

Shake, Rattle & Roll

Een onderzoek naar de geschiedenis en ontwikkeling van niet-westers slagwerk en de 'Nieuwe Percussionist' in jazz en geïmproviseerde muziek in Nederland en België.

Doctoraal scriptie Gijs Anders van Straalen.
Universiteit van Amsterdam
Scriptiebegeleider: Dr. Wim van der Meer
Studentno. 9229205



Shake, Rattle & Roll.

Afsluitende scriptie voor de doctoraalstudie musicologie aan de Universiteit van Amsterdam, Nederland.

Voor Steve, Raoul, John, Alberto & Nippy

Gijs Anders van Straalen, december 2006

Inhoudsopgave

Hoofdstuk	Bladzijde
Inleiding: de zoektocht: eigen achtergrond en persoonlijke motivatie	1
1. Methodologie en vraagstelling	
1.1 Eclecticisme en music out of context	3
1.2 Methodologie: onderzoek door participerende observatie in het eigen vakgebied	3
1.3 Nieuwe terminologie: The New Percussionist	6
1.4 Vraagstelling	9
2. Theoretische kaders	9
2.1 Hybriditeit en het postmoderne	9
2.2 Identiteit	11
2.3 Becoming the Other	11
2.4 Serendipiteit en adaptieve strategieën.	14
2.5 Improvisatie	15
3. De geschiedenis van de ontwikkeling van de New Percussionist in Nederland, België, Europa en de Verenigde Staten.	17
3.1 Jazz en jazzcultuur	18
3.2 Bigband	20
3.3 Bebop en Cool jazz	20
3.4 Cubop en Latin Jazz	21
3.5 De jaren zestig: Globalisatie en vernieuwing in jazz	23
3.6 Freejazz in de Verenigde Staten	28
3.7 Brazilië: Bossa nova in de jaren vijftig en Tropicalisme in de jaren zestig	28
3.8 Jazz in Europa: van de Verenigde Staten naar Europa	30
3.9 Nieuwe swing: jazz in de jaren vijftig en zestig in Nederland	31
3.10 Percussie in Nederland	32
3.11 De jaren zeventig	45
3.12 De jaren tachtig	61
3.13 De jaren negentig tot heden	66
4. Percussie op het conservatorium	76
4.1 De eerste stappen	76
4.2 Wereldmuziek in Rotterdam en Enschede.	79

5. Innovatie, technologie en expansie van het instrumentarium in Nederland	81
5.1 Latin percussion en Supercussion	82
5.2 Afro Percussion	83
5.3 Innovatie en expansie in de set-ups van New Percussionists	84
6. Conclusie	86
Bibliografie	91
Discografie	93
Interviews	96
Tracklist	97

Foto voorblad: Percussiesessie o.l.v. Ramon Lopez, midden jaren tachtig, Amsterdam
Van links naar rechts: Ramon Lopez, John ‘Grunchi’ Grunberg, Alberto de Hond, Benny
(achternaam onbekend), onbekende percussionist, Raoul Burnet, Nippy Noya.

Inleiding: de zoektocht: Eigen achtergrond en persoonlijke motivatie.

