

Nederlandstalige popmuziek

Een synthese van eigen en mondiale cultuur

Paul Rutten

"We must be aware that openness to foreign cultural influences need not involve only an impoverishment of local and national culture. It may give people access to technological and symbolic resources for dealing with their own ideas, managing their own cultures, in new ways."¹

"Het interessante aan het in het Nederlands zingen, is dat het moeilijk is. *Shake your body to the ground* en *Let's go rock 'n' roll*, dat klinkt meteen. In het Nederlands heb je zulke zinsneden niet. Omdat wij niet zo'n poptraditie hebben als in Amerika en Engeland, moet je alles zelf ontdekken." (Frank Boeijen)²

Inleiding

Tot een kleine vijftien jaar geleden was popmuziek met Nederlandse teksten een ongebruikelijke combinatie. Sinds de eerste helft van de jaren '80 is dat niet langer het geval. Als gevolg van de Nederlandstalige popgolf die zich toen in Nederland manifesteerde met groepen als Doe Maar, het Goede Doel, Toontje Lager en de Frank Boeijen Groep als belangrijkste exponenten, heeft de Nederlandstalige popmuziek zich als onderscheiden popstijl gevestigd.

Zingen in de kleine taal Nederlands is voor popzangers en -zangeressen anno 1994 niet langer een uitzondering. Desalniettemin is de keuze van het Nederlands opmerkelijk. Het grootste deel van de Nederpopmuzikanten preferert nog steeds het Engels. De geschiedenis van de Nederlandse popmuziek is dan ook in de eerste plaats de geschiedenis van Engelstalige pop gezongen door Nederlandse popmusici.

Popmuziek als Angelsaksische cultuurvorm

Ondanks het feit dat er sprake is van een Nederlandse poptraditie speelt Nederland als ontstaansbodem van popmuziek op mondiale schaal slechts een bescheiden rol. Popmuziek wordt nog steeds gezien als een Angelsaksische cultuurvorm. Deze situatie is in eerste instantie het resultaat van een culturele ontstaansgeschiedenis: de wortels van de pop liggen vooral in de Verenigde Staten en Groot-Brittannië. Het spelen van en luisteren naar popmuziek komt vaak neer op het met muzikale en tekstuele middelen oproepen van een wereld die ver ligt van de lage landen bij de zee, ook al zijn luisteraars en muzikanten woonachtig in die lage landen.

Een aantal belangrijke verbindingen tussen plaats, tijd en muzikale stijl hebben zich in het mondiale popculturele geheugen gevestigd. De combinatie van het jaar 1964 en Liverpool roept associaties op met de sound van de Engelse

beatmuziek, met de Beatles als belangrijkste representanten. Het jaartal 1968 roept in combinatie met de lokatie San Francisco het beeld op van de 'Westcoast' popmuziek, die toen progressief werd genoemd en die in één adem genoemd werd met de politiek van de tegencultuur en de studentenrevolte van de jaren '60. De verbinding van Detroit met het midden van de jaren '60 markeert de bloeiperiode van de Motownmuziek, terwijl Londen in het jaar 1977 associaties met de punkgolf oproept. Deze historisch-geomuzikale verbindingen leverden en leveren nog steeds belangrijke identificatiepunten voor mensen in vooral de Westerse wereld. Door de moderne massamedia hebben met name Westerse jongeren de gememoreerde momenten meebeleefd, ook al lag het epicentrum van deze popculturele bewegingen duizenden kilometers ver weg.



Frank Boeijen. Foto Marc de Groot.

In de popcultuur valt in toenemende mate een tendens te bespeuren waarbij andere muziekculturen, herleidbaar tot andere lokaties dan de Angelsaksische wereld, een belangrijker rol zijn gaan spelen, ook op internationaal niveau. De opkomst van de in Jamaica ontstane reggae-muziek in de jaren '70 is in dat opzicht een mijlpaal. Meer recent is de groeiende betekenis en populariteit van de zogenaamde 'wereldmuziek', een verzamelnaam van populaire muziekgenres afkomstig uit niet-westerse landen, een nieuw teken aan de wand. Momenteel is continentaal Europa, met name Duitsland, België, Nederland, Italië, Zweden en Noorwegen, een belangrijke leverancier van eigentijdse 'dance'-muziek voor de wereldmarkt. Wat deze 'dance'-muziek onderscheidt van andere stromingen is dat ze wat haar muzikale kenmerken betreft nauwelijks culturele referenties bevat naar de geografische lokaties waar de uitvoerenden vandaan komen. Typisch is wel dat de uitvoerenden zich vrijwel zonder uitzondering bedienen van de Engelse taal. Van een geomuzikale verbinding vergelijkbaar met voornoemde genres is slechts in beperkte mate sprake, immers, een duidelijke verwijzing naar een specifieke geografische lokatie is afwezig.

Nationale toeëigening

Verscheidene bewegingen in de internationale popcultuur hebben hun invloed laten gelden op de Nederlandse populaire muziekcultuur en hebben populaire tradities uit andere continentale Europese landen, zoals de Duitse schlager en het Franse chanson, in de loop der jaren overstemd.³ Ook Nederlandse muzikanten hebben zich massaal tot de popmuziek gewend. De geschiedenis van deze muzieksoort in Nederland kan echter zeker niet louter worden geïnterpreteerd in termen van import van Anglo-Amerikaanse cultuur. Binnen de Nederlandse popcultuur is een aantal momenten aanwijsbaar, waarop zich hier te lande bepaalde stijlen hebben ontwikkeld die deels gezien kunnen worden als een weerklank van internationale ontwikkelingen, deels als bewerkingen van internationale stijlvormen. Het betreft hier steeds stijlen die Nederlandse muzikanten zich hebben toegeëigend en hebben geïnjecteerd met elementen die de muziek tot een onderscheiden stijl hebben gemaakt.

In dat kader kan gewezen worden op de Nederlandse beatmuziek die vooral in Den Haag welig tierde⁴ en die haar top bereikte in de jaren 1966 en 1967. De 'Nederbiet' was ook over de grenzen succesvol. Belangrijke beatgroepen uit die tijd zijn de Golden Earrings, The Motions, Q65, Outsiders, Sandy Coast, The Shoes en Shocking Blue.

Ook de Indopop en -rockmuziek, die de Haagse beatmuzikanten sterk heeft beïnvloed, kan beschouwd worden als een lokale variant op de internationale pop (toen vooral rock 'n' rollmuziek) met de Tielman Brothers als belangrijkste rockband en The Blue Diamonds als mainstream popduo.⁵ Deze stroming kon aan het eind van de jaren '50 en het begin van de jaren '60 slechts mondjesmaat op aandacht van de media en de muziekindustrie rekenen, waardoor ze zich slechts in bescheiden mate in de vaderlandse popmuzikale verbeelding heeft kunnen vestigen.

Een andere in dit kader noemenswaardige stroming, die nog niet als zodanig te boek is gesteld, is de op klassieke-muziekleest geschoeide pop van groepen als Ekseption en Focus die met name ook in het buitenland succesvol waren.

De stroming die zich echter het duidelijkst in deze zin onderscheidt, is de Nederlandstalige popmuziek die in deze bijdrage centraal staat. Met de koppeling van Nederlandse taal aan popmuziek wordt de pop, meer dan daarvoor, verbonden met de Nederlandse ervaring en verbeelding. Nederlandstalige popmuziek is het resultaat van een proces van toeëigening van een Anglo-Amerikaanse cultuurvorm door muzikanten en publiek in de Nederlandse geografisch-culturele context, waarin deze een eigen betekenis krijgt.

De achtergrond van dit idee wordt in de volgende paragrafen verder uitgediept. Een meer theoretisch deel begint met een beschouwing over de ontwikkeling en verandering in populaire cultuur. Aan de hand daarvan kan de ontwikkeling van popmuziek in het algemeen en van de Nederlandstalige popmuziek in het bijzonder verder theoretisch geduid worden. Daarna wordt specifiek ingegaan op de betekenis van het gebruik van de landstaal in popmuziek, waarbij het uitgangspunt is dat taal niet simpelweg gezien kan worden als een neutraal instrument, maar als een index van de cultuur van de gemeenschap waarin die taal gesproken wordt. In het tweede deel staat de toeëigening centraal van de mondiale popmuziek door de Nederlandstalige muziek. Eerst wordt een korte schets gegeven van de ontwikkeling van de Nederlandstalige popmuziek. Daarna wordt nagegaan hoe de muzikanten zijn gekomen tot de keuze om in het Nederlands te gaan zingen in plaats van in het Engels, wat hun ervaringen zijn met zingen en componeren in het Nederlands en waar dat in hun ogen in geresulteerd heeft. Het artikel wordt afgesloten met een situering van de concrete bevindingen in een breder kader.

I INTERNATIONALISERING VAN CULTUUR: IMPERIALISME-THESE VERSUS RELATIVISME

Populaire cultuur

Populaire cultuur, waar popmuziek een onderdeel van vormt, is een dynamisch verschijnsel dat zich weinig aantrekt van nationale grenzen. Moderne massamedia en de internationale cultuurindustrie zorgen ervoor dat de, veelal Amerikaanse, populaire cultuur over de aardbol reist en zich op allerlei lokaties doet gelden.

