1968), 'Continuities in the theory of social structure and anomie.' In: R.K. Merton, *Social theory and social structure*. New York: The Free Press, 1968 (uitgebreide uitgave), 215-248.
- Merwe, Peter van der (1989), *Origins of the popular style. The antecedents of twentieth century popular music*. Oxford: Clarendon, 1992 (paperback uitgave).
- Meijers, Frans (1990), "Rebelse jeugd? Die moest nog komen." In: G. Tillekens (red.), *Nuchterheid en nozems. De opkomst van de jeugdcultuur in de jaren vijftig*. Muiderberg: Coutinho, 1990, 64-83.
- Meijers, Frans, en Manuela du Bois-Reymond (red.) (1987), *Op zoek naar een moderne pedagogische norm. Beeldvorming over de jeugd in de jaren vijftig: het massajeugd-onderzoek (1948-1952)*. Amersfoort, Leuven: Acco, 1987.
- Michaels, Mark (1978), *Teach yourself rhythm guitar*. New York: Amsco Music Publishing Company, 1978.
- Middleton, Richard (1985), 'Articulating musical meaning – re-constructing musical history – locating the *popular*.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 5. Continuity and change*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, 5-43.
- Middleton, Richard (1986), 'In the groove, or blowing your mind? The pleasures of musical repetition.' In: T. Bennett, C. Mercer en J. Woollacott (red.), *Popular culture and social relations*. Stony Stratford, Philadelphia: Open University Press, 1986, 159-176.
- Middleton, Richard (1990), *Studying popular music*. Buckingham: Open University Press, 1990.
- Miedema, Siep (1997), *Het peilen van de diepte. De relatie tussen werkloosheid en delinquentie bij jongvolwassen mannen*. Groningen: Rijksuniversiteit Groningen, 1997.
- Mignon, Patrick (1993), 'Drugs and popular music. The democratisation of Bohemia.' In: St. Redhead (red.), *Rave off. Politics and deviance in contemporary youth culture*. Aldershot: Avebury, 1993, 175-192.
- Miles, Barry (1997), *Paul McCartney. Many years from now*. Londen: Secker and Warburg, 1997.
- Minganti, Franco (1996), 'I Beatles "americani" della BBC.' In: R. Dalmonte (red.), *Analisi e canzoni*. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Università degli

- Studi di Trento, 235-254.
- Mol, Pieter-Jan (1985a), 'Stijl als strategie. Jeugdcultuur tussen Frankfurt en Birmingham.' In: *Jeugd en Samenleving*, 1985, 15, 8/9, 549-576.
- Mol, Pieter-Jan (1985b), 'Paradise lost. Een generatie op drift: Hitweek 1965-1969.' In: *Jeugd en Samenleving*, 1985, 15, 8/9, 612-668.
- Mooney, Hughson F. (1954), 'Songs, singers and society, 1890-1954.' In: *American Quarterly*, 1954, 6, 221-232.
- Mooney, Hughson F. (1968), 'Popular music since the 1920s. The significance of shifting taste.' In: *American Quarterly*, 1968, 20, 67-85.
- Moore, Allan F. (1997), *The Beatles. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Mulisch, Harry (1972), *De toekomst van gisteren. Protokol van een schrijverij*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1972.
- Mulhern, Francis (1979), *The moment of 'Scrutiny'*. Londen: New Left Books, 1979.
- Muni, Scott, Denny Somach en Kathleen Somach (1989), *Ticket to ride. Previously unpublished interviews about the Beatles with 48 major recording stars*. Londen: MacDonald, 1989.
- Mutsaers, Lutgard (1990), 'Indorock. An early Eurorock style.' In: *Popular Music*, 1990, 9, 3, 307-320.
- Mutsaers, Lutgard (1993), *Vijfentwintig jaar Paradiso. Geschiedenis van een podium, podium van een geschiedenis, 1968-1993*. Amsterdam: Stichting Popmuziek Nederland, 1993.
- N**anry, Charles (1972), 'Jazz and all that sociology.' In: Ch. Nanry (red.), *American music. From Storyville to Woodstock*. New Brunswick N.J.: Transaction Books, 1973 (tweede druk; met een voorwoord van Irving Louis Horowitz), 168-186.
- Noort, Wim van (1993), 'Popmuziek en subcultuur.' In: *Rekenschap*, 1993, 40, 4, 233-237.
- Norman, Philip (1981), *Shout! The true story of the Beatles*. Londen: Hamish Hamilton, 1981.
- O**'Donnell, Jim (1994), *The day John met Paul. An hour-by-hour account of how The Beatles began*. Londen: Penguin, 1996.
- O'Grady, Terence J. (1979a), 'Rubber Soul and the social dance tradition.' In: Ch.P. Neises (red.), *The Beatles reader. A selection of contemporary views, news, and reviews of the Beatles in their heyday*. Ann Arbor: Pierian Press, 1984, 47-55 (oorspronkelijk verschenen in: *Ethnomusicology*, 1979, 23, 1, 87-94).
- O'Grady, Terence J. (1979b), 'The ballad style in the early music of the Beatles.' In: Ch.P.

Het geluid van de Beatles

- Neises (red.), *The Beatles reader. A selection of contemporary views, news, and reviews of the Beatles in their heyday*. Ann Arbor: Pierian Press, 1984, 79-88 (oorspronkelijk verschenen in: College Music Symposium, 1979, 29, 1).
- O'Grady, Terence J. (1983), *The Beatles. A musical evolution*. Boston: Twayne, 1983.
- Okun, Milton (1981), *The compleat Beatles. Volume one, 1962-1966*. Londen: Omnibus Press, 1981 (muziek gearrangeerd en geredigeerd door M. Okun).
- Oliver, Paul (1982), "'Twixt, midnight and day.'" Binarism, blues and black culture.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 2. Theory and method*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, 179-200.
- P**addison, Max (1982), 'The critique criticised. Adorno and popular music.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 2. Theory and method*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, 201-218.
- Päffgen, Peter (1988), *Die Gitarre. Grundzuge ihrer Entwicklung*. Mainz: Schott, 1988.
- Palmer, Tony (1976), *All you need ... De geschiedenis van de lichte muziek in de twintigste eeuw*. Bussum: De Gooische Uitgeverij, 1977 (voor Nederland bewerkt en aangevuld door Fred Bredschneyder, Theo Stokkink en Skip Voogd).
- Parsons, Talcott (1951), *The social system*. Routledge and Kegan Paul, 1970.
- Parsons, Talcott (1964), 'Youth in the context of American society.' In: T. Parsons, *Social structure and personality*. New York: Free Press, 1964, 155-182.
- Peatman, John Gray (1944), 'Radio and popular music.' In: P. Lazarsfeld en F. Stanton (red.), *Radio research: 1942-43*. New York: Duell, Sloan and Pearce, 1944, 335-393.
- Pegg, Carole (1984), 'Factors affecting the musical choices of audiences in East Suffolk, England.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 4. Performers and audiences*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, 51-73.
- Peterson, Richard A. (1972), 'A process model of the folk, pop and fine art phases of jazz.' In: Ch. Nanry (red.), *American music. From Storyville to Woodstock*. New Brunswick N.J.: Transaction Books, 1973 (tweede druk; met een voorwoord van Irving Louis Horowitz), 135-151.
- Peterson, Richard A. (1990), 'Why 1955? Explaining the advent of rock music.' In: *Popular Music*, 1990, 9, 1, 97-116.
- Peterson, Richard A., en David G. Berger (1971), 'Entrepreneurship in organizations. Evidence from the popular music industry.' In: *Administrative Science Quarterly*, 1971, 16, 1, 97-107.
- Peterson, Richard A., en David G. Berger (1972), 'Three eras in the manufacture of popular music lyrics.' In: R.S. Denisoff en R.A. Peterson (red.), *The sounds of social change*. Chicago: Rand-McNally, 1972, 282-303.
- Peterson, Richard A., en David G. Berger (1975), 'Cycles in symbol production. The case of

- popular music.' In: *American Sociological Review*, 1975, 40, 158-173.
- Peyser, Joan (1969), 'The music of sound or, the Beatles and the Beatless.' In: J. Eisen (red.), *The age of rock. Sounds of the American cultural revolution*. New York: Vintage Books, 1969, 126-137.
- Pirsig, Robert M. (1974), *Zen and the art of motorcycle maintenance. An inquiry into values*. New York: Morrow, 1974.
- Plas, Jan van der (1995), 'Het evenwicht van John, Paul, George en Ringo. Beatles-biografie: A day in the life.' In: *Music Maker*, 1995, 18, 7, 40-43.
- Pluymen, Peter, en Arjan Dieleman (1990), 'Dansen voor de mis.' In: G. Tillekens (red.), *Nuchterheid en nozems. De opkomst van de jeugdcultuur in de jaren vijftig*. Muiderberg: Coutinho, 1990, 139-147.
- Podrazik, Walter J., en Harry Castleman (1979), *All together now. The first complete Beatles discography 1961-1975*. Ann Arbor: Pierian Press, 1979.
- Poirier, Richard (1971), 'Learning from the Beatles.' In: Ch.P. Neises (red.), *The Beatles reader. A selection of contemporary views, news, and reviews of the Beatles in their heyday*. Ann Arbor: Pierian Press, 1984, 107-128 (oorspronkelijk verschenen in: R. Poirier, *The performing self. Compositions and decompositions in the languages of contemporary life*. New York: Oxford University Press, 1971).
- Polard, Jean-Louis, en François Jouffa (1995), *Le dictionnaire des Beatles. Leur 1802 mots pour apprendre l'anglais*. Parijs: Michel Lafon, 1995.
- Polla, Franco la (1996), 'Cambiare la costituzione (o la testa?). I Beatles fra pop e letteratura.' In: R. Dalmonte (red.), *Analisi e canzoni*. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Università degli Studi di Trento, 291-297.
- Pollack, Alan W. (1989-1997), 'Notes on ... series.' In: *The 'official' rec.music.beatles home page*. Internet: kiwi.imgen.bcm.tmc.edu.
- Porter, Steven (1979), *Rhythm and harmony in the music of the Beatles*. Ann Arbor, Michigan: University Microfilms International, 1983.
- Povel, Dirk-Jan, en René van Egmond (1983), 'The function of accompanying chords in the recognition of melodic fragments.' In: *Music Perception*, 1983, 11, 2, 101-115.
- Pratt, Ray (1989), 'Popular music, free space and the quest for community.' In: *Popular Music and Society*, 1989, 13, 4: 59-76.
- Pratt, Ray (1990), *Rhythm and resistance. Explorations in the political uses of popular music*. New York: Praeger, 1990.
- Preston, Katherine K. (1984), 'Popular music in the "gilded age". Musicians' gigs in late nineteenth-century Washington DC.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 4. Performers and audiences*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984, 25-47.

