

2. Theoretische kaders

Voordat de vraagstelling die centraal staat in deze scriptie beantwoord kan worden, zou ik eerst enkele theorieën uiteen willen zetten die de gevonden antwoorden in een breder perspectief plaatsen. De ideeën die in dit hoofdstuk naar voren komen maken het mogelijk deze scriptie te kunnen lezen als onderdeel van een grotere en internationale wetenschappelijke discussie. De theorievorming omtrent hybridisering en serendipiteit geeft mijn bevindingen en uitspraken van mijn informanten een plaats binnen het onderzoek naar hybride muziekvormen wereldwijd.

2.1 Hybriditeit en het postmoderne

Authenticiteit, acculturatie, transculturatie en hybriditeit

Vanaf de jaren tachtig groeit de notie dat alles hybride is en dat zelfs muziek die als authentiek wordt aangeduid zich heeft ontwikkeld met invloeden van buitenaf. Een 'muziek – cultuur' laat zich omschrijven als 'a group of people's total involvement with music: ideas, actions, institutions, artefacts, everything that has to do with music.' (Titon 1996:1-2). Het is dus in meerdere of mindere mate ontstaan uit contact met de cultuur van buitenstaanders, waarbij elke partij iets wint en iets moet inleveren. Hierbij moet worden opgemerkt dat binnen een cultuur de homogeniteit en samenhang aan verandering onderhevig zijn en 'oude' tradities vaak van recente oorsprong zijn. Lokale muzieken zijn zelden 'puur' of statisch en moeten bestudeerd worden in een context van migratie, klasse, etniciteit en mobiliteit. Authenticiteit is daarom een constructie, een fantasie, die ingezet wordt in het afbakenen van een eigen identiteit en het uitvinden van tradities (Frith in Born 2000:311).

Nadat de illusie van authenticiteit is verlaten, heeft het onderzoek naar muziek lange tijd op het idee van 'acculturatie' vertrouwd. Hierbij worden de eerste stappen gezet om een verklarende theorie te vinden die het proces van tot elkaar komen van culturen beter kan beschrijven en verklaren. Deze term is ook problematisch gebleken, omdat dit begrip suggereert dat wanneer twee culturen versmelten, een dominante cultuur zijn waarden aan een ander oplegt. De Cubaanse musicoloog Fernando Ortiz spreekt daarom liever van 'transculturatie' wanneer twee culturen samengaan en zich aan elkaar aanpassen (Ortiz 1947:97-100). Elke partij wint iets en moet iets inleveren. Deze term, hoewel al in de jaren veertig geïntroduceerd, krijgt pas echt voet aan de grond binnen het wetenschappelijke discours vanaf de jaren negentig in het werk van wetenschappers als Canclini, Bhabha en Kartomi (Stapel 2006:16).

Postmodernisme en de uitvinding van 'World Music'.

Hoewel de notie van authenticiteit bij onderzoek problematisch is, wil dit niet zeggen dat dit idee dood is. Frith geeft aan dat het idee van authenticiteit een belangrijke marketingtool is gebleken in de promotie van 'World Music'. Onder dit label gaan platenmaatschappijen vanaf de jaren tachtig alles wat niet onder de westerse indeling van

muzikale stijlen past voegen.³ Van de niet-westerse musicus wordt een exotistisch beeld gegeven. Deze groep artiesten zouden nog authentieke muziek spelen, die niet gecorrumpeerd is door schadelijke invloeden van buitenaf. (zie exotisme) Etnomusicologen geven in cd boekjes een diepgaande analyse van de muziek en culturele achtergrond, met als doel de uitgave een legitimiteit te geven. Gezien de discussie over het toe-eigenen van muziek van de ‘Ander’ en de commerciële doeleinden, is het echter steeds lastiger de oprechte bedoelingen van de industrie te zien (Frith in Born 2000:307:308). Dat het publiek de term heeft omarmd, blijkt wel uit de indeling van cd bakken in de detailhandel, waar ‘Wereld Muziek’ een vaste plaats heeft verworven. In de postmoderne wereld, waarin eclecticisme⁴ en pluralisme⁵ de standaard zijn geworden binnen de kunststromingen is het verschil tussen ‘hoge’ en ‘lage’ cultuur weggefallen. Het daarmee samenhangende cultuurrelativisme heeft niet voorkomen en waarschijnlijk bevordert, dat niet-westerse culturen nu cultureel geëxploiteerd worden. (zie ook globalisatie)