Amerikaanse populaire-cultuurproducten kunnen op grote schaal economisch geëxploiteerd worden, in eerste instantie op de grote thuismarkt, en in tweede instantie op de internationale markt die openstaat voor muziek, televisieproducties en films uit de Verenigde Staten. Daartegenover staan producties afkomstig uit bepaalde culturele formaties die slechts kunnen terugvallen op een in omvang bescheiden thuismarkt waarin ze daarenboven ook nog relatief weinig aftrek vinden. De Nederlandse popmuziek⁶ maar ook bijvoorbeeld de Europese film⁷ hebben te kampen met deze problemen. Ze hebben een relatief kleine thuismarkt en een bescheiden aandeel op die thuismarkt. De Amerikaanse markt voor geluidsdragers is ongeveer vijftien maal zo groot als de Nederlandse, de

Japanse acht maal en de Duitse vier maal.⁸ Het aandeel van in het land zelf geproduceerde populaire muziek schommelt op de Nederlandse markt sinds 1980 tussen de 10 en 25%⁹, terwijl dat in landen als de Verenigde Staten, Japan en Groot-Brittannië tussen de 60 en 75% ligt. Landen als Duitsland en Frankrijk nemen een tussenpositie in.¹⁰

Voortbouwend op deze analyse wordt nogal eens geconcludeerd dat nationale culturen ten prooi vallen aan Amerikanisering en homogenisering¹¹ en dat cultuurpolitieke maatregelen geboden zijn. De Franse positie in de GATT-onderhandelingen, voorzover die betrekking hadden op de audio-visuele cultuur en industrie, en in de discussies over regelgeving omtrent televisie binnen de EG is gebaseerd op deze gedachte. De Fransen vrezen het slachtoffer te worden van Amerikaans cultuurimperialisme wanneer het principe van de vrijhandel strikt wordt toegepast en quota voor televisiestations met betrekking tot een verplichte hoeveelheid uit te zenden Europese produkties achterwege blijven. Op deze wijze zouden de culturele verschillen in de wereld in toenemende mate verdwijnen ten gunste van een homogene, de globe omspannende cultuur, ontstaan en bevorderd door de werking van de markten en de transnationaal opererende cultuurindustrie.

Critici van deze cultuurimperialisme-these als Pells, Liebes en Katz wijzen op het feit dat de consumptie van Amerikaanse populaire cultuur door burgers c.q. consumenten in vele landen ter wereld niet onder dwang gebeurt. Men kiest zelf massaal voor Amerikaanse films, muziek, televisieprogramma's, *fastfood* enzovoort. Bovendien betekent het consumeren van Amerikaanse populaire-cultuurprodukten niet automatisch dat de waarden en normen die in de Verenigde Staten gemeengoed zijn, worden overgenomen. De Amerikaanse cultuurprodukten worden door kijkers, luisteraars en lezers ingepast in hun eigen alledaagse levenservaring en in die context actief geïnterpreteerd. Van homogenisering van cultuur onder invloed van de toestroom van 'Amerikaanse pulp' zou dan ook geen sprake zijn; immers, consumenten geven op hun eigen wijze betekenis aan de Amerikaanse populaire cultuur.¹² Er zou veeleer een nieuw soort culturele pluriformiteit ontstaan dan één homogene wereldcultuur.

Waarover in beide optieken in ieder geval overeenstemming bestaat, is dat in de afgelopen decennia een proces in gang is gezet onder invloed waarvan het mondiale culturele landschap is veranderd. Verschil van inzicht bestaat over de betekenis van de instroom van Amerikaanse populaire cultuur in Europa en Nederland.

In de eerste optie wordt uitgegaan van nationale of lokale culturen die zich onderscheiden van de Amerikaanse populaire cultuur, waarbij de laatste de eerste gaandeweg zal aantasten totdat er slechts een homogene wereldcultuur zal overblijven. Moderne culturen ontwikkelen zich echter nimmer in isolatie van elkaar. Culturele ontwikkeling geschiedt veelal in een proces van interactie tussen culturen. Bijgevolg is het vaak onmogelijk om aan te geven wat in een bepaalde cultuur als cultuureigen en wat als geïmporteerd of geassimileerd beschouwd kan worden. Dat bepaalde culturele uitingen door mensen die in een bepaalde cultuur leven als authentiek worden ervaren, wil nog niet zeggen dat ze

het exclusieve resultaat zijn van cultuur-interne processen. Zo is het bijvoorbeeld onmogelijk om de ontwikkeling van de Nederlandse muziekcultuur, zowel de populaire als de klassieke, te beschrijven los van invloeden van muziekstromingen die zich primair buiten de landsgrenzen hebben ontwikkeld. Culturele verandering onder invloed van buiten is niet iets van de laatste decennia. "Yet, in many great places, decades or centuries of contact and change, of many kinds and intensities, have already shaped that local scene which meets the transnational culture industries of the late twentieth century."¹³ In de cultuur-imperialisme-these gaat men uit van een statisch en a-historisch dan wel historisch gesimplificeerd cultuurconcept.

In de tweede optiek wordt voorbij gegaan aan het feit dat er zich wel degelijk een mondiaal cultureel veranderingsproces heeft voltrokken als gevolg waarvan een bepaald soort populaire cultuur zich steeds nadrukkelijker is gaan manifesteren op allerlei verschillende lokaties in de wereld. Ook wordt de onderliggende politiek-economische structuur die ten grondslag ligt aan die processen niet geproblematiseerd. Immers, via het mondiale economische systeem vertaalt economische macht zich in culturele invloed. Doordat de produktie van cultuur aan economische wetten is gebonden, wordt die cultuurvorm die op de meeste markten in de wereld kan worden geëxploiteerd de meest dominante. Zo zullen cultuurvormen die slechts kunnen terugvallen op een kleine markt omdat ze dermate specifiek zijn dat ze buiten de cultuur geen mensen kunnen aanspreken, door dit proces verder gemarginaliseerd worden. Ze kunnen zich steeds moeilijker staande houden in de cultuureconomie. Wanneer men de interactie tussen de Amerikaanse populaire cultuur en lokale culturen slechts bekijkt vanuit het perspectief van de individuele cultuurconsument, zoals in de tweede optiek wordt gedaan, verliest men de consequenties van de structurele werking van cultuureconomie uit het oog.

In het kader van deze bijdrage wordt zowel de cultuurimperialistische als de relativistische optiek verworpen. De centrale stelling in dit artikel is dat er in het veld van de populaire cultuur eerder sprake is van een interactieproces van geïmporteerde, mondiale cultuurvormen met lokale en nationale culturele eigenheden, dan van vernietiging van lokale culturen door een dominante cultuur. Binnen dat kader is er echter sprake van invloed van de cultuureconomie op de aard van de cultuur die mondiaal verspreid wordt. De cultuur die op de meeste nationale markten verkocht kan worden, is het meest zicht- en hoorbaar aanwezig op mondiale schaal. De specifieke lokale cultuuruitingen overschrijden de grenzen van de lokale cultuurgemeenschap doorgaans niet.

De Zweedse antropoloog Ulf Hannerz introduceerde het concept creolisering¹⁴ om de complexe ontwikkeling die de cultuur op mondiale schaal in de laatste decennia doormaakt te typeren. In zijn optiek is de wereld geen samenstel van afzonderlijke, aan de territoria van de nationale staten verbonden culturen, die van elkaar onderscheiden kunnen worden en die bedreigd worden door een oprukkende Amerikaanse mondiale populaire cultuur. Er is veeleer sprake van een culturele oecumene; allerlei culturele verbindingslijnen omspannen de wereld. Er bestaan geen strikte scheidslijnen die culturen van elkaar afgrenzen.

Als er al grenzen bestaan, zijn die doorgaans vloeiend. Bovendien is cultuur niet per definitie aan een geografische context gebonden: "Not all cultures are local, in the sense of being territorially bounded."¹⁵ In creolisering denkt Hannerz een concept gevonden te hebben waarmee hij de interactie tussen de mondiale populaire cultuur (hij spreekt steeds over 'world culture') en lokale specifieke culturen kan vatten.

De toepassing van het begrip creolisering in de context van populaire cultuur duidt op een proces waarbij in een lokale culturele context een proces van toeëigening plaatsvindt waarbij de mondiale populaire cultuur op een dussdanige manier wordt aangepast dat ze relevant en bruikbaar wordt in de specifieke context. Een cultuur die ontstaat uit een proces van creolisering is per definitie van gemengde origine, is het resultaat van een samenkomst van twee of meer verschillende historische stromen die met elkaar interacteren in een centrum-periferierelatie.



De Dijk. Foto Jaap Vrengoor.

Popmuziek, identiteit en taal

Het model van cultuurontwikkeling dat door Hannerz als creolisering wordt benoemd, is in sterke mate van toepassing op het constructieprincipe dat ten grondslag ligt aan de ontwikkeling van populaire muziek.¹⁶ Binnen de populaire muziek is al sinds jaar en dag sprake van de ontwikkeling van nieuwe genres op basis van de ontmoeting van tradities. Van populaire muziek wordt wel gezegd dat het 'intertekstueel' is. Dat houdt in dat nieuw ontwikkelde genres vrijwel

altijd voor een groot deel bestaan uit elementen van andere genres. Een nieuw genre is vaak een herschikking van stijlkenmerken ontleend aan vorige genres. Zo wordt de rock 'n' rollmuziek over het algemeen gezien als een muziekvorm die is ontstaan uit een fusie van onder meer rhythm and blues, country, folk en gospel. Bovendien overschrijdt muziek gemakkelijker grenzen dan andere cultuurvormen, om vervolgens in specifieke contexten een eigen daar relevante betekenis te krijgen. Dit proces is door Frith fraai beschreven:

“What makes music special – what makes it special for identity – is that it defines a space without boundaries (a game without frontiers). Music is thus the cultural form best able both to cross borders – sounds carry across fences and walls and oceans, across classes, races and nations – and to define places; in clubs, scenes, and raves, listening on headphones, radio and in the concert hall, we are only where the music takes us.”¹⁷

Dat dit niet alleen geldt voor de Westeuropese en Noordamerikaanse kontekst wordt onderstreept door de Latijnsamerikaanse cultuurtheoreticus en -onderzoeker Jesus-Martin Barbero wanneer hij schrijft:

