مترجم: محمدرضا فرزاد

گسترش بازار موسیقی جوانان پس از جنگ جهانی دوم

نویسنده: اندی بنت

بازار موسیقی جوانان پس از جنگ، پیامد مستقیم مجموعه‌ای از تحولات اجتماعی ـ اقتصادی بود که پس از جنگ جهانی دوم به وقوع پیوست. طی دوره پس از جنگ، غرب تحولی اقتصادی را از سر گذراند که به رشد مصرف‌گرایی انجامید. پیش از جنگ جهانی دوم، مصرف‌گرایی اساساً یک کنش طبقه متوسط به شمار می‌آمد. پس از جنگ جهانی دوم وفور فزاینده کالاها و پیشرفتهای تکنولوژیک در عرصه تولید انبوه، بدان جا انجامید که مصرف، به بخش مقبول و موجهی از زندگی طبقه کارگر نیز بدل گشت. تقاضاهای جدیدی برای کالاهای مصرفی، با توسعه سریع گونه‌های مختلف کالاهای در دسترس، مواجه گشت. تمامی کالاها، از ماشین گرفته تا لوازم خانگی برقی همچون ماشین لباسشویی، میکسرهای غذا، اتوهای برقی، تلویزیون و ضبط صوت، همه در قیاس با پیش از جنگ جهانی دوم قابل دسترس‌تر شدند. ظهور فنون جدید تولید انبوه کالا هم به معنای آن بود که چنین کالاهایی، به نسبت قبل از جنگ، با قیمت ارزان‌تری قابل دسترس بودند.

دوره پس از جنگ، بدین ترتیب شاهد این امر بود: مصرف‌گرایی، به شیوه زندگی بسیاری از بخشهای جامعه از جمله جوانان بدل گشت. توان مصرفی فزاینده جوانان، به آنان سطوح جدیدی از «استقلال از خانواده» را می‌بخشید. به همان‌گونه که «با کاک» خاطرنشان می‌سازد:

جوانان به‌عنوان «بازار جدید اصلی» در دهه ۱۹۵۰، در اروپای غربی و انگلیس، به دنبال آمریکا که در دهه ۱۹۴۰ در قیاس با اروپای جنگ‌زده آشوبهای کمتری از سر

گذرانده بود، چهره بنمودند. جوانان در عرصه صنایع نوین در مشاغل نسبتاً پردرآمدی استخدام شدند.

چنین استقلالی، به طور چشمگیری، توسط بازار نوظهور جوانان تقویت شد. صنایع کالاهای مصرفی سریعاً دریافتند که جوانان بازار پرسود و باثباتی را رقم زده‌اند و نتیجتاً دامنه وسیعی از کالاها که به طور مشخص برای آنان طراحی شده بودند، شکل گرفتند. این کالاها شامل لباسهای مد روز، لوازم آرایشی چون رژ لب و ریمل و کالاهای نسبتاً جدیدتر صفحات پلاستیکی ۴۵ دور، ضبط صوت و رادیو ترانزیستوری بودند. بنابراین جوانان نسل پس از جنگ، علاوه بر استقلال مالی، نظارت و کنترل بیشتری بر اوقات فراغت خود داشتند تا جوانان نسلهای قبل. کالاها و اشکال فراغتی که اختصاصاً به عنوان سبک زندگی جوانان طراحی شده بودند اشاره بر این نکته داشتند که جوانان این نسل، هر چه کمتر به خانواده و سلیقه‌های والدینشان در گذران اوقات فراغت وابسته بودند. چمبرز در پژوهشی به نام ریتمهای شهری به این نکته اشاره دارد:

اوقات فراغت دیگر تنها لحظه استراحت فراغت از کار و دغدغه‌های خاص خانواده نیست. به مفهوم وسیع‌تر، یک سبک زندگی بالقوه که مصرف‌گرایی آن را ممکن ساخته بود، گسترش یافت. خریدن یک نوار خاص، انتخاب یک ژاکت یا دامن مطابق مد خاص، و تأمل دقیق درباره رنگ کفش، مجال جدیدی بود برای یک سبک زندگی به‌شدت ساختمند.

