

# 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

<b>Hoofdstuk</b>	<b>Bladzijde</b>
<b>Inleiding: de zoektocht: eigen achtergrond en persoonlijke motivatie</b>	1
<b>1. Methodologie en vraagstelling</b>	
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
<b>2. Theoretische kaders</b>	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
<b>3. De geschiedenis van de ontwikkeling van de New Percussionist in Nederland, België, Europa en de Verenigde Staten.</b>	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
<b>4. Percussie op het conservatorium</b>	76
4.1 De eerste stappen	76
4.2 Wereldmuziek in Rotterdam en Enschede.	79

<b>5. Innovatie, technologie en expansie van het instrumentarium in Nederland</b>	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
<b>6. Conclusie</b>	86
<b>Bibliografie</b>	91
<b>Discografie</b>	93
<b>Interviews</b>	96
<b>Tracklist</b>	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 in 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 studiewerk 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 allegaer 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 muzikwetenschappen 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 muzikwetenschapper 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.<sup>1</sup>

#### *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

---

<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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).

---

<sup>2</sup> 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.

### **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.<sup>3</sup> 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 eclecticisme<sup>4</sup> en pluralisme<sup>5</sup> de standaard zijn geworden binnen de kunststromingen is het verschil tussen ‘hoge’ en ‘lage’ cultuur weggevalen. Het daarmee samenhangende cultuurrelativisme heeft niet voorkomen en waarschijnlijk

---

<sup>3</sup> 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)

<sup>4</sup> 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>

<sup>5</sup> 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>

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 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 muzikonderzoek. Het onderzoek richt zich echter voornamelijk op twee gebieden. Enerzijds bekijken muzikwetenschappers 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 ethnomusicology' 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 éézijdig vanuit het Westen naar buiten is geweest. In de 19<sup>e</sup> 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 over 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.<sup>6</sup> 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.

‘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.<sup>7</sup> 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

---

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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.

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. De dance dj geeft de geluiden een nieuwe context door ze te mixen met andere samples, ongeacht de herkomst.<sup>8</sup> 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

---

<sup>8</sup> 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)

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 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 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 improvisatie technieken, 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 informatie tijdperk 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<sup>e</sup> 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 verre gaande 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](http://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<sup>ste</sup> 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 zorgt<sup>9</sup> (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*

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).

### **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.

---

<sup>9</sup> 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<sup>e</sup> tel binnen een vierkwartsmaat.

### 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 Original 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 gebaad 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 variëte en theater clubs gaat men 's nachts naar plekken waar gespeeld kan worden zonder restricties. In deze jamsessies, 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 Bechet 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*.<sup>10</sup> 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. 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.

---

<sup>10</sup> 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*.

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.<sup>11</sup> 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).<sup>12</sup> 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. 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

---

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

<sup>12</sup> 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.

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 voorvaders. 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 *viol* (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.<sup>13</sup> 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 'glocalisatie'. De nadruk ligt hier op de mate waarin het 'lokale' en het 'globale' met 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 extent artificial and foreign. They can therefore be exchanged and combined, and new ones invented, at will.  
(Morgan 1992:57)

---

<sup>13</sup> 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)

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.<sup>14</sup> Inspiratie en nieuwe geluiden worden gevonden in 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.

---

<sup>14</sup> 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.

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 Airtó 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 Airtó 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.

### *Airtó Moreira (Itaiópolis, Brazilië 1941)*

Eén van de belangrijkste innovators in de ontwikkeling van de improviserende jazz is percussionist Airtó Moreira, meestal kortweg Airtó genoemd. Geboren in 1941 in Itaiópolis, 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 *triângulo* 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.  
(Airtó 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*<sup>15</sup> 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*<sup>16</sup> 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 instrumenten nu incorporeert in een grote door één persoon te spelen setup.<sup>17</sup> 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](http://www.slagwerkwereld.com))**

<sup>15</sup> Met het begrip 'sound' wordt het vrij 'kleuren' van de muziek bedoeld, zonder specifieke puls en / of toonhoogte.

<sup>16</sup> Met het begrip 'time' wordt het spelen in een specifiek ritme en metrum bedoeld. Deze term is ontleend aan de jazz uitdrukking 'playing time'.

<sup>17</sup> 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.

♪ Sampletrack 2: Airtó Moreira: *Perfume de Chebola*.



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

Airtó 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 Airtó ze gebruikt heeft weinig meer met samba of capoeira te maken. Flarden van *sounds* in vrij ritme prevaleren boven het spelen van een duidelijke puls.

♪ Sampletrack 3: Miles Davis met Airtó 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.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Het Amerikaanse jazztijdschrift Downbeat voegt in 1973 aan hun jaarlijkse readerspoll de categorie 'beste percussionist' toe. Airtó 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 Airtó Moreira)

### 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:

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)

### 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 patriottisch, 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'.<sup>19</sup> 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.**

#### *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

---

<sup>19</sup> 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.

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 *bekken* 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’.**

### **3.10. Percussie in Nederland.**

Het bespelen van niet-westers slagwerk begint in Nederland aan het einde van de jaren vijftig, begin jaren zestig. Percussie wordt in de jaren zestig eigenlijk alleen gebruikt in ensembles die Caribische en Zuid Amerikaanse muziek spelen. De eerste *handdrums* worden meegebracht door immigranten uit Suriname en de Nederlandse Antillen en de instrumenten worden voornamelijk binnen die gemeenschappen gebruikt.

Niet-Amerikaanse / westerse drums en percussie zijn hierdoor in die tijd, eind jaren vijftig, begin jaren zestig, zeer moeilijk te krijgen. De eclectische percussionist die een multi culturele set up heeft, bestaat nog niet en dat zal zeker tot de helft van de jaren zeventig zo blijven. Wel zijn er al *conguero’s*, *bongosero’s* en *timbalero’s*; percussie in Nederland draait in deze tijd om deze drie instrumenten en de gevolgen hiervan zijn vandaag nog te merken. In de interviews die ik met verschillende mensen voor deze scriptie heb gehouden komen steeds de twee zelfde namen naar voren: Raoul Burnet en Steve Boston; daarnaast moeten ook Alberto de Hond en John ‘Grunchi’ Grunberg worden genoemd. Zij stonden aan de basis van de geboorte en ontwikkeling van het percussie spelen en de moderne percussionist in Nederland.

*William Roel ‘Raoul’ Burnet (1933 Suriname - †Amsterdam 16 november 1979)*

Informatie over Raoul Burnet heb ik slechts via anderen kunnen krijgen; Burnet is in november 1979 aan kanker gestorven. Volgens Nippy Noya was hij een ontzettend felle speler. Steve Boston en Eddy Veldman vertelden me over zijn moeilijke karakter en zeer uitgesproken mening; hij mocht je of hij mocht je niet.

Geboren in Suriname, groeit hij op op het eiland Curaçao. Zoals Steve Boston de trots is van de Surinaamse gemeenschap, is Burnet dat van de Antilliaanse. Burnet is op en top een latinman: samen met Steve Boston werkt hij in de Amsterdamse Caribische club La Tropicana van gitarist Max Woiski jr. Voor Raoul zijn het alleen de Zuid-Amerikaanse stijlen en genres waar hij interesse in heeft. Burnet heeft daarom ook nooit, zoals Steve Boston of de Nederlandse percussionist Wim van der Beek, in het Hilversumse studio circuit gewerkt of les gegeven aan een conservatorium.



Figure 6 Raoul Burnet (foto Martin Cohen)

Vanaf half jaren zestig tot begin jaren zeventig speelt Burnet in de bands Reality en Sunchild, beide met Franky Douglas uit Curaçao. De grenzen tussen muziekgenres beginnen dan al te vervagen. De groepen spelen salsa vermengt met jazz, funk en rock. De ritmes zijn complex en fel (Whitehead 1998:211-213). Later zal uit deze groep de band Solat voortkomen, met de Surinaamse drummer Eddy Veldman, waarin de fusie van verschillende stijlen nog verder wordt doorgevoerd. Hiervoor speelt Burnet in jazz fusion band Sight van pianist Hessel de Vries, dat in de jaren zeventig een begrip is in Nederland. Ondanks de experimenten met het vermengen van verschillende genres, zijn de slagwerkpartijen nog steeds puur Afro-Cubaans en Caribisch. Burnet heeft deze vermenging van muziekgenres nooit willen doorvoeren in zijn carrière en we kunnen daarom bij hem nog niet spreken van een nieuwe, eclectische percussionist.



Figure 7 Graf Raoul Burnet. Amsterdam (foto GvS)

### *De instrumenten*

Burnet speelt voornamelijk *bongo* en *conga*. Nippy Noya vertelde dat zijn techniek die van een *bongosero* was, met zijn wijsvingers omhoog wanneer hij slaps speelde, die

daardoor kurkdroog klinken (“als een alarmpistool”). Wat opvallend is, is het feit dat Raoul Burnet zwart fiberglas op de buitenkant van zijn houten *conga*’s heeft gesmeerd en daarmee hoogstwaarschijnlijk de eerste *conguero* in Nederland is die op fiber *conga*’s speelt. Hij doet dit om zijn drums luider en briljanter te laten klinken.<sup>20</sup> Leerlingen van Raoul zijn Ponda o’ Bryan, Glen Hahn, Eddy Veldman en Koko Kowselea. Deze generatie van jonge Surinaamse musici zal in de jaren tachtig een belangrijke rol spelen in de verspreiding van voornamelijk Afro-Caribische en Afrikaans georiënteerde muziek.

*Steve Boston (Paramaribo, Suriname. 1935)*

In de jaren veertig en vijftig is de Afro-Cubaanse latin muziek verreweg dominant in Suriname en het Caribisch gebied. Af en toe komen er bands uit Cuba naar Suriname en beïnvloeden met hun muziek de lokale musici en groepen. Alleen rijke mensen uit de hogere klasse kunnen zich dure instrumenten veroorloven. De arme klasse maakt ze zelf, voornamelijk slaginstrumenten en snaarinstrumenten. Doordat de Cubaanse muziek zo invloedrijk is binnen het Caribisch gebied, raken de *conga*, *bongo* en *timbales* wijd verspreid. Steve begint op achtjarige leeftijd met percussie spelen, net als elke muzikant in Suriname, gewoon op blikken. Alle latin muzikanten groeien op met de verdeling van de Cubaanse *tumbao*’s, maar hij begint met *bongo*, wat nog steeds zijn favoriete instrument is.

