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

3. De geschiedenis van de ontwikkeling van de New Percussionist in Nederland, België , Europa en de Verenigde Staten.

Deze scriptie gaat over hybriditeit en het opnemen van de 'Ander'; het gaat ook over identiteit en het vinden van een eigen plaats binnen de westerse cultuur van de geïmproviseerde muziek. Nu het theoretisch kader staat, zal ik in het kort de geschiedenis van de jazz beschrijven in de Verenigde Staten en Europa en daarin iets meer aandacht besteden aan de ontwikkeling van het slagwerk.

3.1. Jazz en jazzcultuur

Het begin: de Verenigde Staten.

Jazz is een Amerikaanse expressieve kunstvorm die wordt gekenmerkt door improvisatie (Robinson 2002:15). Oude hymnen, blues en dansliedjes en spirituals vormen basisstructuren om op te improviseren. De harmonieën zijn gebaseerd op de Europese functionele harmonieleer en ook de instrumenten zijn deels van origine uit de Oude wereld. Vanaf ongeveer 1910 komt de dixieland uit New Orleans in zwang. De stad is door een bevolking van Afrikaanse en Europese afstammelingen een smeltkroes van muziek, religie en taal. Brassbands en ragtime groepen gebruiken slagwerk uit de Europese militaire korpsen. Blazers omspelen het thema met 'embellishments'. De eerste jazzopname stamt uit deze tijd, 1917, van de band van Wilbur Sweatman en zijn Jass Band en de Orginal Dixieland Jass Band. Deze opname geldt in Europa als het schoolvoorbeeld van jazz, waarbij expliciet wordt vermeld dat het hier gaat om een groep van vijf muzikanten 'waarbij een drummer' (van Breda 2000:33).

In de jaren twintig en dertig van de vorige eeuw krijgen ook Europese componisten als Claude Debussy, Maurice Ravel en Igor Stravinsky invloed op jazzmusici.
Ook volksmuziek, zoals joodse klezmer vindt ingang in de harmonieën en solo materiaal. Bandleiders als Benny Goodman en Duke Ellington hebben allebei in hun jonge jaren een serieuze studie gemaakt van Europese harmonieleer.

Jazzcultuur

Robinson wijst erop dat er uit het contact tussen musici met een verschillende nationaliteit en culturele achtergrond, in het zuiden van de Verenigde Staten, aan het begin van de twintigste eeuw, een 'jazzculture' ontstaat, waarin assimilatie en adaptatie centraal staan. Het zijn in eerste instantie niet alleen slagwerkers geweest, die een pad gebaand hebben voor de improviserende jazzpercussionisten (Robinson 2002:15).
Binnen deze cultuur staan enkele waarden en opvattingen centraal die van cruciaal belang zijn geweest voor de ontwikkeling van de nieuwe percussionist.

In het boek *Jazz in American Culture'* spreekt auteur Peter Townsend onder andere van een 'Jam session culture', waarmee hij verwijst naar geïmproviseerde informele muzikale

bijeenkomsten van professionele musici. Na hun werk in variété en theater clubs gaat men 's nachts naar plekken waar gespeeld kan worden zonder restricties. In deze jamsessions, die opkomen in de jaren dertig en veertig staan, hoewel het een collectief gebeuren is, het individu en de solistische kwaliteiten van de musicus voorop (Townsend 2000:36). Juist het improviseren over een akkoordenschema in een bepaalde vorm wordt een norm waar een jazzmusicus aan moet voldoen. Eén van de gevolgen van deze sessies zijn een grote competitie tussen solisten (Townsend 2000:55). Juist door improvisatie toont de musicus wie hij is. Het jazz ideaal van het vinden van een eigen geluid en om origineel te zijn krijgt op het podium vorm (Townsend 2002:42).

Vanaf het begin van de twintigste eeuw wordt al melding gemaakt van de interesse van Amerikaanse jazz en blues musici in muziek uit het buitenland. Vroege innovators als Louis Armstrong en Sidney Bechett laten zich al inspireren door muziek uit het Caribisch gebied en Zuid Amerika en hebben invloed op de karakteristieken van jazzmuziek als ritme, stijl en repertoire (Robinson 2002: 19). Ook deze culturele assimilatie van muziek van over de hele wereld wordt in de eerste decennia van de twintigste eeuw onderdeel van de jazzesthetiek. De bevindingen van N. Scott Robinson en Peter Townsend tonen aan dat er in de Verenigde Staten vanaf de jaren twintig zich een jazz cultuur heeft ontwikkeld. De normen en waarden creëren de condities waaronder er in de jaren zestig een nieuw soort improviserende slagwerker zich kan gaan ontwikkelen.