کالاهایی چون لباسهای مد روز، مجلات و موسیقی، در ساخت هویتهای بازاری جوانان نقشی محوری ایفا می‌نمودند. درحالی که تمامی این کالاها، نقش خود را در بیان هویت جمعی جوانان ایفا می‌نمودند، شاخص‌ترین جنبه فرهنگ جوانان در دوره پس از جنگ، موسیقی‌ای بود که به «صدای شخصی» آنان بدل شد: راک اندرول (تکنولوژی پس از جنگ نیز تولید انبوه گیتار الکتریک، ساز اصلی راک اندرول را ساده‌تر کرده بود.) راک اندرول همچون دیگر کالاهای ویژه جوانان، به مدد پیشرفتهای تکنولوژیک سالهای آغازین پس از جنگ جهانی دوم، گسترش بسیار یافت. چنین پیشرفتهایی در عرصه تکنولوژی، به فرمهای جدید تولید و توزیع که در کیفیت تأثیر راک اندرول بر جوانان نقشی اساسی داشتند، مجال ظهوری دیگر بخشیدند. هر چند همان‌گونه که فریث در جایی اشاره می‌کند، تجاری‌سازی موسیقی صرفاً با راک اندرول آغاز نشد، طنین فرهنگی‌ای را که راک اندرول در پی داشت، به شکل منحصر به‌فردی، عوامل تکنولوژیکی که در ظهور آن نقش مؤثری داشتند، رقم می‌زدند.

در قرن نوزدهم، **موسیقی تجاری** به شکل **موسیقی ضبط شده در صفحه** درآمد، هر خانواده‌ای در سراسر اروپا و آمریکا برای خود پیانویی داشت. اختراع فونوگراف به دست تامس ادیسون در دهه ۱۸۸۰ در آمریکا تحولی بنیادین را در شیوه «خرید و شنود» موسیقی توسط مردم رقم زد. فونوگراف سیلندرشکل ادیسون، جد بزرگ صفحات وینیلی (نوعی پلاستیک) بود و اجازه می‌داد تا صدای اکوستیک، به شکل الکترونیکی ضبط و بازتولید گردد. در ۱۸۸۰ مخترع آمریکایی دیگری به نام امیل برلینر با گسترش و توسعه گرامافون این ایده را بسط بیشتری بخشید. گرامافون بر اساس همان قاعده‌ای کار می‌کرد که فونوگراف، اما به جای سیلندر از صفحه استفاده می‌کرد. هر چند تولید گرامافون نیز همچون فونوگراف بسیار پرهزینه بود. وانگهی در جریان روند عملی ضبط، موسیقی می‌بایست مستقیماً بر روی صفحه ضبط می‌شد و نتایج کار همیشه چندان رضایت‌بخش نبود و بیشتر کیفیت صدا از بین می‌رفت.

تا اینکه در دهه ۱۹۴۰ یک شکل بدیل ارزان اما شدیداً کارآمد یافته شد. این شکل بدیل، نوارهای صوتی بود که در اصل توسط دانشمندان آلمانی در جریان جنگ جهانی دوم به منظور استفاده در صنعت رادیو اختراع شد. اولین استفاده تجاری از نوار، در صنعت موسیقی صورت نگرفت بلکه توسط ایستگاههای رادیویی به‌عنوان روش کم‌هزینه پیش‌ضبط مصاحبه‌ها و آگهی بازرگانی رادیویی به کار گرفته شد. ضبط نوار نیز توسط استودیوهای فیلمسازی به‌عنوان روشی برای ضبط و تولید موسیقی فیلم به کار رفت.