De eerste groepen waar Steve Boston in speelt zijn dan ook trio’s, waarin hij stevast *bongo* en *handbel* speelt. Onder invloed van de Cubaanse muziek gaat hij zich ook bekwamen in *conga*’s, *guiro* en *timbales*. Als beginnend musicus leert hij door naar de buitenlandse groepen te kijken en door de drummers op langspeelplaten te imiteren en hun solo’s en breaks na te spelen. De film ‘*Mambo Madness*’ met het orkest van Tony Martinez heeft een grote invloed op de jonge Steve; vijf maal ziet hij de film, waar hij voor het eerst de instrumenten bespeeld ziet worden. Elk stukje summier informatie wordt door de Surinaamse musici opgeslurpt. Radiostations als Radio Cuba, Radio Continente en Radio Sugere uit Cuba en Puerto Rico draaien de laatste hits.

In de jaren veertig komen de grote orkesten op, die voornamelijk de dan zeer populaire slow fox en swing spelen. Bandleider Perez Prado (1916-1989) ontketent een revolutie door zijn latin arrangementen uit te voeren met de bezetting van de bigband: de mambo is geboren. Het wordt een zeer grote hit: alle mensen dansen op de mambo en de cha-cha-cha. In Suriname komen langzaam maar zeker ook grote orkesten op die de vraag naar deze nieuwe muziek beantwoorden. “Alles wat we spelen komt van de *son*.” (persoonlijke communicatie Steve Boston. Oktober 2005)

Instrumenten zijn ook moeilijk te krijgen en de enige manier om ze te bemachtigen is om de vorm en bouw van de drums af te kijken en dan door een instrumentenmaker te laten bouwen. “Ik ging zelf bij de abattoirs, waar moslims geiten slachtten, de huiden ophalen. Je betaalde niet want die gooiden ze toch weg.” (persoonlijke communicatie Steve

---

<sup>20</sup> De eerste fiber *conga*’s van het Amerikaanse Latin Percussion zijn dan nog niet te krijgen. Deze worden in 1970 voor het eerst in Europa geïmporteerd door Alberto de Hond. (zie Alberto de Hond.)

Boston. Oktober 2005) De vellen worden in Suriname dan al niet meer met nagels op de ketels gespijkerd, zoals dat in Cuba in de jaren twintig en dertig gangbaar was, maar al met het moderne metalen stemsysteem van een rim met spanners op de drum gemonteerd.



Figure 8 Steve zijn conga's: de duigen worden bijgehouden door metalen banden, maar de rim is nog hoog en niet rond afgewerkt zoals tegenwoordig. (foto GvS)

De jonge Steve speelt in die tijd in ballroom orkesten. ("Eigenlijk ben ik een oude ballroom man."). Het percussie instrumentarium bestaat in die tijd uit slechts één *conga*, een *tumba* laag gestemd voor meer power, *bongo* en *maracas*.



Figure 9 Ballroom congapatroon. Steve Boston. (transcriptie GvS)

🎵 Track 7: Steve Boston ballroom congapatroon.

Men speelt niet versterkt; de enige microfoon die er is, is bestemd voor de zangers, die een eigen techniek hebben ontwikkeld om in de microfoon te zingen en weer weg te stappen wanneer het koor moet invallen. Er zijn ook al drummers in de groepen, door de invloed van de Amerikaanse bigbands. De enige die in deze bands mag soleren is de *bongosero*. De *conga's* en *timbales* hebben alleen een functie als *timekeeper*.

De discipline in de ballroomwereld is groot; alle musici zijn zich bewust van hun taak binnen het orkest. De percussionisten van die tijd staan nog ver van de moderne improviserende slagwerkers af. "*Bongo is language*, het is taal. *Bongo* mocht eruit springen." (persoonlijke communicatie Steve Boston. Oktober 2005). De maat van de *hembra* (laagste drum van de twee) is een inch groter dan de huidige standaard maat van 8-5/8 inch: de ballroom *bongo* klinkt lager dan de hoog gestemde *bongo* die nu in salsa worden gespeeld. Steve vertelt dat iedereen in het orkest partijen krijgt, behalve de percussionisten: percussionisten worden geacht alleen de ritmes te spelen, zonder solo's.

Boston werkt met alle grote orkesten in de nachtclubs binnen en buiten Suriname. “Ik schnabbelde met alle orkesten.” De ene avond speelt hij *bongo* met het ene orkest, de volgende nacht *conga* of *guiro* met een andere groep. Het is één van de manieren om in Suriname te kunnen leven van muziek. Een andere manier is het inspelen van reclames voor de vele radiostations die er op dat moment zijn. De opnames vinden plaats in de studio’s voor een publiek. Steve speelt voornamelijk *bongo* bij die sessies.

Eigenlijk heb ik nooit de tijd gehad om mij in de Surinaamse muziek, de muziek van mijn eigen land, te specialiseren (Persoonlijke communicatie Steve Boston November 2005).

### *Nederland en de jaren zestig.*

1958: Steve is drieëntwintig wanneer hij met de boot naar Nederland komt. Twee maanden duurt de reis. “Iedereen verklaarde me voor gek; muziek was een hobby.” (Persoonlijke communicatie Steve Boston. Oktober 2005). Maar in Suriname heb je geen showbusiness, waardoor het moeilijk is om als muzikant je geld te verdienen. Boston heeft op een gegeven moment alles bereikt wat er in Suriname als professioneel musicus te bereiken valt. Doordat hij al vrienden heeft in Nederland is hij goed op de hoogte van de muzikale situatie.

Op de avond van de dag dat Boston in Nederland arriveert speelt hij met bassist Frank Noya in de Halvemaansteeg in Amsterdam en drie dagen later toert hij met de groep door Noorwegen. Het zal het begin zijn van een lange carrière. Steve speelt in de jaren zestig samen met Raoul Burnet in de populaire Amsterdamse latin club La Tropicana van Max Woiski jr.<sup>21</sup> Samen met Raoul Burnet en John ‘Grunchi’ Grunberg speelt hij elke avond van de week van acht uur ’s avonds tot twee uur ’s nachts. Woiski speelt Surinaamse liedjes in de kaseko stijl, waar de musici hem begeleiden met een soort mengvorm van kaseko en Cubaanse ritmes.<sup>22</sup> Tussen de sets van Woiski is het puur latin dat er gespeeld wordt. Het instrumentarium bestaat dan nog steeds uit de Cubaanse drie-eenheid *conga*’s, *bongo* en *timbales*.

---

<sup>21</sup> Max Woiski Jr. is de zoon van Max Woiski Sr. die in 1936 vanuit Suriname naar Nederland komt en de eerste nachtclubs start waar Caribische muziek wordt gespeeld.

<sup>22</sup> Halverwege de jaren dertig komen veel Surinaamse musici naar Nederland en werken in de zogenaamde ‘negro clubs’ in Amsterdam en Rotterdam. Vaak speelden zij onder een Engelse naam, als alternatief op de vaak dure Amerikaanse jazz musici (Breda, A. van. 2000:206).



**Figure 10** Van links naar rechts John “Grunchi” Grunberg, Raoul Burnet en Steve Boston. Circa 1960. (fotograaf onbekend) Timbales met twee bellen, conga’s, bongo, met op de voorgrond een Surinaamse apinti.

### *De Hilversumse studio’s.*

De latin clubs openen ook de weg naar de Hilversumse studio’s; veel producers en arrangeurs gaan ’s avonds uit in Amsterdam en het duurt niet lang of zij vragen Boston voor opnames. Steve realiseert zich al snel dat als hij wil werken in Nederland hij zijn spel en *feel* zal moeten aanpassen aan de genres en stijlen die de Nederlandse orkesten spelen. In de zestiger jaren loopt er echter een diepe kloof tussen de Hilversumse studio musici en de ‘vrije’ jazz musici uit Amsterdam en Den Haag. In Hilversum werken verschillende grote orkesten die de muziek verzorgen voor de radio-uitzendingen van de omroepen, zoals het AVRO orkest The Skymasters. Lijnrecht daar tegenover staat de freejazz scene met musici als de eerder genoemde Han Bennink, Mischa Mengelberg en Hans Dulfer. Het is onmogelijk om in beide scenes te werken. De enige die het lukt is Steve Boston: “Ik zei meteen:”Ik doe niet mee aan jullie oorlog.” (Persoonlijke communicatie Steve Boston Oktober 2005).

Doordat hij zich vanaf het begin duidelijk opstelt en er nagenoeg geen slagwerkers zijn met zijn kennis en ervaring lukt het hem om in beide werelden te werken.<sup>23</sup> Hij leert te spelen met de blanke Nederlandse drummers, die op dat moment ook nog niet goed op de hoogte zijn van de verschillende Zuid-Amerikaanse en Caribische stijlen. Nederlandse drummers verstaan onder ‘latin’ in die tijd een soort Braziliaanse samba, die wezenlijk verschilt in opvatting van de Cubaanse patronen die Steve Boston speelde. “Als ze een mambo gingen spelen, was het hoofdpijn!” Doordat de platen van de Amerikaanse latingroepen, zoals die van Tito Puente, al wel in Nederland bekend zijn en zeer gewaardeerd worden, wordt Steve met open armen ontvangen, omdat hij op dat moment

<sup>23</sup> De Nederlander Wim van der Beek speelt dan ook al *conga’s* in de studio’s. De enige andere percussionist die eind jaren vijftig, begin jaren zestig in de studio’s speelt is de Argentijn Sote Jorge. Beide missen echter een grondige kennis van Afro-Caribische muziek.

de enige is, die de patronen kan spelen en kan uitleggen wat er op die opnames uit de Verenigde Staten nu eigenlijk gebeurd.