De hoofdrolspelers in dit onderzoek hebben in hun muzikale loopbaan steeds geprobeerd om informatie te vinden om hun spel te verbeteren. In hun werk heeft het hybride altijd centraal gestaan in de keuze van hun instrumentarium en in de verschillende genres en stijlen waar zij hun spel aan hebben moeten aanpassen. Hierbij moet worden aangegeven dat het proces van hybriditeit er altijd één is van onderhandeling en het sluiten van compromissen tussen wat de musicus wil en wat de commerciële wereld vraagt (Frith in Born 2000:309-310).

2.2 Identiteit

Door middel van muziek en dans construeren we een notie van ‘plaats’. Door muzikale handelingen, zoals het bespelen van een instrument, of het luisteren naar de radio of het draaien van een cd, kunnen we zelfs sociale grenzen oversteken. Ook muziek en dans zijn verbonden met rituelen binnen een groep. ‘Place (or ‘locale’) refers to physical setting of social activity as situated geographically’ Muziek maakt dat mensen identiteiten en plaatsen herkennen en de grenzen waardoor die van elkaar gescheiden zijn (Stokes 1997:3-5). Dit geldt zeker voor de ontwikkeling van een eigen identiteit van de westerse improviserende percussionisten.

Het begrip identiteit legt, in tegenstelling tot het begrip cultuur, nadruk op het individu. Door de aandacht te richten op de opvattingen van iemand persoonlijk zijn we beter in

³ Opvallend is dat musici tegenwoordig de term juist gebruiken om de toepassing van niet-westerse invloeden in populaire westerse muziek en jazz aan te geven en daarmee dus de term een binaire betekenis geven. (Zie Jan Laurens Hartong)

⁴ Eclecticisme: het gebruik van stijlen door elkaar heen. Not following any one particular systeem or set of ideas, but using parts of many different ones. (Longman 1987) Het combineren van kenmerken van verschillende stijlen stromingen.<http://nl.wikipedia.org/wiki/Eclecticisme>

⁵ Pluralisme: het gebruik van stijlen naast elkaar. The principle that people of different races, religions, and political beliefs can live together peacefully in the same society. (Longman 1987) Het houdt in dat er erkenning is voor verschillende levensbeschouwingen, culturen, politieke voorkeuren, dat deze het recht hebben om te bestaan en dat ze elkaar dus minstens moeten tolereren.
<http://nl.wikipedia.org/wiki/Pluralisme>

staat om processen van verandering en flexibiliteit te beschrijven. De vraagstelling in deze scriptie heb ik geprobeerd te beantwoorden aan de hand van interviews, waarin de individuele bijdrage van de musicus aan de ontwikkeling van niet-westerse percussie in geïmproviseerde muziek centraal staat.

2.3 Becoming the Other

Alle informanten die voor deze scriptie zijn geraadpleegd, hebben zich gedurende hun muzikale leven intensief toegelegd op muziek waarvan de oorsprong niet in Europa ligt. Op Steve Boston na, die in 1958 vanuit Suriname naar Nederland kwam en al jaren had gewerkt in ensembles die verschillende genres van Caribische muziek speelden, had geen één van de percussionisten aan het begin van hun carrière ‘first hand’ ervaring met de cultuur waar ze de muziek van probeerden te leren. Door muziek van ‘anderen’ op te nemen hebben de musici wiens geschiedenis deze scriptie beschrijft hun eigen identiteit gedefinieerd. De ‘Ander’ is de bron van kennis, maar komt door verschillende ‘filters’ tot de musicus. (zie serendipiteit)

Het muzikaal contact tussen culturen is vanzelfsprekend een belangrijk thema binnen het muziekonderzoek. Het onderzoek richt zich echter voornamelijk op twee gebieden. Enerzijds bekijken muziekwetenschappers naar hoe kleine groepen binnen een dominante cultuur hun eigen identiteit behouden en de buitenwereld interpreteren door middel van muziek; anderzijds is er de ‘urban etnomusicology’ die zich voornamelijk richt op hoe muziek voor met name immigranten een manier is om een nieuwe identiteit te vormen in de stad (Stokes 1997:17-18).