Het drumstel.

De belangrijkste Amerikaanse toevoeging aan het jazzinstrumentarium is het *drumstel*. Vanaf de jaren twintig voegen drummers slagwerk toe uit diverse muziekculturen. Uit Europa komen *pauken*, *xylofonen* en *vibrafonen*. Chinese en Turkse immigranten nemen *drums* en *bekkens* mee die worden geassimileerd in de '*drumkits*' van die tijd. Later worden ze uit deze landen geïmporteerd, totdat de Amerikaanse industrie zelf drums van goede kwaliteit kan bouwen. *Temple blocks* en *cowbells* worden toegevoegd aan de *drumkit*, naast de Europese instrumenten als *snaredrum* en *bassdrum*. [10]
Later wordt in Amerika de *hihat* uitgevonden, wat de drummer in staat stelt om meer partijen tegelijkertijd te kunnen spelen (Robinson 2002:65). Dit toont aan dat hybride, eclectische set ups al vroeg aan het begin van de ontwikkeling van jazzmuziek gangbaar waren. Het drumstel ontwikkelt zich verder door technische verbeteringen, zoals het door W.F. Ludwig in 1909 uitgevonden bassdrumpedaal, die het mogelijk maakt de *bassdrum* met de voet tot klinken te brengen. Hiervoor worden de *snaredrum* en de *bassdrum* al wel door één drummer bespeeld, maar nog met stokken in de handen (Blades 1992:473).
De 'traps' drummer is voor die tijd een soort clown, die naast het spelen van time ook allerlei geluidseffecten bediende en de muziek kleurde (Blades 1992: 458).

In de Verenigde Staten starten vanaf het begin van de twintigste eeuw steeds meer ondernemers bedrijven om instrumenten te produceren. In 1929 emigreert de Turkse familie van bekkenmakers Zildjian naar de Verenigde Staten. Voor die tijd hebben zij al een naam opgebouwd in Europa, Amerika en klein Azië als de beste bekkensmeden.

[10] De instrumenten hebben in Europa al een ontwikkeling achter de rug die teruggaat op de middeleeuwen. De drums die naar de VS worden vervoerd zijn in Europa commercieel gefabriceerd. Zie *Drums in Europa*.

Hun speciale metaal legering dateert uit 1623 wanneer de alchemist Avedis Zildjian een procédé ontdekt dat de *bekkens* beter laat klinken en zij een langere levensduur krijgen. De productie van *cymbalen* neemt hierdoor toe (Blades 1992:170).

Warren "Baby" Dodds (1898- 1959)

Als voorbeeld van drummers die een belangrijke bijdrage hebben geleverd aan de ontwikkeling van de *drumset* noem ik hier Warren "Baby" Dodds. Dodds groeit op in New Orleans als afstammeling van Afrikaanse slaven. Zijn betovergrootvader heeft nog op Congo Square drums gespeeld en deze kennis is altijd doorgegeven binnen de familie. In het spel van Dodds zijn ook de eerder genoemde 'familie gelijkenissen' aan te wijzen. De auteur Eddie Meadows gebruikt hiervoor de term "melo-rhythmic essence", een term die overigens is geïntroduceerd door de etnomusicoloog Meki Nzewi (Meadows 1999:194). Hiermee wordt een ritmische organisatie bedoeld die is ontstaan in uit een melodische frase en door Nzewi wordt gezien als een Afrikanisme.[11] Deze filosofie wordt ook gereflecteerd in de set-up van Baby Dodds. Naast de *snaredrum*, *bassdrum*, *tom-toms* en *bekkens* heeft hij ook vier *cowbells* en een *woodblock* opgesteld. Om de stemming van zijn drums te beïnvloeden drukt Dodds met zijn voet op het vel, terwijl hij met stokken erop speelt. Ook gebruikt hij *ratels* en *fluitjes* in zijn spel. In New Orleans verdient de drummer zijn brood met het spelen van ragtime en blues, maar ook quadrilles, polkas en mazurka's. De set up van Dodds toont aan dat eclectische set-ups aan het begin van het ontstaan van jazz gewoon waren (Meadows 1999:197).