In de professionele studiewereld van Hilversum leert Steve zijn patronen op zo'n manier te structureren dat ze werken in verschillende muzikale situaties. Hij krijgt in de studio partijen voor zich, maar gebruikt ze eigenlijk alleen om de maten te tellen en te kijken waar er accenten of stops in de muziek zitten. Steve leest niet, zoals eigenlijk alle percussionisten in die tijd, maar leert de arrangementen op gehoor. Maar aangezien de kennis over het latin slagwerkinstrumentarium bij de Nederlandse arrangeurs ontbreekt, is Steve vrij om te spelen wat hij wil, zolang het maar past in de muziek. Omdat Boston in eerste plaats een professioneel musicus is en moet werken, sluit hij compromissen en past hij zijn *feel* aan de meer rechte opvattingen van de Nederlandse ritmesecties. Anderzijds vraagt hij veel van de Nederlandse studiodrummers, die hun spel moeten aanpassen aan de *tumbao*'s van de percussionist. Aangezien de partijen in de studio voor slagwerk niet altijd even helder zijn, worden ter plekke de *fills* verdeeld tussen drums en percussie. Vaak genoeg laat Boston de traditionele verdelingen los en maakt hij patronen die passend zijn binnen het arrangement.<sup>24</sup> Deze adaptieve strategie van Steve Boston zet in Nederland voor het eerst de deur op een kier om niet-westerse percussie toe te passen in jazz en pop.

“Ik wist dat het kon (het samengaan van Caribische en westerse stijlen. GvS) en ik wou werk hebben.”(Persoonlijke communicatie Steve Boston. Oktober 2005)

Steve speelt in die tijd veel platen in voor de topgroepen van Nederland, zoals Earth & Fire, Brainbox met Kazimierz Lux, Golden Earring, the Outsiders en the Cats; Er gaat vrijwel geen dag voorbij of Boston zit in de studio, alleen, maar vaak ook met John ‘Grunchi’ Grunberg. Hier werkt hij veel met producers als Hans van Hemert, Tonny Vos en Harry van Hoof. Daarnaast is hij maandelijks te zien op televisie met een omroep orkest, met Max Woiski Jr. of een jazzgroep. In de jaren zeventig groeit het werk explosief en laat Steve de pop studioklussen over aan een percussionist van de nieuwe generatie, Nippy Noya.

---

<sup>24</sup> De instrumenten waarvoor Boston in de studio's wordt gevraagd zijn conga's, bongo, timbales en soms handpercussie als een shaker of tamboerijn.



Figure 11 Steve Boston en Nippy Noya; begin jaren zeventig. (fotograaf onbekend)

### *Percussie in jazz.*

“Ik ben begonnen met percussie in jazz.” (Steve Boston persoonlijke communicatie. September 2005)

Aan de andere kant van de Nederlandse professionele muziekwereld staan de jazzmusici. Aan het einde van de jaren zestig maakt de improviserende ‘vrije’ muziek in Nederland een bloeiperiode door. Hans Dulfer is in die periode één van de kernfiguren uit de Nederlandse geïmproviseerde muziek. Hij is betrokken bij de oprichting van de BIM en organiseert, nu legendarische, concerten in de Amsterdamse club Paradiso waar ook grootheden als drummer Philly Joe Jones komen spelen. Boston speelt op één van die avonden met de groep ‘Ritmo Natural’ waarmee hij ook in de club La Tropicana werkt. Steve speelt hierin *conga*’s, Alberto de Hond *drums* en *timbales* en John Grunberg *bongo*. De groep houdt zich aanvankelijk alleen bezig met Cubaanse en Caribische muziek. De eerste avond dat de ‘Ritmo’ in Paradiso speelt is echter ook de eerste keer dat op Nederlandse bodem jazz en Caribische percussie met elkaar vermengd wordt. Na een set van Afro-Cubaanse muziek, is het tijd voor de Nederlandse freejazz musici om het podium te betreden om met Ritmo Natural een tweede set van geïmproviseerde muziek te spelen. Willem van Manen is daar ook samen Willem Breuker, Maarten Altena en organisator Hans Dulfer, die de hele groep na afloop meteen vraagt om hem voortaan te begeleiden.

♪ Sampletrack 8: Ritmo Natural. *Sabroso Guarapa*

♪ Sampletrack 9: Ritmo Natural en Hans Dulfer. *6/8*.

♪ Sampletrack 10: Steve Boston, Alberto de Hond & Theo Loevendie Consort. *Timboektoe*.

Dat vonden we bijzonder gek, want we wisten niets van freejazz af, we hielden er niet van en we konden het ook niet spelen. “Oh, dat was helemaal de bedoeling niet.”, zei die (Hans Dulfer, GvS):” Ik vind het zo mooi dat wij tegen een muur van geluid moesten opboksen (persoonlijke communicatie Alberto de Hond, November 2005).

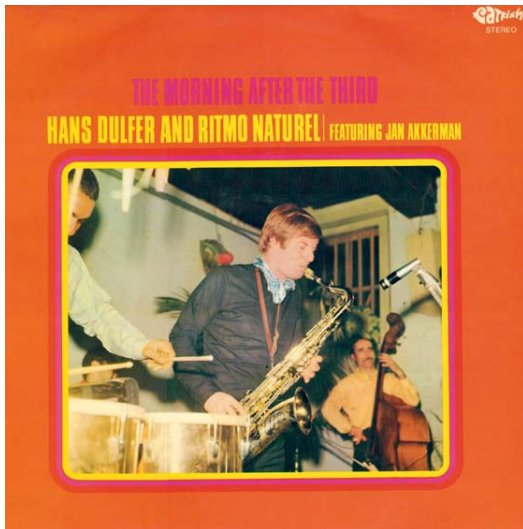
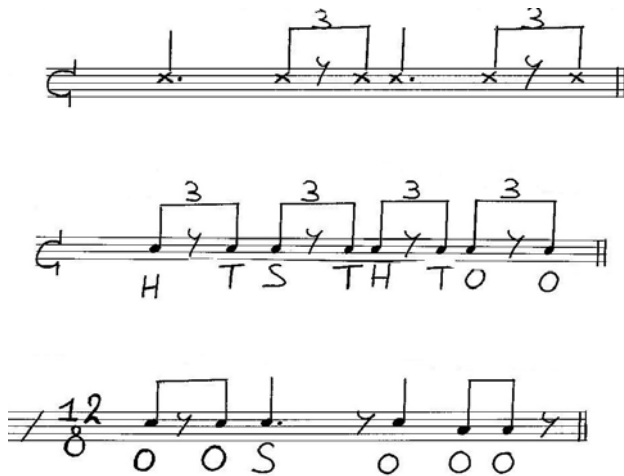


Figure 12 LP Hans Dulfer en Ritmo Natural; timbales naast de tenorsax.



Figure 13 1970, Roermond Jazz Festival. Hans Dulfer en Ritmo Natural. John Grunberg op conga's, Steve Boston en Alberto de Hond op timbales. (fotograaf onbekend)

Drie jaar duurt de samenwerking met Dulfer; daarnaast werkt Boston in andere jazzensembles samen met improviserende drummers als Han Bennink. In zijn zoektocht naar de overeenkomsten tussen Cuba enerzijds en de Verenigde Staten en Europa anderzijds, past Boston zijn patronen aan door bijvoorbeeld de *tumbao's* in triolen opvatting te spelen of twaalfachtste verdelingen over de patronen van het *ride cymbal* te zetten.



**Figure 14** Twee voorbeelden van Boston voor het spelen van conga's over een swing feel: 1. Ride cymbal patroon. 2. *Tumbao* in triolen opvatting. 3. 12/8 -sten patroon. De O= open toon, de S= slap, de H= hiel, de T= tip. (transcriptie GvS)

Deze manier van spelen leert hij in de radio-orkesten waar veel swingstukken worden uitgevoerd. Bij de free jazz van Hans Dulfer krijgen de percussionisten volledige vrijheid: de ritmesectie zet een *groove* in en de saxofonist speelt zijn eigen spel eroverheen. De freejazz in Nederland loopt hiermee parallel aan de ontwikkeling in de Verenigde Staten. (zie 3.6. freejazz in de Verenigde Staten) Saxofonist Hans Dulfer is op dat moment zeer populair en met hem doet Steve Boston alle jazzfestivals aan met als één van de hoogtepunten het Montreux Jazz Festival. Naast de festivals speelt jazz zich af in de clubs, zoals Casablanca aan de Zeedijk, waar ook mensen uit de Hilversumse muziekscene uitgaan.

Aangezien Steve Boston in de jaren zestig en zeventig dé percussionist van Nederland is, zoeken vele buitenlandse musici hem op. Hij ontmoet Henry Gibson, die speelt bij Curtis Mayfield en Steve Thornton, percussionist bij onder ander Miles Davis en Tania Maria, komt regelmatig over de vloer. Alle grote latin musici, zoals Tito Puente, Celia Cruz, Mongo Santamaria en Patato Valdez komen in de jaren zeventig en tachtig naar Nederland en verblijven bij Alberto de Hond en Steve Boston. Van die contacten maakt Boston gebruik om verschillende grootheden naar de conservatoria te halen waar hij dan werkzaam is. (zie 4. Conservatoria) Daarnaast heeft hij het privilege om al die mensen te vragen over hun spel en techniek, die op hun beurt weer Steve vragen over de Cubaanse rumba's. Op die manier blijft hij niet alleen op de hoogte van de laatste ontwikkelingen in de latin muziek, maar ook van die in de rhythm en blues, jazz en fusion. Het is een constante uitwisseling van informatie, vaak gezellig tussen het eten en platen luisteren door.

Tegenwoordig is Steve Boston gepensioneerd. Na een brommerongeluk in 1985 raakt Steve ernstig gewond aan zijn rechterarm. Ondanks revalidatie en een voor de rest nog uitstekende lichamelijke conditie, is lang spelen te zwaar voor hem geworden.