“Music is perhaps the most powerful and expressive of the appropriations and reelaborations with which the popular sectors produce their identity. (...) The mixtures of rock and tango, *cumbia* and *buaino*, and electric guitar and *quena* are without doubt a desecration of the original forms. But what could be more symbolic of the social and cultural changes in the urban landscape than mixture of Andean and black music by the popular masses of Lima?”¹⁸

De centrale stelling hier is dat de ontwikkeling van popmuziek in Nederland gezien moet worden als een proces van toeëigening van een van origine Anglo-Amerikaanse cultuurvorm in een semi-perifere cultuur als de Nederlandse. De eerder gememoreerde stromingen in de geschiedenis van de Nederlandse popmuziek kunnen gezien worden als specifieke momenten in dat proces van toeëigening. De definitieve doorbraak van de Nederlandstalige popmuziek indiceert een nieuw stadium in dit proces. Het gebruik van de Nederlandse taal impliceert niet alleen een lokale toeëigening van de culturele vorm popmuziek, maar ook een uitsluiting van diegenen die niet tot de Nederlandse taalgemeenschap behoren. Daarmee wordt de dominante positie van de Engelse taal in de popmuziek ondergraven. Deze positie is gebaseerd op het feit dat de popmuziek wortelt in de Angelsaksische cultuur, die een dominante positie in de wereldcultuur inneemt.¹⁹

Deels vanuit het streven om aansluiting te vinden bij de popcultuur, maar ook vanuit een soort vanzelfsprekendheid die lijkt te zeggen dat popmuziek en de Engelse taal bij elkaar horen, kozen en kiezen nog steeds talloze muzikanten op het Europese continent ervoor, om niet in hun moedertaal te zingen, maar in het Engels. De rol van het Engels in de popmuziek is naast die van de evidente poptaal ook die van contacttaal. Voor muzikanten die zich bedienen van het Engels vormt de taalgrens niet tegelijkertijd de grens van hun commerciële mogelijkheden, zoals bij Nederlandstalige artiesten. Zo geeft zanger Aart Zaaijer van de Nederlandse groep De Div aan dat hij met zijn band op het Engels is

overgestapt omdat het anders uitgesloten is internationaal succes te boeken.²⁰ Dat komt overeen met Bram de Swaans conclusie over de rol van het Nederlands buiten Vlaanderen en Nederland: "De onbekendheid van het Nederlands buiten Nederland maakt Nederlanders minder. Daar is heel weinig aan te veranderen, dat is het lot van de meeste naties."²¹ Dat laatste is in de populaire muziek niet helemaal waar, getuige bijvoorbeeld de internationale roem van verschillende Italiaanse popsterren, als Eros Ramazotti en Laura Pausini, met muziek gezongen in hun moedertaal.²² De oplossing die De Swaan voor het uitblijven van Nederlandstalig succes in het buitenland aandraagt, het maken van vertalingen, is in de muziekindustrie een beproefd zij het in beperkte mate geslaagd concept.²³

Het mag opmerkelijk heten dat de opkomst van popmuziek in de Nederlandse taal zelden of nooit herkend wordt als een ontwikkeling die ingaat tegen de door velen waargenomen stroom van Anglo-Amerikanisering en de daarmee gepaard gaande opmars van de Engelse taal. Wat we kunnen constateren is dat de combinatie van Nederlandse taal en dialect met muziek die onderdeel is van de mondiale cultuur, steeds vaker voorkomt. Deze tendens vormt een onderdeel van een door verschillende auteurs²⁴ gesignaleerde trend naar een heroriëntatie op het lokale als reactie op trends van homogenisering en globalisering.

De rol van de taal voor de identiteit van (leden van) een natie of een cultuur reikt verder dan het functioneren als instrument voor communicatie. H. van den Bulck²⁵ ziet taal als een symbool, en daarmee een constituerend element van gemeenschap, bewustzijn en identiteit. Wanneer een taal verloren gaat of aangetaast wordt, verliest een gemeenschap een onderdeel van haar eigenheid. Taal kan gezien worden als een teken- en betekenisstelsel van een gemeenschap, dat weer beschouwd kan worden als een index voor ideeën en waarden, voor cultuur. Een dergelijke betekenis van de taal wordt vooral gevoeld door leden van gemeenschappen en culturen die de behoefte voelen zich te emanciperen ten opzichte van andere en een eigen onderscheiden taal bezitten. De eigen taal stelt mensen in staat hun (sociale) ervaring in woorden vast te leggen. Wanneer een gemeenschap haar taal verliest, verliest men de eigen manier van verwoorden van ervaring. De Nederlandse auteur Rudolf Geel vooronderstelt dat wanneer Nederlandse en Vlaamse literaire auteurs 'en masse' in het Engels zouden gaan schrijven hun werken aan (verbale) diepgang zouden inboeten: "Een land waar collectief de taalbeheersing en dus de uitdrukkingsvaardigheid langzaam achteruit zou gaan, waar mensen minder in staat zijn voor hun gedachten vindingrijke en adequate verwoordingen te vinden, zal langzamerhand intellectueel en dus cultureel in een slop raken."²⁶ Uit onderzoek naar muzikanten en fans van een tweetal dialectpopgroepen, Rowwen Hèze uit de Limburgse Peel en de Achterhoekse groep Boh Foi Toch, komt naar voren dat voor hen het dialect onderdeel is van hun identiteit als plattelander, zich daarmee afzettend tegen een ander: de randstedeling.²⁷

De koppeling van de Nederlandse taal en popmuziek kan dan gezien worden als een 'lokalisering' van mondiale cultuur, door de toevoeging van de eigen taal wordt de culturele vorm binnen het domein van de eigen cultuur getrokken. De

mondiale cultuur wordt geschikt gemaakt voor een op het Nederlandse taalgebied afgestemde communicatieve functie. Men mag immers vooronderstellen dat, indachtig de hierboven aangehaalde opmerkingen van Geel, Nederlandse popauteurs ervaring op een meer adequate en diepere manier kunnen verwoorden in hun eigen taal dan in het Engels. In het verlengde daarvan mag voorondersteld worden dat de in het Nederlands bezongen ervaring voor Nederlandse luisteraars gemakkelijker toegankelijk is dan die welke in het Engels verwoord is. Vanuit deze noties zal hieronder verder ingegaan worden op het fenomeen Nederlandstalige popmuziek. Allereerst volgt een overzicht van de ontwikkeling van deze muziekcultuur, waarna ingegaan wordt op de manier waarop de belangrijkste protagonisten van de Nederlandse popmuziek hun eigen scheppende activiteit duiden.

II NEDERLANDSTALIGE POPMUZIEK: TOEËIGENING VAN EEN MONDIALE CULTUURVORM

Ontwikkeling van de Nederlandstalige popmuziek

Voordat er in het begin van de jaren '80 definitief sprake was van een doorbraak van de Nederlandstalige popmuziek waren er incidenteel popgroepen en -artiesten die zich van het Nederlands bedienden. Peter Koelewijn wordt wel de peetvader van de Nederlandstalige popmuziek genoemd. Met zijn band The Rockets scoorde hij in de eerste helft van de jaren '60 een aantal hits waarvan *Kom van dat dak af* uit 1960 de grootste was. Peter & his Rockets was een Nederlandstalige rock 'n' rollgroep. *Kom van dat dak af* zou in de jaren die volgden nog verschillende malen, in verschillende uitvoeringen op de vaderlandse hitlijsten prijken. De laatste maal was dat in 1989 in een uitvoering van Koelewijn samen met de Nederlandse rappers MC Miker G en D.J. Sven. De groep Z.Z. & the Maskers, die sterk geïnspireerd was door de Britse Shadows, scoorde in de eerste helft van de jaren '60 ook enkele Nederlandstalige pophits, waaronder *Ik heb genoeg van jou*. De formatie Het maakte naam met hits als *Ik heb geen zin om op te staan* en *Kejje nagaan*.

In de tweede helft van de jaren '60 was liedjeszanger Boudewijn de Groot veruit de belangrijkste Nederlandstalige popartiest. Zijn grootste succes is *Het land van Maas en Waal*. Toch baseerde Boudewijn de Groot zich ook op de Franse chansontraditie. Zo was een van zijn hits een vertaling van *Une Enfant* dat in Frankrijk bekend werd in een uitvoering van Charles Aznavour. In de vertaling van Lennaert Nijgh heette het lied *Een meisje van zestien*. Boudewijn de Groot werd gezien als een protestzanger, geïnspireerd door 'folkmuziek' en gedreven door het kritische klimaat van de jaren '60. Die kritische toon is in de teksten die Lennaert Nijgh voor het grootste deel voor hem schreef duidelijk te herkennen.²⁸ Een vocalist uit die tijd die ook in de categorie protestzangers kan worden ingedeeld is de Eindhovenenaar Herman van Loenhout, alias Armand. Hij had met *Ben ik te min?* zijn grootste hit. De kritische traditie werd in het midden van de jaren '70 voortgezet door de Eindhovense groep Bots met liedjes als *Het lied van de werkende jeugd*. De muziek van Bots werd ook wel vormings-

pop genoemd. Bots' muziek bleek in vertaling succesvol bij onze oosterburen. Zowel in toenmalig West- als Oost-Duitsland oogstte de groep lof.²⁹

Het succes van de dialectpopgroep Normaal wordt in het algemeen gezien als de opmaat voor de golf van Nederlandstalige pop van het begin van de jaren '80, ook al geeft zanger Benny Jolink aan dat hij nooit enige verwantschap heeft gevoeld met de Nederlandstalige golf.³⁰ In 1977 had de groep haar eerste grote hit met *Oerend Hard*. Normaal maakte, met groepen als Herman Brood & his Wild Romance, Gruppo Sportivo en Massada, deel uit van een stroming van Nederpop die zich behalve via de plaat ook sterk via concerten deed gelden. Zij waren het produkt van een nieuw elan in de popmuziek, geïnspireerd door de Britse punk en new-wavebeweging. Normaal was de enige die niet in het Engels zong, en is sindsdien vrijwel onafgebroken actief en succesvol gebleven.