Hoewel ik begin 2005 mijn onderzoek echt startte, is mijn zoektocht naar percussie en percussionisten al vijftientig jaar geleden begonnen. Ik ben opgegroeid in een omgeving waar muziek altijd aanwezig was: mijn moeder draaide Mozart, Beethoven en Dvzack. Mijn vader speelde gitaar en draaide allerlei muziek uit de jaren zestig en zeventig, voornamelijk pop, rock en soul. Vanaf mijn vijfde jaar speel ik; op zelfgemaakte drums van karton imiteerde ik de drummers die ik op de platen van mijn vader hoorde of die ik op televisie zag. Mijn interesse begon serieuzer te worden toen ik vanaf mijn negende jaar lessen begon te nemen op de muziekschool van Leiderdorp. Drumdocent Luuk Kranenburg onderwees mij negen jaar lang de beginselen van Afro-Cubaanse muziek en salsa. Hij is tot vandaag van grote invloed op mijn spel. Bij hem leerde ik noten lezen, stoktechniek en verschillende stijlen op drums en percussie. Van 1986 tot en met 1992 bezocht ik het Stedelijk Gymnasium in Leiden en maakte ik al meteen muziek met veel medeleerlingen. Aanvankelijk alleen op drums, maar naarmate ik meer ging spelen, kreeg ik de behoefte om mij te onderscheiden. Al die jaren stonden in het lokaal op de muziekschool drie prachtige fiberglas *conga's* van het merk Latin Percussion en een set *timbales* van het Nederlandse merk Supercussion. Nadat Luuk mij een opname van Tito Puente en zijn orkest had laten horen, besloot ik minder drums te gaan studeren en mij meer toe te leggen op percussie. Luuk bracht mij alle beginselen bij van de Afro-Cubaanse muziek op *conga's*, *bongo*, *timbales*, strikt volgens het principe van de clave. Mijn tijd op de muziekschool eindigde in 1992 en na een tussenjaar studeerde ik daarna aan het Rotterdams Conservatorium percussie en drums bij Martin Verdonk, Lucas van Merwijk en Fred Krens. De opleiding was voornamelijk Afro-Cubaans, salsa en wat Braziliaans.

In de tussentijd had ik veel gespeeld met allerlei bands in uiteenlopende genres, als pop, reggae, jazz en metal. Het vele spelen in binnen en buitenland heeft me een solide basis gegeven om mijn sterke en zwakke kanten in mijn “musicus zijn” te ontdekken en om later te kunnen kiezen de percussionist te worden die ik nu ben. Mijn persoonlijkheid komt steeds beter in mijn spel naar voren en daar horen ook de keuzes bij voor bepaalde instrumenten en technieken. Op dit moment bestaat mijn basis set uit *cajon*, *bongo*, *udu*, *pandeiro*, *surdo* en veel handpercussie. In deze keuze heeft de percussionist Joshua Samson een grote invloed gehad. Toen ik bij hem ging studeren ging er een wereld van nieuwe muziek, instrumenten en bijhorende technieken voor mij open. Ook opende hij voor mij de deur naar improviserend spelen, los van een Afro-Cubaanse of Braziliaanse traditie. Voor het eerst werd ik mij werkelijk bewust van een ander soort percussionist, een slagwerker die improviserend speelt en inspiratie put uit verschillende muzikale tradities: ik voelde mij het meest aangetrokken tot deze manier van musiceren. Deze scriptie gaat over deze soort musicus.

Musicus en wetenschapper.

Als percussionist ben je al een soort “etnomusicoloog” of “vergelijkende muziekwetenschapper”. Je bent ook een verzamelaar; elk type trommel, schudinstrument of bel trekt bijna instinctief je aandacht en vaak is de speeltechniek van zo’n instrument

niet bekend. Mijn zoektocht naar instrumenten en geluiden die ik zou kunnen gebruiken in mijn spel, leidde mij tot de ontdekking van nieuwe muziekstijlen en genres. Het bracht mij in aanraking met culturen, waarvan het bestaan mij slechts oppervlakkig bekend was. Op het conservatorium volgde ik etnomusicologie bij Jan Laurens Hartong. Op een dag had ik een privé-les bij hem, waarin hij de relatie uitlegde tussen de liedstructuur van Malinese koraspelers en de Noord-Amerikaanse blues. Aan het einde van de les zette hij een plaat op van één van deze griots en speelde er met de vleugel de blues overheen; voor mij was dit een eye-opener en besloot ik mij meer in de muzikwetenschap te verdiepen.

Musicus en wetenschapper worden heeft alles te maken met keuzes; welke musicus wil ik zijn? Welke muzikale genres en stijlen liggen dicht bij mij, welke kan ik goed spelen, van welke heb ik het gevoel dat ik het nooit echt helemaal zal beheersen? Die keuzes maken je ook een specialist.

