

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



3.7 Brazilië: Bossa Nova in de jaren vijftig en Tropicalisme in de jaren zestig.

Eind jaren vijftig begint in Brazilië een nieuwe stijl die spoedig de wereld zou veroveren, de bossa nova. Een jonge generatie musici, waaronder João Gilberto en Antonio Carlos Jobim, experimenteert met elementen uit de cooljazz en westerse populaire muziek en vermengt deze met de ritmes van de samba. Belangrijk is dat de nieuwe stijl niet zozeer onder invloed van het buitenland geïnitieerd is, maar de wortels in de eigen muziek heeft.

.....bossa nova did not represent a grafting of a foreign branch on to indigenous rootstock but rather the continuation of a process of innovation that had always been integral to an ever-changing samba. (Veloso 2002:23)

De plaat die de bossa nova beweging start is ‘*Chega de Saudade*’ van João Gilberto uit 1959. Gilberto past de ritmische structuren zo aan dat ze een solide basis vormen voor de nieuwe melodieën en harmoniestructuren, losjes gebaseerd op de cool jazz. De improvisatie krijgt een meer dominante rol en ontleent ritmisch materiaal uit de aangepaste samba. Hierdoor ondergaan de ritmes van de drums en percussie zelf ook een verandering; er komen meer variaties binnen de originele structuur. Voor jazzmusici die gewend zijn om te improviseren over het swingende triolen patroon van het *ride* bekken betekent deze ontwikkeling dat ze zich moesten aanpassen. Sommige kiezen voor een zelfde stijl zoals die gebruikelijk is in de Amerikaanse stijl en *feel*, andere spelen hun achtste noten rechter en met meer ruimte er tussen, zodat de syncopatie meer naar voren komt (Budds 1978:88).

De bossa nova is begin jaren zestig enorm populair; diverse jazzartiesten brengen albums uit geïnspireerd door en gebaseerd op de samba. Eén van hen is de Amerikaanse saxofonist Stan Getz. Hij maakt verschillende op bossa nova jazzalbums, zoals ‘*Jazz Samba*’ uit 1962 met de hit ‘*Desafinado*’. Hij werkt ook samen met Antonio Carlos Jobim, João Gilberto en zangeres Astrud Gilberto met ‘*The Girl from Ipanema*’ als grootste hit.

Ook het ensemble zelf past zich aan: de rijke collectie aan Braziliaans slagwerk wordt toegevoegd. Drummers verdiepen zich in de tradities van de *escolas* en vinden manieren om de traditionele ritmes toe te passen op de *drumset*: de *surdo* wordt de *bassdrum*, de *tambourim* wordt de *snaredrum* en de *ganza* de *hihat*. Ook beginnen jazz musici te werken met twee drummers. Eén houdt het ritme gaande terwijl de ander meer de functie krijgt van een percussionist en de groove aanvult. De slagwerkers krijgen meer ritmische input, maar hun functie is nog steeds puur ‘*to keep time*’. De ‘kleur’ van de instrumenten wordt wel belangrijker, maar staat nog niet voorop, zoals later in de meer avant-gardistische vormen van jazz. Zoals Robinson aangeeft is de bossa nova van invloed op het materiaal waar jazzmusici uit kunnen putten. Het leidt tot een verregaande assimilatie en verandering van compositie vormen, instrumentatie, ritmische stijlen en melodische en improvisatie concepten (Robinson 2002:40).

Tropicalisme en muzikaal kannibalisme.

Vanaf 1 April 1964 gaat Brazilië gebukt onder een militaire dictatuur. Alles wat niet binnen de rigide ideeën van de regering past over wat ‘Braziliaans’ is, wordt onderdrukt. In 1968 wordt een totale censuur afgekondigd. In dat zelfde jaar demonstreren honderdduizend mensen tegen de machthebbers (Zwaap 2000). Brazilië laat zien dat eclecticisme en het overnemen van elementen uit niet-eigen culturen niet alleen is voorbehouden aan het Westen. Eind jaren vijftig, begin jaren zestig is de bossa nova op een hoogtepunt. Daarnaast maken muziek en films uit de Verenigde Staten en Europa een enorme indruk op het werk van de Braziliaanse avant-garde. Het brengt spanningen mee tussen een patriotisch, nationalistisch georiënteerd publiek, die de ‘Musica Popular Brasileira’, kortweg ‘MPB’, zien als ultieme culturele uiting van Brazilië, en de groep jongeren die open staat voor invloeden van buitenaf.