Rond diezelfde tijd bracht de Stichting Popmuziek Nederland een overzichtselpee uit onder de titel *Uitholling Overdwars*, met de hoestekst geschreven door toen nog Nederlands-Hooplid Bram Vermeulen. Het duo Nederlands Hoop was dan wel een cabaretduo, maar leunde met zijn muziek tegen de rock aan.³¹ Ondanks de positieve woorden van Bram Vermeulen op de hoes klinkt de Nederlandstalige pop op dat album verre van volwassen. Tot een vergelijkbare conclusie komt ook Geert Kistemaker in zijn bespreking van het album in *De Volkskrant* waarin hij schrijft: "Met dit volle aanbod aan nieuwe Nederlandstalige muziek zou je overhaast willen spreken van een eindelijk eigen en volwassen popcultuur. Helaas laat het muzikale peil nog erg te wensen over. De elpee *Uitholling Overdwars* geeft een goed overzicht van het huidige aanbod, maar laat tegelijkertijd de feilen horen. (...) Meer dan de helft van de groepen is eigenlijk nog niet rijp voor een plaatopname. Hun onervarenheid haalt het niveau van de plaat naar beneden en geeft een argeloos luisteraar de indruk dat het nog niet zo'n vaart loopt met die NL-rock."³² Deze laatste stelling zou door de praktijk gelogenstraf worden, in het bijzonder door een tweetal groepen die ook op het album voorkomen: Doe Maar en Toontje Lager. Zij zouden later, in weliswaar gewijzigde samenstelling, twee peilers van de Nederlandstalige popgolf gaan vormen.

Net als in een aantal andere landen van het Europese continent besluit een aantal Nederlandse groepen aan het begin van de jaren '80 voortaan in de moedertaal te gaan zingen.³³ Belangrijkste exponenten van die stroming zijn Doe Maar, Het Goede Doel, de Frank Boeijen Groep, Toontje Lager, Normaal en het Klein Orkest. Doe Maar is de absolute topper in het genre met in 1983 maar liefst drie albums bij de vijftieng best verkochte albums in Nederland in dat jaar, respectievelijk *Skunk*, *Doris Day en andere stukken* en *Virus*. Rick de Leeuw van Tröckener Kecks, een groep die in de eerste helft van de jaren '80 nog aan het begin van haar carrière stond, geeft aan dat veel platenmaatschappijen zich spiegelde aan het succes van Doe Maar en hoopten eenzelfde succesartiest binnen te halen: "Ten tijde van Doe Maar werden alle Nederlandstalige bands gecontracteerd, om een jaar later weer op straat te worden gezet omdat het niet aan de verwachtingen voldeed. Zij werden in de slipstream van Doe Maar meegezogen."³⁴

Het uit elkaar gaan van de door fans en media tot vaandeldrager gebombardeerde groep Doe Maar in april 1994 luidde het voorlopige einde van de stroming in. Zo verklaart voormalig Doe-Maarlid Ernst Jansz: "Mij is ooit ter ore gekomen dat toen Doe Maar ophield te bestaan, de platenwereld had besloten dat het niet meer interessant was om Nederlandstalige pop te promoten. En inderdaad, nadien zakte het genre steeds verder weg. De platenindustrie wilde blijkbaar geen risico's lopen."³⁵ Henk Westbroek spreekt van een alarmerend inzakken van de belangstelling voor Nederlandstalige pop na het uit elkaar gaan van Doe Maar.³⁶

Met de opkomst van de Nederlandstalige pop in het begin van de jaren '80 kreeg het belang van de Nederlandse taal in de Nederlandse populaire muziek een behoorlijke impuls. Meer dan de helft van de hitmuziek in Nederland (inclusief andere dan popmuziek), uitgevoerd door Nederlandse artiesten, werd in 1983 in de Nederlandse taal gezongen. In de periode 1974-1980 bedroeg dit nooit meer dan 38%. In 1981 zette een toename in (1981: 39%; 1982: 44%) die culmineerde in 55% in 1983. Daarna neemt het aandeel in 1984 weer af (44%) om daarna weer enigszins toe te nemen tot 51% in 1985.³⁷

De teruggang van de Nederlandstalige popmuziek in het midden van de jaren '80 had vergaande consequenties voor de positie van de Nederlandse popmuziek in het algemeen. In de periode 1983-1985 daalde de omzet in dat muzieksegment met meer dan de helft van 67 miljoen gulden in 1983 naar nog geen 30 miljoen gulden op jaarbasis in 1985.³⁸ Een aantal kleine Nederlandse platenmaatschappijen, met name Telgram en in mindere mate CNR en Dureco, had succesvol geïnvesteerd in de Nederlandstalige popmuziek, terwijl de overige maatschappijen hun investeringen in Nederlandse pop hadden teruggedraaid. Toen de Nederlandstalige popgolf overging, waren er nog maar weinig succesvolle Nederlandse popgroepen over.³⁹

De toorts van de Nederlandstalige pop werd na het uit elkaar gaan van Doe Maar in eerste instantie gedragen door de Frank Boeijen Groep, Normaal en de Amsterdamse formatie De Dijk. Deze laatste groep was aan het begin van de jaren '80 al actief, maar stond toen enigszins in de schaduw van andere groepen. In 1987 haalde de groep voor het eerst de single-hitparade. In de loop van de jaren '90 ontwikkelde ze zich tot een van de belangrijkste Nederlands(talig)e popgroepen. Een andere groep die zich aan het begin van de jaren '90 als succesvolle Nederlandstalige popband manifesteerde, was The Scene. De band zong vroeger zowel in het Engels als in het Nederlands, maar koos op een bepaald moment definitief voor de moedertaal. Opvallend is dat The Scene eerst uitgebreid succes boekte in Vlaanderen en pas daarna in Nederland. Volgens Thé Lau, zanger van The Scene, worden in Vlaanderen de Vlaamstalige en Nederlandstalige groepen veel meer gekoesterd dan in Nederland. Lau schrijft dit toe aan de taalstrijd. "De enige reden waarom een Belgische band in het Engels gaat zingen, is dat ze dan naar het buitenland kunnen."⁴⁰

In de eerste helft van de jaren '90 leek het erop dat de succesvolle Nederlands-talige popmuziek vooral een zaak is van wat oudere muzikanten die zich met dit genre al eerder bewezen hebben. In 1993 verscheen met De Jazzpolitie een

nieuwe naam aan het firmament, die een grote hit scoort met *Liefdesliedjes*. De kern van de band bestaat echter uit een muzikantenduo dat haar sporen in de pop al in andere bands verdient heeft. Het jaar daarna liet de nieuwe en jonge band Van Dik Hout zien dat er ook een nieuwe generatie geboeid kan worden door de Nederlandse taal. De groep scoorde een tweetal hits, waarvan *Stil in mij* de bekendste is, terwijl ze goede verkoopresultaten boekt met hun titelloze debuut-CD.

Aparte vermelding verdient hier Rowwen Hèze, de dialectpopgroep uit de Limburgse Peel, die vanaf 1992 regelmatig hits scoorde, vooral met bewerkingen van muziek uit de grensstreek tussen Texas en Mexico (texmex), gekoppeld aan Limburgstalige teksten. Hun Limburgstalige voorgangers, de Janse Bagge Bend, bleven steken bij één top-tienhit in 1983, *Sollicitere*, een bewerking van *Gimme some lovin'*, een oude hit van de Engelse Spencer Davis Group.

In de jaren 1993 en 1994 bleek de Nederlandse taal weer in opmars, zij het niet zoals ruim tien jaar geleden onder impuls van de Nederlandstalige popmuziek. Ditmaal was het de terugkeer van de Nederlandstalige lichte muziek en het zogenaamde 'volkse repertoire' (levensliederen alsook feestmuziek) die voor de opleving zorgden.

Naast de groepen die met hun plaatmateriaal regelmatig grote verkoop-successen scoren, waren er in de loop van het anderhalve decennium dat zingen in het Nederlands zich binnen de vaderlandse popcultuur heeft gevestigd, nog talloze andere Nederlandstalige popartiesten actief. Belangrijke namen in dit verband zijn: Tröckener Kecks, De Raggende Manne, Osdorp Posse, MAM, De Div en De Kift.⁴¹

Auteurs en muzikanten en hun keuze voor de Nederlandse taal

Na deze uiteenzetting van de ontwikkeling van de Nederlandstalige popmuziek dringt zich een aantal vragen op over de motivatie en de werkwijze van pop-auteurs en -muzikanten die zich uiten in de Nederlandse taal. Waarom kiezen sommige Nederlandse popauteurs en -muzikanten voor de Nederlandse taal, ondanks het feit dat er een natuurlijk verband lijkt te bestaan tussen popmuziek en Engelse taal? Hoe verloopt de fusie van de Angelsaksische cultuurvorm popmuziek met de Nederlandse taal?

Om een empirisch antwoord op bovengenoemde vragen te formuleren is onderzoek onder auteurs en muzikanten noodzakelijk. Wetenschappelijk onderzoek dat specifiek op deze vraag ingaat, is op dit moment niet voorhanden. Het is echter mogelijk om tot een eerste antwoord op deze vragen te komen aan de hand van de analyse van materiaal dat voor andere doeleinden verzameld is.