3.2. Bigband

Halverwege de jaren dertig worden de bands groter en professioneler. In de 'Swing Era', die tot ongeveer 1945 loopt worden de bigbands enorm populair. De technische vooruitgang van de individuele musici en het uitbreiden van de ensembles met extra instrumenten als *saxofoon* en een tweede *trompet* maken het noodzakelijk om met een componist of arrangeur te gaan werken. De oude dixieland formules voor improvisatie werken niet meer; vanaf nu wordt er gesoleerd over een vast aantal chorussen binnen het uitgeschreven arrangement. Berendt noemt dit de overgang van 'horizontal polyphonie' naar 'vertical conceived ensemble writing' (Berendt 1975:6).[12] Bij beroemde bigbands als die van Duke Ellington (1899-1973) ligt het niveau van de musici zeer hoog; men moet zeer goed kunnen lezen en de verschillende secties als een eenheid laten klinken.

---

[11] Nwezi plaatst de Afrikaanse 'melo- ritmische' manier van ritmische organisatie tegenover de, in zijn woorden, 'abstract depersonalised percussion style typical of Western percussive style.' (Nwezi 1974: 24) Naar mijn mening refereert Nwezi hier vooral aan het Europees klassiek slagwerk, aangezien de ontwikkeling van de westerse improviserende percussionist juist een ontwikkeling is naar een zeer persoonlijke stijl.

[12] Robinson verklaart deze ontwikkeling ook door de toenemende invloed van Europese 'moderne' componisten. Voor Ellington, Goodman en Kenton is kennis van theorie en arrangeren een noodzaak om te kunnen schrijven voor de grotere ensembles. Townsend meent dat hiermee jazz een 'blanker' karakter krijgt als tegenhanger van de 'zwarte' jamsessie. (Townsend 2000:65) Naar mijn mening is dit onjuist, aangezien bij de jamsessies uit de jaren twintig en dertig ook blanke musici speelden. Mijns inzien komen de bigbands juist op uit economische, commerciële motieven.

De functie van de individuele musicus in een bigband is het omgekeerde van die in een jam session: hier is het individu onderschikt aan de groep, die met een op commercie gerichte, professionele hand wordt geleid door een bandleider (Townsend 2000:65).

3.3. Bebop en Cool jazz

In de jaren veertig komt de bebop op. Jonge Afro-Amerikaanse musici zoals Charlie Parker, Thelonious Monk en Dizzy Gillespie breken radicaal met het verleden; deze muziek is niet meer bedoeld voor op de achtergrond of om op te dansen. Juist de individuele expressie staat voorop. De bezetting van de combo's wordt teruggebracht naar vijf a zes musici en de muziek wordt complexer. Snelle asymmetrische ritmische patronen en akkoordsubstitutie kenmerken de muziek. Ook de functie van de instrumenten verandert hierdoor, waarbij de drums een vrijere rol toebedeeld krijgen.

Rieten en houten *fluiten* en percussie zoals *ratels*, *handdrums* en *bellen* vinden ook ingang bij de doorgaans zwarte bands. Vooral op rietinstrumenten, als saxofoon, wordt geëxperimenteerd met 'primitief' klinkende tonen als imitatie van het Afrikaanse toonconcept, maar ook als verwerping van het Europese klankideaal. De instrumenten worden hier meer als een statement gebruikt dan dat ze een gelijkwaardige muzikale functie hebben binnen het ensemble (Budds 1978:16-19). Afro-Amerikaanse jazzmusici gaan zich ook meer richten op de erfenis van hun Afrikaanse voorvaderen. Onder leiding van Malcolm X, the Black Panthers en the Black Muslims probeert men de zwarte identiteit meer gewicht te geven binnen het politieke en sociale landschap van de Verenigde Staten en de rassensegregatie te slechten. Ook saxofonist John Coltrane richt zich op het Afrikaanse continent en experimenteert in die tijd met polymetriek en polyritmiek door met twee drummers en percussionisten te werken (Robinson 2002:42).