Deze scriptie gaat ook over het opnemen van muziek van de ‘Ander’, maar valt buiten de twee onderscheiden gebieden die Stokes beschrijft. Mijn informanten zijn individuele musici die daarnaast te verdelen zijn over drie generaties. Zij zouden nog kunnen worden omschreven als leden van een gemeenschap van musici, die weer een onderdeel zijn van een zowel globale, als lokale jazz cultuur. Het probleem is echter dat de activiteiten van de percussionisten die aan dit onderzoek hebben meegewerkt, gedurende hun carrière zeer divers zijn geweest, met collega’s met uiteenlopende achtergronden en op plaatsen verspreid over de hele wereld. De constructie van identiteit en plaats is bij deze groep niet zozeer aan locatie en groep gebonden, maar is juist besloten in het proces van assimilatie. ‘Authenticiteit’ is geen criterium meer, maar juist eclectische, pluralistische opvattingen maken de ‘Nieuwe Percussionist’.

Exotisme, orientalisme en primitivisme.

Eén van de problemen die we onder ogen moeten komen bij het kijken naar en het beschrijven van de ‘Ander’ is dat het altijd éénzijdig vanuit het Westen naar buiten is geweest. In de 19^e eeuw is er onder kunstenaars een interesse in het onbekende verleden en in de culturen van verre landen, maar zonder een realistisch beeld te hebben van de werkelijkheid. Een geromantiseerde waarheid inspireert tot het creëren van westerse kunst; authenticiteit speelt geen rol. Dit exotisme komt in allerlei kunstvormen naar voren als muziek, literatuur en architectuur. Binnen een kader van westerse wensen en

verlangens wordt controle gehouden over de manier waarop niet-westerse culturen worden neergezet. Met orientalisme, een term van de wetenschapper en schrijver Edward W. Said, worden de exotische ideeën bedoeld die het Westen heeft van niet-westerse culturen, met name die uit het Midden en Verre Oosten. Net als in het exotisme krijgt in het orientalisme de 'Ander', hier de 'Oriënt', geen kans zichzelf te vertegenwoordigen. Deze wordt neergezet als primitief, barbaars en onveranderlijk en in deze statische vorm belichamen zij de kritiek op de westerse cultuur en representeren zij normen en waarden die in Europa verloren zijn gegaan. Belangrijk is het hierbij op te merken dat deze denkbeelden niet alleen imaginair zijn, maar reële systemen vormen om dominantie te houden van de ander, lees het Westen, over het Oosten.

One ought never to assume that the structure of Orientalism is nothing more than a structure of lies or of myths which, was the truth about them to be told, would simply blow away. I myself (Said GvS) believe that Orientalism is more particularly valuable as a sign of European – Atlantic power over the Orient. (Said 1979:6)

Het begrip primitivisme laat zich omschrijven als de overtuiging van mensen in een relatief hoog ontwikkelde beschaving dat een andere levenswijze de voorkeur verdient omdat die kwaliteiten zou bezitten die volgens hen in hun eigen leven verloren zijn gegaan (Ten Berge 2000:77). Hoewel Ten Berge hier de nogal ongelukkig gekozen en subjectieve term als 'hoog ontwikkeld' gebruikt, ligt de nadruk op de bepaalde eigenschappen die verloren zouden zijn gegaan, wat impliceert dat deze ooit wel in bezit zijn geweest van de eigen beschaving. Hier wordt bij het opnemen van de 'Ander' dus meer gehandeld vanuit een bepaalde levensovertuiging dan vanuit artistieke overwegingen. Said toont aan dat primitivisme en orientalisme met elkaar zijn verbonden