Er worden regelmatig vraaggesprekken met bekende popmuzikanten gepubliceerd in allerlei media. Recentelijk is van de hand van een drietal pop-journalisten een boek verschenen dat bestaat uit een verzameling interviews met belangrijke representanten van de Nederlandstalige popmuziek uit de voorbije decennia.⁴² Leden van de groepen Normaal, Doe Maar, Toontje Lager, Het Goede Doel, Frank Boeijen, De Div, MAM, De Dijk, Tröckener Kecks, The

Scene, De Kift, De Raggende Manne, Osdorp Posse en De Jazzpolitie komen daarin uitgebreid aan het woord. In deze interviews komen de motieven die geleid hebben tot een keuze voor en ervaringen met het zingen en componeren in de Nederlandse taal aan bod. De in deze publikatie afgedrukte teksten zullen in dit kader gebruikt worden om een antwoord op de hiervoor geformuleerde vraag te geven. Daarnaast wordt gebruik gemaakt van een in 1995 in *NRC Handelsblad* gepubliceerd interview met Martin Buitenhuis, zanger en medetekstschrijver van de recentelijk succesvolle groep Van Dik Hout.⁴³



De Raggende Manne. Foto Jan-Reinier van der Vliet.

Omdat het onderzoeksmateriaal het resultaat is van een journalistiek selectieproces is er mogelijk sprake van een bepaalde, niet nader verklaarde vertekening in het materiaal. Daarom dient het hier geformuleerde antwoord als 'voorlopig' gekwalificeerd te worden.

Uit de analyse van de weergave van de interviews komen ten aanzien van de keuze voor de Nederlandse taal drie centrale kwesties aan de orde die hieronder in evenzovele paragrafen worden besproken: de meeste muzikanten zeggen zich beter te kunnen uitdrukken in de Nederlandse taal, ze wijzen op bepaalde moeilijkheden bij het verzoenen van de popmuziek en de Nederlandse taal en ze zeggen dat ze een betere communicatie met het publiek tot stand brengen wanneer ze in het Nederlands zingen.

"Ik kan me veel beter uitdrukken in het Nederlands"

De meeste muzikanten motiveren hun keuze voor het Nederlands boven het Engels met het argument dat ze zich in het Nederlands beter kunnen uiten dan

in het Engels. Nederlands is hun eigen taal. Sommigen ervoeren het zingen in het Engels als vervreemdend en stapten daarom over naar het Nederlands. De vanzelfsprekendheid van het zingen in het Engels, omdat die taal nu eenmaal de poptaal is, wordt door enkele muzikanten en auteurs omgedraaid in een nieuwe vanzelfsprekendheid: ik zing in het Nederlands omdat ik me daarin beter kan uitdrukken. Immers, dat is de taal waarmee ik mijn ervaring en emotie optimaal kan verwoorden.

Dat laatste wordt het duidelijkst verwoord door *Frank Boeijen*. Hij schreef oorspronkelijk, geïnspireerd door Engelstalige artiesten, zijn liedjes in het Engels. Amerikaanse muzikanten die hij ontmoette, stelden hem de vraag waarom hij niet in zijn eigen taal zong. Boeijen schreef al Nederlandstalige gedichten en besloot toen ook zijn liedteksten in het Nederlands te gaan schrijven. "Ik heb sindsdien nooit meer de neiging gehad Engelstalige teksten te gaan schrijven. Die taal mag dan een rijkere woordenschat hebben, het is niet mijn eigen taal."⁴⁴ Hij legt een duidelijk verband tussen taal en cultuur. "Je kunt een vreemde taal best op een aanvaardbaar niveau spreken, maar je maakt je de cultuur erachter niet eigen. Ieder woord heeft een emotionele waarde en als je niet in de desbetreffende cultuur bent opgegroeid kun je nooit zo precies zijn in je eigen woordkeuze als in je eigen taal."⁴⁵

Zanger *Hub van der Lubbe* van de Amsterdamse groep De Dijk kan zich beter in het Nederlands uitdrukken dan in, wat hij noemt, het cliché middelbare school-Engels. Hij beschrijft zijn ervaring bij het zingen in het Nederlands: "Ik kon plotseling zeggen wat ik op mijn lever had en waar ik over nadacht. Ik had eindelijk een mogelijkheid om het allemaal wat persoonlijker te maken. Dat was een reden om het te blijven doen."⁴⁶ *Benny Jolink*, zanger van de Achterhoekse dialectgroep Normaal ervoer dat hij zijn frustraties het best uitte wanneer hij in het Achterhoekse dialect schreef: "Wat ik dacht, schreef ik op."⁴⁷ Die gewaardwording was voor hem reden om in het Achterhoekse te blijven schrijven. *Tom America* van de groep MAM kwam na het schrijven van zijn eerste Nederlandstalige liedje tot het besef dat het onzinnig is om in het Engels te zingen. Met name omdat hij daarvoor had ervaren dat hij de betekenis van sommige Engelse woorden uit zijn teksten, die hij bij het schrijven van de Engelse teksten in het woordenboek had gevonden, was vergeten. "Maar ik stond dat wel te zingen. Dat was natuurlijk belachelijk; ik heb gelijk de knoop doorgehakt."⁴⁸

Achteraf is het voor *Rick de Leeuw*, zanger van Tröckener Kecks, eenvoudig de keuze voor het Nederlands te verklaren. "Ik kan me simpelweg beter in het Nederlands uitdrukken. Brieven schrijf ik toch ook niet in het Engels? Ik hoef nooit naar woorden te zoeken, het is meer: dit kan mooier, puntiger, duidelijker. Die macht heb ik in het Nederlands; in het Engels ontbeer ik die. Ontbeer. Weer zo'n prachtig woord. (...) Om in Nederland voor een Nederlands publiek en als Nederlandse band, in het Engels te zingen, vind ik vele malen idioter dan als Nederlandse band voor een Nederlands publiek in het Nederlands te zingen. Als het publiek een tekst wil begrijpen dan kan dat. Dan is je eigen taal veel makkelijker."⁴⁹

Een vergelijkbare redenering wordt door *Thé Lau*, zanger/gitarist van The Scene geformuleerd. Na zijn overstap van Engels naar Nederlands kreeg hij de indruk dat hij beter uit de voeten kon met het Nederlands dan met het Engels: "Mijn Engelse teksten waren altijd héél gezocht. En overdreven verzorgd. Alles was er fout aan, eigenlijk. Iedereen vraagt zich altijd af waarom Nederlandse bands in hun eigen taal zingen, maar je zou je beter kunnen afvragen waarom er zoveel in het Engels zingen. Engelstalige bands laten de helft van het verhaal liggen; niemand luistert naar je teksten. (...) Ik kan me veel beter uitdrukken in het Nederlands. Vroeger was ik blij als ik weer een Engelstalige tekst af had en eindelijk kon gaan zingen."⁵⁰

Zanger *Bob Fosko* vat de filosofie van zijn groep De Raggende Manne in drie woorden samen: "Het moet eruit".⁵¹ De Engelse taal vormt daarbij een obstakel, het blijft steriel. "Vanaf het moment dat ik overstapte naar Nederlandstalige teksten, merkte ik dat ik wel emotie in mijn muziek kon leggen."⁵² De overstap naar het Nederlands was niet bedoeld als een statement, het was meer een praktische overweging. Fosko: "Ik kan me nu eenmaal het best uitdrukken in mijn eigen taal. Er wordt vaak gezegd dat de Engelse taal rijker aan woorden is dan de Nederlandse. Dat zal allemaal wel, maar dan moet je wel Engelstalig zijn. Ik kan me wel in het Engels uitdrukken, maar het blijft oppervlakkig en tamelijk belabberd."⁵³

Een aparte positie binnen de Nederlandstalige popmuziek wordt ingenomen door de Amsterdamse rapgroep Osdorp Posse. *Pascal* is lid van de groep en rapte in eerste instantie in het Engels, maar is later overgestapt op Nederlandstalige rap. "Ik merkte dat ik in mijn eigen taal veel meer kwijt kon van mezelf: ik kon het verhaal veel meer vanuit mijn eigen belevingswereld vertellen."⁵⁴ *Peter Groot Kormelink* van De Jazzpolitie laat ten aanzien van de Nederlandse taal een vergelijkbaar geluid horen: "Ik vind het ook leuker. Het is tenslotte mijn eigen taal, ik kan mijn gevoelens daar beter in uiten. Engelse teksten vind ik over het algemeen minder interessant om naar te luisteren. De muziek is wel oké, maar toch luister ik eerder naar een Nederlands liedje, gewoon omdat het *liedje* me meer aanspreekt."⁵⁵

Maarten Buitenhuis (Van Dik Hout) onderstreept het voordeel van het Nederlands als de taal waarin hij zich het beste kan uiten: "We begonnen met zelfgemaakte Engelstalige nummers, maar dat miste iets. Je kunt alleen voortborduren op de beperkte kennis die je hebt van andere liedjes, en dingen die je van de televisie oppikt. Wil je de kern van een onderwerp raken, dan zul je de taal moeten gebruiken waarin je denkt. (...) In het Engels kwam ik niet verder dan 'we were running around in darkness' of dat soort cliché's. Als je dat niet in je eigen taal zingt, blijft het bij samengeraapte klanken zonder diepte, zonder kern."⁵⁶

De enige die in deze kwestie een afwijkend geluid laat horen is *Aart Zaaijer* van De Div. Hij had juist meer moeite om zich in het Nederlands uit te drukken. De voldoening was echter des te groter als er iets moois ontstond. De Div koos nooit bewust voor de Nederlandse taal. Er was een soort vanzelfsprekendheid. "Het was in ieder geval geen principiële stellingname: we vonden het

eerder gênant en moeizaam. Voordat Nederlands tenslotte een beetje klonk.⁵⁷ Men had niet de indruk dat men zich in het Nederlands beter zou kunnen uitdrukken, integendeel, het kostte meer moeite. Nederlandse teksten werden gebruikt om het materiaal een bepaalde hoekigheid mee te geven.⁵⁸ De groep stapte later op het Engels over omdat men aspiraties had om in het buitenland bekend te worden. De problemen waar De Div mee kampte, lijken met name ingegeven door het probleem dat popmuziek en de Nederlandse taal in eerste instantie moeilijk met elkaar verenigd kunnen worden. Een probleem waar meerdere auteurs mee blijken te kampen.