Deze gebeurtenissen roepen een tegenreactie op in de vorm van de Tropicalisme beweging. Deze start in 1967 met de uitgave van Gilberto Gil’s plaat ‘*Gilberto Gil*’. Samen met zanger en componist Caetano Veloso wordt hij de belangrijkste woordvoerder. De beweging, beïnvloed door onder andere de Beatles, maar door ook João Gilberto, met wie zij een gemeenschappelijke band voelen, probeert de MPB te vernieuwen: elektrische gitaren worden vermengd met ritmes uit de capoeira en de samba. De teksten zijn kritisch en intellectueel. Tropicalisme houdt zich ook bezig met andere takken van kunst zoals theater, film en poëzie (Mc Gowan. 1991:88). Elementen uit alle genres, disciplines en stijlen worden geconsumeerd en tot één grote brei gemaakt, een kenmerk van de beweging die ook wel wordt aangeduid met ‘muzikaal kannibalisme’.¹⁹ Het is opvallend dat de Tropicalistas juist hybridisering als de toekomst voor de Braziliaanse cultuur zien en niet slechts teruggrijpen naar oude Braziliaanse genres. Veloso en de zijnen zien een gemeenschappelijke basis in het werk van João Gilberto, Amerikaanse cool jazz, Europese avant-garde en oude en nieuwe Braziliaanse populaire muziek. Juist de hybridisering en appropriatie geeft de richting voor de identiteit van de natie.

Sampletrack 5: Caetano Veloso ‘Alegria, Alegria’

Met hun provocerende acties frustreren de Tropicalistische kunstenaars de nationalistische regering, die de beweging subversief vindt en hen verdenkt van communistische sympathieën en daarom de woordvoerders Gil en Veloso gevangen zet. Na een gevangenschap van vier maanden, verhuizen de musici naar Londen, waar zij twee jaar in een zelfverkozen ballingschap zullen verblijven. Uiteindelijk duurt de beweging niet lang, slechts drie jaar tot en met 1969, maar is deze tot op de dag van vandaag invloedrijk, vooral in de muziek. Het ‘opeten’ en gebruiken van alle culturele invloeden in de jaren zestig, vanuit zowel binnen als buiten Brazilië, loopt parallel met de gebeurtenissen binnen de muziek in de VS en Europa.

3.8. Jazz in Europa: van de Verenigde Staten naar Europa.

¹⁹ De term ‘cultureel kannibalisme’ is ontleend aan het Kannibalistisch Manifest van dichter Oswald de Andrade. Het manifest draagt de overtuiging uit dat Braziliaanse identiteit het vermogen heeft om elke (culturele) bron tot zich te nemen. Het Tropicalisme roept daarom op om alle bewegingen op te heffen, aangezien het de kracht heeft alles in zich op te nemen.

Jazz in Europa

Jazz in Europa volgt in eerste instantie nauwgezet alle zetten van de grote Amerikaanse componisten en musici. Veel bands houden zich met dezelfde standaard stukken bezig en proberen hun voorbeelden aan de andere kant van de oceaan te imiteren. Het is een 'second hand' muziek. Dit verandert echter halverwege de jaren zestig onder invloed van de free jazz, die naar voren wordt gebracht door musici als Ornette Coleman, Sun Ra en Cecil Taylor. Deze beweging breekt radicaal met de tot dan geldende regels van constante puls, conventionele functionele harmonie en symmetrische schema's en frasering (Berendt 1975:403-404 zie 3.6 Free jazz in de VS). Een deel van de verklaring waarom deze vrije, conventiële manier van spelen bij de Europeanen aanslaat is waarschijnlijk dat veel musici uit de 'oude wereld' al gewend zijn aan de klanken van de atonaliteit. Alhoewel deze vorm van componeren juist wel onderhevig is aan regels, in tegenstelling tot de free jazz, breekt het ook met de functionele harmonie. Akkoorden hoeven niet meer op te lossen en kunnen op zichzelf staan. Ook dit is een interessante overeenkomst: de *sound* op zichzelf is voldoende om muzikale zeggingskracht te hebben. Net als bij Coleman staat ook bij Europese componisten als Schönberg, het individuele, het persoonlijke voorop. De freejazz slaat in Nederland aan, België volgt pas later. (zie 3.6. Freejazz in de Verenigde Staten)