Percussionist zijn in Nederland betekent dat je veel zeer uiteenlopende klussen doet. Tot en met April 2005 speelde ik in Disney's The Lion King, maar mijn eigen producties (en deze scriptie!) eisten te veel tijd op, dus dat kwam tot een eind. Daarvoor speelde ik veel met bands, deed dansbegeleiding en gaf ik percussie en drumles op de school van Hans Cleuver in Scheveningen. Ook heb ik stage gelopen bij Codarts, het onderzoeksbureau van de Hogeschool voor Muziek en Dans in Rotterdam, nu ook Codarts geheten. Met mijn vaste groep Sensual speel ik een mengeling van Afro-Brasiliaan, jazz en drum 'n bass. Ook begeleid ik vocalisten in pop en jazzgroepen, improviseer ik met diverse bands, doe ik studiowerk en geef ik les en workshops.

Ik hoop dat deze scriptie voor iedereen een duidelijk beeld geeft over de ontwikkeling van de percussie in Nederland en België. Daarnaast hoop ik dat het zal bijdragen aan het bewustzijn onder musici en muzikliefhebbers over de, naar mijn mening nog steeds onderschatte, rol van de percussionisten in de geschiedenis van de ontwikkeling van wereldmuziek en jazz. Dank jullie allemaal die zoveel gegeven hebben.



Figure 1 Asba conga's, de eerste in Nederland verkrijgbare, commercieel geproduceerde conga's.

1. Methodologie en vraagstelling

1.1. Eclecticisme en Music out of context.

De musici die centraal staan in deze scriptie hebben allemaal een voornamelijk westerse achtergrond, ook diegene die niet in Nederland of België geboren zijn. Om hun eigen muziek te kunnen maken zochten zij elementen uit verschillende muzikale genres uit de niet-westerse, westerse en eigen culturen bij elkaar. De term die ik hiervoor gebruik is eclecticisme, wat gedefinieerd kan worden als het combineren van kenmerken van verschillende stijlen en stromingen. Ik zal deze allegaar van stijlen, genres, materie en artefacten proberen te verklaren vanuit een westerse culturele context.

Welke ontwikkelingen in de geïmproviseerde muziek gingen vooraf aan de opkomst en acceptatie van deze nieuwe manier van slagwerk spelen? Waardoor kreeg percussie in Nederland en België voet aan de grond en groeide het uit tot de wijd vertakte groep professionals die het tegenwoordig is? Deze scriptie is echter meer dan alleen een onderzoek naar hybridisering van slagwerk in geïmproviseerde muziek en de ontwikkeling van de eclectische percussionist; het is ook het verhaal van de strijd die improviserende slagwerkers hebben gevoerd om acceptatie bij collega musici en het publiek.

1.2. Methodologie: onderzoek door observerende participatie in het eigen vakgebied.

Eind 2003 kreeg ik het idee om de ontwikkeling te beschrijven van de improviserende slagwerker, ofwel de jazzpercussionist. Enthousiast over het idee ging ik meteen aan de slag met het onderzoek en had in eerste instantie het idee om de Braziliaanse meesterpercussionist Airtó Moreira te interviewen, aangevuld door interviews met de Amerikaan Robert Thomas Jr en de Nederlander Joshua Samson. Airtó was zeer bereid om mee te werken, maar had absoluut geen tijd en zou ook niet snel naar Europa komen. Zijn assistent mailde echter wel Airtó's complete overzicht van de langspeelplaten, cd's en dvd's die de percussionist ooit in zijn carrière had gemaakt plus de titels van alle publicaties die ooit over hem waren verschenen. Op zich geweldig materiaal; ook al zou het lastig worden om Moreira zelf te spreken te krijgen, in ieder geval had ik een goed overzicht van zijn carrière. Dit bleek van zeer grote waarde bij het schrijven van het geschiedenisgedeelte van deze scriptie.