"Sommige dingen moet je uitvinden en uitproberen"

Het combineren van de Nederlandse taal met pop- en rockmuziek is voor de meeste popmuzikanten niet zonder problemen. Op het niveau van de taal is het uiten gemakkelijker, echter het verzoenen van de Nederlandse taal met een niet-Nederlandse cultuuruiting levert soms problemen op. Die problemen kunnen liggen op het niveau van het verzoenen van de Nederlandse taal met popmuziek en de popmuziek met de Nederlandse taal. *Frank Boeijen* signaleert dit en zegt er het volgende over: "Het interessante aan het in het Nederlands zingen, is dat het moeilijk is. *Shake your body to the ground* en *Let's go rock & roll*, dat klinkt meteen. In het Nederlands heb je zulke zinsneden niet. Omdat wij niet zo'n poptraditie hebben als in Amerika en Engeland, moet je alles zelf ontdekken. (...) Pas op het moment dat je in je eigen taal zingt en een synthese tussen je eigen cultuur en de muziek waar je altijd al naar luisterde kunt maken, krijg je iets nieuws."⁵⁹

Soms, met name in de begintijd van de Nederlandstalige pop moesten publiek en artiest een 'drempel over'. Dat gold met name voor *Benny Jolink* en het publiek van Normaal. Zingen in het Achterhoeks was tot dan toe slechts bekend in combinatie met lokale volksmuziek. Jolink: "Dialect was tot dan toe altijd de accordeon, met *Driekusman* en *Klumkes Klepperen*."⁶⁰ Normaal is ook muzikaal beïnvloed door dergelijke muziek. "Ik ontken niet dat de schlagers of meezingers tot onze *roots* [mijn cursivering - PR] behoren. Toen ik voor het eerst van rock & roll hoorde was ik misschien tien. Daarvóór was het allemaal Corry Brokken, Tom Manders of Eddy Christiani."⁶¹ Aanvankelijk leidde de kennismaking met de rock 'n' roll tot een afwijzing van de zogenaamde 'hoempamuziek'. Op latere leeftijd heeft hij die muzieksoort geïntegreerd met rock 'n' roll. Opvallend is dat volgens Jolink het Nederlands (ABN) minder goed 'bekt' dan het Achterhoeks. Volgens hem zit het Achterhoeks dichterbij het Engels dan het Nederlands, waardoor het beter bij pop- en rockmuziek past.⁶²

Ernst Jansz voormalig zanger en toetsenist van Doe Maar geeft aan dat het moeilijk is om popmuziek en de Nederlandse taal met elkaar te verzoenen: "Een van de grootste problemen is dat Nederlands metrisch gezien, een moeilijke taal is. Onze taal kent veel lange woorden en vrijwel alle woorden en vrijwel alle werkwoorden eindigen stom. Daardoor kun je een zin niet eindigen met het hele werkwoord. Je kunt niet zeggen: ik kan iets verzinnen. Dat moet je om-

draaien: dat ik iets verzinnen kan. Een goede Nederlandse tekst is een waanzinnige puzzel. Ik doe daar soms weken over, terwijl een Engelse tekst in een paar dagen af is. Dat komt omdat Nederlands niet zo'n poptraditie kent als het Engels. Sommige dingen moet je zelf uitvinden en uitproberen."⁶³ Ernst Jansz wil aangeven dat door de Nederlandstalige popgolf op een bepaalde manier een lans gebroken is voor een Nederlandse poptaal: "Vóór de tijd van Doe Maar waren woorden als liefje, schattebout en ik hou van je taboe, terwijl ze in het Engels en Frans wel konden."⁶⁴

Het feit dat er niet echt een Nederlandse poptaal bestaat of bestond deed *Erik Mesie*, voormalig zanger van Toontje Lager, besluiten om bepaalde directe constructies niet te gebruiken en zijn toevlucht te nemen tot beeldspraak. Zinnen als 'Ik ben verliefd op je' en 'Ik hou van je' kunnen eigenlijk niet. Het ontbreekt het Nederlands volgens Mesie aan een poptraditie. De Nederlandse tekstclichés zijn ontwikkeld in de traditie van het levenslied, daardoor kun je ze in de popmuziek eigenlijk niet gebruiken zonder oubollig te worden.

Tom America vindt dat de Nederlandse taal beperkingen stelt aan popauteurs en zangers. "We hebben een echte medeklinkertaal, waardoor om alle klinkers hekjes staan. Dat remt voortdurend af, je valt voortdurend op je bek. Desondanks komt taal volgens mij pas tot zijn recht als je de dingen waarvan men normaliter zegt dat ze afschuwelijk zijn, juist als kracht aanwendt. Dat ChCh en Rrrr, dat knarsen, dat zogenaamde lelijke aan dat Nederlands dat moet je juist gebruiken."⁶⁵ America geeft aan dat je met de introductie van de Nederlandse taal tegelijkertijd een nieuw soort muziek moet gaan scheppen, immers de taal dicteert de emotie die de muziek uitstraalt. Wanneer je Nederlandse teksten met buitenlandse pop combineert, span je volgens America het paard achter de wagen: "Het gaat erom dat er op de Nederlandse taal een eigen vorm van muziek wordt ontwikkeld (...) Ik denk ook dat je een veel typischer Nederlandse muziek krijgt als je beter naar die veellettergrepige woorden zou luisteren. (...) Ik denk dat hoempa heel goed past bij de lomphheid van onze taal."⁶⁶

Opvallend is dat *Thé Lau* zich aan de taal van de Amerikaanse rock 'n' roll heeft gespiegeld, door steeds kortere zinnen te maken. Daarmee probeert hij als het ware het Nederlands te modelleren naar het Amerikaans, de rock 'n' rolltaal bij uitstek.⁶⁷

Volgens *Herman Grimme* en *Peter Groot Kormelink*, leden van De Jazzpolitie, is men binnen de Nederlandstalige popmuziek nog steeds op zoek naar een eigen vorm die te pruimen valt, smaakvol is en toch past bij die muziek. Dat is volgens hen de reden waarom Nederlandstalige bands zo veel beeldspraak gebruiken.⁶⁸

Martin Buitenhuis, zanger van Van Dik Hout geeft aan dat in zijn ogen het Nederlands geen rock 'n' rolltaal is. "Er zijn veel woorden die wel in de spreektaal gebruikt worden, maar die in een poptekst absoluut niet klinken. (...) Je vervalt heel snel in een potsierlijk cabaret-achtig stramien. Als band zijn we er behoorlijk op gespist om dat typisch Nederlandse hoempa-gevoel te ontwijken. Muzikaal gezien zijn we veel meer Amerikaans georiënteerd, want daar spelen

de nieuwste ontwikkelingen in de rock & roll zich af." Net als andere muzikanten stelt Buitenhuis dat de Nederlandse taal de popmuziek nog moet veroveren, er is nog geen Nederlandse rock 'n' rolltaal. Tegelijkertijd moet de popmuziek ook het Nederlands nog veroveren. De Nederlandse taal wordt gemonopoliseerd door het cabaret en de hoempamuziek. Kiest de pop dezelfde woorden, dan is het niet echt popmuziek meer, zo lijkt de redenering. Buitenhuis: "Wij hebben een enorme drempel moeten nemen, omdat er nog altijd een vooroordeel heerst tegen Nederlandstalige rock. Alsof 'Nederlandstalig' iets zegt over het soort muziek dat je maakt."⁶⁹

"De mensen konden het ineens volgen"

Een derde vaak aangeroerd thema is dat men door het zingen in het Nederlands de communicatie met het publiek verbetert. Op een vergelijkbare manier als de auteurs en muzikanten aangeven dat ze zichzelf in het Nederlands beter kunnen uiten dan in het Engels, gaan ze ervan uit dat het publiek meer van Nederlandse teksten begrijpt dan van Engelse.

Toen *Erik Mesie* in het Engels ging zingen, merkte hij een verschil in publieksreactie. "Het nadeel van Engelse teksten was dat bij optredens de afstand tot het publiek veel groter werd. Omdat mensen het toch niet verstaan. En ik was gewend om aan de reacties van het publiek te kunnen zien wat ze van de teksten vonden: dat miste ik erg. Het werkte dus twee kanten op."⁷⁰ *Hub van der Lubbe* ervoer de overschakeling van Engels naar Nederlands als volgt: "Er kwam iets bij, de mensen konden het ineens volgen."⁷¹ Volgens *Wim ter Weele* van *De Kift* gebruiken veel Nederlandse bands de Engelse taal om zich daar achter te verschuilen: 'Puur façade: vertaal die teksten en geen van die zangers durft nog op het podium te staan. Dat moesten we in ieder geval wegnemen: bij ons moest het helder en verstaanbaar zijn.'⁷²

De doorslaggevende reden voor *Ernst Jansz* om in het Nederlands te gaan zingen was het bijwonen van een optreden van een Deenstalige rockband, tijdens een toernee door Denemarken met een van zijn vorige bands: CCC Inc. Hij wilde met het zingen in het Nederlands bereiken dat het publiek beter zou gaan begrijpen waar de muziek over ging.⁷³ Hij geeft aan dat de teksten van liedjes als *De Bom*, *Nederwiet*, *Heroïne* en *Pa* gemakkelijk te volgen zijn. Dat is een belangrijke reden dat zoveel jongeren zich ermee konden identificeren.