- R**edhead, Steve (1988), 'Counter-cultures. Post-political pop, 1989.' *Paper* presented at the conference 'Leisure, labour and lifestyles: international comparisons' of the Leisure Studies Association. Sussex: University of Sussex, juni/juli, 1988.
- Redhead, Steve (1990), *The end of the century party. Youth and pop towards 2000*. Manchester: Manchester University Press, 1990.
- Redhead, Steve (1993), 'The end of the end-of-the-century-party.' In: St. Redhead (red.), *Rave off. Politics and deviance in contemporary youth culture*. Aldershot: Avebury, 1993, 1-6.
- Reinhardt, Charles (1981), *You can't do that. Beatles bootlegs and novelty records*. Chicago: Contemporary Books, 1981.
- Riesman, David (1950), 'Listening to popular music.' In: *American Quarterly*, 1950, 2, 359-371. Herdrukt in: B. Rosenberg en D.M. White (red.), *Mass culture. The popular arts in America*. Glencoe: Free Press, 1957, 408-417.
- Riesman, David, Nathan Glazer en Reuel Denney (1950), *The lonely crowd. A study of the changing American character*. New Haven: Yale University Press, 1950.
- Righart, Hans (1995), *De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict*. Amsterdam: De Arbeiderspers, 1995.
- Riley, Tim (1987), 'For the Beatles. Notes on their achievements.' In: *Popular Music*, 1987, 6, 3, 257-271.
- Riley, Tim (1988), *Tell me why. A Beatles commentary*. Londen: The Bodley Head, 1988.
- Riley, Tim (1995), 'Rock history meets the Beatles.' In: *Millenium Pop*, 1995, II, 1.
- Robertson, John (1994), *The complete guide to the music of the Beatles*. Londen: Omnibus Press, 1994.
- Robinson, John P., en Paul M. Hirsch (1972), 'Teenage response to rock and roll protest songs.' In: R.S. Denisoff en R.A. Peterson (red.), *The sounds of social change*. Chicago: Rand-McNally, 1972, 222-231.
- Roe, Keith (1992), 'Different destinies – different melodies. School achievement, anticipated status and adolescents' tastes in music.' In: *European Journal of Communication*, 1992, 7, 335-357.
- Roest, Karina (1992), 'Liefdesconcepties in hitsongs. Kort verslag van een kwalitatief onderzoek.' In: A. Smaling en F. van Zuuren (red.), *De praktijk van kwalitatief onderzoek. Voorbeelden en reflecties*. Meppel: Boom, 1992, 95-111.
- Rojek, Chris (1985), *Capitalism and leisure theory*. Londen, New York: Tavistock Publications, 1985.
- Roos, Michael, en Don O'Meara (1988), 'Is your love in vain? Dialectical dilemmas in Bob Dylan's recent love songs.' In: *Popular Music*, 1988, 7, 1, 35-50.
- Rooy, Piet de (1986), 'Vetkuijfe waarheen? Jongeren in Nederland in de jaren vijftig en zestig.' In: *Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis van de Nederlan-*

Literatuur

- den, 1986 1, 76-94.
- Rosenmayr, Leopold (1969), 'Hauptgebiete der Jugendsoziologie.' In: R. König (red), *Handbuch der empirische Sozialforschung. Band 2*. Stuttgart: Enke, 1969, 65-171.
- Rothenbuhler, Erik W., en John W. Dimmick (1982), 'Popular music: concentration and diversity in the industry 1974-1980.' In: *Journal of Communication*, 1982, 32, 143-147.
- Rotondi, James, en Jas Obrecht (1994), 'John Lennon. In his own write.' In: *Guitar Player*, 1994, 28, 9, 64-70, 73, 75, 77 en 110.
- Ruhlmann, William (1994), 'The Beatles. All Music Guide Biography.' In: *All Music Guide*, Internet: AllMusic.Ferri.Edu.
- Russo, Marco (1996), 'La prassi dell'arrangiamento nelle canzoni.' In: R. Dalmonte (red.), *Analisi e canzoni*. Trento: Dipartimento di Scienze Filologiche e Storiche, Università degli Studi di Trento, 197-233.
- Rutten, Paul (1991), *Hitmuziek in Nederland: 1960-1985*. Amsterdam: Otto Cramwinckel, 1991.
- Rutten, Paul, Gerd Jan Oud en Lutgard Mutsaers (1991), *Nederlandse popmuziek op de binnen- en buitenlandse markt*. Rijswijk: Ministerie van Welzijn, Volksgezondheid en Cultuur, 1991.
- Rypens, Arnold (1987), *The originals. In den beginne was muziek*. Antwerpen: Icarus, 1996 (derde bijgewerkte en volledig herziene druk onder redactie van Jos Liefink; eerder verschenen te Brussel: BRT, 1987; oorspronkelijke titel: The originals. 'You can't judge a song by the cover.').
- S**aal, Cees (1950), *Hoe leeft en denkt onze jeugd? Resultaten van een in 1946-1947 gehouden enquête*. Den Haag: Boekencentrum, 1950.
- Saal, Cees (1984), 'Huwelijk en gezin onder spanning. Afscheidscollege.' In: C.D. Saal, *Verwant en aanverwant. Sociologische opstellen*. Hoogezand: Stubeg, 1984, 202-222.
- Scaduto, Anthony (1973), *Bob Dylan*. New York: Castle Books, 1975 (herziene uitgave).
- Schaardenburg, Lienneke van (1988), *Meisjes uit mijn straat. Op zoek naar onze sociale kansen en ambities*. Amsterdam: Van Gennep, 1988.
- Schelsky, Helmut (1957), *Die skeptische Generation. Eine Soziologie der deutschen Jugend*. Düsseldorf, Köln: Diederichs.
- Scheys, Micheline (1986), 'The power of life style.' Paper presented at the 'XIth World Congress of Sociology'. New Delhi, August 18-22, 1986.
- Schnabel, Paul (1973), 'Seksualiteit in de welvaartsstaat.' In: *Sociologische Gids*, 1973, 20, 3, 191-206.
- Schütz, Alfred (1951), 'Making music together. A study in social relationship.' In: A. Schütz, *Collected papers II. Studies in social theory*. Den Haag: Martinus Nijhoff,

Het geluid van de Beatles

- 1964, 159-178 (oorspronkelijk verschenen in: *Social Research*, 1951, 18, 1, 76-97).
- Selten, Peter (1991), 'Het derde opvoedingsmilieu. Honderd jaar jeugd in Nederland: 1850-1950.' In: *Jeugd en Samenleving*, 1991, 21, 2/3, 86-99.
- Shea, Robert, en Robert Anton Wilson (1975), *The Illuminatus! trilogy*. New York: Dell, 1988.
- Sheff, David, en G. Barry Olson (1981), *The Playboy interviews with John Lennon and Yoko Ono*. New York: Playboy Press, 1981.
- Shepherd, John (1981), 'Towards a sociology of musical styles.' In: A.L. White (red.) *Lost in music. Culture, style and the musical event*. Londen: Routledge and Kegan Paul, 1987, 56-76 (eerder verschenen in: *Canadian Music Review*, 1981, 114-137).
- Shepherd, John (1982a), 'A theoretical model for the sociomusicological analysis of popular musics.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 2. Theory and method*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, 145-177.
- Shepherd, John (1982b), *Tin Pan Alley*. Londen: Routledge and Kegan Paul, 1982.
- Shepherd, John (1991), *Music as social text*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Shepherd, John (1993), 'Value and power in music. An English Canadian perspective.' In: V. Blundell, J. Shepherd en I. Taylor (red.), *Relocating cultural studies. Developments in theory and research*. Londen: Routledge, 1993, 171-206.
- Simmel, Georg (1903), 'The metropolis and mental life.' In: G. Simmel, *On individuality and social forms. Selected writings*. Chicago: University of Chicago Press, 1971 (onder redactie en met een voorwoord van Donald N. Levine; oorspronkelijk verschenen als: *Die Grosstädte und das Geistesleben*, in: *Die Grosstadt. Jahrbuch der Gehe-Stiftung*, 1903, 9).
- Sisson, C.H. (1978), 'Introduction.' In: Th. Hardy, *Jude the obscure*. Londen: Penguin, 1978, 11-26.
- Slugoski, Ben R. (1984), 'Ego identity and explanatory speech.' *Paper presented at the 'International Conference on Self and Identity'*. Cardiff, 1984.
- Slootweg, Dick (1989), *De B-kant van de beat*. Den Haag: SDU, 1989.
- Smith, Larry Richard (1970), *The Beatles as act. A study of control in a musical group*. Urbana: University of Illinois, 1970.
- Sontag, Susan (1965), 'One culture and the new sensibility.' In: S. Sontag, *Against interpretation and other essays*. New York: Doubleday, 1990 (oorspronkelijk 1966), 293-304.
- Spencer, Terence (1994), *It was thirty years ago today*. Den Haag: BZZTôH., 1994.
- Steensma, Frans, en Swie Tio (red.) (1992), *Oor's popencyclopedia 1992. Achtste, volledige herziene editie*. Amsterdam: Bonaventura, 1992.
- Stefani, Gino (1987), 'Melody. A popular perspective.' In: *Popular Music*, 1987, 6, 1, 21-35.
- Storms, Ger (1981), *Pop in de klas. Geschiedenis van de popmuziek, het popinstrumentari-*