Eén van de reacties op deze ontwikkeling komt in de jaren vijftig in de vorm van cool jazz. Voordat Miles Davis niet-westerse elementen binnen zijn muziek brengt, zoals hij later in de jaren zestig zal doen, introduceert hij een alternatief op de tendens om de harmonieën complexer te maken. Om de improviserende solist meer vrijheid te geven, reduceert hij drastisch het aantal akkoorden binnen de harmonische structuur van zijn composities. Hier staat een 'relaxation of intensity' centraal met veel aandacht voor kleur. Ook gaat men andere Europese instrumenten gebruiken zoals de Franse *hoorn*, de *dwarsfluit* en *viool* (Berendt 1975:15).

De evolutie van de jazz zet zich naast de cool jazz verder voort met onder meer de hardbop of postbop. De composities worden in deze stijl complexer, wat mogelijk is omdat de solisten steeds beter kunnen omgaan met technisch veeleisende metrische en harmonische schema's. Ook in deze tijd drukt niet-westerse muziek zijn stempel op de Amerikaanse musici. Als voorbeeld kan hier de saxofonist Sonny Rollins worden genoemd, die in zijn stuk "*Saint Thomas*" de calypso uit Trinidad gebruikt. Stan Getz begint zijn cool jazz te mengen met de Braziliaanse klanken van de bossa nova. (zie 3.7 Brazilië: Bossa nova in de jaren vijftig en Tropicalisme in de jaren zestig)

3.4. Cubop en Latin Jazz

Dizzy Gillespie (Verenigde Staten) en Chano Pozo (Cuba)

In 1942 componeert trompettist Dizzy Gillespie het beroemde stuk "*A Night in Tunisia*", dat het begin van een ontwikkeling zal blijken, die in 1946 leidt tot het ontstaan van 'cubop'. In de cubop worden elementen uit de bebop vermengt met Cubaanse muziek. Gillespie begint deze nieuwe stijl vanuit de wens om in de Amerikaanse geïmproviseerde muziek Afrikaanse elementen als polyritmiek meer naar voren te brengen. Hij doet dit door een Cubaanse meester drummer Luciano Pozo Gonzalez, beter bekend als Chano Pozo, in zijn band op te nemen. Chano Pozo komt met de dansgroep van Miquelito Valdez naar de Verenigde Staten. Dizzy Gillespie ziet hem spelen en nodigt hem uit om met zijn bigband te repeteren. De overeenkomst tussen de 'rechte' Cubaanse ritmes en de swing van de Amerikaanse ritmesectie wordt gevonden in de twaalfachtste opvatting, waarin beide genres gespeeld kunnen worden (persoonlijke communicatie Steve Boston. September 2005).

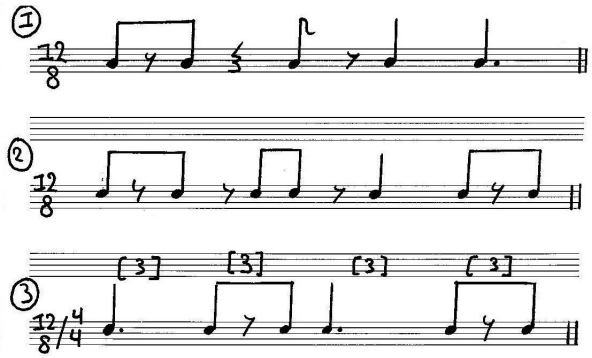

Figure 2 Cubaanse clave in 6/8/ triolen, 12/8 nanigo patroon en jazz ride cymbal patroon. (illustratie GvS) ♫ Sampletrack 1: Dizzy Gillespie: 'A Night in Tunisia.'

Met dit nieuwe hybride genre effent Gillespie de weg voor andere componisten en bandleiders. Ook de bigband van Stan Kenton maakt gebruik van Afro-Cubaans slagwerk met percussionist Ramon Lopez op *conga's*. Gedurende de hele cubop en bebop periode zijn er invloeden vanuit de niet-westerse muziek op de jazz.

Figure 3 Percussionist Ramon Lopez met de Stan Kenton Bigband. Vier conga's in bigband bezetting. (foto Terry Vosbein)

3.5 De jaren zestig: globalisatie en vernieuwing in jazz

Globalisatie.