Robert Thomas Jr. heb ik wel kunnen interviewen. In februari 2004 heb ik hem opgezocht in Miami, Florida. Hieraan was redelijk intensief mail en belcontact vooraf gegaan. Robert, of Bobby voor intimi, wilde wel meewerken, zeker toen hij hoorde dat ik een vriend en een leerling van Joshua Samson was. Ik herinner mij mijn eerste gesprek met hem nog goed: ik was behoorlijk zenuwachtig om één van mijn helden te bellen, maar het gesprek liep soepel. Nadat ik hem had uitgelegd waarom ik belde, was ik welkom. Op het laatst gaf hij mij de tip mee om toch vooral Bruce Lee films te kijken.

You see, a lot of people don't know this about me, but my conga technique comes from watching old Kung Fu movies. (persoonlijke communicatie Robert Thomas Jr. Februari 2004)

Voor mij was dit een bevestiging dat ik op het goede spoor zat bij mijn onderzoek naar de niet- traditionele percussionist.

Mijn bezoek aan hem was zeer enerverend. Het was geweldig om uit zijn mond de verhalen te horen over Weather Report en zijn speciale vriendschap met Jaco Pastorius. Het was ontroerend om hem te zien spelen (en met hem te spelen!) op de dezelfde, door hem zelf beschilderde, *conga's* waarmee hij bij Weather Report en the Zawinul Syndicate speelde.

Niet lang hierna kwam ik tot een ontdekking die mijn onderzoek in een andere richting zou sturen; de scriptie bleek al geschreven te zijn. De Amerikaanse wetenschapper en percussionist N. Scott Robinson had al zijn master thesis over het ontstaan van een nieuw soort slagwerker geschreven, die de titel draagt: '*The New Percussionist in Jazz: organological and technical expansion.*' Ik besloot hem te mailen om te kijken of ik niet een kopie van zijn werk zou kunnen krijgen en om te zien of er geen losse eindjes in zijn onderzoek waren, die ik misschien zou kunnen oppikken. Hij was zeer open over zijn werk en gaf mij de suggestie dat ik beter mijn onderzoek op Europa en Nederland zou richten. Een exemplaar van zijn master thesis te bemachtigen bleek een groter probleem; Scott had hem zelf niet en wat hij in de computer had was hij grondig aan het herschrijven. Uiteindelijk heb ik er toch een kunnen bemachtigen via *interlibrary loan* en Kent State University, een proces dat al met al bijna een jaar heeft gekost. Robinson's scriptie is één van de fundamenteën voor mijn eigen werk, vooral wat de nieuwe terminologie betreft.

Toen ik eenmaal besloten had om mijn onderzoek in Nederland te doen, kwam er al snel een lijst naar voren van mensen die cruciaal waren voor mijn verhaal. Joshua Samson is één van de Nederlandse percussionisten die ik vragen heb gesteld. De video opnames waarin Joshua samen met zijn dochter Juana mij rondleidt langs zijn instrumenten zijn schitterend, een waar document van zijn leven en werk.

Alle interviews heb ik opgenomen op minidisk: enkele zijn volledig uitgeschreven en ze zijn allemaal op cd gezet. Ze kunnen worden geraadpleegd in de bijlage bij deze scriptie. Bij alle musici die ik heb geïnterviewd ben ik warm ontvangen en iedereen is zeer open en informatief geweest. Chris, Bobby, Nippy, Joshua, Martin, Jan, Luuk, John, Eddy, Alberto en Steve; heel erg bedankt! Daarnaast wil ik graag Wim van der Meer bedanken voor zijn kritische kijk op dit werk. Daarnaast mag ik zeker niet Marc van Roon, Eveline Garrelfs, Victor Albers van Art in Rhythm en Rob en Aleid van Helleman vergeten voor hun steun, technische ondersteuning en gezelligheid. Ook wil ik Ruud Stam noemen, die mij door de jaren heen door het oerwoud van de universiteit heeft geloodst en Raymond Peil voor de taalkundige correcties. Last, but not least, mijn vrouw Isolde voor al haar steun.