- um, liedjes en improvisaties. Katwijk aan Zee: Panta Rhei, 1992 (zevende herziene druk).
- Stratton, Jon (1983), 'Capitalism and Romantic ideology in the record business.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 3. Producers and markets*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, 143-156.
- Straw, Will (1990), 'Characterizing rock music culture. The case of heavy metal.' In: S. During (red.), *The cultural studies reader*. Londen en New York: Routledge, 1993, 368-381. Eerder verschenen in: S. Frith en A. Goodman (red.), *On record. Rock, pop and the written word*. Londen: Routledge, 1990.
- Stroop, Jan, en Jan Donkers (1973), *Bob Dylan: bij benadering*. Hoorn: Westfriesland, 1973.
- T**agg, Philip (1982), 'Analysing popular music. Theory, method and practice.' In: Richard Middleton en David Horn (red.), *Popular Music 2. Theory and method*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, 37-67.
- Taylor, A.J.W. (1966), 'Beatlemania. A study in adolescent enthousiasm.' In: *British Journal of Social Clinical Psychology*, 1966, 5, 81-88.
- Tawney, R.H. (1926), *Religie en de opkomst van het kapitalisme. Een historische studie*. Nijmegen: SUN, 1979 (vertaling van: Religion and the rise of capitalism. Londen: Murray, 1926).
- Thornton, Sarah (1990), 'Strategies for reconstructing the popular past.' In: *Popular Music*, 1990, 9, 1, 87-95.
- Tillekens, Ger (1986), 'Sociale stratificatie, klasse en habitus. Bourdieu's theorie over de samenhang tussen cultureel en school kapitaal.' In: Th. Mensen en G. W. Meijnen (red.), *Sociale stratificatie en onderwijs*. Lisse: Swets en Zeitlinger, 1986, 173-185.
- Tillekens, Ger (1987), 'Het gebruik van de fantasie. Over de grenzen van een psycho-analyse van het stripverhaal.' In: *Comenius*, 1987, 25, 83-105.
- Tillekens, Ger (1993), 'Het patroon van de popmuziek. De vier dimensies van jeugdstijlen.' In: C.A.C. Klaassen en H. Kleijer (red.) *Socialisatie, jeugd en levensloop*. Thema-nummer van de *Sociologische Gids*, 1993, 40, 2, 177-194.
- Tillekens, Ger (red.) (1990), *Nuchterheid en nozems. De opkomst van de jeugdcultuur in de jaren vijftig*. Muiderberg: Coutinho, 1990.
- Troen, Selwyn K. (1976), 'The discovery of the adolescent by American educational reformers 1900-1920. An economic perspective.' In: L. Stone (red.), *Schooling and society*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1976, 239-251.
- Trow, Martin (1961), 'The second transformation of American secondary education.' In: *International Journal Of Comparative Education*, 1961, 2, 144-166 (herdrukt in: J. Karabel en A.H. Halsey (red.), *Power and ideology in education*, New York: Oxford University Press, 1977, 105-118).

Het geluid van de Beatles

- Tucker, Mark (1985), 'Count Basie and the piano that swings the band.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 5. Continuity and change*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985, 45-79.
- Turner, Bryan S. (1981), *For Weber. Essays on the sociology of fate*. Londen: Sage, 1996 (tweede druk).
- Turner, Bryan S. (1990), 'Outline of a theory of citizenship.' In: *Sociology*, 24, 2 189-217.
- V**een, Gert van (1994), *Welcome to the future*. Amsterdam: Arena, 1994.
- Veendrick, Laurenz (1993), *Het loon van de last. Ongeschoolde arbeid en de veranderende identiteit van ongeschoolde jongeren*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1993.
- Vermeer, Evert (1987), 'The Beatles. Een twintigste-eeuwse legende?' In: *Actuele Onderwerpen*, 2173, 3-7-1987.
- Vermeer, Evert (1988), *Get Back. Vijfentwintig jaar Beatles-muziek*. Almere: De Koning, 1988.
- Versteeg, Frits (1994), 'Een goede hit is nooit weg. Prehistorische hits: 1939 tot 1956.' In: Fr. Bouwman (red.), *Hit Dossier 1939 tot 1994*. Haarlem: Becht, 1994, 6-7.
- Vestdijk, Simon (1956), *Het eerste en het laatste. Grondslagen ener praktische muziek-esthetiek*. Den Haag: Bert Bakker, 1956.
- Villinger, Alexander (1983), *Die Beatles-songs. Analysen zur Harmonik und Melodik*. Freiburg: Hochschulverlag, 1983.
- Vliet, Ron van der (1990), 'De opkomst van het seksuele moratorium.' In: G. Hekma, B. van der Stolk, B. van Heerikhuizen en B. Kruithof (red.), *Het verlies van de onschuld. Seksualiteit in Nederland*. Groningen: Amsterdams Sociologisch Tijdschrift, Wolters Noordhoff, 1990, 51-68.
- Volmer, Jürgen (1983), *Rock'n'roll times. The style and spirit of the early Beatles and their first fans. Photographed and designed by Jürgen Vollmer*. New York: Overlook Press, 1983.
- W**arner, Alan (1995), *The Beatles guitar intros. Specially transcribed by Alan Warner*. Londen: Wise Publications, 1995.
- Weber, Max (1904/05), 'Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus.' In: M. Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tübingen: Mohr, 1972, deel 1, 17-206.
- Weber, Max (1921), *The rational and social foundations of music*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1958 (originele titel: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*; in het Engels vertaald en uitgegeven door Don Martindale, Johannes Riedel en Gertrude Neuwirth; ook verschenen als bijlage bij deel II van M.

- Weber, Wirtschaft und Gesellschaft. Grundrisse der verstehende Soziologie. Tübingen: Mohr, 1976; drie delen, vijfde druk, verzorgd door en met tekstkritische aantekeningen van Johannes Winckelmann).
- Weinstein, Deena (1991), 'The sociology of rock: an undisciplined discipline. The new music and the new scene. Review article.' In: *Theory, Culture and Society*, 1991, 8, 4, 97-101.
- Wells, Alan (1986), 'Women in popular music. Changing fortunes from 1955 to 1984.' In: *Popular Music and Society*, 1986, 10, 4, 73-85.
- Westen, Hans van (1980), *Beknopte geschiedenis van de populaire muziek vanaf 1900 tot heden*. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1982 (tweede druk).
- Weijers, Ido (1997), 'De slag om Dennendal. Een terugblik op de jaren vijftig vanuit de jaren zeventig.' In: Paul Luykx en Pim Slot (red.), *Een stille revolutie? Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig*. Hilversum: Verloren, 1997, 45-65.
- Whissell, Cynthia (1996), 'Traditional and emotional stylometric analysis of the songs of Beatles Paul McCartney and John Lennon.' In: *Computers and the Humanities*, 1996, 30, 257-265.
- Whiteley, Nigel (1987), *Pop design. From modernism to mod*. Londen: The Design Council, 1987.
- Whiteley, Sheila (1990), 'Progressive rock and psychedelic coding in the work of Jimi Hendrix.' In: *Popular Music*, 1990, 9, 1, 37-60.
- Whiteley, Sheila (1992), *The space between the notes. Rock and the counter-culture*. Londen: Routledge, 1992.
- Wicke, Peter (1982), 'Rock music. A musical-aesthetic study.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 2. Theory and method*. Cambridge: Cambridge University Press, 1982, 219-243.
- Widders-Ellis, Andy, en Jesse Gress (1994), 'Take a rad song and make it better. Exploded views of three Beatles classics.' In: *Guitar Player*, 1994, 28, 9, 95-104, 106 en 108.
- Willemze, Theo (1964), *Algemene muziekleer*. Utrecht: Het Spectrum, 1993 (twaalfde verbeterde druk).
- Willemze, Theo (1983), *Prisma algemene muziekleer, tevens inleiding in de solfège*. Utrecht: Het Spectrum, 1988.
- Willis, Paul (1974), *Symbolism and practice. The social meaning of pop music*. Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies: Stencilled Occasional Paper, SPCS 13, 1974.
- Willis, Paul (1977), *Learning to labour. How working class kids get working class jobs*. Westmead: Saxon House, 1977.
- Wolfe, Charles (1981), '"Gospel Boogie." White southern gospel music in transition: 1945-55.' In: R. Middleton en D. Horn (red.), *Popular Music 1. Folk or popular? Distinc-*