De instrumenten waarvoor Boston in zijn carrière wordt gevraagd zijn voornamelijk *bongo*, *conga* en *timbales*. Deze configuratie wordt in de jaren vijftig en zestig nog wel door drie musici apart gespeeld. Vanaf de jaren zeventig zal het onderdeel gaan worden van de vaste set up van zowel latin als pop percussionisten. Wel zet hij de eerste stap in het los laten van de Caribische tradities en vaste ritmische patronen. Steve is voor een hele generatie van slagwerkers een bron van kennis en het begin van een carrière. Enerzijds staat hij aan de basis van de generatie percussionisten die strak in de Cubaans / Caribische leer spelen, anderzijds zet hij de deur op een kier voor nieuwe, eclectische slagwerkers als Nippy Noya en later Martin Verdonk, Joshua Samson en Jeroen de Rijk. Juist door een adaptieve strategie zal Steve een nieuwe tijd inleiden voor de slagwerkers en aan het begin staan van de 'New Percussionist' in Nederland. Steve zelf zegt hierover: "Ik heb in Nederland hetzelfde gedaan als Chano Pozo in Amerika." (Persoonlijke communicatie Steve Boston. Oktober 2005)

*Alberto de Hond (Amsterdam 1934)*

Vlak na de bevrijding is er een enorme behoefte aan vermaak in Nederland. Omdat musici in de oorlog geen jazz mogen spelen en nieuwe muziek uit de Verenigde Staten onmogelijk te bemachtigen is, komt er na de bezetting een ware jazz hausse op gang. Met bandrecorders neemt men de jazzuitzendingen op die worden uitgezonden vanaf de Amerikaanse legerbasis in Frankfurt, aangezien grammofonplaten nog steeds moeilijk te krijgen zijn. De stukken worden nagespeeld of er worden nieuwe arrangementen van gemaakt. Nat King Cole heeft samen met het Stan Kenton orkest een hit met '*Orange Coloured Sky*'. Alle grote hotels hebben 's avonds live jazzmuziek.

In deze periode wordt de belangstelling voor muziek gewekt bij Alberto de Hond. In de Amsterdamse club Sheherazade hoort hij het combo van drummer Wessel Ilcken met zangeres Rita Reys. Hij heeft de groep dan al eerder gehoord in de Hollywood, een club waar avond na avond een keur van de Nederlandse naoorlogse orkesten optreedt, zoals de Ramblers en de Skymasters. Door te luisteren leert hij zichzelf de beginselen van het jazz drummen aan. Dat is trouwens in die tijd de enige manier om de nieuwe muziek te leren; niemand geeft les in de moderne Amerikaanse muziek en de enige lessen die men kan volgen, zijn die op klassiek slagwerk.<sup>25</sup>

Als jongen krijgt hij de kans om in te vallen voor Wessel Ilcken. Meestal gaat Alberto na de Sheherazade door naar de Casablanca waar de Surinaamse saxofonist Kid Dynamite speelt. Zijn band bestaat uit de trompettist Ado Broodboom, Jules Zegelaar op bas, Arjen Roos op piano en drummer Lou Holtuin.<sup>26</sup> Het is eind jaren vijftig als Alberto in de Casablanca voor het eerst een set *timbales* ziet. De man achter het instrument is Steve Boston, die op dat moment net in Nederland is. Door te luisteren naar langspeelplaten van

---

<sup>25</sup> Volgens mijn bronnen is het enige orkest dat in de jaren vijftig af en toe gebruik maakt van percussie, zoals een conga, het orkest van Malando. Dit is voordat Steve Boston in 1958 naar Nederland komt en in steden als Amsterdam, Den Haag en Rotterdam nachtclubs komen waar 'zwarte' muziek wordt gespeeld.

<sup>26</sup> In de Casablanca spelen naast de Caribisch geïntereerde bands ook jazzbands met drummers als Joop Korzelius en Johnny Engels. Nadat Lou Holtuin naar Scandinavië is verhuisd wordt hij opgevolgd door de Surinaamse drummer Max Brown, die puur kaseko speelt.

Braziliaanse artiesten maakt Alberto zich meester van de ritmes van de samba en bossa nova. Deze kennis bezorgt hem de naam van dé drummer voor Braziliaanse muziek en hierdoor begint het werk toe te nemen. Met verschillende groepen speelt hij in de vele clubs die Amsterdam in de jaren zestig rijk is. Op een avond ziet hij in de Tropicana aan het Rembrandtplein Steve Boston weer terug, die daar speelt met onder andere Raoul Burnet. De Afro-Cubaanse en Caribische muziek opent weer een nieuwe deur voor Alberto en doordat hij zo nu en dan de kans krijgt om zelf achter de *timbales* te staan, leert hij de patronen.

Toen hielden we het allemaal authentiek (lees: Cubaans / Caribisch. GvS); er was geen vermenging, dat was onbestaanbaar (persoonlijke communicatie Alberto de Hond. November 2005).

Halverwege jaren zestig treedt Alberto de Hond toe tot de groep 'Ritmo Natural'. De band bestaat dan uit Alberto op *drums*, Boston op *bongo*, Grunchi op *conga's*, Jan Jacobs op bas en Ronald Langstraat op piano. (zie Steve Boston) Drie maanden lang werkt Alberto samen met deze musici in de nachtclub Bonanza in Rotterdam. Boston en Grunberg zijn op dat moment, na een conflict over werktijden en salaris, bij La Tropicana opgestapt. Het werk is zwaar: elke avond speelt de groep van negen uur 's avonds tot drie uur 's nachts, met slechts een kwartier pauze. De groep speelt Cubaanse son, salsa en jazz arrangementen, waarbij het opvalt dat Alberto daarbij *drums* en *timbales* combineert in één set-up, iets wat hij in die tijd waarschijnlijk als enige doet. Naast hun werk met onder andere Hans Dulfer speelt de groep ook veel in studio's voor artiesten, die percussie op hun plaat willen.

In mei 1969 gaat Alberto voor het eerst naar New York om de grote bands en musici van de latinmuziek nu eens echt te zien. In de clubs ziet hij Tito Puente, Eddie Palmieri, Ray Barretto en Jerry Gonzales spelen. Een Nederlander die alles wil weten over latin muziek is in die tijd een unicum en Alberto wordt door alle musici gastvrij ontvangen. De voornaamste reden echter om naar de Verenigde Staten te gaan is om les op *timbales* te nemen. Via drumauteur Henry Adler komt hij in contact met Uba Nieto, de timbalero van Machito. Vanaf de eerste les wordt alles wat Alberto geleerd heeft in La Tropicana overboord gegooid. Bij hem leert hij het principe van de clave en cha cha en guaracha spelen.

Aan het einde van het verblijf gaat hij terug naar de muzikwinkels van Adler en koopt daar twee (of drie) *cowbells*, een *cabasa*, een *guiro*, want die zijn op dat moment in Nederland nog niet te krijgen, timbale stokken en een *bongo*. Al die instrumenten zijn van het dan nog jonge merk Latin Percussion van de Amerikaanse instrumentenbouwer Martin Cohen. Terug in Nederland slaan de ze in als een bom en krijgt de Hond steeds de vraag of hij voor meer van dan soort instrumenten kan zorgen. (zie 5.1. Latin Percussion en Supercussion) Belangrijk is dat Alberto de Hond de eerste *timbalero* is, die uit eerste hand informatie heeft over de latin muziekstijlen en bijhorende patronen uit New York.<sup>27</sup> In Nederland gebruikt hij die kennis in groepen als Sonara Paramamera en later in zijn eigen band Orchestra Sonora, waarin salsa met Surinaamse muziek wordt afgewisseld.

---

<sup>27</sup> Mambo en salsa zijn New Yorkse genres, gebaseerd op de Afro-Cubaanse tradities en jazz.

De pianist Jan Laurens Hartong ziet Ritmo Natural spelen en maakt enkele arrangementen van jazzstukken voor de band. Armancio Batta uit Curaçao vervangt Grunchi op *bongo*, die dan al naar Suriname is teruggekeerd. De groep, die Ritmo Natural '79 wordt gedoopt, doet enkele optredens en radio-opnames. Deze groep is de voorloper van Manteca, wat later Nueva Manteca wordt. (zie Jan Laurens Hartong) Alberto de Hond blijft gedurende zijn muzikale carrière als *timbalero* puur Caribisch en New Yorks georiënteerd, maar speelt ook drums in jazzensembles met onder andere Theo Loevendie, Arnold Klos, Herman Dijkstra en Henk Engels.



Figure 15 Percussie en jazz in de jaren zeventig. Ritmo Natural met Arnold Klos. Alberto de Hond op drums, Steve Boston bongo, John Grunberg conga's, Frank Noya bas en Arnold Klos piano.



Figure 16 Alberto de Hond met de Surinaamse skratsjie drum van Jopie Vrieze. (Foto GvS)

♪ Sampletrack 11 Ritmo Natural '79 *Manteca*.

*John “Grunchi” Grunberg (Suriname 1940 - † Suriname 2004)*

Net zoals bij Raoul Burnet, heb ik informatie over John ‘Grunchi’ Grunberg slechts via derden kunnen krijgen.<sup>28</sup> Geboren in Suriname komt hij begin jaren zestig naar Nederland. Grunberg is een echte latin man die speelt in de Afro-Cubaanse traditie. Naast *conga*'s en *bongo* beheerst hij ook de *trombone* en zingt hij. In de groep Ritmo Natural, waarin hij samen met Steve Boston en Alberto de Hond werkt, is hij deels verantwoordelijk voor de composities en arrangementen. Naast het spelen in nachtclubs en jazzpodia werkt hij samen met Steve Boston ook als studiomusicus in Hilversum.

Halverwege jaren tachtig verhuist hij weer terug naar Suriname, waar in 2004 overlijdt.



Figure 17 Promotiefoto John ‘Grunchi’ Grunberg. (fotograaf onbekend)

### 3.11. De jaren zeventig

In de Verenigde Staten van de jaren zeventig en tachtig maken jazz en geïmproviseerde muziek een grote ontwikkeling door. De trend die met Miles Davis eind jaren zestig begint om inspiratie te putten uit verschillende stijlen en genres zet in deze decennia door. In de jazz krijgen de ensembles een meer eclectisch karakter door de toevoeging van vocalisten en instrumentalisten uit culturen buiten de Verenigde Staten. De elektronica wordt geavanceerder; de allereerste drummachine, de Linndrum, doet zijn intrede in de studiewereld.

---

<sup>28</sup> Bij het onderzoek ben ik verschillende afgeleiden van de bijnaam ‘Grunchi’ tegengekomen, zoals ‘Groentje’ en ‘Groentje’. Ook de naam ‘John’ en ‘Johan’ worden door elkaar gebruikt.

### *De jaren zeventig in de Verenigde Staten*

Jazz gaat in de jaren zestig een turbulente tijd door en na 1969 is het genre zo divers geworden, dat het lastig is om het nog onder één noemer onder te brengen. De term ‘fusion’ wordt geïntroduceerd. De vermenging van verschillende stijlen is dan al lang begonnen, maar wat de jaren zeventig onderscheidt van de voorgaande decennia is het toenemende gebruik van elektrisch instrumentarium en de nadruk op het vermengen van jazz met andere, Amerikaanse, stijlen als rock en funk (Robinson 2002:53). Miles Davis heeft met zijn eclectische muziek en groepen de weg getoond voor bands als Weather Report en het Mahavishna Orchestra. Percussionisten als Don Alias en James Mtume laten horen dat *conga's* niet alleen volgens de Afro-Cubaanse traditie gespeeld hoeven worden, maar kunnen dienen als versterking van de ‘grooves’ van de drummer. Versterkt spelen wordt gezien als de toekomst van geïmproviseerde muziek in de Verenigde Staten, al delen niet alle musici die mening.