هر چند صنعت موسیقی، چندی بعد مزایای بهره‌گیری از نوار را در روند ضبط دریافت و در سالهای ۱۹۵۰ نوار، کاملاً جای صفحه را گرفت. یکی از امتیازهای ویژه این تغییر از صفحه به نوار، آن بود که هزینه‌های ضبط، به شکل فاحشی کاهش می‌یافت. حدّ جدید کنترلی که نوار به روند ضبط می‌بخشید نیز در این امر به همین میزان اهمیت به‌سزایی داشت. فریث در جایی می‌گوید:

نوار در روند ضبط به‌عنوان «عنصر میانجی» عمل می‌کرد: اجرا روی نوار ضبط می‌شد و از نوار برای تولید یک «صفحهٔ مادر» استفاده می‌شد، و چنین فرایندی که در مرحله میانه روی خود نوار صورت می‌گرفت، روند تولید موسیقی پاپ را متحول کرد. تولیدکنندگان دیگر لازم نبود جمع کامل نوازندگان را در کنار هم گرد آورند. آنها می‌توانستند موسیقی را تقطیع و به هم وصل کنند، بهترین قطعات اجراشده را کنار هم تدوین کنند، خطاهای اجرا را از کار دربیاورند و آهنگهای ایده‌آل و نه کاملاً عین اجرای زنده را تولید کنند.

در عین حال تکنیکهای جدید تولید انبوه و ابداع صفحه‌های ۴۵ دور، به شمار وسیع‌تری از آهنگها که می‌توانستند ساخته شوند، انجامید. پترسون چنین نظری دارد:

صفحهٔ ۴۵ دور در روند ظهور راک نقشی حایز اهمیت دارد چون این نوع کالای صوتی (مجازاً) نشکن است. یکی

از مشکلات عظیم صفحات شکنندهٔ ۷۸ دور هم توجه بیش از حدی بود که می‌بایست به تولید و عرضه آنها معطوف می‌شد، و هر یک از کمپانیهای بزرگ ضبط موسیقی یک نظام توزیع داخلی پی‌ریزی کردند تا صفحات ۷۸ دور ظریف خود را عرضه کند... خرید صفحه‌های (کوچک‌تر و سبک‌تر و بادوام‌تر ۴۵ دور) ارزان‌تر تمام می‌شد و این امر توسعه کمپانیهای توزیع‌کننده داخلی را عملی می‌کرد.

اگر ابداعات تکنولوژیکی (همچون ابداعاتی که در بالا بدان اشاره شد) در توسعه و رشد موسیقی راک اندرول نقشی اساسی ایفا کردند، محبوبیت نسبتاً زودهنگام آن در میان جوانان، نیز از اهمیتی برابر با آن ابداعات برخوردار است، و اینک به ویژگیهای راک اندرول به عنوان شکل متمایزی از موسیقی جوانان خواهم پرداخت.

تأثیر فرهنگی راک اندرول

با گذشت نیم قرن پس از ظهور نخستین راک اندرول، اینک بررسی تأثیر فرهنگی راک اندرول بر مخاطبان آن دشوار نیست. این سبک از موسیقی همواره شیوه تولید، عرضه و نحوه درک و دریافت اجتماعی موسیقی پاپ را متحول ساخته است.

همان‌گونه که میدلتون در جایی خاطرنشان می‌سازد:

«پیش از ظهور راک اندرول، موسیقی پاپ تنها گستره سبک‌پردازانهٔ نسبتاً محدودی را که از یک سوی به قطعات آوازی تئاتر و از سوی دیگر به اشکال نوظهور منشعب از موزیکال هال و دوویل: ترانه‌های تین پن الی، آهنگها و آوازه‌خوانهای فیلمهای هالیوود، محدود می‌شد، تحت اختیار خود داشت». وقتی اولین آثار ضبط شده راک‌اندرول منتشر شد، موسیقی پاپ مجموعاً به شکل فرهنگی دیگرگونه‌ای بدل گشت. در این‌باره **بیلیگ** چنین می‌گوید:

«راک اندرول» با تمام چیزهایی که نسلهای پیش بدان گوش می‌دادند فرق داشت. ناله‌های گیتار الکتریک، ظریف‌نوازی درام، افکتهای اکو، و بعدها ترکیب پیچیده‌تری از سازهای الکتریک و اکوستیک همه و همه به راک اندرول جلوه خاصی بخشیده بود... نسلی که در دوره سخت فترت و جنگ جهانی دوم زیسته بود، موسیقی خود را ملایم و رمانتیک می‌پسندید. اما کودکان آنها که در روزگار وفور و آسایش می‌بالیدند می‌خواستند به موسیقی خطرناک‌تری گوش دهند. آنها به توافقهای ساده، ضرباهنگهای افتان و خیزان و گیتارهای الکتریک روی آوردند.