Het geluid van de Beatles

- tions, influences, continuities. Cambridge: Cambridge University Press, 1981, 73-82.
- Wolfe, Paul (1964), 'Dylan's sellout of the left.' In: R.S. Denisoff en R.A. Peterson (red.), *The sounds of social change*. Chicago: Rand McNally, 1972, 147-150 (oorspronkelijk verschenen in: Broadside, 1964, 20).
- Wouters, Cas (1985), 'Formalisering van informalisering. Veranderingen in omgangsvormen, vooral tussen de seksen in Nederland, 1930-1985.' In: *Sociologisch Tijdschrift*, 1985, 12, 1, 133-162.
- Z**ilversmit, Arthur (1976), 'The failure of progressive education 1920-1940.' In: L. Stone (red.), *Schooling and society*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1976, 252-263.
- Zinnecker, Jürgen (1986), 'Jugend im Raum gesellschaftlicher Klassen. Neue Überlegungen zu einem alten Thema.' In: W. Heitmeyer (red.), *Interdisziplinäre Jugendforschung. Fragestellungen, Problemlagen, Neuorientierungen*. Weinheim, München: Juventa Verlag, 1986, 99-132.
- Zipf, George Kingsley (1949), *Human behavior and the principle of least effort. An introduction to human ecology*. New York, Hafner: 1972 (facsimile herdruk van de oorspronkelijke uitgave uit 1949; Cambridge, Massachussets: Addison-Wesley.

Register

A Day In The Life	352	Animals, The	56, 157, 158
A Hard Day's Night	134, 150, 227, 228, 244, 252, 374, 376, 380, 403	Anji	226, 395
A Shot Of Rhythm And Blues	382	Anna (Go To Him)	382
A Taste Of Honey	198, 382	Another Girl	282, 403
A World Without Love	382	Any Time At All	252, 294, 295, 380, 403
Aan Het Lago Maggiore	75	Anyon, Jean	284, 407
Abma, Ruud	73, 84, 86, 87, 327, 334, 407	Applejacks, The	381
Across The Universe	355	As Tears Go By	157, 168
Act Naturally	385, 391	Ask Me Why	160, 161, 162, 375, 380, 404
Adamo, Salvatore	31, 69	Astaire, Fred	282
Adams, Douglas	355, 407	Austin, John L.	289, 407
Adorno, Theodor W.	23, 67, 69, 79, 302, 317, 318, 319, 321, 328, 335, 340, 341, 344, 407	Avalon, Frankie	385
Ain't She Sweet	382, 388	Baacke, Dieter	78, 408
Alberti, Willeke	51	Babbitt, Milton	320
Aldiss, Brian W.	366, 407	Babington, Bruce	271, 282, 408
Aldridge, Alan	252, 263, 375, 407	Baby It's You	382
Alexander, Arthur	383, 384	Baby, Let's Play House	284
All I've Got To Do	148, 149, 252, 380, 403	Baby's In Black	207, 253, 380
All My Loving	159, 160, 193, 373, 380, 403	Bach, Carl Philipp Emanuel	319
All Together Now	252	Bach, Johan Sebastian	347
All You Need Is Love	132, 143, 212, 372	Bach, Johann Sebastian	112, 115, 132, 314, 318, 358
Als Op Capri De Rozentuinen Bloeien	75	Bacon, Tony	40, 394, 408
Amazing Grace	239	Bad Boy	386, 391
American Quarterly	76	Bad To Me	382
And I Love Her	125, 184, 185, 198, 251, 380, 403	Baez, Joan	273
Andrew Sisters, The	127, 272	Bakker, Kees	340, 408
		Bamberg, Heinz	12, 56, 157, 399, 408
		Baron, Steve	349, 408
		Barrett, Ritchie	154, 385
		Barrow, John D.	356, 408
		Barthes, Roland	299, 408

Het geluid van de Beatles

Bauman, Zygmunt	342, 343, 408	Bradford Hobbs, Jane	399
Beach Boy's, The	131, 371	Brahms, Johannes	216, 219, 314
Beatles Unlimited	51	Brake, Michael	27, 28, 410
Beaud, Paul	340, 408	Brands, Jan	325, 410
Be-Bop-A-Lula	382, 387	Brandsma, Hennie	77, 410
Beethoven, Ludwig van	17, 112, 216, 219, 314, 347	Braun, Michael	86, 103, 105, 410
Benbow, Steve	395	Brecht, Bertolt	358
Benjamin, Walter	23, 341, 408	Broonzy, Bigg Bill	59
Bennett, Anthony	60, 408	Brown, Joe	386
Berger, David G.	30, 73, 426	Brunning, Bob	59, 410
Berger, David G.	84	Bultman, Scott	21, 413
Berger, Morroe	361, 408	Burdon, Eric	157
Berkeley, Busby	272	Burnett, Robert	73, 410
Berlin, Irving	360, 393	Burnette, Dorsey	385
Berlioz, Hector	314	Burnette, Johnny	385
Bern Elliott and the Fenmen	399	Burns, Gary	93, 410
Bernard, Yvonne	28, 72, 409	Buxton, David	366, 410
Bernstein, Leonard	33, 115	Byrds, The	131, 338
Berry, Christina Y.	421	Cage, John	320
Berry, Chuck	11, 17, 18, 19, 30, 37, 40, 55, 63, 129, 132, 210, 241, 260, 274, 359, 379, 385	Campbell, Colin	90, 263, 264, 266, 303, 337, 338, 342, 343, 348, 352, 364, 372, 376, 377, 405, 410
Besame Mucho	371, 382	Can You Take Me Back	373
Best, Pete	64, 370	Can't Buy Me Love	168, 169, 254, 262, 278, 346, 364, 380, 390, 403
Bilkes, Bert	71, 338, 409	Cardiff, David	349, 410, 430
Bintangs, The	19	Carefrees, The	369
Birkin, Jane	274	Carey, James T.	10, 269, 273, 276, 281, 293, 299, 303, 338, 343, 410
Black, Cilla	284, 382	Carol	382
Blacking, John	298, 409	Carr, Roy	58, 93, 223, 245, 370, 374, 411
Bleich, Anet	208, 409	Carter Family, The	395
Blom, Johan C.H.	208, 409	Carter, Benny	360
Blue Diamonds, The	19, 64	Castleman, Harry	388, 427
Blue Jay Way	303	Cawelti, John	366, 411
Blue Suede Shoes	385	Cayenne	380, 381, 387
Blueberry Hill	63	Chains	382
Bockris, Victor	157, 205, 409	Chambers, Iain	27, 56, 58, 310, 346, 411
Bogt, Tom ter	14, 19, 277, 313, 409	Chandler, Chas	157
Bois-Reymond, Manuela du	72, 325, 409, 424	Chaplin, Charlie	332
Boomkens, Réne	347, 406, 409	Charles, Ray	384
Boone, Pat	18, 29, 277	Checker, Chubby	37, 243
Bork, Remko van	268, 409	Chomsky, Noam	23, 39
Bosma, Harke A.	291, 321, 409	Chopin, Frédéric	141, 219, 240, 241, 344, 358
Bourdieu, Pierre	31, 314, 335, 409	Clapton, Eric	12, 152
Bouwman, Francis	51, 409	Clarabella	382
Boys	382	Clark, Petula	284
Bradby, Barbara	138, 282, 299, 409		

Register

Clarke, Donald	56, 101, 359, 360, 411	Devil In Her Heart	137, 138, 382, 404
Clarke, John	27, 29, 411	Dickstein, Morris	335, 365, 412
Coasters, The	385	Dieleman, Arjan	27, 70, 321, 405, 412, 427
Cochran, Eddy	11, 18, 330	Dietrich, Eva	132, 371, 412
Cogan, Joe	374	Dijk, Jan van	108, 413
Cohen, Phil	27, 411	Dimmick, John	73, 429
Cohn, Nick	57, 411	Dizzy Miss Lizzy	363, 386, 390, 391
Come To Me	399	Do You Believe In Magic?	131
Comets, The	384	Do You Want To Know A Secret?	125, 151, 212, 252, 278, 375, 380
Connery, Sean	209	Doe Maar	8, 363
Cookies, The	384	Domino, Fats	51, 63, 385
Corrigan, Paul	27, 411	Don't Bother Me	198, 251, 373, 380, 381
Coward, Noël	393	Don't Ever Change	382, 385
Craats, Jan van de	49, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 122, 128, 129, 177, 179, 187, 191, 192, 193, 195, 213, 214, 232, 237, 377, 405, 406, 411	Don't Fence Me In	272
Cramer, Pieter	338, 411	Donay's, The	138, 384
Crew Cuts, The	10	Donegan, Tony (Lonnie)	58, 386
Crickets, The	338, 384	Doney, Malcolm	57, 412
Crosby, Bing	66, 272	Donkers, Jan	32, 431
Cross, Ian	129, 411	Dr. Feelgood and the Interns	384
Cry Baby Cry	373	Drapkin, Richard	138
Cry For A Shadow	380, 381, 388	Dream Boy	383, 385
Cry Me A River	195, 395	Drive My Car	279, 403
Crying, Waiting, Hoping	382	Dronkers, Jaap	328, 412
Cuby en de Blizzards	19	Drunken Sailor	142, 292
Dahan, Eric	363, 412	Dunk, Han	75
Dallas, Karl	395, 412	Durant, Alan	363, 412
Dam, Cilia ten	327, 412	Durkheim, Émile	322, 323, 324, 326, 327, 335, 339, 341, 351, 352, 413
Dana, Vic	195	Dylan, Bob	23, 32, 38, 55, 131, 157, 192, 212, 226, 254, 260, 262, 268, 273, 288, 301, 304, 361, 371, 384
Dandy	345	Eagles	338
Darwin, Charles	337	Eco, Umberto	23, 210, 413
Dave Clark Five, The	57	Eder, Bruce	58, 222, 413
Davies, Hunter	21, 30, 412	Egmond, René van	213, 427
Davis, Gary	62	Ehrenreich, Barbara	209, 413
Day Tripper	13, 51, 255, 280, 346	Eight Days A Week	157, 158, 183, 251, 373, 380, 403
Day, Doris	386	Elderen, P. Louis van	364, 413
Day, Paul	408	Eleanor Rigby	283
Dean, James	332	Elias, Norbert	336, 337, 340, 413
Dear Prudence	22	Ellemers, Joop E.	209, 332, 413
Delany, Samuel R.	343, 412	Elliot, (Ramblin') Jack	395
Deleuze, Gilles	23	Ellis, Alexander J.	41, 156, 256, 377
Denisoff, R. Serge	131, 268, 270, 361, 412	Elteren, Mel van	29, 413
Denney, Reuel	340, 428	Epstein, Brian	29, 57, 382, 388
Determeijer, Eddy	64, 361, 412		