Jazz stopte toen de voormannen niet de elektronica omarmden. (Percussionist James Mtume. Dvd *Miles Electric: a different kind of blue* 2004 origineel Engels)

Meer groepen omarmen het eclectische principe. Voorbeelden hiervan zijn de groep Shakti, van de Britse gitarist John Mc Laughlin, de Noord Indiase percussionist Zakir Hussain op *tabla*, *timbales*, *bongo* en *dholak* en uit Zuid India Ramnad Raghavan op *mridangam* en T.H. “Vikku” Vinayakram op *ghatam*, *kanjira*, *mridangam*, *morsing* en *solkattu* en Lakshminarayana Shankar op *viool* en *viola*.

### *De jaren zeventig in Europa en Nederland*

Begin jaren zeventig vestigen enkele percussionisten zich in Europa. De Braziliaan Nana Vasconcelos vestigt zich in Frankrijk, de Indiër Trilok Gurtu woont een tijd in Duitsland en de slagwerkers Louis “Sabu” Martinez uit Puerto Rico en Okay Temiz uit Turkije maken van Zweden hun nieuwe thuis. In Nederland begint percussie meer en meer te integreren binnen andere muziek genres dan het Caribische en de salsa. Steve Boston, Alberto de Hond en John Grunberg verschijnen op platen van diverse artiesten en spelen met jazz musici door het hele land. Uit de Verenigde Staten komen lp's van pop en jazzartiesten uit waarop percussionisten spelen als Airto Moreira, Dom Um Romao, Nana Vasconcelos en Collin Walcott. Ook het assortiment percussie instrumenten breidt zich uit en wordt voor het eerst makkelijk te verkrijgen in Europa.

Uniek in Europa is de oprichting van de Beroepsvereniging van Improviserende musici (BIM) op 22 november 1971, door Willem Breuker, Arjen Gorter en Hans Dulfer. Jazzmusici kunnen nu een lobby voeren voor subsidies voor concerten. Binnen deze vakbond zijn alle richtingen binnen de jazz vertegenwoordigd. Met een eigen podium, het BIMhuis, verstevigen de jazzmusici hun positie binnen de Nederlandse muziek verder. De locatie groeit uit tot één van de belangrijkste podia voor jazz in Nederland en Europa (Buzelin 1994:64-65).

*Nippy Noya (Sulawesi, Indonesië 1946)*

In de jaren zeventig gaat de ontwikkeling van percussie in Nederland een volgende fase in met de komst van percussionist Nippy Noya. Hij is de eerste die zich ontwikkelt van een drummer die alleen de Afro-Cubaanse instrumenten speelt als *conga*, *bongo* en *timbales* tot een improviserende percussionist met een eclectische set up. Noya bepaalt in de jaren zeventig en tachtig de richting van de ontwikkeling van de ‘New Percussionist’ in Nederland. Zijn innovatieve spel en sound zijn te horen op talloze platen en cd’s van artiesten en bands in binnen en buitenland. Tegenwoordig speelt Noya nog steeds en geeft hij les aan het conservatorium in Enschede.

Op de Molukken leert hij als vierjarig jongetje de *tifa* te bespelen, een Molukse trommel, waarmee hij dan al optreedt voor publiek. Nog steeds leert hij zijn studenten aan het conservatorium in Enschede de ritmes van deze drum. “Je leert drie grooves ineen; dat maakt de overgang naar conga’s makkelijker.” (persoonlijke communicatie Nippy Noya. September 2005) Andere familieleden en vrienden spelen naast de trommel ook gitaren en ukelele.<sup>29</sup>

In Nederland heeft de country en western en Hawaiaanse muziek een grote invloed op de jongen. Hij leert zichzelf *bongo* aan door mee te spelen met de plaat ‘*the Best of Mongo Santamaria*’ en stemt zijn trommels daarom laag naar de stemming die hij hoort op de opnames, onwetend over het feit dat de drums die hij hoort geen *bongo*’s maar *conga*’s zijn. Gewapend met trommels van het merk Asba verdient Noya zijn eerste geld door te drummen in studentenclubs. (zie figure 1)

Rond 1970 ziet Noya Steve Boston in de Amsterdamse club Paradiso spelen en dit moment is een openbaring voor hem: voor het eerst ziet hij *conga*’s en is gepakt door het geluid van de instrumenten. Daarna ziet hij Boston en Raoul Burnet vaak spelen in de Tropicana club. Steve vertelt hoe hij Nippy één middag een basis *tumbao* heeft laten zien met de mededeling: “Buit het uit”. Kort hierna laat hij een *conga* bouwen bij een Surinaamse bouwer Henk van Leeuwarden, die men ‘Valé’ noemt, aan het Hoofddorpplein in Amsterdam. Op dat moment is dat vrijwel de enige manier om een goede *conga* te bemachtigen.<sup>30</sup> Nippy helpt bij het bouwen van twee *conga*’s en stelt ondertussen allerlei vragen over de constructie, waardoor hij veel kennis opdoet over de anatomie van de instrumenten. Later zal hij in de jaren tachtig met deze kennis *conga*’s helpen ontwerpen voor de Duitse percussie fabrikant Meinl. Naast *handdrums* introduceert Noya ook een complete innovatieve percussie lijn van fiberglas, waarin een *berimbau*, *guiro* en *caxixi*.

---

<sup>29</sup> Nippy Noya zijn biologische vader is de Japanse officier Fusao Nakata san, die in Hiroshima *Daiko* drummer was. ‘Nippy’ betekend zoveel als het ‘klein Nippon’. In 1951 komt hij met de Molukse Knil militairen naar Nederland.

<sup>30</sup> Het Franse merk Asba wordt door alle geïnterviewde slagwerkers genoemd, maar allen zijn van mening dat de kwaliteit van deze *conga*’s niet bijzonder goed was (zie figure 1). Alberto de Hond importeert in 1970 de eerste Latin Percussion *conga*’s, een set bestaande uit een *conga* en een *tumba*.

Nippy kijkt de kunst af bij Steve Boston, Raoul Burnet en een Surinaamse *conguero* die Koko (van Kowselea) wordt genoemd. Koko speelt in Amsterdam *conga* en *timbales* in de puur Cubaanse traditie. In muziekclub Lijn 7, onder een brug bij het Vondelpark, hoort Noya hem voor het eerst.

Van Steve heb ik dat fijne, dunne laagje swing in mijn spel en dat komt goed van pas; daardoor kan ik Braziliaans en de swingbeat in de hiphop spelen.  
(persoonlijke communicatie Nippy Noya. September 2005)

Steve's Cubaanse timing komt Noya van pas in de toepassing in muziek genres waar gewoonlijk weinig of geen percussie wordt gebruikt. Van Koko leert hij lyrisch en met expressie te spelen en van Burnet neemt hij het venijnige over. Wanneer hij bij de Antilliaanse band 'Evil' gaat spelen krijgt hij conga's van de bassist. Van platen van onder andere Santana analyseert Noya de klank en de ritmes, maar juist het zien van musici die optreden, maakt dat hij zijn techniek kan verfijnen. Nippy is fanatiek en sleept elke avond zijn *conga* van de Overtoom naar de club Lijn 7 op de Bilderdijkstraat om te experimenteren en op de bühne te leren.

Miles Davis' *'Bitches Brew'* met Airto Moreira maakt ook in Nederland diepe indruk. Voor Noya is het een reden om elke plaat waar Airto op speelt te beluisteren en uit te zoeken, niet om te kopiëren, maar om zichzelf te kunnen afvragen: "Ik zou het zo hebben gedaan, waarom speelde hij het zo?" (Nippy Noya: persoonlijke communicatie)  
Het gevolg hiervan is dat Noya ook handpercussie gaat gebruiken.

Toen ben ik ook *miscellaneous* percussie gaan spelen. Daarvan komt de *berimbau*, de *caxixi*, de *cabasa*; de *shekere* kwam pas later, midden zeventiger jaren, vanwege Bill Summers. De *agogo*, de *triangel*, de *pandeiro* kwam erbij. Al die *miscellaneous* percussion heb ik toen, sinds ik Airto Moreira heb horen en heb zien spelen, opgenomen in mijn bagage.  
(Persoonlijke communicatie Nippy Noya. September 2005)

#### 🎵 **Sampletrack 10: Nippy Noya en Batida. 'Terra do Sol'. Berimbau.**

*Artiesten en bands in de jaren zeventig en tachtig.*

Nippy is in 1973 één van de originele leden van de band Massada, maar verlaat deze al snel omdat hij het als sessiemusicus te druk krijgt. Wel blijft hij aan als een soort vaste gast. *Timbales*, *conga's* en *bongo* staan op de voorgrond en hebben zo een grote en directe invloed op de populariteit van percussie. Massada is groot in Nederland en de media zoeken naar namen om de mengvorm van verschillende muzikale stijlen te beschrijven. Elsevier Weekblad noemt het naast 'latin-jazz', ook 'percussie-jazz'. In Massada eigen persbericht komt de term 'percussie-rock' voor (website massada-nl.com). Zeth Mustama staat met zijn *timbales*, *conga's* en *bongo* prominent vooraan en met hem leert de jonge Noya zich alle instrumenten zelf aan; de bühne en de studio zijn zijn school; "Joop Scholte, Herman Brood waren mijn leraren." (persoonlijke communicatie Nippy Noya. September 2005) Geleidelijk neemt hij de pop en jazzklussen

in de studio van Steve Boston over en wordt zo de nummer één percussionist in de lichte muziek. In Nederland verzorgt hij de percussie bij artiesten als Candy en Hans Dulfer, Rob de Nijs, Ekseption, de Golden Earring en nog vele anderen.