Ook in geïmproviseerde muziek zijn nog sporen te vinden van exotisme en orientalisme. John Corbett geeft aan, aan de hand van een citaat van gitarist Derek Bailey dat er vanuit de geïmproviseerde muziek soms smalend wordt neergekeken op musici die niet-westerse instrumenten gebruikten. Bailey noemt ze zelfs 'anti-instrumentaal'. Hij beweert dat: 'because of limited opportunities for technical virtuosity, a more direct expressiveness is possible.' Corbett gaat tegen deze stelling in door te zeggen dat de musici waar Bailey aan refereert, wel degelijk geïnteresseerd waren en zeer bekwaam waren op niet-westers instrumentarium (Corbett in Born 2000:181). Toch denk ik dat Bailey een punt heeft: het is niet uitgesloten dat de persoon of personen die de musicus inhuren, dit doen vanuit een exotisch idee.⁶ Corbett benadrukt echter dat bij het opnemen van niet-westerse muziek door westerse musici nog steeds bepaalde oude exotische mechanismen onder de oppervlakte een rol blijven spelen. Het postmoderne cultuurrelativisme heeft componisten en musici echter een nieuwe positie gegeven ten opzichte van de Ander, waarvan in het Westen een meer zelfstandig beeld is ontstaan.

⁶ Het toe-eigenen van niet westerse artefacten gebeurt ook buiten kunst kringen. Een voorbeeld hiervan is de New Age beweging. De cultureel muzikale achtergrond van een bepaald instrument is van geen betekenis meer; het is slechts een object geworden dat verschillende betekenissen krijgt in het New Age gedachtegoed. Niet-westers slagwerk heeft hierdoor in sommige kringen nog steeds een 'verdacht' karakter.

‘The exact angles and lines of sight (or hearing) of that “different perspective” continue to be left as an undefined, reductive, and implicit stereotype, and at the same time the overarching idea of difference continues to be romanticism, essentialized and implemented in the attempt to enliven Western musics, be they classical, experimental, creative, or improvised.’ (Born 2000:183)

Corbett onderscheidt twee soorten orientalisme: Ten eerste het ‘conceptueel orientalisme’ zoals bij een componist als Steve Reich.⁷ Niet-westerse concepten worden overgenomen, maar het is niet de bedoeling om als de ‘Ander’ te klinken. Ten tweede noemt hij het ‘decoratief orientalisme’, vergelijkbaar met chinoiserie, of wel ‘world-music kitsch’ (Corbett in Born 2000:20). Corbett zou waarschijnlijk de gangbare ontwikkeling in de populaire muziek classificeren als de tweede vorm, maar daarmee gaat hij voorbij aan de wereld waarin we leven en het creatieve vermogen van het individu. Het creëren van nieuwe muziek, en ik maak hier doelbewust geen onderscheid tussen West en de Rest, staat los van de traditionele muzieken, waar we, paradoxaal, nu door globalisering en technische innovatie, mee kennis kunnen maken. In het boek *‘Muziek van de Twintigste Eeuw.’* beschrijft Ton de Leeuw onder andere de compositietechnieken van het stuk *‘Voiles’* van componist Claude Debussy. Bij de componist is het geluid de belangrijkste esthetische waarde en komen de akkoorden op zich zelf te staan, los van een harmonische functie (De Leeuw 1964:128-129).

Dit gebruik komt overeen met het huidige gebruik van samples, los en autonoom en met de jazzesthetiek, waarin puur het geluid een manier is van zelfexpressie. Ondanks het ontbreken van geavanceerde digitale technologie, komt Debussy tot een zelfde resultaat. De technische ontwikkelingen van nu brengen ons alleen net zo dicht bij het origineel als Debussy, die in Parijs in 1903, een Javaans gamelan orkest hoorde. In ons tijdperk na de digitale revolutie (of zitten we er nog steeds in?) is de wereld een nog grotere en meer toegankelijke bron van muziek geworden. Composities en samples van instrumenten, soms slechts het geluid van één aanslag op een snaar of vel, kunnen vrij worden verkregen en worden gebruikt in nieuwe composities. De musici in deze scriptie zijn opgekomen voor de tijd van sampling. Dit wil niet zeggen dat zij niet in digitale techniek geïnteresseerd zijn, integendeel; percussionist Nippy Noya stond aan de basis van de Korg *Wavedrum*, een zeer geavanceerde midi controller. Zij hebben echter de originele instrumenten en technieken uit een niet eigen cultuur bestudeerd als middel van expressie. De link met het gebruik van samples van niet-westerse instrumenten is er wel. Zowel de New Percussionists als moderne dj’s en producenten gebruiken sounds primair omdat ze van het geluid houden. Of het geluid wordt gemaakt door een werkelijk fysiek instrument, zoals een *djembe* of gegenereerd door een serie van enen en nullen maakt in principe weinig uit. Toch zit er, naar mijn mening, een groot verschil tussen die twee.