Voor en nadelen bij het doen van onderzoek in de eigen vakkring.

Zoals eerder gezegd is een groot deel van deze scriptie gebaseerd op interviews. Sommige van de musici die ik geraadpleegd heb kende ik al persoonlijk, andere heb ik pas tijdens dit onderzoek ontmoet. Met mensen uit het eigen vakgebied praten heeft voordelen, maar ook nadelen. Het feit dat je ook musicus bent met liefde voor slagwerk maakt dat de drempel laag ligt om op iemand af te stappen met hetzelfde vak. Er is al een gemeenschappelijke band, al moet die relatie wel op respect gebaseerd zijn. Het is belangrijk om vanaf het eerste contact je intenties duidelijk te maken. Meteen in het eerste telefoongesprek of in de eerste e-mail, legde ik uit waarvoor ik de informatie nodig had, dat het niet een commercieel project was en vroeg ik of het goed was om foto's en video te maken.

Ook de terminologie die percussionisten onder elkaar gebruiken was voor mij bekend terrein; als iemand sprak over een 'slap' of aan 'Giovanni' refereerde, wist ik waar ze het over hadden. Dit versoepelde de gespreken natuurlijk en maakte dat ik beter kon doorvragen en dieper op de materie kon ingaan, dan dat ik waarschijnlijk had kunnen doen wanneer ik een totale outsider zou zijn geweest. Musici zijn sneller geneigd je iets te vertellen wanneer je respect toont en er is geen betere manier van dat te betonen dan wanneer blijkt dat je veel over hun carrière en spel weet. Pas dan kan je naar mijn mening echt tot een dieper antwoord komen. Een goede voorbereiding maakt ook dat je kan doorvragen om bepaalde tegenstrijdigheden op te lossen tussen wat je al over de persoon weet en wat deze zelf zegt. Soms hebben mensen de neiging om het verleden te romantiseren. Het is dus essentieel de antwoorden te plaatsen in de context van de tijd waarover een informant vertelt. Omdat je van binnen uit onderzoek doet, ken je sommige verhalen al, maar dan bijna altijd uit de derde hand.

Een nadeel kan echter zijn dat je soms te dicht op de materie staat. Een interview dat bedoeld is om bepaalde vragen op te helderen, kan snel een leuk gesprek worden tussen twee collega's; op zich helemaal niets mis mee, maar af en toe moest ik mijzelf en de geïnterviewde herinneren weer terug te keren naar de oorspronkelijke vraag.

Boeken, cd's, video's en dvd's: de geschiedenis vastgelegd.

Naast de interviews heb ik ook research gedaan door het lezen van boeken, artikelen en cd inlay's, het beluisteren van platen en cd's en het bekijken van video's en dvd's. Achterin deze scriptie is een bibliografie en discografie opgenomen. Hoewel er over mijn onderwerp, buiten het werk van Robinson, vrijwel niets is geschreven, is er des te meer geschreven over de periode waarin deze ontwikkeling zich heeft afgespeeld. Er is onder andere veel gepubliceerd over de geschiedenis van de jazz. Wat deze ontstaansgeschiedenis betreft heb ik mij beperkt tot slechts een summiere opsomming van feiten; deze vroegste periode is al zo uitvoerig beschreven dat ik het buiten het doel van deze scriptie vond vallen.

De jazz geschiedenis vanaf de jaren zestig heb ik daarentegen weer uitvoeriger beschreven. De grote maatschappelijke veranderingen in de westerse samenleving

maakten dat de muziek mee veranderde. Hierbij kon ik natuurlijk ook putten uit de informatie van de geïnterviewden, waarvan sommige in die periode actief waren. Het is echter belangrijk de gegevens die in een gesprek tot je komen te interpreteren in de juiste context. Hier komt dan het research werk om de hoek kijken; je kan de verhalen pas echt begrijpen als je iets weet over hoe de situatie in een land, stad of muziekscène was in tijd waarin die verhalen zich afspeelden.