Het geluid van de Beatles

Erikson, Erik H.	321, 413	Gartenberg, Howard M.	303, 415
Erlewine, Michael	21, 413	Geesink, Anton	69
Erlewine, Stephen	21, 413	Gelder, Ben van	71, 416
Euler, Leonhard	42, 109, 111, 112, 117, 213, 231	Geppert, Georg	263, 416
Evans, Peter William	271, 282, 408	Gerritsen, Rinus	53, 59, 63
Everly Brothers, The	40, 174, 186, 275, 384	Gerry and the Pacemakers	18, 53
Evers, Miriam	362, 413	Get Back	370, 372, 400
Every Little Thing	252, 380	Geurten, Marijke	412
Everybody's Trying To Be My Baby	382	Gillett, Charlie	10, 55, 416
Fabbri, Franco	97, 362, 414	Ginsberg, Allen	260
Faithfull, Marianne	157, 284	Girl	252, 267, 279, 346, 372, 381, 403
Falling In Love Again	382	Glad All Over	382, 385
Featherstone, Mike	342, 414	Glazer, Nathan	340, 428
Fender, Leo	395	Gleason, Ralph J.	270, 416
Fiedler, Leslie A.	28, 414	Godard, Jean-Luc	335
Finn, Dan	408	Goffin, Gerry	146, 385
Fiore, Quentin	422	Golden Earring	19, 38, 53, 63
Fleetwood Mac	255	Golden Gate Quartet, The	239
Fleming, Ian	365	Goldthorpe, John	366, 416
Flender, Christine	210, 252, 414	Goodman, Benny	360
Flying	373	Gordy, Berry	379, 384, 399
Foley, Ellen	275	Goudsblom, Johan	72, 417
Fontaine, Eddie	385	Gouldner, Alvin W.	324, 342, 366, 416
Förnas, Johan	298, 414	Graaf, K. de	271, 416
Forte, Allen	127, 152, 165, 186, 358, 414	Graham, Davey	226, 395
Fortuyn, Pim	74, 75, 208, 414	Gramsci, Antonio	23
Foucalt, Michel	23	Grant, Neil	408
Fourmost, The	381, 382	Green, Michael	408
Free As A Bird	373	Greensleeves	132, 143, 144, 145, 164
Freud, Sigmund	337	Gress, Jesse	155, 245, 247, 256, 297, 433
Frith, Simon	27, 32, 36, 41, 55, 56, 72, 82, 91, 268, 269, 271, 277, 278, 282, 288, 289, 298, 299, 300, 324, 343, 349, 352, 361, 362, 411, 414, 415	Groenman, Sjoerd	68, 69, 76, 79, 416
From A Window	382	Gronow, Pekka	61, 416
From Me To You	180, 181, 183, 185, 205, 252, 267, 297, 345, 371, 380, 390, 403	Groot, Boudewijn de	64
Fujita, Tetsuya	376, 408	Grossberg, Lawrence	30, 85, 87, 133, 327, 332, 333, 334, 339, 340, 352, 361, 417
Gabree, John	332, 346, 415	Guitar Player	155
Gainsbourg, Serge	274	Guthrie, Woody	137, 145, 395
Gallagher, Liam	363	Habermas, Jürgen	43, 46, 69, 215, 315, 316, 323, 331, 417
Gammon, Vic	60, 348, 415	Hagino, Yuji	376, 408
Gantz, Walter	303, 415	Haley, Bill	10, 63, 260, 359, 384
Ganzeboom, Harry	254, 314, 415	Hallelujah, I Love Her So	382, 387
Garber, Jenny	287, 423	Hallyday, Johnny	52, 64
Garofalo, Reebee	361, 416	Hamm, Charles	363, 417
		Hammerstein (II), Oscar	33
		Händel, Georg Friedrich	115, 314, 358
		Hard Headed Woman	397
		Hardy, Françoise	139

Register

Hardy, Thomas	301, 417	Hound Dog	63, 385
Harker, Dave	60, 141, 417	House of Love	281
Harman, Alec	143, 417	House, Son	62
Harper, Colin	22, 225, 417	Houston, Whitney	139
Harré, Rom	289, 290, 291, 304, 417	How Do You Do It?	382
Harrison, George	14, 52, 93, 127, 157, 175, 198, 223, 250, 251, 363, 372, 373, 381, 385, 390, 393, 398	How Do You Do What You Do To Me	53
Haveman, Jan	71, 73	Howlett, Kevin	390, 418
Hawkins, Stan	364, 417	Howlin' Wolf	260
Hawks, The	131	Hully Gully	58, 383, 389
Hayakawa, S.I.	271, 417	Hustwitt, Mark	61, 338, 418
Haydn, Joseph	314	Huygen, Maarten	256, 419
Hays, Will	272	I 'm The Walrus	262
Heartbreak Hotel	10, 40, 63, 285	I Call Your Name	380
Hebdige, Dick	63, 340, 417	I Don't Want To See You Again	382
Hello Little Girl	380, 381, 387, 389	I Don't Want To Spoil The Party	99, 380
Helmholtz, Hermann	41, 42, 44, 49, 117, 122, 212, 377, 418	I Feel Fine	134, 161, 231, 240, 251, 373, 380, 391
Help!	165	I Forgot To Remember To Forget	382
Helter Skelter	167, 168, 263	I Got A Woman	382
Hendrix, Jimi	207	I Got To Find My Baby	382
Hennion, Antoine	13, 418	I Just Don't Understand	382
Herman's Hermits	57, 345	I Lost My Little Girl	380
Hertsgaard, Mark	39, 92, 167, 189, 204, 374, 386, 418	I Me Mine	372
Hessen, Jan van	78, 80, 84, 287, 288, 327, 328, 330, 418	I Remember You	382
Heuger, Markus	210, 252, 414	I Saw Her Standing There	33, 38, 40, 45, 99, 116, 188, 190, 194, 210, 225, 230, 248, 252, 254, 285, 294, 352, 373, 375, 380, 403
Heuvel, Mark van den	70, 209, 418	I Should Have Known Better	242, 251, 295, 296, 307, 380, 403
Hewitt, Roger	60, 418	I There's A Place	242
Hey Jude	259, 260, 301, 302, 303, 304	I Wanna Be Your Man	153, 154, 155, 156, 236, 237, 251, 294, 380, 403
Hey-Hey-Hey-Hey!	383	I Want To Hold Your Hand	51, 132, 134, 138, 150, 162, 163, 172, 183, 184, 185, 193, 210, 247, 252, 262, 263, 267, 307, 345, 346, 373, 380, 390, 403
Heylin, Clinton	386, 418	I Want You, I Need You	63
Hippy Hippy Shake	58, 382	I Wish I Could Shimmy Like My Sister	Kate 382
Hirsch, Paul M.	268, 428	I'll Always Love You	139
Hitweek	69	I'll Be Back	198, 293, 380, 403
Hold Me Tight	190, 191, 380, 403	I'll Be On My Way	380, 381, 390
Holly, Buddy	18, 40, 95, 129, 242, 282, 338, 384, 387	I'll Cry Instead	179, 180, 381, 403
Home On The Range	118, 145	I'll Follow The Sun	273, 281, 380, 381, 387, 391, 403
Honey Don't	40, 382	I'll Get You	150, 242, 252, 283, 381, 403
Honeymoon Song	386	I'll Keep You Satisfied	382
Hooker, John Lee	236		
Hopkin, Mary	284		
Horn, David	22, 418		
Horton, Donald	269, 276, 277, 299, 343, 418		