سرچشمه‌های موسیقی راک اندرول را می‌توان در **ریتمها و بلوزهایی** یافت که توسط موسیقیدانهای آفریقایی ـ آمریکایی، که از جنوب آمریکا به شهرهای شمالی این کشور مهاجرت کرده بودند، گسترش یافته بود. اینان موسیقی بلوزخوانهای آفریقایی ـ آمریکایی اصیل را جلایی دیگر بخشیدند. اصطلاح راک اندرول اول‌بار توسط یک دیسک جوکی (دی جی) اهل کلیولند به نام آلن فرید، دقیقاً پس از مشاهده یک مغازه صفحه‌فروشی محلی، به کار گرفته شد. همان‌گونه که **ژیلت** در کتاب خود «صدای شهر» می‌نویسد:

آلن فرید... یک بار در سال ۱۹۵۲ از طرف صاحب یک فروشگاه صفحه‌فروشی به نام «لئو مینتز» به دیدار از این فروشگاه دعوت شد. مینتز شیفته موسیقی تعدادی از جوانان سفیدپوست بود که از مشتریان فروشگاه او بودند، و همین قضیه فرید را حیرت‌زده کرد. فرید به تماشای عکس‌العملهای پرشور جوانانی نشست که با شور و حرارت بسیار با موسیقی‌ای می‌رقصیدند که پیش‌تر خود را با فرهنگ و ریتم و بلوز آن بیگانه می‌دیدند.

درحالی‌که **فرید** به سرچشمه‌های راک اندرول دل‌بسته بود و مرتباً در «شو»هایش به موسیقی هنرمندان سیاه‌پوستی چون **فتس دامینو** و **دریفترز** می‌پرداخت، دیسک جوکیهای دیگر بر آن بودند تا نسخه‌های ترانه‌هایی از راک اندرول را که هنرمندان سفیدپوست اجرا کرده بودند، پخش کنند. تقریباً در اواسط دهه ۱۹۵۰، راک اندرول دیگر داشت در میان مخاطبان جوان سفیدپوست محبوبیتی کسب می‌کرد چون موسیقی‌ای بود که به قصد مصرف سفیدپوستان نژادش تصفیه شده بود. همان‌گونه که ژیلت در جایی اشاره می‌کند، صنعت ضبط موسیقی می‌کوشید تا لبه‌های تیز راک اندرول را کُند و زهرش را بگیرد. موسیقی‌ای که ادعا می‌کرد **مردم نمی‌خواهند که موسیقی‌شان یک موسیقی بی‌شرم و وقیح جنسی و**

مبتذل باشد آن‌گونه که قطعات راک اندرول ناب چنین بودند. در نتیجه گروههای تماماً سفیدپوستی ظهور یافتند مثل **بیل هِی لی** و گروه موسیقی‌اش شهابها (کامتس) که ترانه دور ساعت بچرخشان به‌عنوان موسیقی تیتراژ اولین فیلم بلندی که درباره موسیقی راک اندرول ساخته شد، انتخاب شده بود. وقتی **دور ساعت بچرخ** برای اولین بار در انگلیس به نمایش درآمد، چندی پس از اکرانش، در سال ۱۹۵۶ مسبب بروز اختلالات و آشوبهای چندی گشت. صندلیهای سینما از جا کنده شد و در چندین شهر بزرگ، جوانان بازداشت شدند و بعدها به اتهام رفتارهای پرخاشگرانه و اهانت‌آمیز در هنگام خروج از سالنهای سینما جریمه شدند. در سراسر اروپا واکنش به دور ساعت بچرخ از انگلیس هم شدیدتر بود. در هامبورگ (از شهرهای آلمان غربی) ماشینها را واژگون کردند و در همان حین که پلیس از شلنگهای پرفشار آب برای سرکوب ناآرامیها استفاده می‌کرد، جوانان علائم خیابان و تابلوی مغازه‌ها را تخریب کردند به همین شکل در هلند که نمایش دور ساعت بچرخ ممنوع شده بود، جوانان به قصد احقاق حق خود در تماشای این فیلم به خیابانها ریختند اغتشاشات مشابهی نیز در تورنتو، سیدنی و اوکلند گزارش شد و هر چند در نیوزلند به گفته **شوکر**، غیر از چندین سانحه کوچک، واکنشهای جوانان نیوزلندی به دور ساعت بچرخ عموماً مهار شد.