3.9. Nieuwe swing: jazz in Nederland; de jaren vijftig en zestig.

Freejazz in Amsterdam.

Onder invloed van de free jazz beweging in de VS starten ook improviserende musici uit voornamelijk Amsterdam met het loskoppelen van de melodie en de harmoniestructuren. Daarnaast openen zij hun muziek voor invloeden van buiten de westerse muziekpraktijk. Kevin Whitebread geeft in zijn prachtige boek '*Jazz + Classical music + Absurdism = New Dutch Swing*' een duidelijk gestructureerd beeld van de jazzscene in Amsterdam van eind jaren vijftig tot de jaren zeventig. Musici als Willem Breuker, Micha Mengelberg, Hans Dulfer en Peter Brötzman geven op een unieke wijze gezicht aan de Nederlandse variant van het vrije, improviserende spelen, vol humor en lef. De voormalige Amsterdamse kerk Paradiso wordt het centrum van de vernieuwende vrije muziek, die uiteindelijk ook invloed zal hebben op de freejazz musici in de Verenigde Staten. Naast het loslaten van de dwingende rol van de harmonie, worden ook de ritmische structuren vrijer. Bij sommige groepen is het spelen van *time* zelfs verboden, waardoor de nadruk voor de ritmesectie meer komt te liggen op kleur en dynamiek. "Het leven is ritme, maar niet noodzakelijk onderverdeeld in tempi.", vat de Belgische percussionist Chris Joris deze ontwikkeling samen. (zie Chris Joris. September 2005)

Han Bennink (Zaandam 1942)

Eén van de artiesten die in het boek van Whitehead centraal staat (en ook is afgebeeld op de cover) is drummer en kunstenaar Han Bennink. Bennink is binnen de Amsterdamse jazzscene een pionier wat betreft het introduceren van een ander geluid binnen de

geïmproviseerde muziek. Naast een eigen *sound* beschikt hij over een goede techniek en kan hij de hoge tempi aan, die op dat moment gangbaar zijn in de jazz. Hierdoor werkt hij ook samen met Amerikaanse sterren als Eric Dolphy, Dexter Gordon, Sonny Rollins en Ben Webster (Modern Drummer vol. 25, no.3:83-85).

Zijn set-up wisselt in die tijd constant, maar is vaak samengesteld uit instrumenten van over de hele wereld. “.....records would list him as playing “ everything / anything”. Zijn opstelling kon bestaan uit *tablas*, *duimpiano*’s (*Mbira*), *gongs*, een *zaag*, *marimba*’s, Chinese *bekens* en zelfs een Tibetaanse *hoorn* (Whitehead 1998:45). Whitehead beschrijft ook de fascinatie in die tijd voor India en toont aan dat de relatie met die cultuur er niet altijd was. “ It’s about an object’s potential to make music, not an infusion of alien consciousness but transposition.” (Whitehead 1998:46). Bennink loopt daarmee ook voorop in het kiezen van instrumenten primair voor het geluid. Op zijn eigen manier is hij een goede tablaspeeler, maar zonder een diepe studie van Noord Indiase muziek te hebben gemaakt; *sound* boven traditie, een manier van denken die nu wijd verspreid is onder nieuwe percussionisten.

🎵 **Sampletrack 6. Han Bennink: ‘Spooky Drums’.**