Globalisatie heeft steeds meer invloed op het alledaagse leven. Door dit fenomeen is iedereen met elkaar verbonden en is de wereld kleiner geworden door geavanceerde telecommunicatie en door snel en goedkoop vervoer door middel van vliegtuigen en snelwegen. Geld, goederen en informatie stromen vrij van het ene werelddeel naar het andere en daarmee ook culturele uitingen als kunst en muziek. Culturele homogenisering is hiervan vaak het gevolg en aangezien de Verenigde Staten en Europa op alle genoemde kenmerken dominant zijn worden het Westen en globalisatie als synoniemen van elkaar gezien.[13] Globalisatie is echter van alle tijden; van de handelsroutes tussen Europa en Azië door de eeuwen heen en de verspreiding van Christendom, Boedhisme en Islam tot aan de kolonisatie door Europese mogendheden van grote delen van Afrika en Azië. Cross – cultureel contact is van alle tijden, maar komt in de twintigste eeuw in een stroomversnelling. De reden is de snelle ontwikkeling van technologie, met name de digitale. Timothy Taylor geeft in zijn boek '*Strange Sounds'* aan dat het grote verschil met de globalisatie voor het digitale tijdperk is, dat niet-westerse landen snel een duidelijke stem krijgen in Europa en de VS (Taylor 2001:119). Marginale gebieden krijgen invloed en kunnen nu ook hun sporen achterlaten in de dominante cultuur van Euroamerika. Voor het huidige proces gebruikt Taylor dan ook liever de term 'glocalizatie'. De nadruk ligt hier op de mate waarin het 'lokale' en het 'globale' met

[13] Hoe inadequaat deze veronderstelling is bewijst een land als Japan, dat, ondanks modernisatie naar westers model te hebben ingevoerd, wel degelijk een heel eigen identiteit heeft weten te handhaven. (Beyer in Pearson 1998:12)

elkaar zijn verweven en bij elkaar infiltreren, in een wereld waarin het steeds problematischer wordt om nog te spreken van de 'Ander'. Hiermee samen hangt het begrip 'infoscape', waarmee de omgeving wordt bedoeld waarin de 'Ander' wordt gepresenteerd en die te kennen is via technologie, als het internet en televisie (Taylor 2001:117-120). Hoewel Taylor de term slechts gebruikt voor digitale technologie, zal deze in deze scriptie ook worden gebruikt als de mate waarin kennis via technologie beschikbaar was voor de musici die centraal staan in dit onderzoek.

Hierdoor wordt het ook lastig om muzieksubculturen te meten aan de gangbare 'mainstream': al deze vormen van muziek maken in de postmodernistische samenleving een cultuur, iets waar sommige bang voor schijnen te zijn, zoals het volgende citaat laat zien:

> The inevitable consequence of the loss of a central musical language is that music speaks in many different tongues. Some of us may know several of these; but the more of them we know, the less fluently we speak and understand them.
> More importantly, we no longer have the ability to speak any musical language at all as natives. Within today's musical culture, all languages are more or less acquired, and to that extend artificial and foreign. They can therefore be exchanged and combined, and new ones invented, at will.
> (Morgan 1992:57)

Deze angst gaat voorbij aan het feit dat muziek in essentie hybride is en altijd aan verandering onderhevig. De nieuwe percussionisten hebben juist in hun pluralistische opvatting een nieuwe taal gevonden, één die ze vloeiend spreken.

De 60's: muziek in tijden van verandering

De jaren zestig zijn een periode van grote maatschappelijke veranderingen. Ook in de muziek borrelt het: een nieuwe generatie musici probeert los te komen van de verworvenheden van de jaren vijftig en gaan op zoek naar nieuwe invloeden om hun kunst een nieuwe richting te geven. In de Verenigde Staten breken in steden als Detroit grote rellen uit als protest tegen de achterstandspositie van de met name zwarte, arme bevolking. De funk en soul van Afro Amerikaanse artiesten als James Brown en Stevie Wonder krijgen een politieke lading door de teksten en concerten. Europese groepen als de Beatles oriënteren zich op de filosofie en muziek uit India en andere, zoals Blood, Sweat and Tears en The Cream laten jazz invloeden toe in hun composities (BBC documentaire *Souldeep, no. 5* 2005).