راک اندرول در جست‌وجوی یک بت

اگر موسیقی **بیل هِی لی**، آشکارا هیجان بسیاری را در جوانان برانگیخت، تصویر **هی لی** و گروهش **کامتس**، به مزاج جوانانی که مخاطبان اجرای آنان بودند خوش نمی‌آمد. همان‌گونه که **برَدلی** توضیح می‌دهد: قیافه چاق، پرانرژی، خوش‌رو و پا به سن گذاشته **هی لی** دیگر چندان حس همذات‌پنداری پسرهای جوان و حس ستایش دختران را برنمی‌انگیخت. پدیده راک اندرول هنوز در جست‌وجوی هنرمندی بود که هم جوانان سفیدپوست را شیفته خود سازد و هم در عین حال آن صاف و سادگی، جنسیت و شور و هیجان منسوب به هنرمندان راک اندرولِ سیاه‌پوستی چون **لیتل ریچاردز** را در خود داشته باشد. این نقش بر عهده **الویس پرسلی** گذاشته شد. پرسلی که **بیدل** او را «نخستین ستاره موسیقی پاپ» به معنای مدرن آن توصیف می‌کند، وقتی که **سَم فیلیپس**، مدیر یک شرکت مستقل ضبط موسیقی در ممفیس ایالت تنسی او را کشف کرد، راننده کامیونی بیشتر نبود. **پرسلی** اول بار برای ضبط یک آهنگ که هدیه تولد او به مادربزرگش بود به استودیوی ضبط **سان رکوردز** پا گذاشت. سم فیلیپس چنان تحت تأثیر صدای پرسلی قرار گرفت که از او دعوت کرد برای ضبط آثار بیشتری به استودیوی او برود. **سم فیلیپس** این اولین دیدارها را چنین به یاد می‌آورد: «من حالت خاصی در صدای او یافتم، و حس کردم علاقه خاصی هم به موسیقی سیاهان دارد. با خودم فکر کردم صدایش منحصربه‌فرد است ولی نمی‌دانستم که بفروش هم هست یا نه»

وقتی الویس پرسلی ضبط ترانه‌های خود را در سان رکوردز آغاز کرد، آن صاف و سادگی و حس مفقوده آثار دیگر هنرمندان سفیدپوست راک اندرول را مجدداً اعاده کرد. البته **اسپنسر** معتقد است که پرسلی خود وسیله‌ساز تحقق چیزی شد که خود آن را «اغوای جنسی سفیدپوستان به سوی سیاهان» می‌نامید، اغوا و فریبی که نهایتاً به نگرشهای جدید و موجهی درباره جنسیت در میان جماعت سفیدپوست دامن زد. تصویر پرسلی به چنین اغوایی نیروی هر چه بیشتری می‌بخشید، تصویری که سریعاً بسیاری از مردان سفیدپوست را مجذوب خود ساخت، و اجراهای صحنه‌ای آثارش که به راک اندرول خصلتی تماشایی بخشیده بود، تا آن لحظه برای مخاطبان سفیدپوست ناشناخته بود. به گفته **ادسالیوان**، الویس از ظهور بت محبوب و جدید جوانان، و به تبع آن از افول ستاره محبوب عصر آشوب خبر می‌داد.