In 1975 vervangt Nippy Noya Sabu Martinez bij de bigband van Peter Herzbolzheimer “The Rhythm Combination and Brass” in Duitsland. Het orkest is in de jaren zeventig de absolute top en begeleidt veel sterren uit de jazz en popwereld. Noya is dan al percussionist geweest bij de befaamde WDR Bigband. In het ensemble van Herzbolzheimer ontmoet hij de groten der aarde op jazz gebied, zoals Art Farmer, Toots Thielemans, Grady Tate, Benny Bailey en Stan Getz met wie hij ook toert.

### *Unified Technique en eigen concepten.*

De kennis over de verschillende technieken voor de verschillende handpercussie instrumenten is in de jaren zeventig nog gering. Het maakt dat Nippy, de autodidact die hij is, een eigen techniek ontwikkelt die alle technieken samentrekt tot één basistechniek. Dit is de eerste percussionist hier in Nederland die, voor zover ik heb kunnen nagaan een ‘unified technique’ heeft ontwikkeld, één die voornamelijk gebaseerd is op congatechniek.

En om eerlijk te zijn: alles wat ik na de *conga* in mijn handen kreeg is gebaseerd op de *conga* denkwijze. Al die ritmes op de *conga*; als je daarvan een paar heel goed en sterk beheerst, dan kun je behoorlijk veel objecten tot een ritme-instrument ombouwen, of laten klinken. Daarom is voor mij de *conga* nog steeds het belangrijkste uitgangspunt of meer één van de belangrijkste uitgangspunten. Neem bijvoorbeeld Airtó Moreira; hij speelt geen *conga*'s, maar hij speelt wel muzikaal op die *conga*'s. Trilok Gurtu precies hetzelfde. Het zijn geen *conguero*'s, maar ze zijn zo muzikaal en dat is al genoeg eigenlijk.  
(persoonlijke communicatie Nippy Noya. September 2005)

Nippy's muzikale concepten zijn niet traditioneel, niet ‘tipicó’.<sup>31</sup> Eén van zijn eigen vindingen is het 2,3,4 principe, een manier om bij het soleren de ‘1’ weg te laten en zo meer ruimte te creëren. Noya heeft het speciaal ontworpen om zijn studenten te leren soleren. (Als introductie tot het interview met hem werd ik gevraagd solo te spelen op een metalen muzieklussenaar; ‘onorthodoxe geluiden en onorthodoxe technieken’.) Voor Noya kan het leren van een techniek voor een specifiek instrument zeer nuttig zijn, maar kan voor iemand die niet in die cultuur is opgegroeid niet altijd goed uitpakken. Men kan de basispatronen wel leren, maar ze hoeven een musicus niet altijd veel te zeggen, omdat men de taal van die muziek niet spreekt. Noya meent dat juist door zijn eigen achtergrond in zijn spel te benadrukken (country & western muziek, Nederlandse en Indonesische kinderliedjes!) zijn eigen identiteit naar voren komt. Noya benadrukt dat

---

<sup>31</sup> ‘Tipico’ is de term die Noya gebruikte in één van de interviews om aan te geven dat zijn spel niet gebaseerd is op traditionele Afro-Cubaanse patronen. In de latin wereld wordt de term gebruikt om de muziek aan te duiden die ouderwets en traditioneel is en los staat van de jazz invloeden die hebben geleid tot salsa en latin jazz. (Peter Manuel in Nettl 1998:137)

voor hem het verschil tussen bijvoorbeeld een *conga* en een *djembé* niet zozeer zit in de techniek, als wel in verschil van denken en opvatting.

Het is een opvatting en je moet met die opvatting muziek maken, niet met techniek..... Het is net als Rock 'n Roll: Shake, Rattle and Roll.  
(persoonlijke communicatie Nippy Noya. September 2005)

Door het spel van Airtó Moreira te analyseren ontwerpt Noya een concept om naast het spelen van *time* ook muziek te kleuren met aritmische geluiden en mee te gaan met de *flow* van de muziek. Hier gelden andere parameters dan slechts de onderverdeling van tijd. Daarnaast laat Noya de traditionele Cubaanse onderverdelingen op *conga* los en past ze aan de genres en stijlen van de jaren zeventig aan.

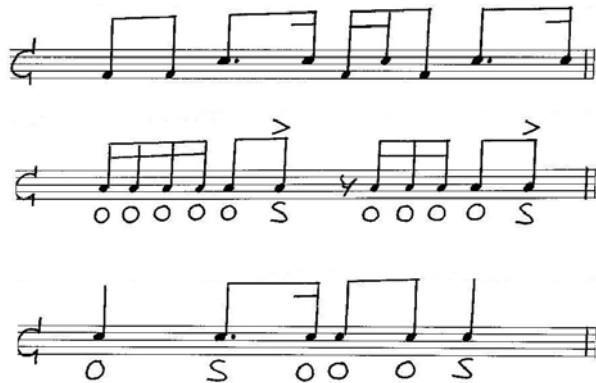


Figure 18 Een rock/pop patroon voor tussen bassdrum en snaredrum van de drumset met daaronder twee conga adaptaties. Nippy Noya. De O= open toon, de S= slap. De open toon krijgt hier de functie van een bassdrum, terwijl de slap de snaredrum vervangt. 🎵 Sampletrack 11: Nippy Noya conga grooves. (transcriptie en opname GvS)

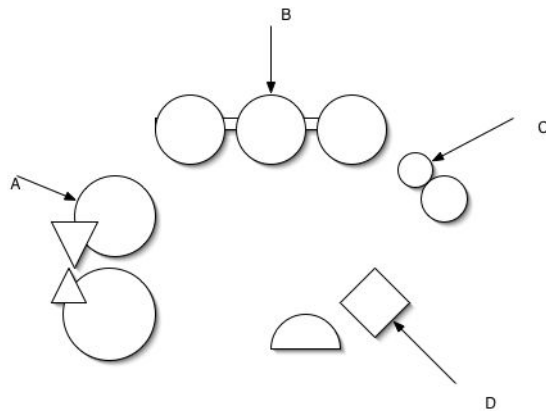
Doordat Nippy Noya autodidact is en de basis voor zijn spel in eerste instantie niet is gevormd door Afro-Cubaanse of Braziliaanse genres, ontwikkelt hij eigen concepten en speeltechnieken. Deze stellen hem in staat om niet-westerse percussie toe te passen in de muzikale genres, die in het Europa van de jaren zeventig populair zijn. Noya's adaptieve strategie is gebaseerd op klank, op wat goed klinkt binnen de muziek. Hierin verschilt hij van zijn voorgangers, zoals Steve Boston, die zijn Afro-Cubaanse en Caribische patronen intact hield en meer de ritmische opvatting aanpaste aan de Europese vraag.

Een tweede verschil is dat de infoscape in de jaren zeventig groter wordt, aangezien er steeds meer langspeelplaten, uit voornamelijk de VS, beschikbaar zijn, waarop in toenemende mate improviserende percussionisten te horen zijn. Noya weet als eerste deze nieuwe speelpraktijk te vertalen naar de Nederlandse / West-Europese muziekpraktijk.

#### *Organologische expansie en de hybride set-up.*

Vanaf de jaren zeventig voegt Nippy Noya naast een basis set-up van *conga's* en *bongo* ook handpercussie toe, zoals de Braziliaanse *berimbau*. Na verschillende combinaties geprobeerd te hebben bestaat zijn basis *miscellaneous* handpercussie uit: *tamboerijn*, *triangel*, *cowbell*, *shekeré*, *maracas*, *cabasa* en een *ganza* (*shaker*). Noya's set-up bestaat

tegenwoordig uit drie Latin Percussion *Compact conga's*<sup>32</sup>, *bongo* op een statief en *timbales*.



A= Timbales and cowbells  
 B= 3 LP Compact conga's  
 C= Bongo on stand  
 D= Miscellaneous percussion, including ganza  
 tambourine, cowbell, triangel, cabasa and shekeré



**Figure 19 Set up Nippy Noya. Drie LP Compact conga's op een drumrack. (foto Nippy Noya, illustratie GvS)**

Vanaf de jaren tachtig wordt elektronica meer gebruikt in de set-ups doordat de apparatuur goedkoper en betrouwbaarder wordt. Het geeft de percussionist een nieuwe bron van geluiden. Noya wordt *endorser* voor de *Wavedrum* van het merk Korg, een zeer fijne controller die hij voor een deel helpt te ontwikkelen. Dit apparaat stelt hem in staat om gesampled klanken van percussie van over de hele wereld in zijn spel te gebruiken.

<sup>32</sup> De *Compact conga* is een innovatie van het Amerikaanse merk Latin Percussion: in deze nieuwe vorm van de oude Cubaanse drums, is de ketel volledig weggelaten en wordt het kunststof vel slechts door de metalen rim op spanning gehouden.

In de jaren zeventig begint het klankassortiment van de percussionist uit te breiden. De Cubaans / New Yorkse basis van *conga's*, *bongo* en *timbales*, geïntroduceerd en geconsolideerd door Steve Boston, Raoul Burnet, Alberto de Hond en John Grunberg, staan ook in de basis van de set up van Nippy Noya. Onder invloed van een nieuwe generatie percussionisten uit de Verenigde Staten en door de toenemende vraag uit de studio wereld, voegt Noya diverse handpercussie instrumenten toe. Door deze adaptieve strategie raakt de muziekindustrie meer vertrouwd met niet-westers slagwerk en de rol van percussie om de muziek niet alleen ritmisch te ondersteunen, maar ook de kleuren met niet ritmische *sounds*. Juist het feit dat Noya's muzikale wortels bij de Molukse *tifa* drum en westerse muziek liggen en hij pas laat naar Cuba is gegaan voor studie, maakt dat Noya een originele, niet traditionele benadering heeft.

#### *De eerste 'Nieuwe Percussionist'.*

Aan het einde van de jaren zestig en het begin van de jaren zeventig is het voornamelijk latin dat percussionisten in de clubs en op de podia spelen. In dat circuit leert Nippy Noya zijn eerste ritmes spelen op *conga's*, *bongo* en *timbales*. Allemaal behoorlijk strikt in de traditie leert hij de technieken door te kijken bij de grote latin slagwerkers van dat moment, Steve Boston en Raoul Burnet en later Koko. Echt les is er in die jaren niet.