Dat er in het Nederlands gezongen wordt, wil echter niet zeggen dat het publiek alles precies zo oppikt als door de muzikanten bedoeld wordt of zoals de muzikanten denken dat het publiek de teksten zal interpreteren. Zo is *Jansz* verbaasd over het feit dat jonge fans zich de tekst van *Is dit alles*, waarin een vader vraagtekens zet bij zijn huwelijk, zonder omhaal eigen maken.⁷⁴

Daarbij is het ook niet altijd de bedoeling van de muzikanten om een zo eenduidig mogelijke tekst te formuleren. Taal wordt ook gebruikt om door middel van woorden een bepaalde stemming of atmosfeer te creëren die het voor het publiek mogelijk maakt de betekenis verder in te vullen. Met name *The Lau* van *The Scene* ventileert hierover vrij uitgebreide ideeën. Zijn teksten laten

veel ruimte voor invulling door luisteraars: "Hoe meer je alles verduidelijkt, hoe minder ruimte je aan de luisteraar laat."⁷⁵ Hij heeft een soort eigen theorie over hoe een tekst moet werken. "In een gewone zaal zie je dat mensen je teksten meezingen en zich er een eigen persoonlijke voorstelling bij maken. Dat geeft een goed gevoel. Een tekst moet lagen, niveaus hebben. Een deel moet aan de oppervlakte liggen en duidelijk zichtbaar zijn, maar er moet ook een onderstroom zijn van iets wat je wel voelt, maar niet noodzakelijkerwijs ook *begrijpt*. Er wordt mij wel eens verweten dat ik onbegrijpelijke teksten schrijf, maar als ik dan zie dat 400 mensen alles woord voor woord meezingen, denk ik: die hebben het in elk geval wel door. Want anders zouden ze ook nooit de moeite hebben genomen alles uit hun hoofd te leren, of het zó vaak te draaien. (...) Als ik in het Engels zou zingen zou ik dat allemaal missen. Want dan trek je een soort scherm op; je weet immers dat het zowel voor jou als voor je publiek de tweede taal is. Helaas kloppen veel Nederlandse zangers zich nog altijd op de borst in de veronderstelling dat ze de engelse taal werkelijk beheersen. Een grote landelijke denkfout dus."⁷⁶

Volgens *Rick de Leeuw* construeert ieder lid van het publiek in feite zijn of haar eigen betekenis uit de teksten van zijn liedjes. "Iedereen begrijpt eruit wat hij *wil* begrijpen, dat is ieders goed recht."⁷⁷ De groep heeft de tekst van een bepaald lied op een bepaald moment op een dusdanige wijze veranderd dat deze voor hen geen duidelijke betekenis meer heeft, het publiek ervaart dat echter anders. "Wij hebben een lied dat heet *Een Dag Zo Mooi*; het publiek snapt dat volkomen, terwijl ik er zelf niets van begrijp!"⁷⁸

Jazzpolitie-lid *Herman Grimme* geeft aan verwonderd te zijn over de betekenissen die luisteraars vaak aan de teksten van hun liedjes geven. "Op de CD staat het nummer *De Witte Heuvel*, dat gaat over het zien opgroeien van je kind en de verantwoordelijkheid die daarbij komt kijken. Iemand van zestien zal dat niet werkelijk snappen en toch komen er meisjes van zestien zeggen dat ze het zo'n mooi nummer vinden. En het wordt helemaal gecompliceerd als je beseft dat jij het zelf ook niet echt kan begrijpen, want Peter en ik hebben helemaal geen kinderen. Weet je, er is een fax binnengekomen met een geboortekaartje waarin een stuk tekst is gebruikt van *Daar sta je dan*; ook een nummer over kinderen. Dat is te gek, ik vind het echt een eer als zoiets met je tekst gebeurt. In het Engels lukt je dat van je levensdagen niet."⁷⁹

Slotakkoord

Uit het voorgaande kunnen een aantal conclusies getrokken worden over de specifieke betekenis van het verschijnsel *Nederlandstalige* popmuziek. Het gaat hier om een cultuurvorm die is ontstaan op basis van het samenkomen van de van oorsprong Angelsaksische, maar inmiddels mondiale cultuurvorm popmuziek en het Nederlands, een taal die een relatief onbelangrijke rol speelt in het wereldtalenstelsel. Door de combinatie van beide ontstaat een cultuurvorm die vooral relevant is voor bepaalde leden van de Nederlandse taalgemeenschap. Daarmee kan het hanteren van het Nederlands als poptaal gezien worden als een

proces van toeëigening van een mondiale cultuurvorm door leden van één lokale variant van de wereldcultuur. De belangrijkste culturele implicatie van dit proces ligt in het feit dat taal niet louter gezien kan worden als een neutraal instrument voor mensen om met elkaar te kunnen communiceren, maar als een symbool voor eigen cultuur en historie. Het overzicht van de ontwikkeling van de Nederlandstalige popmuziek heeft laten zien dat de synthese van Nederlands en popmuziek zich pas ruim twintig jaar na de introductie van de popcultuur in Nederland heeft voltrokken. Opvallend is dat een vergelijkbaar proces zich op dat moment, de eerste helft van de jaren '80, in meerdere Europese landen voltrok. Het heeft geruime tijd geduurd voordat auteurs en muzikanten de popmuziek begonnen te zien als een onderdeel van hun eigen cultuur en de stap gemaakt hebben om de eigen taal in die cultuur in te voegen en zich daarmee definitief toe te eigenen. Uit de woorden van een aantal muzikanten die een belangrijke rol hebben gespeeld in de geschiedenis van de Nederlandstalige popmuziek kan een aantal interessante inzichten over de achtergrond van de synthese tussen popmuziek en Nederlandse taal worden afgeleid.



Tröckener Kecks.

Het is voor de muzikanten die aan het woord kwamen gemakkelijker de eigen ervaring te verwoorden in het Nederlands. Met de taal wordt ook een deel van de eigen cultuur, een eigen manier van duiden en verwoorden van sociale ervaring, in de teksten ingebracht. Dat lijkt voor de meeste muzikanten de belangrijkste motivatie voor de keuze van het Nederlands. Vervolgens blijkt echter dat

het verzoenen van de popmuziek en de Nederlandse taal geen eenvoudige opgave vormt. De popmuziek lijkt versmolten te zijn met de Engelse taal, terwijl de populaire muzieksoorten als levenslied en feestmuziek (ook wel hoempa genoemd), maar ook het cabaretlied, de Nederlandse taal als zangtaal gekoloniseerd hebben. Dat maakt de creatie van een aansprekende combinatie van popmuziek en Nederlandse taal een moeilijke maar tegelijkertijd ook uitdagende zaak. Naast het feit dat men zich beter kan uitdrukken in het Nederlands hebben de muzikanten de indruk dat ze datgene wat ze aan het publiek willen overbrengen beter in het Nederlands kunnen bewerkstelligen dan in het Engels. Immers het spreken van de Nederlandse taal delen de muzikanten met hun publiek. Dat wil niet automatisch zeggen dat ze daarmee allemaal het doel hebben het publiek via ondubbelzinnige teksten allerlei concrete zaken te willen meedelen. Nederlandstalige popmuziek kan ook de vorm aannemen van open teksten die voor meerderlei uitleg vatbaar zijn. Wat men op dat moment deelt, is, zoals door een muzikant verwoord, 'de cultuur die achter de taal schuil gaat'.

Dutch-language rock music. A synthesis of domestic and global culture

The past few decades have witnessed the genesis of some characteristic rock styles in the Netherlands. A distinctive Dutch beat was developed in The Hague in the 1960s, and Dutch rock bands such as Focus and Ekseption fused rock and classical music into an eclectic blend in the 1970s. However, until the early 1980s it was uncommon for Dutch rock groups to sing in their native language: Dutch vocal rock music relied primarily on English lyrics.

At the beginning of the 1980s, several continental western European countries including the Netherlands saw the rise of local bands singing in their native language. From then on Dutch-language rock was established as a distinct musical genre in the Netherlands.

This article traces the origins of Dutch-language rock, which is considered a synthesis of domestic and international culture. The combination of a global form of music such as rock with an element of local culture, namely the native language, is perceived as cultural appropriation. As people who do not understand Dutch are in part excluded from the aesthetic experience, Dutch-language rock is defined as a form of domestic culture using a global culture as its basis.

Analysis of the motives of Dutch lyricists and performers has yielded three main points in support of this definition. The first is that the individuals queried claim that they can express themselves far better in their own language than in English. The second point made by the majority of lyricists and performers is the difficulty of adapting Dutch lyrics to rock music. Dutch has more or less been 'colonised' by other popular types of domestic music. Thus a Dutch rock language has to be newly invented and developed. The third point is that artists note that their audiences respond far better to performances in Dutch. This does not imply that Dutch is solely used as a means of communicating clear cut messages. Nevertheless, some performers maintained that even when open and abstract texts are involved, their contact with the audience is closer when performing in Dutch. Language does not only have an instrumental value, but also a cultural one, irrespective of content.