با حسب ظهور و محبوبیت راک اندرول، اهمیت تکنولوژیهای جدید را در تلاش به ارزیابی میزان تأثیر فرهنگی الویس پرسلی بر مخاطبان جوان نمی‌توان چشم پوشید. پرسلی در آغاز به یاری تلویزیون، به «مخاطبی ملی» در آمریکا دست یافت. البته در مورد مخاطبان جوان خارج از آمریکا، پرسلی در اصل یک ستاره رسانه‌ای باقی ماند، حضور در برنامه‌های تلویزیونی و فیلمها تا اجراهای زنده و همین شیوه باعث شد تا پرسلی در سطحی بین‌المللی شناخته شود (البته جدای از چند اجرای بداهه در آلمان در جریان تور موظفی‌اش در دوره خدمت، به عنوان یک سرباز ارتش آمریکا، پرسلی هیچ‌گاه هیچ اجرایی در خارج از مرزهای آمریکا نداشت) وانگهی تماشای پرسلی در تلویزیون، نوعی «هراس اخلاقی» را در میان فرهنگ والدین نسل جدید برانگیخت و همین پرسلی را عزیز و محبوب دلهای جوانان ساخت. یادنگاشت زیر که شام وی نوشته است تصویر روشنی از مجادله و جنجال پیرامون نخستین اجراهای تلویزیونی پیش رو می‌گذارد:

«چشمگیرترین نکته درباره حضور الویس در تلویزیون، رقص و پایکوبیهایی بود که او بر صحنه اجرا می‌نمود. اولین اجراهای تلویزیونی او، در شوی برادران دارسی، کمی هم رقص در خود داشت اما شاید چون این شوها را مخاطبان نسبتاً کم‌تعدادی می‌دیدند یا شاید چون رقص الویس از بالا تصویربرداری می‌شد، به چنین دلایلی این اجراها واکنش خاصی را برنینگیختند. در اولین اجرای او در شوی **میلتون بیرل**، رقص الویس، هم افراطی‌تر بود و هم نه تنها در خلال

سکوت کوتاه سازها در حین اجرا، بلکه در تمام طول آخرین اجرای ترانهٔ **هوند داگ** نیز اجرا می‌شدند. واکنش منتقدان حرفه‌ای و پاسداران خودگماشتهٔ اخلاقیات جامعه تند و تیز بود. فریاد اعتراض عمومی تقریباً موجب آن گشت که شبکه ان.بی.سی حضور تلویزیونی الویس در شوی **استیو آلن** را لغو کند. فارغ از لغو این شو، این شبکه برنامه دیگری با حضور الویس برنامه‌ریزی کرد. آلن یک دم به خود بسته و **هوند داگ** (سگ شکاری) را اجرا کرده بود! بعدها در همان سال، الویس به دستور دادگاه از هر گونه پایکوبی و رقص بر صحنه در جکسون ویلِ فلوریدا منع شد. در آغاز سال ۱۹۵۷ در سومین حضور الویس در شوی اد **سالیوان**، سالیوان بر این امر پافشاری نمود که الویس را از مچ دست به بالا فیلمبرداری کنند.

البته این بازنمایی تصویری الویس نبود که او را محبوب هواداران ساخته بود. اولین حضورهای تلویزیونی الویس نیز که شامل نماهایی از چهره مخاطبان نیز بود در عوض به‌عنوان چارچوب ارجاعی برای دیگر هواداران که در خانه‌های خود از تلویزیون شاهد این اجرا بودند، عمل می‌کرد. این هواداران از مخاطبان اجرای تلویزیون می‌آموختند که چگونه به موسیقی الویس جواب دهند. پاره‌ای دیگر از پژوهش **شاموی** این نکته را به خوبی به نمایش می‌گذارد:

«هرگاه برنامه تلویزیونی داخلی‌ای به الویس اختصاص داشت مخاطبان خود به بخشی از برنامه بدل می‌شدند.»

در اجرای **برلی فیلم**، میان‌نماهایی از الویس و نماهایی از مخاطبان، (البته نه نمایی از انبوهی چهره گمنام و غیر قابل شناسایی بلکه به نماهایی از چهره‌هایی مشخص که واکنش آنها حاکی از شور و هیجانی بود که نوازنده به راه می‌انداخت)، کات می‌خورد... این تصاویر به دیگر مخاطبان نیز نحوه صحیح واکنش به موسیقی را می‌آموخت... درحالی‌که در عین حال... بازنمود تازه‌ای از جنسیت مردانه را ارائه می‌نمود.