Nippy Noya is van cruciaal belang voor de ontwikkeling van de Nederlandse improviserende percussionist. Niet alleen voegt hij aan de standaard drie eenheid van *conga's*, *bongo* en *timbales* de *miscellaneous* handpercussie toe, maar introduceert hij ook een eigen universele speeltechniek. Noya werkt in de jaren zeventig en tachtig in zeer uiteenlopende bands en speelt daarmee verschillende muziek genres en stijlen. Parallel aan de ontwikkeling loopt het proces van acceptatie van percussie binnen niet Afro-Caribische muziek.

Als je niet met een klassieke instelling gaat spelen op een gitaar of piano of viool en ook op een *conga*, dan wordt je ook moeilijk geaccepteerd; je wordt wel geaccepteerd, maar heel langzaam.  
(persoonlijke communicatie Nippy Noya. September 2005)

Weerstand en onbegrip is er soms ook vanuit collega's, die veelal opgeleid zijn binnen de wereld van de westerse kunstmuziek of jazzorkesten. "Kwam ik de studio binnen en riepen ze tegen me: Ah, daar heb je die man met die Surinaamse vuilnisemmers." (Music Maker 1995:52). Noya geeft wel aan dat het tegenwoordig beter is geworden in vergelijking met de jaren zestig en zeventig. Het grote publiek is zich meer bewust van wat percussie inhoudt en hoe de instrumenten klinken en eruit zien.

Zijn vaak onorthodoxe manier van percussie spelen maakt dat zijn spel veel gevraagd wordt in stijlen waar niet-westers slagwerk voorheen niet te horen is. Met Noya scheurt de percussiescene in de jaren tachtig en valt in twee groepen uiteen: slagwerkers die de Cubaanse traditie trouw blijven en percussionisten die hun instrumenten gaan toepassen in stijlen waar deze van oudsher niet gespeeld worden. (zie 4. Percussie op het conservatorium.) Nippy Noya groeit uit tot een internationaal veelgevraagde

sessiemusicus en tilt hierdoor het gebruik van percussie in jazz en pop muziek naar een hoger plan. Tegenwoordig is hij nog steeds zeer actief met concerten, workshops en tournees in binnen – en buitenland. Doordat hij met iconen speelt als Stan Getz en op televisie en radio te zien en te horen is, is hij van grote invloed op de generatie nieuwe percussionisten na hem, zoals Martin Verdonk en kan hij met recht de eerste ‘Nieuwe Percussionist’ in Nederland worden genoemd.

### *De jaren zeventig in België.*

België kent in de jaren zestig nog geen freejazz en vrije improvisatiescene zoals in Amsterdam. In die periode worden wel jazzfestivals georganiseerd zoals het Jazz Middelheim Festival waar geïmproviseerde avant-garde muziek centraal staat, maar de meeste bands komen uit het buitenland. In de namiddag spelen veelal Nederlandse musici als Han Bennink en Misha Mengelberg, maar ook coryfeeën als Pierre Favre, David Murray en Peter Brötzman. 's Avonds spelen de grote namen als Dexter Gordon en Philly Joe Jones. Belgen spelen er eigenlijk nog niet op die festivals. De ontwikkeling van de improviserende slagwerker komt hierdoor in België later op gang. De musicus die deze vorm van ‘nieuwe percussie’ initieert is de Belgische percussionist Chris Joris.

### *Chris Joris. (Mechelen 1952)*

Chris Joris begint met musiceren op de piano, maar raakt langzaam maar zeker in de ban van drums en niet-westers slagwerk. De Amerikaanse jazzdrummer Art Blakey is van grote invloed en Chris probeert hem te altijd te horen wanneer hij in Brussel speelt. Later ziet hij de grote drie namen van de avant-garde percussie spelen: Airtó Moreira, Nana Vasconcelos en Dom Um Romão.

Voor ik echt met congaspele bezig was, op de manier van: “hoe ga ik nu die articulatie uitpluizen, hoe zijn die speeltechnieken?”, was ik in feite al bezig met kleine percussie; dus schaaltes en schudders en soundmakers en belletjes.  
(persoonlijke communicatie Chris Joris. September 2005)

Een tijd speelt hij met een set up die de piano en percussie combineert, waarbij boven zijn hoofd gestemde chimes, klokjes en bekkentjes hangen. Naast de tonen van de piano wordt het geluidsspectrum uitgebreid door de gestemde percussie. De akkoorden op de vleugel worden versterkt door de heldere klanken van de percussie die aan een stelling hangt boven de toetsen. Door musici te observeren tijdens concerten leert hij ook *berimbau* spelen. Joris is volledig autodidact; hij is nooit naar Brazilië geweest en heeft ook nooit een leraar gehad die hem de precieze technieken liet zien. De piano wordt steeds minder het belangrijkste instrument om zich te uiten, maar zal wel een rol blijven spelen in zijn werk als componist.

Zijn loopbaan als percussionist begint in 1976 wanneer hij de Zuid Afrikaanse bassist Johnny ‘Mbizo’ Dyani ontmoet en met hem speelt. Mbizo heeft dan al gespeeld met musici als Abdullah Ibrahim en Butch Morris. In 1978 woont Joris een jaar in Parijs waar hij de plaats inneemt van de Braziliaanse toppercussionist Nana Vasconcelos in diens

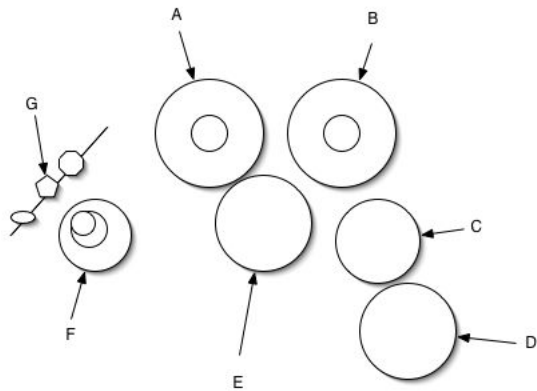
percussie trio 'Asum'. Hierin speelt hij samen met de Senegalese drummers Ajib Bieng, die later met Herbie Hancock zal spelen en Cheikh Tidiane Fall. Opvallend aan dit trio is dat de drie musici juist nieuwe ritmes en muziek uitproberen en niet willen terugvallen op hun eigen muzikale tradities. Naast percussie speelt de jonge Chris Joris ook *bamboefluit* en *waterdrums*, gemaakt van kalebassen. Cheikh leert *tabla* en *drumset* te spelen en reciteert gedichten. Later zal hij in de Verenigde Staten platen opnemen met onder andere Pharaoh Sanders. De invloeden die het trio in hun muziek gebruikt komen uit de hele wereld. De Franse hoofdstad is in die tijd een verzamelplaats van musici uit allerlei culturen en het geeft Joris de mogelijkheid om meesters uit Brazilië en West-Afrika te zien en hun technieken en muziek te analyseren. Veel Amerikaanse jazzmusici zoals Mal Waldron, Butch Morris en Archie Shepp wonen op dat moment ook in de hoofdstad. Joris ontmoet vele musici en ziet vele concerten en repetities. Chris gaat onder andere naar repetities met de dan nog totaal onbekende Mino Cinelu, die later bij Miles Davis en Sting zal spelen. Na de periode in Frankrijk begint een vruchtbare periode in België waarin hij studiowerk en concerten doet. In 1988 werkt hij mee aan het James Baldwin Project van David Linx. Gedurende zijn carrière werkt Joris met veel grote namen in de jazz en pop samen, zoals Toots Thielemans, de Engelse band Incognito en Richard Galliano.

#### *Organologische expansie en de hybride set-up.*

Joris zijn eerste set up, halverwege de jaren zeventig, bestaat uit *berimbau*, *balafoon* en metalen *klokken* en *chimes*. Instrumenten zijn dan al redelijk te krijgen via de muziekhandel en wereldwinkels. Zijn eerste *conga*'s zijn van het Amerikaanse merk Gon Bops, dat ook kleine instrumenten als de *vibraslap* fabriceert. Amerikaanse merken als Latin Percussion en Ludwig voeren ook klein niet-westers slagwerk in. Gedurende zijn carrière specialiseert Chris Joris op instrumenten als *berimbau*, *likembé* en *djembé*. Zijn set-up is tegenwoordig volledig hybride, met Amerikaanse jazz *cymbals* en *floortoms*, Chinese *opera gongs*, *templeblocks* en een Braziliaanse *berimbau*. Afrika is vertegenwoordigd door een *djembé* en een *likembé*. Daarnaast gebruikt de percussionist losse sounds om de muziek mee te kleuren als *chimes* en bellen. Ook de *Hang* heeft sinds kort een vaste plek in het instrumentarium. (zie Joshua Samson.)



Figure 20 Cubaanse, Afrikaanse en Aziatische drums bij elkaar. Studio Chris Joris. (foto GvS)



A= 20" Ride cymbal  
 B= 20" Ride cymbal  
 C= 14" Floortom  
 D= 16" Floortom  
 E= Djembé  
 F= splash cymbals on stand  
 G= various fingercymbals and effectpercussion (on stand)  
 Additional instruments: berimbau, likembé, steeldrum, flute

Figure 21 Set-up Chris Joris 2005. (illustratie GvS)



Figure 22 Chris Joris. Hybride set-up met bekkens, djembé, floortom en cupchimes. De djembé heeft een modern stemmechanisme. De modificaties aan de instrumenten en custom made hardware zijn uitgevoerd door het Belgische Symbiose Percussie. Op de grond ligt een Hang. (foto GvS)



**Figure 23** Chris Joris. Hybride set up met conga's (quinto, conga, tumba), sabar en ashiko's op een standaard. Alle drums zijn uitgevoerd met een modern stemmechanisme. (foto GvS)

*Unified technique: Chris Joris zijn eigen concepten*

Chris Joris zijn zoektocht naar *sounds* om zijn eigen muziek te kunnen maken brengt hem ertoe naast de traditionele speeltechnieken ook nieuwe technieken te ontwikkelen.