⁷ Steve Reich studeerde vijf maanden in Ghana bij masterdrummer Gideon Alorworye. In 1970 schrijft hij één van zijn bekendste stukken *‘Drumming’*, waarin hij Ghanese drumensemble concepten gebruikt als basis voor de eigen compositie.

De dance dj geeft de geluiden een nieuwe context door ze te mixen met andere samples, ongeacht de herkomst.⁸ Het gaat hier om ‘geleende’ muziek. De musici die in deze scriptie aan het woord komen lenen hooguit technieken en de fysieke instrumenten uit culturen die niet hun eigen is. Hoewel de ritmes die zij ontwerpen en de muziek die zij maken nieuw is, ligt er vaak een grondige studie van één of meerdere muzikale tradities aan ten grondslag. Hun eigen identiteit komt in de nieuwe compositie naar voren.

2.4 Serendipiteit en adaptieve strategieën.

Serendipiteit laat zich omschrijven als het natuurlijke vermogen om bij toeval interessante of waardevolle ontdekkingen te doen of het vinden van iets onverwachts en bruikbaar terwijl je op zoek bent naar iets totaal anders

<http://nl.wikipedia.org/wiki/Serendipiteit>. Het begrip is zeker van toepassing op de nieuwe improviserende percussionisten waarover deze scriptie gaat. Door de schaarste aan betrouwbare (of onbetrouwbare) informatie over niet-westerse muzikale genres en speeltechnieken, waren de eerste musici die zich in het Westen hiermee bezig hielden veelal aangewezen op langspeelplaten. Deze opnamen dienden als basis om de patronen te leren, zonder notie van speeltechniek en culturele context.

Serendipiteit treedt ook op wanneer musici nieuwe, onbekende instrumenten in handen krijgen en deze gaan bespelen op een zelf ontdekte manier. Een voorbeeld hiervan is Martin Verdonk die als jongen zichzelf handpercussie leerde door mee te spelen met soul klassiekers op de radio. Deze zelf ontworpen technieken zouden als ‘fout’ gezien kunnen worden in het licht van de traditie waar deze instrumenten vandaan komen, maar ‘goed’ om nieuwe muziek mee te maken. Van serendipiteit naar adaptieve strategie is een kleine stap. Robinson geeft aan dat door sociale druk binnen de jazz culturele context percussionisten zich moesten aanpassen door assimilatie van niet-westerse slagwerk en door de speeltechnieken op westerse en niet-westerse percussie te herzien (Robinson 2002:94). Vaak wordt deze keuze om artistieke, maar ook professionele redenen gemaakt. Uit mijn onderzoek komt naar voren dat juist technieken die door serendipiteit zijn ontstaan goed binnen een geïmproviseerde muzikale omgeving kunnen werken.

2.5 Improvisatie

Wat is improvisatie en wat betekent het in jazz?

Jazz staat bekend als muziek die ter plekke, ‘on the spot’ wordt geïmproviseerd. In dit hoofdstuk wordt dieper op het begrip improvisatie ingegaan en op muziek die gemaakt wordt ‘in the course of performance’ (Nettl 1998:1). De Noorse jazzmusicus Bjørn Alterhaug noemt in zijn artikelen enkele specifieke kenmerken van improvisatie: in de eerste plaats wordt met deze term het vermogen aangeduid om te reageren op veranderingen in de omgeving. Mensen ontwikkelen in hun jeugd het vermogen om nieuwe situaties te begrijpen en het hoofd te bieden; het is een onbewuste kennis die ons