1.3. Nieuwe terminologie: The New Percussionist

Deze scriptie behandelt een onderwerp waaraan in de muziekwetenschappen nog nauwelijks aandacht aan is besteed, namelijk de ontwikkeling van de ‘new percussionist’. Voor zover ik in mijn onderzoek heb kunnen nagaan heeft slechts één muziekwetenschapper hier een diepgravend onderzoek naar gedaan, namelijk de hiervoor al eerder genoemde Amerikaanse percussionist en onderzoeker N. Scott Robinson. Zijn master scriptie richt zich op het ontstaan van een nieuw soort slagwerker die aan het einde van de jaren zestig in de Verenigde Staten opkomt in de jazz en geïmproviseerde muziek. Aangezien het onderzoeksgebied nog nauwelijks ontgonnen is, heeft Robinson, bij gebrek aan beter, een eigen terminologie gemaakt; de term ‘new percussionist’ is er daar een voorbeeld van. In deze scriptie maak ik ook gebruik van deze nieuwe termen; niet alleen bespaart het mij het moeizame proces het wiel een tweede maal uit te vinden, maar sluit mijn eigen werk daardoor goed aan op het eerdere Amerikaanse.

Robinson’s onderzoek richt zich voornamelijk op de Verenigde Staten en dit onderzoek op Europa, met name in Nederland en België. Deze scriptie is daarmee ook bedoeld als een verbreding van het Amerikaanse onderzoek. Interessant daarbij is natuurlijk om te kijken in hoeverre de bevindingen van Robinson overeenkomen of juist afwijken van de mijne en welke verbanden er kunnen worden gelegd tussen de Europese slagwerkers en hun Amerikaanse broeders.

Om deze scriptie goed te kunnen lezen en begrijpen is het noodzakelijk dat ik enkele termen die eerder door N. Scott Robinson zijn gemunt toelicht. De eerste, en misschien wel belangrijkste is die van de ‘new percussionist’. Met deze term wordt een nieuw soort percussionist bedoeld die zich in de late jaren zestig van de twintigste eeuw ontwikkelde en die voornamelijk, maar zeker niet alleen, werkt met instrumenten van buiten de westerse tonale praktijk en deze instrumenten gebruikt in een niet traditionele en innovatieve stijl (Robinson 2002:11). De percussionisten die ik voor deze scriptie heb geïnterviewd voldoen allemaal aan deze beschrijving of hebben bijgedragen aan de ontwikkeling van deze nieuwe manier van spelen.

De term ‘percussionist’ wordt tegenwoordig gebruikt voor een musicus die allerlei soorten slagwerk speelt, van niet westerse oorsprong. Opmerkelijk is hierbij dat daarbij een zeer duidelijk onderscheid wordt gemaakt tussen drummers, die *drumset* spelen en klassieke slagwerkers die het klassiek Europees slagwerk voor hun rekening nemen. Al zijn er tegenwoordig steeds meer slagwerkers die binnen alle drie de categorieën kunnen werken, de functies van de drie groepen zijn verschillend. Traditioneel wordt een drummer verondersteld om de *time* te houden. De melodische instrumenten, zoals de

marimba komen aan de klassieke slagwerker toe. De percussionist heeft de dubbele taak om zowel ritmisch te spelen als de muziek te kleuren.