1. U. Hannerz, 'The world in creolisation', *Africa* 57 (1987) 546-559, spec. 555.
2. Geciteerd in: E. van den Berg, R. Mantel en P. van Adrichem, *Klare taal. 15 jaar Nederlands-talige rock* (Groningen: Passage, 1994) 50.
3. Vgl. P. Rutten, *Hitmuziek in Nederland* (Amsterdam: Otto Cramwinckel, 1992).
4. D. Slootweg, *De B-kant van de beat* ('s-Gravenhage: SDU, 1989).
5. L. Mutsaers, *Rocking Ramona. Een gekleurde kijk op de bakermat van de Nederpop* ('s-Gravenhage: SDU, 1989).
6. P. Rutten en G.J. Oud, *Nederlandse popmuziek op de binnen- en buitenlandse markt* ('s-Gravenhage: Ministerie van WVC, 1991).
7. E. Verhoeven, *Film: kunst of kermis? De economische positie van de Europese filmindustrie* (Nijmegen: Instituut voor Massacommunicatie, 1994; doctoraalscriptie).
8. NVPI, *Cijferschrift 1994* (Hilversum: NVPI, 1995); P. Rutten & G.J. Oud, op. cit.; P. Rutten, 'Local popular music on the national and international market', *Cultural Studies* 5 (1991) 294-305.
9. NVPI, *Cijferschrift 1994*; P. Rutten en G.J. Oud, op cit.
10. P. Rutten en G.J. Oud, op. cit.
11. K. Malm & R. Wallis, *Big sounds from small peoples. The music industry in small countries* (Londen: Constable, 1984).
12. R. Pells, *Resistance and transformation: Europe's response to American culture*. Lezing gegeven tijdens de conferentie 'Gatt, the arts and cultural exchange between the United States and Europe', Tilburg, 21-22 oktober 1994; T. Liebes en E. Katz, *The export of meaning. Cross cultural readings of Dallas*. (Londen: Polity press, 1993); I. Ang, *Watching Dallas: Soap and the melodramatic imagination* (Londen: Methuen, 1985). Philip Schlesinger noemt deze stroming 'the new revisionism'. Zie: P. Schlesinger, 'On national identity: some conceptions and misconceptions critized'. *Social science information*, 26 (1987) 219-264, spec. 231-233.
13. U. Hannerz, *Cultural Complexity. Studies in the social organization of meaning* (New York: Columbia University Press, 1992) spec. 226.
14. Het concept ontleent Hannerz aan de linguïstiek, waar een creolentaal wordt gezien als een taal die zich ontwikkelt uit een pidgin-taal. Een pidgin-taal is een simpele taal die ontstaat in beperkte interactie tussen twee verschillende groepen die een gemeenschappelijke taal ontberen. In veel gevallen zijn er pidgin-talen ontstaan uit de relaties tussen koloniale machthebbers en de inheemse bevolking van gekoloniseerde gebieden, met name in Afrika. Deze pidgin-taal werd vervolgens gebruikt door verschillende groepen in de gekoloniseerde gebieden om met elkaar te communiceren. Immers als gevolg van de veelheid van talen, ontbrak het die groepen aan een gemeenschappelijke taal en bedienden ze zich van de pidgin-taal om communicatie tot stand te brengen. Omdat de simpele pidgin-taal niet voldoende specifiek was om alle aspecten van het alledaagse leven te benoemen werden de pidgin-talen verrijkt met specifieke toevoegingen en aanpassingen. Daarmee kregen de talen gaandeweg een structuur die qua complexiteit vergelijkbaar is met andere talen. Na verloop van een of meerdere generaties groeit ze uit tot een volwaardige taal (vgl. T. O'Sullivan, J. Hartley, D. Saunders, M. Montgomery & J. Fiske, *Key concepts in communication and cultural studies* (Londen/New York: Routledge, 1994) spec. 66-67 en 228-229).
15. U. Hannerz, op. cit., 262.
16. Vgl. J.M. Barbero, 'Latin America: Culture in the communication media', *Journal of Communication*, 43 nr. 2 Spring (1993) 18-30; J. Collins, *African Pop Roots* (Berkshire, UK: W. Foulsham & Company Ltd, 1985); J. Collins, 'Jazz feedback to Africa'. *American Music*, 5 nr. 2 (1987) 177-193; J. Shepherd, 'Value and power in music', in: V. Blundell, J. Shepherd en I.

- Taylor (ed.), *Relocating cultural studies. Developments in theory and research* (Londen/New York: Routledge, 1993) 171-206.
17. S. Frith, *Music and identity*. Lezing gegeven op het Instituut voor Massacommunicatie, Katholieke Universiteit, 19 oktober 1994.
18. Barbero, op.cit., 20.
19. Vgl. A. de Swaan, 'Notes on the emerging global language system: regional, national and supranational', *Media, Culture & Society* 13 (1992) 309-323.
20. E. van den Berg et al., op.cit., 61; Vgl. P. Rutten en G.J. Oud, op. cit.
21. A. de Swaan, 'Het Nederlands in het Europese talenstelsel', in: A. de Swaan, *Perron Nederland* (Amsterdam: Meulenhoff, 1992) 56.
22. Laura Pausini was met maar liefst twee albums te vinden onder de vijftien best verkochte in Nederland in 1994. Haar CD's worden overigens op de markt gebracht door Warner Music, een onderdeel van een van 's werelds grootste informatie- en amusementsconcerns: het Amerikaanse Time-Warner. Een van de grootste successen van de Nederlandse zanger/cabarettier Paul de Leeuw in 1994, *Ik wil niet dat je liegt*, was trouwens een vertaling van een lied van Laura Pausini.
23. Opvallend is in dit kader dat het gebruik van Nederlandse dialecten succes op nationale schaal in Nederland niet uitsluit, getuige het succes van dialectgroepen als Rowwen Hèze en Normaal. Dit kan te danken zijn aan het feit dat de Nederlandse dialecten meer verwantschap vertonen met het ABN, dan het ABN met andere talen, bijvoorbeeld het Engels. Ook kan het terug te voeren zijn op het feit dat het regionaal verkoopsucces zich kan vertalen in succes op de nationale hitparade wat nationale aandacht oplevert en leidt tot aandacht van de nationale media en daarmee succes buiten de dialecttaalgrenzen.
24. L. van Poecke en H. van den Bulck, 'Inleiding: Het globale en het lokale', in: L. van Poecke & H. van den Bulck (ed.), *Culturele globalisering en culturele identiteit* (Leuven/Apeldoorn: Garant, 1994) 9-38; A. Sreberny-Mohammadi, 'The global and the local in international communications', in: J. Curran en M. Gurevitch (ed.), *Mass media and society* (Londen: Edward Arnold, 1992) 118-138.
25. H. van den Bulck, 'Media, taal en identiteit: Media afhankelijkheid en het belang van de eigen taal in de identiteit van kleine taalgemeenschappen in Europa. Het Vlaamse voorbeeld', in: P. Rutten en M. Hamers-Regimbal (eds.), *Internationalization in mass communication and cultural identity* (Nijmegen: ITS, 1995) 111-126.
26. R. Geel, 'De moedertaal als weermiddel tegen culturele eendimensionaliteit', in: L. Tomesen & G. Vossen (red.). *Denken over cultuur in Europa* (Houten/Zaventem: Bohn Stafleu Van Loghum, 1994) 129-146.
27. O. Borggreve, *De boer is de keerl* (Nijmegen; Instituut voor Massacommunicatie, 1995, doctoraalscriptie).
28. Als eerbetoon aan Boudewijn de Groot namen zestien Nederlandse popgroepen en -artiesten ter gelegenheid van diens vijftigste verjaardag in 1994, eigen versies van liederen van hem op. De liedjes verschenen op het album *Als de rook om je hoofd is verdwenen*.
29. Overigens werden er in de Tweede Kamer vragen gesteld aan de toenmalige Minister van CRM over subsidie die van overheidswege was verstrekt aan *De Bots Roadshow*.
30. E. van den Berg et al., op. cit., 17.
31. In 1994 heeft het voormalige lid van Nederlands Hoop, Freek de Jonge, een album uitgebracht samen met de Nederlandse popgroep *The Nits*. De liedjes worden door De Jonge in het Nederlands gezongen.
32. G. Kistemaker, 'Nederlandstalige pop in opmars. Minderwaardigheidscomplex voorgoed verleden tijd', in: *De Volkskrant*, 1977 (archief P. Rutten).
33. In het begin van de jaren '80 doet zich in een aantal andere continentaal Europese landen een vergelijkbaar fenomeen voor. Meer dan ooit daarvoor bedienen groepen in de Bondsrepubliek zich van het Duits en formeren daar de 'Neue Deutsche Welle'. Ook in Frankrijk, Italië, Oostenrijk en Zwitserland zingen popgroepen vaker dan ooit in de eigen taal. Deze bewegingen maken

- onderdeel uit van een proces waarin in verschillende continentaal Europese landen de popmuzikale verbeelding wordt 'generationaliseerd' door het gebruik van de eigen taal.
34. Geciteerd in: E. van den Berg et al., op. cit., 85.
 35. Geciteerd in: E. van den Berg et al., op. cit., 25.
 36. E. van den Berg et al., op. cit., 42.
 37. P. Rutten, *Hitmuziek*, 188.
 38. P. Rutten en G.J. Oud, op. cit., 104.
 39. P. Rutten en G.J. Oud, op. cit.
 40. Geciteerd in: E. van den Berg et al., op. cit., 99.
 41. Vgl. E. van den Berg et al., op. cit.
 42. E. van den Berg et al., op. cit.
 43. J. Vollaard, 'De harde waarheid bezingen in Nederlandstalige rock' [interview met Martin Buitenhuis], in: *NRC Handelsblad*, 2 januari 1995.
 44. Geciteerd in: E. van den Berg et al., op. cit., 51.
 45. Ibidem, 50.
 46. Ibidem, 71-72.
 47. Ibidem, 13.
 48. Ibidem, 64.
 49. Ibidem, 82.
 50. Ibidem, 94.
 51. Ibidem, 107.
 52. Ibidem, 107.
 53. Ibidem, 109.
 54. Ibidem, 117.
 55. Ibidem, 125.
 56. Geciteerd in: J. Vollaard, op. cit.
 57. Geciteerd in: E. van den Berg et al., op. cit., 60.
 58. Ibidem, 60.
 59. Ibidem, 50.
 60. Ibidem, 11.
 61. Ibidem, 13.
 62. Ibidem, 15.
 63. Ibidem, 21.
 64. Ibidem, 21.
 65. Ibidem, 63.
 66. Ibidem, 64.
 67. Ibidem, 67.
 68. Ibidem, 121.
 69. Geciteerd in: J. Vollaard, op. cit.
 70. Geciteerd in: E. van den Berg et al., op. cit., 33.
 71. Ibidem, 71-72.
 72. Ibidem, 103.
 73. Ibidem, 19-20.
 74. Ibidem, 23.

75. Ibidem, 98.
76. Ibidem, 95.
77. Ibidem, 89.
78. Ibidem, 89.
79. Ibidem, 127.