⁸ Auteur David Hesmondhalgh geeft aan dat er een spanning bestaat tussen degenen die samplen en degenen die gesampled worden. Eén van de problemen die zich voordoen is bij wie het auteurschap en daarmee de financiële vergoeding ligt. (Born 2000:280-281)

hiertoe in staat stelt. Hoewel in deze scriptie het begrip improvisatie wordt gebruikt in een muzikale context, geeft Alterhaug aan dat het een essentieel vermogen is bij het vinden van oplossingen voor alledaagse problemen (Alterhaug 2004, blz. 1-2). Deze menselijke eigenschap is in de westerse samenleving niet altijd op waarde geschat door dominantie van de opvattingen van het Rationalisme. De opvatting dat de mens slechts groeit door het opslaan van feitelijke kennis, heeft geen ruimte gelaten voor emotie. Dit denken heeft ook zijn weerslag gehad op de muziekwetenschap die, op enkele werken na, relatief weinig aandacht heeft besteed aan onderzoek naar improvisatietechnieken, concepten en leermethodes (Nettl 1998:4-6). Muziekwetenschapper Bruno Nettl verklaart dit deels door de invloed van de westerse houding ten opzichte van improvisatie. Hierbij wordt de westerse 'middle class' cultuur tegenover de wereld van improvisatie geplaatst, waarbij de eerste staat voor discipline, controle en intellect en de tweede voor vrijheid, gebrek aan kennis en emotie. Deze tegenstellingen kunnen ook opgevat worden als blank versus zwart en mannelijk versus vrouwelijk (Nettl 1998: 7-9). Deze opvatting heeft ook zijn weerslag gehad op de ontwikkeling van niet-westers slagwerk in Europa. Echter de opkomst van een nieuwe culturele diversiteit, de multi-etnische samenleving en het informatietijdperk heeft ons gedwongen om de gangbare rationele opvattingen over het continue cumulatief opslaan van kennis als enige middel van groei los te laten (Alterhaug *Interdisciplinary perspectives on improvisation*:1-2).

Improvisation is a matter of changing something, it is about transformations and altering relations, both towards others and oneself, in other words: *creating*. (Alterhaug *Interdisciplinary perspectives on improvisation*)

Traditie versus improvisatie?

Het is verleidelijk om in een scriptie die 'traditie' en 'jazz' tegenover elkaar plaatst, 'traditie' ook tegenover 'improvisatie' te zetten. Muziek die van oudsher binnen een cultuur op een, schijnbaar, zelfde wijze, plaats en tijd wordt uitgevoerd zou gemakkelijk kunnen worden aangeduid als statisch, dogmatisch ofwel onveranderlijk en vrij van nieuwe inbreng. Dit is echter absoluut onjuist en klopt net zo min als de gedachte dat pure improvisatie los staat van elke structuur. Bruno Nettl laat zien dat verschillende muziekculturen manieren hebben ontwikkeld om het componeren 'in de loop van de uitvoering' structuur te geven, zoals de Indiase *ragas* en de Iraanse *radif* (Nettl 1998:13-14).

Halverwege de 19^e eeuw raakt in Europa het improviserend musiceren in de kunstmuziek op de achtergrond; de organisatie van de samenleving en economie verandert door het proces van industrialisatie. Alle facetten van het leven worden beïnvloed door een verregaande specialisatie en professionalisering van het arbeidsproces. Het muziekleven begint zich te centraliseren rond de formele concertzaal. Musici worden geacht de partituren noot voor noot te spelen. Het idee van het genie doet zijn intrede; de maestro die een bijna goddelijke monopolie op het creatieve proces heeft. (www.brittanica.com)

Bijna vanzelfsprekend gaat dit ten koste van de creativiteit van individuele musici binnen de structuur van het orkest.