Ook in de jazz neemt de interesse in de muziek van niet-westerse culturen toe. De jaren zestig kenmerken zich door een volledige evaluering van alle aspecten van jazz uitvoering. De freejazz in de Verenigde Staten en Europa breekt met alle conventionele wetten van vorm, harmonie en ritme.[14] Inspiratie en nieuwe geluiden worden gevonden in

[14] Natuurlijk bleef jazz in de jaren zestig zich ook ontwikkelen binnen de beperkingen van de oudere stijlen als bebop. De freejazz uit deze periode brengt echter een heel nieuw scala van uitvoeringsmethoden met zich mee.

de muziekpraktijk van Afrikaanse volken, in Zuid India en Brazilië. Er is een musicus in wie alle ontwikkelingen in de populaire cultuur samenkomen: Miles Davis.

Miles Davis, Bitches Brew en the Isle of Wight Festival

Miles Davis begint vanaf het einde van de jaren zestig te experimenteren met elektrische instrumenten. De akoestische piano wordt vervangen voor een elektrische Fender Rhodes, de akoestische bas voor de elektrische Fender Jazz en Precision basgitaar. Geïnspireerd door de rock en popmuziek uit deze periode, zoals die van Jimi Hendrix, gaat Davis binnen de jazz een nieuwe richting in. Op de platen als *Bitches Brew* (1969-70), *In a Silent Way* (1969) en *Live- Evil* (1971) is een compleet nieuw geluid te horen, dit tot grote afkeer van de meeste critici. 'Miles has lost his mind', '(Miles is) Willing now to pimp himself like he once pimped women' zijn enkele van de koppen in de jazzmagazines (Dvd *Miles Electric: a different kind of blue* 2004). De meerderheid van het publiek denkt daar anders over en *Bitches Brew* wordt de best verkopende jazzplaat ooit. Deze plaat luidt een nieuwe periode in de jazz in: de stukken zijn minimaal gecomponeerd en ontstaan door een collectief dat improviseert op slechts enkele thema's. In feite is *Bitches Brew* een lange jamsession. Het levert een mengeling op van jazzy thema's, rechte rock ritmes, van vaak twee drummers tegelijkertijd en baslijnen die meer geijkt zijn op de funk van James Brown dan op de swing.

Het hoogtepunt van deze ontwikkeling tot jazzrock is het festival op 29 augustus 1970 op het Isle of Wight, voor de kust van Engeland, op East Afton Farm.Vijfhonderdduizend mensen hebben zich verzameld om te luisteren naar een selectie van de grootste bands van die tijd. Naast rockacts als The Jimi Hendrix Experience en The Cream, treden ook artiesten uit de folkscene op zoals Joni Mitchell. The Miles Davis band met Jack de Johnette op drums en Airto Moreira als percussionist is één van de hoofdacts op het festival. De groep speelt een set van 38 minuten, waarin de hele jazzgeschiedenis langskomt, van dixieland tot en met jazzrock (dvd *Miles Electric: a different kind of blue* 2004*)*. Aan het einde van de jaren zestig is jazz zo divers geworden, dat het moeilijk is om het onder één noemer te brengen.

Experimenten met percussie en elektriciteit.

Het is in diezelfde tijd dat percussionisten hun intrede doen binnen de geïmproviseerde muziek. Davis experimenteert met verschillende lagen ritme; uit de rock neemt hij het volume en de meer 'rechte' ritmiek over, maar door gebruik te maken van de klanken en de lossere ritmische opvattingen van percussionisten, blijft het slagwerk het meer vrije geïmproviseerde karakter houden uit de jazz.

In 1968 introduceert Miles voor de eerste keer de elektrische piano op de plaat *Miles in the Sky.* Zijn werk zal daarna tot aan zijn dood in 1991 altijd door versterkte instrumenten worden gespeeld. Naast de invloeden van de rock, gaat Davis in de periode van 1969 tot 1974 gebruik maken van buitenlandse, niet-westerse musici. Voorbeelden hiervan zijn Badal Roy, Khalil Balakrishna en Bihari Sharma, alledrie afkomstig uit India op respectievelijk *tabla*, elektrische *sitar* en *sitar*, *tabla* en *tampura*. Uit Brazilië komen de

multi-instrumentalist Hermeto Pascoal en de percussionist Airto Moreira (voornamelijk *berimbau*, *cuica*, *pandeiro* en *agogo*) (Robinson 2002:54). Vanaf dat moment zal Davis tot het eind van zijn leven altijd percussionisten blijven gebruiken voor opnames en in zijn bands.