De tweede term is ‘unified technique’ en daarmee samenhangend de term ‘technical expansion’. Eén van de kenmerken van de nieuwe generatie percussionisten is het door elkaar gebruiken van verschillende technieken afkomstig uit verschillende slagwerk tradities op één instrument. Een voorbeeld hiervan kwam ik bijvoorbeeld tegen bij Joshua Samson die op de van oorsprong Nigeriaanse *udu* Indiase *kanjira* en Braziliaanse *pandeiro* technieken gebruikt. Door innovatie in speeltechniek worden vaak ook verschillende timbres verkend. In mijn onderzoek ben ik echter ook het omgekeerde tegengekomen, namelijk één techniek voor verschillende instrumenten. Een voorbeeld hiervan is Nippy Noya die voor de meeste *handdrums* congatechnieken gebruikt om een ander dan het traditionele geluid te krijgen.

Robinson toont ook aan dat juist percussionisten in een muzikale situatie waar improviseren de standaard is, sneller geneigd zijn verschillende technieken door elkaar heen te gebruiken. Als voorbeeld noemt hij de *framedrums*, zoals de Italiaanse *tamburello*, de Egyptische *riq* en de Indiase *kanjira*. Juist doordat deze instrumenten fysiek op elkaar lijken maakt het een *cross-over* tussen speeltechnieken voor de hand liggend (Robinson 2002:11).

Organologie en organologische expansie

De laatste belangrijke term van Robinson is die van de ‘organologische expansie’. Hiermee wordt de ontwikkeling aangeduid van nieuwe instrumenten en nieuwe combinaties van instrumenten en het incorporeren hiervan in hybride, eclectische set-ups (Robinson 2002:11). Het principe van één persoon – één instrument dat binnen traditionele genres gangbaar is wordt hiermee losgelaten en de nieuwe percussionist overschrijdt daarmee de grenzen van de organologische indeling. Deze scriptie maakt ook gebruik van de termen ‘westers’ en ‘niet-westers’. Het Westen staat hier voor de Verenigde Staten en West – Europa. Deze twee binaire concepten zijn echter onderhevig aan kritiek; niet – westerse culturen, ook wel aangeduid als de ‘Ander’, zouden in deze terminologie gemakkelijk kunnen worden aangezien als een vergaarbak waarin alles terecht komt dat niet tot de westerse cultuur behoort. Hoewel ik het in grote lijnen met deze kritiek eens ben, breng ik toch dit onderscheid aan, aangezien het in velerlei wetenschappelijke publicaties nog steeds wordt gebruikt en deze scriptie over muziek gaat die in het Westen vorm heeft gekregen.¹

Classificatie van instrumenten: een geschiedenis

De classificatie van muziekinstrumenten heeft een lange geschiedenis achter de rug. De indeling van instrumenten die tot ver in de zeventiende eeuw wordt gebruikt, is gebaseerd op de indeling van de Romeinse filosoof Boethius (ca. 480- 525). Hij maakt onderscheid in drie groepen: blaasinstrumenten, snaarinstrumenten en percussie, ofwel

¹ Georgina Born geeft aan dat westers vervangen kan worden voor ‘Euro – Amerikaans’. (Born 2000:47)

instrumenten waarop men moet slaan (Kartomi 1990:138). Opvallend is dat twee hiervan worden getypeerd door de manier waarop zij worden bespeeld (blaas en percussie) terwijl de andere, de snaarinstrumenten, worden beschreven aan de hand van hun uiterlijk. Toch is dit lange tijd de enige onderverdeling, omdat in het christelijke Europa van de middeleeuwen en de Renaissance men zich meer bezig houdt met de classificatie van de muziek zelf.

De islamitische wetenschapper al Farabi's (gestorven 950) geschriften '*Ihsa al – 'Ulum*' en '*Kitab al – Musiki al – Kabin*' verschijnen in de twaalfde eeuw vertaald in het Latijn en hebben grote invloed op de Europese instrumentenleer. Het revolutionaire zit in het feit dat al Farabi zijn classificatie baseert op de morfologische en akoestische kwaliteiten van de instrumenten. Theorie en praktijk worden met elkaar verbonden (Kartomi 1990:125). Ook binnen de oosterse wereld neemt slagwerk een moeilijke plaats in. Al Farabi is uiterst negatief over drums die hij associeert met de in zijn ogen minderwaardige stammen van Afrika en met de volkse muziek van zijn eigen volk (Kartomi 1990:127). Toch is bekend dat vanaf de zevende eeuw er ook Arabische slagwerkinstrumenten zijn, zoals de *tamboerijn*, de *ghirbaal* en de *bendhir*, die, door goedkeuring van de profeet Mohammed, wel door moslims mogen worden bespeeld (Blades 1992:184).