Het geluid van de Beatles

I'm A Loser	192, 381, 403	Joplin, Scott	360
I'm Down	223, 391	Joseph, Victor	209, 419
I'm Gonna Sit Right Down And Cry (Over You)	382, 389	Jouffa, François	57, 366, 372, 377, 427
I'm Happy Just To Dance With You	295, 381, 403	Julia	22, 212
I'm In Love	382	Kaempfert, Bert	387
I'm Talking About You	383	Kallen, Hans van der (Havank)	210
I'm The Walrus	346	Kamphorst, Teus	330, 419
I'm Walking	63	Kansas City	241, 243, 379, 383
Ibelings, Hans	209, 419	Kapteyn, Paul	9, 332, 419
If I Fell	202, 205, 252, 280, 381, 403	Karsten, Luchien	333, 419
If You Gotta Make A Fool Of Somebody	254	Karsten, Sjoerd	93, 419
If You Love Me, Baby	383, 388	Katz, Elihu	313, 419
Ifield, Frank	169, 386	Keep Your Hands Of My Baby	383, 385
In Spite Of All The Danger	381, 387	Kempen, G.	422
In The Mood	132	Kennedy, James	85, 209, 332, 419
Ingham, Peter	388, 419	Kerouac, Jack	81, 365
Inglehart, Ronald	328, 419	Ketting, Evert	274, 420
Isley Brothers, The	242, 379	King, B.B.	229, 260, 360
It Ain't Me, Babe	273	King, Carole	146, 385
It Won't Be Long	124, 150, 151, 188, 189, 190, 294, 381, 403	Kinks, The	345
It's For You	382	Kirchherr, Astrid	366
It's Getting Better	303	Klaassen, Harry	124, 205, 302, 420
Jackson, Michael	361	Klaatu	369
Jacobs, Jan	268, 409	Kleijer, Henk	56, 69, 70, 209, 278, 283, 324, 329, 330, 405, 406, 419, 420
Jagger, Mick	154, 157	Klein, Jean-Claude	62, 420
Jaide, Walter	84, 419	Knot, Hans	69, 405, 406, 421
Jailhouse Rock	385	Koelewijn, Peter	64
Jamerson, James	40	Kom Van Dat Dak Af	64
Janáček, Leoš	212	Komm Gib Mir Deine Hand	390
Jansch, Bert	22, 225	Korner, Alexis	59, 255
Jansen, Jan	69	Kozak, Dan	374
Janssen, Jacques	334, 338, 339, 419	Krabbe, P.F.M.	409
Je T'Aime, Moi Non Plus	274	Kramarz, Volkmar	49, 55, 91, 99, 119, 120, 121, 122, 130, 133, 137, 141, 145, 146, 150, 153, 155, 156, 158, 164, 165, 167, 175, 182, 183, 184, 186, 192, 222, 227, 228, 229, 231, 232, 233, 235, 237, 239, 245, 255, 261, 308, 345, 346, 363, 398, 405, 421
Jodimars, The	384	Kramer, Billy J	381, 382, 390
John, Elton	400	Krantz, D.E.	72, 73, 79, 83, 327, 334, 421
Johnny B. Good	383	Kroyer, Theodor	42
Johns, Jasper	335	Krüger, Heinz-Hermann	324, 421
Johnson, Marv	399	Krumhansl, C.L.	129, 421
Johnson, Richard	408	Kubo, Hajime	376, 408
Johnson, Robert	62	La Bamba	242, 243
Johnston, Ian	113, 307, 419	Labree, Rob	18, 37, 421
Johnstone, John	313, 419		
Jones, Steve	12, 419		
Joplin, Janis	152, 207		

Register

Lacan, Jacques	302	Lopez, Trini	243
Lady Madonna	283	Lords, The	64
Laermans, Rudi	329, 420, 421	Love Letters In The Sand	277
Lance, Larry M.	274, 421	Love Me Do	91, 124, 134, 222, 240, 241, 243, 244, 251, 267, 307, 348, 370, 371, 372, 373, 375, 381, 387, 390, 404
Langeveld, M.J.	70, 71, 327, 338, 421	Love Me Tender	165, 285
Lawrence, D.H.	327, 365	Love Of The Loved	382, 389
Leadbelly	157, 395	Lovely Rita	283
Leave My Kitten Alone	383, 387	Lovin' Spoonful	131, 273
Lee, Peggie	236, 386	Lucille	383
Leech, Geoffrey	286, 287, 421	Lull, James	313, 422
Leiber, Jerry	146, 154, 385	Lulu	284
Leitch, Donovan Philip	22	Lutte, Gerard	69, 422
Lend Me Your Comb	174, 383, 385	Luykx, Paul	209, 422
Lenders, Jan	209, 339, 421	Mabellene	63
Lennon, John	12, 14, 22, 33, 40, 52, 63, 86, 91, 92, 93, 94, 103, 116, 127, 136, 146, 147, 153, 156, 160, 162, 168, 174, 192, 202, 222, 247, 248, 250, 251, 252, 256, 263, 264, 267, 279, 290, 298, 301, 349, 366, 371, 372, 373, 375, 380, 381, 385, 389, 390, 393, 396, 400	MacDonald, Ian	33, 34, 39, 84, 92, 97, 103, 124, 154, 156, 157, 160, 162, 163, 167, 174, 192, 193, 200, 222, 247, 248, 251, 253, 262, 263, 266, 277, 279, 282, 284, 296, 308, 311, 312, 319, 347, 352, 372, 374, 384, 385, 386, 393, 400, 401, 422
Lennox, Annie	364	MacInnes, Colin	73, 422
Leonard, Neil	61, 421	MacLaughlan, D.L. (Saki)	374, 422
Lester, Richard	391	Maggie Mae	386
Let It Be	372	Magical Mystery Tour	372
Let's Spend The Night Together	274, 345	Mailer, Norman	81, 365
Let's Twist Again	37	Maler, Wilhelm	120, 121, 357, 358, 422
Lewis, George H.	421	Mama's and the Papa's, The	131
Lewis, Jerry Lee	18, 363, 399	Mandemakers, Kees	328, 422
Lewisohn, Mark	21, 33, 95, 127, 170, 180, 253, 267, 370, 379, 381, 386, 387, 391, 401, 421	Mann, William	103, 105
Like Dreamers Do	381, 389	Marahishi Mahesh Yogi	266
Linden, Frans J. van der	421	Marcus, Greil	10, 55, 259, 260, 262, 284, 288, 298, 304, 305, 309, 330, 338, 347, 348, 365, 422, 423
Linden, Frans van der	84	Maria	33
Liszt, Franz	141, 216, 314	Marino Marini and his Quartet	386
Little Child	100, 151, 152, 251, 381, 403	Martin, George	127, 157, 174, 388, 399
Little Eva	385	Martin, Linda	423
Little Queenie	383	Martin, Peter J.	42, 216, 423
Little Walter	59, 225	Martindale, Don	44, 45, 139, 147, 212, 213, 215, 315, 318, 423
Lloyd, A.L. (Bert)	59	Marvelettes, The	139, 277, 384, 391
Lockwood, David	322, 422	Maso, Benjo	84, 423
Lomax, Alan	395	Matchbox	383
London, Julie	195	Matthijs, Mik	365, 423
Lonesome Tears In My Eyes	383	May, Keith M.	301, 365, 423
Long Tall Sally	63, 161, 176, 222, 224, 225, 226, 227, 379, 383, 391, 404		
Lopes, Paul	73, 422		

Het geluid van de Beatles

Mayall, John	59, 255	Money (That's What I Want)	379, 383,
Mayhem, Henry	395		384, 399
McCartney, Paul	12, 14, 33, 40, 52, 69,	Money Can't Buy	364
	91, 93, 95, 124, 127, 136, 146, 147,	Mönks, F.	422
	153, 161, 162, 167, 168, 174, 180, 182,	Moody Blues, The	400
	202, 204, 205, 223, 247, 248, 251, 252,	Mooney, Hughson F.	66, 67, 76, 80, 81,
	253, 256, 263, 264, 266, 267, 279, 281,		82, 87, 270, 271, 272, 273, 278, 299,
	296, 298, 346, 349, 366, 370, 371, 372,		343, 425
	373, 375, 379, 380, 381, 383, 385, 386,	Moonlight Bay	383
	388, 389, 390, 393, 400	Moore, Allan F.	347, 425
McCull, Ewan	59	Morrisson, Jim	338
McGhee, Brownie	59, 360	Most, Mickie	157
McLuhan, Marshall	68, 422	Moulijn, Coen	69
McQuinn, Roger	131, 132	Mozart, Wolfgang Amadeus	112, 115,
McRobbie, Angela	287, 423		179, 219, 314, 336, 337, 340, 358
Meade, Marion	283, 284, 423	Mr. Moonlight	383
Meat Loaf	275	Mr. Tambourine Man	131
Meerling	249, 423	Mulhern, Francis	101, 425
Meijers, Frans	72, 325, 424	Mulisch, Harry	207, 208, 210, 220, 255,
Mellers, Wilfrid	23, 36, 46, 56, 101, 102,		425
	103, 104, 106, 117, 128, 142, 145, 164,	Muni, Scott	22, 63, 64, 132, 425
	167, 193, 217, 219, 220, 238, 253, 281,	Murphy, Allan	90, 263, 264, 266, 303,
	318, 320, 358, 374, 397, 423, 424		342, 348, 352, 372, 376, 377, 410
Memphis, Tennessee	383	Murray, Mitch	387
Merton, Robert K.	326, 424	Mutsaers, Lutgard	22, 37, 40, 405, 406,
Merwe, Peter van der	60, 62, 65, 133, 141,		425, 429
	142, 143, 144, 152, 155, 164, 168, 211,	Muziek Expres	69
	217, 218, 219, 220, 221, 223, 224, 226,	Muziek Parade	69
	227, 228, 229, 230, 231, 234, 237, 238,	My Bonnie	142, 383, 386, 387
	239, 240, 246, 254, 255, 257, 344, 358,	My Gal Sal	271
	363, 364, 394, 397, 424	My Generation	345
Meulen, Ruud ter	412	My Old Man's A Dustman	59
Michaels, Mark	136, 137, 140, 398, 424	Nanry, Charles	364, 425
Middleton, Richard	23, 38, 166, 186, 188,	New York Times	105, 283
	230, 240, 302, 364, 397, 424	Newton, John	239
Miedema, Siep	279, 406, 424	Nijs, Rob de	64
Mignon, Patrick	263, 424	No Milk Today	345
Miles, Barry	204, 424	No Reply	158, 159, 251, 381, 403
Miller, Glenn	127, 132	Nobody I Know	382
Milner, Anthony	143, 417	Nobody Knows You When You're Down	
Minganti, Franco	57, 424	And Out	152
Miracles, The	384, 399	Nobody's Child	383, 386, 388
Misery	136, 180, 192, 212, 381, 403	Noort, Wim van	361, 425
Mitsui, Toru	388, 419	Norman, Philip	21, 94, 350, 365, 371, 388,
Mol, Pieter-Jan	67, 69, 340, 361, 425		425
Mommaas, Hans	70, 209, 418	Norwegian Wood	280
Monday, Monday	131	Not A Second Time	103, 198, 381