Airto Moreira (Itaiopolis, Brazilië 1941)

Eén van de belangrijkste innovators in de ontwikkeling van de improviserende jazz is percussionist Airto Moreira, meestal kortweg Airto genoemd. Geboren in 1941 in Itiapolis, in het zuiden van Brazilië, leert hij op jonge leeftijd verschillende percussie instrumenten bespelen. In het Brazilië van de jaren zestig heeft het woord percussionist en andere betekenis dan dat het vandaag heeft. Met deze naam worden klassieke slagwerkers aangeduid, geschoolde musici die spelen van blad. Op muzikanten die de traditionele instrumenten van de straat spelen, zoals de *pandeiro* en *triangulo* wordt neergekeken. Vaak worden deze mensen alleen nuttig geacht om de *groove* gaande te houden en om de spullen van de band te vervoeren.

> In Brasil in the mid 60's, percussionists were called *rhythmists*. So you were a *rhythmist* if you played hit with a band on only one instrument.
> (Airto Moreira. Modern Drummer juni 2000)

Airto's revolutie begint al vroeg, wanneer hij begin twintig is. Hij speelt op dat moment veel *drumset*, maar weigert de Braziliaanse percussie op te geven. In plaats hiervan begint hij met het combineren van de drums en allerhande *shakers*, *surdo's* en *bellen*. Het zal het begin worden van een totaal nieuwe stijl van spelen. Airto werkt halverwege de jaren zestig met het zeer beroemde Quarteto Novo met onder andere Hermeto Pascoal. Deze groep vermengt Braziliaanse stijlen als samba en frevo met jazz en levert in de teksten kritiek op de maatschappij. De band is een perfect vehikel voor Airto om zijn nieuwe stijl te laten horen, maar toch besluit hij in 1968 naar de Verenigde Staten te emigreren.

In Amerika begint voor Airto een moeilijke maar zeer vruchtbare periode. Vanaf 1969 speelt hij als vast bandlid bij de band van Miles Davis. Moreira's concept van *sound* [15] krijgt een plaats in de veelal geïmproviseerde muziek van de trompettist. Het is waarschijnlijk de eerste keer dat de primaire functie van de percussionist niet zozeer het spelen van *time* [16] is, maar het juist het verhogen van de muzikale energie door het toevoegen van klinkende sferen. Airto speelt op dat moment vooral individuele percussie-instrumenten, die hij voor zich op de grond heeft liggen. Vanaf het begin van de jaren tachtig besluit hij zich meer te concentreren op de *drumset* en deze te combineren met niet-westers slagwerk. Het verschil met de jaren zestig is dat hij al deze verschillende

[15] Met het begrip 'sound' wordt het vrij 'kleuren' van de muziek bedoeld, zonder specifieke puls en / of toonhoogte.
[16] Met het begrip 'time' wordt het spelen in een specifiek ritme en metrum bedoeld. Deze term is ontleend aan de jazz uitdrukking 'playing time'.

instrumenten nu incorporeert in een grote door één persoon te spelen setup.[17] In deze opstelling gebruikt hij ook instrumenten van buiten de muzikale tradities van Brazilië en de Verenigde Staten. Hiermee vernieuwt Moreira opnieuw en maakt daarmee een belangrijke stap in de ontwikkeling van de ‘ New Percussionist’. De grens tussen drummer en *rhythmist* vervalt.

Figure 4 Set up Airto Moreira: percussie en drumset in één opstelling geïntegreerd. (Fotograaf Klaas Jan Stol / www.slagwerkwereld.com)

♫ **Sampletrack 2: Airto Moreira: *Perfume de Chebola.***

Figure 5 Set up Airto Moreira: tafel met percussie. (foto Klaas Jan Stol/ www.slagwerkwereld.com)

Airto levert bijdrage aan enkele van de meest invloedrijke platen die Miles Davis zou maken, zoals ‘*Live/Evil*’, ‘*Live at the Fillmore*’, ‘*On the Corner*’, ‘*Big Fun*’ en ‘*Bitches Brew*’. De percussie, zoals de *cuica*, *berimbau*, *pandeiro* en *shakers*, komen uit Brazilië, maar de manier waarop Airto ze gebruikt heeft weinig meer met samba of capoeira te

[17] De Amerikaanse instrumentbouwer Pete Engelhart ontwerpt voor Airto de eerste ‘percussietafel’, een stuk gereedschap dat tegenwoordig door verschillende grote slagwerkproducenten wordt gemaakt en percussionisten de mogelijkheid geeft diverse instrumenten snel te kunnen wisselen.

maken. Flarden van *sounds* in vrij ritme prevaleren boven het spelen van een duidelijke puls.