Door de eeuwen heen houden verschillende mensen zich bezig met het onderzoek naar en de indeling van instrumenten. Johannes van Grocheo neemt in de dertiende eeuw het gebruik in de praktijk als centraal punt voor zijn classificatie (Kartomi 1990:145). De Duitser Sebastian Virdung (geb. 1465) beschouwt slagwerk als de instrumenten van de duivel, hard en onmelodieus. Aangezien de drums afkomstig zijn uit de moslimwereld staan de instrumenten binnen kerkelijke kringen niet in hoog aanzien.² In de zeventiende eeuw breidt Praetorius de instrument groepen uit door ook, naast de bekende oude en nieuwe Europese, ook buiten Europese als Indiase en Turkse instrumenten op te nemen in zijn organologie.

In de negentiende eeuw leggen musea in Europa grote collecties muziekinstrumenten aan. Door de hoeveelheid en diversiteit van het materiaal zien de verzamelaars zich al snel voor het probleem gesteld om hierin een systematische ordening aan te brengen. De oude systemen zijn absoluut niet toereikend. De oplossing komt van de Duitse muziekwetenschappers Erich von Hornbostel en Curt Sachs. Zij maken een onderscheid in vier groepen: de idiofonen, instrumenten die geluid produceren door zelf te vibreren, de membranofonen, instrumenten die geluid produceren door een trillend membraan, de chordofonen, die geluid maken door het vibreren van een snaar en de aerofonen, die geluid voortbrengen door trillende kolommen lucht. Hoewel deze classificatie door de tijd heen aan veel kritiek onderhevig is geweest, wordt deze toch tegenwoordig nog gebruikt. Percussie instrumenten zijn in deze organologische indeling beter vertegenwoordigd (Kartomi. 1990:165).

² De *tympan* is wel geaccepteerd aangezien deze in de kerk wordt gebruikt. (Kartomi. 1990:149)

In de set-ups van percussionisten van nu zien we membranofonen, zoals verschillende typen drums en idiofonen, zoals *bellen*, *bekkens* en slagwerk dat geschud wordt. Ook aerofonen hebben ingang gevonden, zoals *vogellokfluiten* en bamboe *fluiten*. De Europese ‘New Percussionists’ zullen aan de hand van deze terminologie worden beschreven. Waar de termen naar mijn inzien niet helemaal dekkend zijn, zal ik de informatie extra toelichten.

1.4. Vraagstelling.

In het onderzoek heeft de volgende vraagstelling centraal gestaan:

Welke niet-westerse en westerse muzikale en niet-muzikale concepten hebben invloed gehad op de nieuwe eclectische slagwerkstijl en het ontstaan van een nieuw soort slagwerker binnen de geïmproviseerde muziek in Nederland en België in de tweede helft van de twintigste eeuw? Hoe zijn deze opgenomen en geïntegreerd in de jazz, geïmproviseerde en populaire muziek?

In het volgende hoofdstuk geef ik eerst een theoretisch kader aan de hand waarvan we conclusies op de vraagstelling kunnen begrijpen. Het hoofdstuk daarna beschrijft beknopt de ontstaansgeschiedenis van jazz in de VS en Europa en de omstandigheden die de opkomst van de Nieuwe Percussionist in Nederland en België bewerkstelligden. Ook zal de rol van de conservatoria en de producenten van slagwerkinstrumenten aan bod komen.