«**اهرِ نرایش**» به نکات مشابهی در رابطه با اجراهای اولیه بیتلز در آمریکا در سال ۱۹۶۴ اشاره می‌کند. به گفته **اهرنرایش**، هواداران که اجراهای تلویزیونی این گروه را در انگلستان دیده بودند اجراهایی که به شکلی مشابه به صحنه‌هایی از مخاطبان کات می‌خوردند، می‌دانستند که چگونه به بیتلها پاسخ گویند:

وقتی بیتلها وارد آمریکا، (که هنوز پس از گذشت دو ماه از قتل رییس‌جمهور **کندی** به شکلی آشکار شوکه بود)، شدند هواداران می‌دانستند چه کنند. تلویزیون از همان انگلیس چنین عبارتی را بر سر زبانها انداخته بود:

«مشیِ بیتلها مجوزی برای شورش است.» دست کم چهار هزار دختر (بعضی این تعداد را ده هزار نفر تخمین زده‌اند) در فرودگاه کندی به استقبال آنان رفتند و صدها نفر دور هتل پلازا گرد آمدند و ستارگان را مثل زندانیانی مجازی به اسارت خود گرفتند.

اگر تصاویر رسانه‌ای الویس و بیتلها در کسب مخاطبان مشتاق و وفادار سودمند و مؤثر افتادند، همچنین محبوبیت الویس و بیتلها را در مقیاسی جهانی تأمین و تضمین کردند. اگر راک اندرول در آغاز فرم موزیکالی بود که از ظرفیتهای رسانه‌های جهانی بهره می‌جست، اما همین نکته باعث شد که راک اندرول به مخاطبان بسیاری در فراسوی مرزهای آمریکا و انگلیس دست یابد. به همین منوال تقاضای موسیقی راک اندرول به ظهور هنرمندان خانگی راک اندرول در کشورهای بسیار متفاوت دنیا انجامید.

راک اندرول به‌عنوان موسیقی جهانی

همان‌طور که پیش‌تر اشاره شد اولین نشانه گستره محبوبیت جهانی راک اندرول وقتی آشکار شد که روزنامه‌های سراسر جهان گزارشی از واکنشهای جوانان محلی به اکران **فیلم دور ساعت بچرخ** منتشر ساختند. هر چند تنها مصرف اصوات و تصاویر راک اندرول از انگلیس و آمریکا نبود که راک اندرول را در مقیاسی جهانی به موسیقی جوانان بدل ساخت. اغلب این نکته از نظر دور می‌ماند که تنظیمهای محلی برای تولید و مصرف موسیقی راک اندرول به همان میزان حائز اهمیت‌اند. فی‌المثل عرصه موسیقی راک اندرول در هلند، کاملاً در قبضه گروههای **ایندوبندز** بود. اینان گروههایی بودند که از مهاجران اندونزیایی که از استعدادهای موسیقایی ذاتی‌ای برخوردار و با گیتار (که در موسیقی سنتی اندونزی استفاده می‌شود) آشنا بودند بهره می‌گرفتند و در رقابت با هنرمندان آمریکایی و انگلیسی موسیقی راک اندرول به نوازندگان اندونزیایی در قیاس با نوازندگان سفیدپوست بومی امتیاز و جایگاه ویژه‌ای می‌بخشیدند.

باری به گفته **موستائرس**، نقل است که نوازندگان سفیدپوست موهایشان را سیاه می‌کردند، چهره‌هاشان را سیاه می‌کردند تا در عالم موسیقی برای خود اعتباری دست و پا کنند. سلطه **ایندوبندزها** در عرصه موسیقی راک اندرول هلند دغدغه خاصی را در مورد تأثیرات راک اندرول بر جوانان برای مقامات دولتی این کشور فراهم آورد. به‌طور خاص دغدغه‌هایی درباره واکنشهای مخاطبان به اجراهای زنده **ایندوبندز**. در سالنهای رقص که گروهها به اجرای برنامه می‌پرداختند، اغلب درگیریهای خشونت‌آمیزی میان جوانان سفیدپوست هلندی و جوانان **ایندویی** که داشتند، درمی‌گرفت. **ایندوبندزها** در میان مخاطبان آلمانی نیز بسیار محبوب بودند، به ویژه گروهی مشخص به نام برادران **تی‌یلمان**.