♫ Sampletrack 3: Miles Davis met Airto Moreira: '*Lonely Fire*'

Ook vanuit de Amerikaanse jazz georiënteerde muziekscene komen slagwerkers naar voren die een belangrijke bijdrage leveren aan de zoektocht naar de toepassing van percussie in geïmproviseerde muziek. Don Alias, James 'Mtume' Forman, Jumma Santos (Jim Riley) zijn voorbeelden van musici die de mogelijkheden op niet-westers slagwerk zullen uitbreiden. In de jaren zeventig zullen meer artiesten en groepen gebruik gaan maken van de klanken van het niet-westers slagwerkinstrumentarium, waardoor de groep van nieuwe improviserende percussionisten een meer prominente plaats binnen de muziekindustrie krijgen en meer zichtbaar worden voor het grote publiek.[18]

3.6 Freejazz in de Verenigde Staten.

Vanaf de tweede helft van de jaren vijftig komt er in de Verenigde Staten een nieuwe generatie jazzmusici op die een alternatief wil bieden aan de 'mainstream' jazz die op dat moment gangbaar. Onder hen bevinden zich John Coltrane, Albert Ayler, Cecile Taylor en Ornette Coleman, Omstreeks de periode vanaf 1957, doet Coleman binnen de avant-garde scene van jazz musici, hetzelfde als Miles Davis met de cool jazz. Met de 'free jazz', zoals Coleman het zelf noemt, gaat de saxofonist verder dan Davis, door de melodie volledig los te maken van de harmonische structuur. Freddy Hubbard, trompettist bij het free jazz ensemble van Coleman, geeft aan dat de musici slechts 'sound', 'feeling' en "certain rhythmic patterns" hadden als middelen voor hun collectieve improvisatie (Such. 1993:94-95). Op de lp '*Free Jazz*' uit 1960 experimenteert Coleman met polyritmiek door twee kwartetten tegelijkertijd te laten spelen. Juist deze ontwikkeling staat open voor nieuwe inbreng van musici en ontstaat er geïmproviseerde muziek waar harmonieën en het spelen van *time* onderschikt zijn aan de muzikale expressie. Saxofonist John Coltrane experimenteert met polyritmiek door percussionisten, zoals *bata* en congaspelers en soms een extra bassist aan zijn groepen toe te voegen. Rond de helft van de jaren zestig zijn er veel artiesten te vinden die zich voor inspiratie voor improvisatie en compositie richten op de muziek uit Afrika en Azië. N. Scott Robinson vat het als volgt samen:

[18] Het Amerikaanse jazztijdschrift Downbeat voegt in 1973 aan hun jaarlijkse readerspoll de categorie 'beste percussionist' toe. Airto Moreira is de nummer 1 van 1973-1982. Het is voor het eerst dat deze categorie bestaat; de industrie wordt zich bewust van de New Percussionist. (overzichtslijst Airto Moreira)

> By the end of the 1960s, jazz musicians had experienced culture contact with such a wide variety of cultures from which they acquired and employed cultural capital. Subsequent changes in jazz included the assimilation of non-native instrument and ideas from Cuban, Brazilian, Indian, Japanese, Indonesian, Pakistani, Turkish, Moroccan, Spanish, Swiss, Nigerian, Scottish, Madagascaran, Malian, Chinese and European classical musics. Formal structures from classical music became part of jazz composition and arranging. Melodic motifs that could be used in jazz improvisation were incorporated from Pakistan, North India, Turkey, Indonesia and European folk musics. Such were the cultural capital that traveled with all sorts of jazz musicians after culture contact.
> (Robinson 2002:52-53)

♫ **Sampletrack 4: Ornette Coleman: *'Freejazz'*.**

Dezelfde ontwikkeling vindt plaats binnen de jazz avant-garde in Europa in de jaren zestig. Ook in Nederland ontdekken jazzmusici de vrije opvatting van het collectief improviseren. (zie freejazz in Amsterdam)