Register

Nothin' Shakin'	383	Peterson, Richard A.	30, 70, 73, 84, 85, 361, 426
Nowhere Man	256	Pettin' In The Park	272
O'Donnell, Jim	425	Peyser, Joan	48, 309, 311, 312, 320, 326, 427
O'Grady, Terence J.	38, 39, 91, 93, 100, 105, 158, 160, 161, 163, 167, 174, 184, 200, 245, 249, 252, 254, 298, 308, 345, 371, 383, 386, 425, 426	Philips, John	131
O'Meara, Don	289, 428	Phillips, Sam	55
Oasis	363	Pirsig, Robert M.	355, 427
Obrecht, Jas	248, 256, 279, 345, 429	Plas, Jan van der	204, 427
Oh Carol	64	Playboy	103
Okun, Milton	122, 225, 226, 231, 240, 254, 375, 426	Please Mr. Postman	139, 277, 383, 391, 404
Oliver, Paul	228, 426	Please Please Me	14, 139, 160, 173, 174, 175, 176, 178, 180, 186, 191, 196, 251, 252, 263, 267, 307, 345, 375, 381, 385, 390, 404
Olson, Ann Margaret	162, 386	Pluymen, Peter	70, 427
Olson, G. Barry	162, 386, 430	Podrazik, Walter J.	388, 427
Olympics, The	58, 383	Poirier, Richard	299, 427
One After 909	280, 380, 381, 382, 387	Polard, Jean-Louis	57, 366, 372, 377, 427
One and One Is Two	382	Polfuss, Lester William	394
Only A Northern Song	131, 223	Polla, Franco la	366, 427
Ooh! My Soul	383	Pollack, Alan	33, 92, 115, 116, 118, 141, 145, 153, 156, 160, 161, 163, 174, 180, 181, 182, 186, 187, 189, 191, 195, 198, 199, 200, 202, 223, 262, 308, 346, 373, 427
Oor	32, 385	Poole, Brian	388
Orbison, Roy	13, 174, 260, 383, 385	Popular Music	22, 23, 38, 359
Original Dixieland Jazz Band, The	62	Popular Music and Society	23
Orioles, The	10	Porter, Cole	272
Oud, Gerd Jan	429	Porter, Steven	10, 14, 34, 35, 119, 141, 375, 427
Outsiders, The	19	Povel, Dirk-Jan	213, 427
Overlanders, The	369	Praag, Carlo van	409
Owens, Buck	385	Pratt, Ray	327, 427
Paddison, Max	340, 426	Presley, Elvis	10, 11, 18, 21, 40, 51, 54, 63, 69, 129, 139, 146, 165, 260, 277, 284, 285, 309, 330, 348, 357, 359, 360, 384, 385, 395, 397
Päffgen, Peter	394, 395, 426	Preston, Billy	400
Paige, Bert	64	Preston, Johnny	386
Paint It Black	13	Preston, Katherine K.	61, 427
Palmer, Tony	53, 61, 359, 360, 426	Pretty Woman	13
Paradise By The Dashboard Light	275	Price, Alan	157
Parker, Charlie	150	Prins, Maerten	419
Parsons, Talcott	73, 321, 326, 426	Proust, Marcel	365
Parton, Dolly	139		
Paul, Les	394		
Pearson, Martin L.	303, 415		
Peatman, John Gray	65, 76, 269, 426		
Pegg, Carole	284, 426		
Peggy Sue	40, 188, 230, 282, 294, 299		
Penniman, (Little) Richard	18, 30, 40, 63, 64, 222, 241, 260, 359, 363, 379, 386		
Penny Lane	352, 370		
Perkins, Carl	40, 174, 260, 385		
Peter and Gordon	382		

Het geluid van de Beatles

PS I Love You	99, 187, 194, 195, 196, 198, 202, 251, 277, 345, 346, 375, 381, 404	Roll Over Beethoven	17, 19, 63, 222, 241, 243, 383, 404
Pythagoras	106, 300, 364, 396	Rolling Stones, The	13, 20, 31, 53, 57, 153, 158, 168, 254, 260, 274, 283, 284, 345, 361, 385, 399
Q65	13, 19	Romero, Chan	58, 386
Quand Les Roses	31	Roos, Michael	289, 428
Quickly, Tommy	382	Roosevelt, Franklin Delano	271
Rainy Day Woman n°s 12 & 35	254	Roosevelt, Theodore	271
Ramblers, The	75, 272	Rooy, Piet de	28, 428
Rameau, Jean Philippe	109, 111, 112, 113, 117	Rosenmayr, Leopold	291, 429
Ramona	64	Rothenbuhler, Erik	73, 429
Ray, James	253	Rotondi, James	248, 256, 279, 345, 429
Ray, Johnny	30	Rowe, Dick	388
Real Love	373	Ruby Tuesday	283
Red Roses For A Blue Lady	195	Ruhmann, William	370, 429
Red Sails In The Sunset	383	Run For Your Life	284
Redhead, Steve	60, 340, 428	Russo, Marco	243, 429
Reed, Lou	212	Rutles, The	369
Reinhardt, Charles	369, 387, 389, 428	Rutten, Paul	270, 364, 429
Reminiscing	383	Rypens, Arnold	384, 429
Return To Sender	139, 277	Saal, Cees	71, 73, 274, 275, 429
Revolution	260, 301, 305, 372	Sarti, S.	422
Revolution n° 9	263, 373	Satisfaction	205, 274
Richard, Cliff	18, 29, 58, 69	Sato, Goro	376, 408
Richards, Keith	154, 157, 205	Scaduto, Anthony	38, 429
Richardson, Jiles P.	18	Scannell, Paddy	349, 410
Riedel, Johannes	44, 45, 139, 147, 212, 213, 215, 315, 318, 423	Schaardenburg, Lieneke van	325, 429
Riesman, David	76, 340, 341, 428	Schelsky, Helmut	71, 72, 334, 429
Righart, Hans	69, 84, 209, 331, 428	Schenker, Heinrich	186
Riley, Tim	33, 34, 39, 92, 93, 103, 119, 160, 161, 163, 167, 171, 200, 204, 231, 245, 268, 295, 298, 304, 308, 347, 372, 374, 375, 376, 384, 386, 428	Scheys, Micheline	342, 429
Robertson, John	386, 389, 428	Schiller, Friedrich	315
Robinson, John P.	268, 428	Schiller, Seth O.	303, 415
Robinson, Smokey	160, 384, 399	Schmidt, Annie M.G.	209
Rock Around The Clock	10, 63, 359	Schnabel, Paul	270, 429
Rock Island Line	59	Schönberg, Arnold	46, 317, 319, 347
Rockin' Billy	277	Schram, Sjakie	53
Rock'n'Roll Music	17, 19, 383	Schreijers, Coby	64
Rodgers, Richard	33	Schreuders, Piet	124, 205, 302, 420
Roe, Keith	428	Schubert, Franz	112, 115, 141, 187, 314, 358
Roe, Tommy	383	Schumann, Robert	314
Roest, Karina	270, 428	Schütz, Alfred	297, 300, 429
Rojek, Chris	323, 339, 428	Schwotzer, Paul	374
		Scrutiny	101
		Searchers, The	399
		Searchin'	383
		Sebastian, John	131, 273