Jazz kent een andere ontwikkeling. Sinds het ontstaan van het genre aan het begin van de 21^{ste} eeuw is het uitgegroeid tot een wereldwijd fenomeen. In de manieren waarop jazzmusici met muzikaal materiaal omgaan liggen ten dele nog steeds de vroegere Afrikaanse wijzen van communicatie ten grondslag. Jazz benadrukt het belang van de groep, maar het is een collectief waarin het individu essentieel is. Slechts door een creatieve, persoonlijke bijdrage (solo of begeleiding) kan de muziek optimaal klinken. Jazz staat voor identiteit en nodigt uit tot dialoog en het nemen van verantwoordelijkheid. Dit idee duidt Alterhaug aan met 'African ways': muziek als een viering van het leven, leunend op verschillende lagen collectieve stille kennis, ervaring, religie en plezier (Alterhaug, 2004: 101). Juist het interactief handelen, het samen delen van een ervaring, het collectieve, geeft het individu een plaats in de wereld. 'No self without an ego, no text without a context' (Alterhaug, 2004: 102). Dit is echter ook de enige manier waarop een directe overeenkomst tussen Afrikaanse muziektradities en jazz kan worden gelegd. Twee problemen doemen namelijk op; ten eerste is er onduidelijkheid over de plaats waar jazz is ontstaan en ten tweede het feit dat de eerste opname uit 1917 stamt, lang dus nadat acculturatie heeft plaatsgevonden en het daarom onmogelijk is muziek van voor die tijd te horen en te bestuderen. Het is daarom beter om te spreken van 'family resemblance' (Brown 1992:115-135).

Familiebanden: Europa, Afrika en de Noord-Amerikaanse jazz.

Brown is echter niet heel duidelijk hoe we familiebanden concreet kunnen aanwijzen. Joachim Berendt geeft wel aanwijzingen. Het is zaak om te kijken naar enkele principes waar Afrikaanse en Europese muziek op gebaseerd is. De eerste die hij noemt is de 'distribution of labour', binnen het muzikaal ensemble. Aan de ene kant staat de ritmesectie die de 'swing' levert en aan de andere kant de melodiesectie die voor de melodieën zorgt⁹ (Berendt 1975:2). Binnen dit principe kan elk lid van het ensemble de rol van begeleider loslaten en solist worden. Een andere familiegelekenis tussen jazz en Afrikaanse muziek is het idee van het manipuleren van toonhoogtes binnen het metrische frame, iets dat bij vroege jazz drummers als Baby Dodds, waar we later over zullen spreken, is achtergebleven in hun spel.

Het westerse statisch- mechanische idee van ontwikkeling staat hiermee recht tegenover het flexibele, procesmatige idee waar de Amerikaanse jazz op gebaseerd is. Het concept van improvisatie is een product van culturen die juist de compositie tot norm hebben, met name in de westerse wereld (Treitler 1991:67). Voor de uitvinding van het notenschrift was juist in de muziekpraktijk improvisatie de standaard. Juist het vastleggen van een stuk muziek maakt de notie van het begrip improvisatie mogelijk.

Drums in Europa

⁹ Berendt verstaat onder swing Afrikaans ritmische 'details' binnen het Europese metrische concept. Eén van deze principes is dat juist het Europese zwakke maatdeel wordt benadrukt, ofwel de 2e en de 4^e tel binnen een vierkwartsmaat.

Slagwerk speelt in Europa tot en met het begin van de zeventiende eeuw slechts een marginale rol. De enige informatie over muziekinstrumenten uit de Middeleeuwen en Renaissance komt van schilderijen en gravures. Hierop zijn *triangles*, *framedrums*, *keteldrums* en de Vlaams - Nederlandse *rommelpot* te zien. (Blades 1992:189-198)

De eerste keer dat drums in een orkest worden gebruikt is in de opera *Thésée* uit 1675 van Lully. In 1782 verwerkt Mozart in zijn opera *Il Seraglio* (Die Entführung aus dem Serail) het slagwerk instrumentarium van de Janitsaren, de lijfwacht van de Turkse sultan, respectievelijk de *tambura grande* (bassdrum), de *piatti* (bekkens) en de *triangolo* (triangel)(Blades 1992:265). Het exotisch beeld van de Osmaanse cultuur en de Oriënt is op dat moment in Europa ongekend populair bij de gegoede burgerij.

Het instrumentarium van de Janitsaren bestaat uit *bassdrums*, *bekkens*, kleine *keteldrums*, *triangles*, *tamboerijnen* en *crescents*, ofwel *chapeau chinois*, een stok met daaraan belletjes en allerlei franje bevestigd. Vanaf dat moment wordt slagwerk opgenomen in de composities van componisten als Beethoven en Berlioz (Blades 1992: 266).