Register

See You Later Alligator	63	Soldier Of Love	383
Seeger, Pete	58, 395	Somach, Denny	22, 63, 64, 132
Segrave, Kerry	423	Somach, Kathleen	22, 63, 64, 132
Sellers, Peter	369	Some Enchanted Evening	33
Selten, Peter	78, 430	Some Other Guy	154, 383, 385
September In The Rain	383	Somers, Harold	374
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band		Sondheim, Stephen	33
	372	Sontag, Susan	334, 365, 430
Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band (reprise)	372	Sousa, John Philip	271
Shadows, The	381, 388	Spector, Phil	169, 171, 384
Shapiro, Helen	137	Spencer, Terence	375, 430
Shaw, Sandy	284	Spiegelbeeld	51
Sh-boom	10	Springfield, Dusty	284
She Loves You 31, 51, 52, 57, 87, 89, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 106, 109, 113, 116, 118, 121, 122, 123, 124, 127, 132, 134, 141, 145, 155, 210, 242, 244, 245, 247, 248, 252, 254, 267, 268, 282, 285, 292, 295, 297, 298, 307, 345, 373, 375, 376, 381, 390, 403		Starr, Lucille	284
She's A Woman 161, 162, 163, 251, 381, 404		Starr, Ringo 14, 52, 69, 93, 330, 390, 391	
She's Leaving Home	262	Steel, John	157
Shea, Robert	355, 430	Steensma, Frans	32, 385, 430
Sheff, David	162, 430	Stefani, Gino	303, 430
Sheik Of Araby	383	Steinman, Jim	275
Sheila	383, 384, 389, 433	Stok, Herman	7
Shepherd, John	16, 66, 318, 430	Stoller, Mike	146, 154, 385
Sheridan, Tony	94, 160, 370, 386, 387	Storms, Ger	234, 236, 430
Shirelles, The	30, 384	Strangers, The	382
Shout	285, 383	Stratton, Jon	344, 431
Sie Liebt Dich	390	Strauss, Johann (junior)	219
Simmel, Georg	341, 343, 351, 352, 430	Strauss, Johann (senior)	219
Simon, Paul	226	Straw, Will	361, 431
Simpson, George	67, 407	Strawberry Fields Forever	352, 370
Sinatra, Frank	66	Street Fighting Man	260
Sisson, C.H.	301, 430	Strong, Barrett	383, 384, 399
Slim, Memphis	360	Stroop, Jan	32, 431
Slootweg, Dick	13, 53, 430	Stuck Inside Of Mobile With The Memphis Blues Again	259, 304
Slot, Pim	209, 422	Sullivan, Ed	57
Slow Down	363, 383, 386	Summer In The City	273
Slugoski, Ben R.	290, 430	Sure To Fall (In Love With You)	383
Smith, Bessie	152	Sutcliffe, Stu	370, 388
Smith, Larry Richard	372, 430	Sweet Georgia Brown 152, 383, 386, 388	
So How Come (No One Loves Me)	383	Sweet Little Sixteen	383
So Long	137, 145	Tagg, Philip	22, 418, 431
		Take Good Care Of My Baby	383
		Tawney, R.H.	344, 431
		Taylor, A.J.W.	67, 431
		Teddy Bears, The	169, 384
		Telkamp, Mieke	239
		Tell Me Why	292, 293, 381, 404
		Terry, Sonny	360
		That'll Be The Day	383, 387

Het geluid van de Beatles

That's All Right (Mama)	383	Valk, Ria	277
The Ballad Of John And Yoko	266	Vartan, Sylvie	64
The Beatles And The Stones	281	Vee, Bobby	385
The End	307	Veen, Gert van	362
The Honeymoon Song	383	Veendrick, Laurenz	321, 432
The House Of The Rising Sun	157	Vercruijssse, E.V.W.	72, 73, 79, 83, 327, 334, 421
The Night Before	280	Vermeer, Evert	51, 389, 432
The Times	103	Versteeg, Frits	145, 432
Theodorakis, Mikis	386	Vestdijk, Simon	297, 432
There's A Place	91, 156, 157, 381	Veugelers, Wiel	93, 419
Things We Said Today	99, 198, 199, 200, 202, 346, 381, 397, 404	Villinger, Alexander	26, 36, 56, 104, 115, 128, 174, 186, 190, 210, 212, 233, 253, 432
Thinking Of Linking	381	Vincent, Gene	18, 385
This Boy	138, 381, 404	Vink, Peter	13
Thornton, Sarah	359, 431	Vinkenoog, Simon	22
Three Cool Cats	383	Vliet, Ron van der	26, 432
Ticket To Ride	346, 371, 390	Volmer, Jürgen	366, 432
Tielman Brothers, The	19	Vous Permettez, Monsieur?	31
Til, Sonny	10	Vrij Nederland	72
Till I Kissed You	64	Waarheen, Waarvoor	239
Till There Was You	383, 389	Wagner, Richard	314
Tillekens, Ger	20, 31, 56, 69, 71, 209, 278, 283, 324, 327, 329, 330, 334, 338, 343, 366, 409, 410, 416, 420, 431	Wake Up Little Susie	275, 285
Tio, Swie	32, 385, 430	Waltzing Matilda	169
Tip Of My Tongue	381	Warner, Alan	374, 432
To Know Her Is To Love Her	169, 170, 171, 172, 191, 383, 404	Waters, Muddy	59, 360
Tombe La Neige	31	Watt, James	344
Tomorrow Never Knows	372	We Love You, Beatles	369
Too Much Monkey Business	383	Weber, Carl Maria von	42
Too Soon To Know	10	Weber, Max	16, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 67, 73, 78, 108, 113, 129, 133, 147, 179, 205, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 232, 256, 305, 308, 309, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 321, 323, 326, 327, 331, 332, 334, 335, 336, 337, 339, 341, 342, 344, 351, 352, 357, 393, 405, 432
Torode, Brian	138, 282, 299, 409	Weber, Robert Philip	73, 410
Tout Les Garçons Et Les Filles De Mon Âge	139	Weezel, Max van	208, 409
Tremoloes, The	388	Weijers, Ido	329, 433
Troen, Selwyn K.	26, 431	Weill, Kurt	358
Troggs, The	338	Weinstein, Deena	288, 433
Trow, Martin	26, 431	Welch, Lenny	385
Tucker, Mark	62, 432	Wells, Alan	284, 433
Tuney Tunes	17, 69	Westen, Hans van	60, 433
Turner, Bryan	42, 67, 69, 344, 432	What Goes On	382
Tutti Frutti	63		
Twist And Shout	242, 243, 379, 383, 404		
Tyler, Tony	93, 223, 245, 370, 374, 411		
Ultee, Wout C.	328, 412		
Under My Thumb	284		
Valens, Ritchie	18, 243		

Register

What You're Doing	242, 254, 346, 373, 381	Willis, Paul	29, 210, 287, 433
When I Get Home	198, 294, 381, 404	Wilson, Brian	131, 348, 400
When I See You	63	Wilson, Robert Anton	355, 430
When The Saints Go Marchin' In	383, 386, 387	Wingrove, David	366, 407
Where Have You Been All My Life	383, 389	With A Little Help From My Friends	89, 223
Where Have You been All Of My Life	384	Wolfe, Charles	55, 131, 433, 434
Whissell, Cynthia	264, 372, 376, 433	Wooler, Bob	58
White, Andy	390	Woolfe, Virginia	365
White, Josh	59, 157	Words Of Love	242, 383
Whiteley, Nigel	209, 433	Wouters, Cas	9, 410, 434
Whiteley, Sheila	263, 433	Yellow Submarine	252, 352
Whiteman, Paul	65	Yes It Is	391
Who, The	345	Yesterday	123, 167, 168, 203, 204, 205, 210, 296, 301, 346, 362, 381, 404
Why	160, 383, 388	You Better Go Now	400
Why Don't We Do It On The Road?	273	You Can't Do That	172, 173, 229, 248, 345, 381, 404
Wicke, Peter	13, 55, 350, 433	You Know What To Do	381
Widders-Ellis, Andy	155, 245, 247, 256, 297, 433	You Really Got A Hold On Me	383
Wie Is Loesje?	272	You'll Be Mine	381, 387
Willemze, Theo	37, 38, 95, 100, 115, 120, 127, 128, 134, 136, 138, 140, 147, 148, 154, 185, 187, 235, 433	Young Blood	383, 390
Williams, Larry	363, 386	Your Feets Too Big	383
		Zilversmit, Arthur	26, 434
		Zinnecker, Jürgen	366, 434
		Zipf, George Kingsley	264, 434

Popmuziek en jeugdcultuur: begrippen uit de roemruchte jaren zestig. Hadden ze ook inhoudelijk iets met elkaar te maken? Voor de jongeren was dat destijds een overbodige vraag. Ze hoorden iets in de eerste liedjes van de Beatles en van al die andere groepen van de Britse beatexplosie. Iets, dat hen een nieuwe kijk verschafte op de sociale werkelijkheid.

Hoe slaagden die liedjes daarin? De teksten gaan over individuele gevoelens en meningen; ze leggen een nieuwe balans tussen waardige ernst en onbezorgde vrolijkheid. De muziek valt op door een grote rijkheid aan akkoorden, die aaneengeregen worden in uitzonderlijke combinaties. De melodie volgt die harmonische patronen, waardoor de liedjes uiterst melodieuze klinken.

In dit boek worden de eerste songs van de Beatles nauwgezet bekeken op die muzikale eigenschappen. De conclusie: de opmerkelijke akkoordencombinaties van de beatmuziek volgen de regels van een nieuw muzikaal idioom. Een idioom, gebaseerd op het principe van de diagonale vervanging en de semantische logica van de peergroup. Dit idioom gaf uiting en richting aan een proces van culturele verandering, dat in veel opzichten al veel langer onderhuids in gang was gezet.

Ger Tillemans is als socioloog werkzaam bij de Rijksuniversiteit Groningen en publiceerde eerder over de relatie onderwijs, jeugdcultuur en popmuziek.

Uitgeverij Het Spinhuis
isbn 90 5589 112 6