De traditie dient twee dingen: de techniek van het instrument te leren respecteren, of onder de knie te krijgen, zoals inderdaad *djembé* of *conga*. Dat je weet waar de speelmentaliteit en speeltechnieken vandaan komen. Het opent ook een deur naar wat er syncopisch mogelijk is en wat de articulatie op het instrument is. (persoonlijke communicatie Chris Joris. September 2005)

Voor Joris is percussie juist een melodie-instrumenten groep, waar de toonhoogtes het ritme bepalen. Joris geeft aan dat in elke cultuur met een traditie van slagwerkensembles je de onderverdeling hoog, midden, laag tegenkomt. Het is daarom essentieel de drums, zoals bijvoorbeeld *conga*'s, te stemmen naar de toonsoort van het stuk waarin ze bespeeld worden. Door langspeelplaten van onder andere Gato Barbieri en Kongolese drumensembles uit te zoeken leert Chris de patronen te kennen. Slechts op gehoor imiteert hij de melodieën en leert ze te spelen met eigen handzettingen.

Ik hoorde die mensen niet apart, niet individueel spelen, dus ik begon te imiteren met twee of drie trommels voor mij. (persoonlijke communicatie Chris Joris. September 2005)

Door deze ‘naïeve’ manier van leren, krijgt de percussionist een eigen techniek, die hij later weer moet afleren, wanneer hij de meesters uit Cuba en verschillende Afrikaanse landen ziet spelen en ontmoet. (zie 2.4. serendipiteit) Toch zijn bepaalde niet-traditionele technieken gebleven, omdat deze hem in staat stellen een ander geluid op de instrumenten te produceren. Ook Joris’ achtergrond van pianist maakt dat hij de ritmische onderverdelingen op een melo- ritmische manier benadert.

Opvallend aan het spel van Chris is het incorporeren van verschillende slagtechnieken. Op *djembé* klinken *darbuka* rolls en worden congatechnieken gebruikt. Door de toepassing van bongotechnieken, met duim en vingers, krijgen *handdrums*, zoals *conga*’s, een andere klankkleur. Daarnaast speelt Joris de *djembé* als een *snaedrum* met *brushes* en worden de *bekkens* met de hand gespeeld. Deze ‘unified’ techniek stelt Joris in staat op een meer subtiele manier de drums en handpercussie toe te passen in een andere muzikale context dan waar deze instrumenten oorspronkelijk voor bedoeld zijn.

Aanvankelijk was ik er bang van, om inderdaad met de vinger gewezen te worden; Eh, die kerel weet niet hoe je *djembé* moet spelen; hij zit daar met zijn vuist op, hij zit daar met zijn vingers te tokkelen en te rinkelen op die *djembé*.  
(Chris Joris persoonlijke communicatie. September 2005)

De introductie van deze eigen vindingen en het gebruik van ‘unified’ technieken roepen zowel bewondering als weerstand op. Ook Chris Joris krijgt te maken met kritiek uit de meer conservatieve hoek en goedkeuring uit improviserende hoek. Ironisch genoeg komt uit de West Afrikaanse hoek zelf bijval voor de nieuwe manier van spelen. Men weet dat Joris de traditionele ritmes en technieken beheerst, maar heeft ook begrip voor zijn zoektocht naar nieuwe geluiden en technische expansie.

#### **Sampletrack 12: Chris Joris. ‘Hedge Cut’ Djembé.**

*Analyse van nieuwe technieken: de berimbau.*

Chris Joris gebruikt in zijn spel vele nieuwe speeltechnieken. Als voorbeeld van deze technische expansie heb ik zijn innovatieve spel op de *berimbau* genomen. De *berimbau* is een boog waaraan een kalebas is bevestigd die dient als resonator. Het instrument wordt gespeeld bij de Braziliaanse vechtdans capoeira, met als centrum de staat Bahia. Gewoonlijk wordt de boog gespeeld met in één hand een stok en een *caxixi*, een rieten gevlochten mandje met daarin steentjes, die tot klinken wordt gebracht door te schudden. De andere hand houdt het instrument vast, waarbij tussen de duim en wijsvinger een platte steen of munt zit, die op de snaar kan worden gedrukt en zo de toonhoogte beïnvloedt.

Robinson toont aan dat vanaf de jaren negentig de *berimbau* een plek in de geïmproviseerde muziek heeft verworven door musici als Okay Temiz en Nana Vasconcelos. Innovaties zijn onder andere *berimbau*’s met een dubbele snaar, elektrisch versterkt en een verbetering aan de bevestiging van de kalebas, waardoor de stemming

van het instrument meer stabiel blijft (Robinson 2002:95-103). Met de veranderingen aan het instrument, veranderen ook de speeltechnieken mee. Nana speelt ook op de kam, plukt met zijn vingers aan de snaar en breidt het aantal tonen van de snaar uit van twee naar drie door de steen in zijn linkerhand in een speciale hoek op de snaar te plaatsen. Okay Temiz heeft een bijdrage aan het instrument geleverd door traditioneel Turkse ritmes met de vingers op de kalebas te tikken en de kalebas, boog en *caxixi* apart met effectpedalen te bewerken (Robinson 2002:97-98).<sup>33</sup>

Door de jaren heen ontwikkelt Joris het gevoel om de achter elkaar dezelfde toonhoogten te kunnen produceren, zoals een contrabassist. “Ik wilde er een *bluenote* op hebben.” Door over de snaar te glijden, krijgt Chris tonen erbij die een blues karakter hebben, waarbij hij benadrukt dat veel snaarinstrumenten, zoals de *sangoni*, in Afrika in een mineur bluesladder spelen.

Wat godzijdank niet van Nana komt, daar heb ik zelf iets gevonden, is het gaan aanduwen, het gaan aanfretten, van de snaar met de stok. (persoonlijke communicatie Chris Joris. September 2005)

*June 25*, van de cd ‘*Out of the Night*’ is een stuk voor strijkkwartet en *berimbau*. De boog wordt niet op een Braziliaanse, maar op een hedendaagse manier gespeeld. Joris heeft het voor zijn overleden vrouw geschreven en dat komt in het spel naar voren. Hij praat en klaagt door het instrument. Om verschillende klanken te kunnen produceren, gebruikt hij geen traditionele technieken.

---

<sup>33</sup> De Braziliaanse percussionist Airtó Moreira is degene die de *caxixi* losmaakt van de *berimbau*. Vasconcelos zal ook deze ontwikkeling verder door zetten door ze in een paar als solo en / of begeleidingsinstrument te spelen.

Figure 24 Chris Joris berimbau solo. De ritmiek wisselt tussen rechte en triolen timing. De notatie geeft slechts een benadering en geen absolute transcriptie. Er staan hierom ook geen maatsoort en toonsoort aan het begin genoteerd. Versnellingen en vertragingen en afwijkingen in de toonhoogte zijn aangegeven. 🎵 Sampletrack 13: Chris Joris *June 25*. Berimbau en strijkers. (transcriptie GvS)

Met *djembéfola* Adama Dramé uit Burkina Faso doet hij verschillende concerten, waarvan er één is vastgelegd op de cd '*Benkadi*' (1998). Juist deze opnames laten horen waar de werelden elkaar raken. De Afrikaanse verteller en *likembé* speler Dieudonné Kabongo, die veel met Chris Joris heeft gespeeld, zegt er het volgende over:

La façon dont Chris joue les instruments Africains est qu'une richesse pour les Africains. De savoir que cet instrument qui a un langage; Il y a quelqu'un d'autre qui ne même pas de cette culture, mais qui a compris cet instrument; qui peut le jouer que font les Africains, mais peut encore lui emporter une autre dimension. Parce que ces instruments finalement ces sont les instruments universels. Même si ils ont comme origine l'Afrique.

Il y a beaucoup des instruments; aujourd'hui le *djembé* est l'un des instrument le plus vendu au monde. On ne va pas refuser si un Japonais vient acheter le *djembé*. On ne va pas lui dire non.

C'est quand même un instrument qui intéresse aujourd'hui beaucoup de gens de la part de sa cote un peu festive mais aussi de part le cote même de l'instrument qui est un instrument de musique.

Les Japonais, ce sont des grands musiciens. Alors qu'on laisse un peu les Japonais jouer aussi au *djembé*. On les laisse un peu tranquilles en qui ils jouent en *djembé*. même si ils jouent sa en japonaise. C'est quand même pas Chinois.  
(Dieudonné Kabongo dvd *Into the Light*)

### *Europa en Afrika.*

In België verloopt de acceptatie van percussie in de geïmproviseerde muziek stroef; de pers kan Joris moeilijk plaatsen. Door eigen projecten, zoals met jazzpianist Mal Waldron, geeft hij de percussie een plaats binnen de jazz, iets wat voor Joris altijd een logische stap is geweest. Met zijn eigen groep 'The Chris Joris Experience' spelen jazz en klassiek geschoolde musici samen met zangers en musici uit Rwanda en Guinee. Door zijn Europese achtergrond en liefde voor niet-westerse, met name Afrikaanse muziek, heeft Joris zijn identiteit als musicus opnieuw moeten definiëren.

Waar wordt ik de Chris die niet teveel naar Afrika zoekt of ontleent aan Afrikaanse motieven, syncopen en melodieën of andersom?"Waar heb ik het natuurlijke raakpunt dat ik mij ook Europeaan kan voelen?  
(persoonlijke communicatie Chris Joris. September 2005)

Chris benadrukt dat de Europese elementen in jazz lang in journalistieke artikelen en wetenschappelijke publicaties zijn achtergesteld. De instrumenten, melodieën en harmonieën zijn ontstaan op het Europese continent. Voor Joris is jazz juist het samengaan van Europa en Afrika; Amerika speelt daarin een veel kleinere rol als slechts de plaats waar de ontmoeting plaats vond. Juist door als Europeaan de percussie weer terug te plaatsen in geïmproviseerde muziek, is voor hem de cirkel rond.

Ook de pers probeert de muziek van Joris in hokjes te plaatsen door er labels op te plakken als 'Ethno jazz' of 'World jazz'. In feite is dit incorrect aangezien Joris in zijn composities voor een groot deel inspiratie put uit Europese klassieke muziek en gospel. Tot op heden blijft Chris Joris eigen werk uitvoeren en samenwerken met bekende namen uit de internationale jazzwereld en wereldmuziek, zoals tubaspeler Bob Stewart, saxofonist en fluitist Eric Person en bassist Reggie Washington, allen afkomstig uit New York, de contrabassist Cameron Brown en uit Mali Baba Sissoko op *ngoni*, *tamani* en *tama* en zang, die tevens een groot *balafon*, *kalebas* en *djembé* speler is.

### 3.12. De jaren tachtig

*De jaren tachtig in de Verenigde Staten.*

In de jaren tachtig maakt de freejazz / freerock van de jaren zeventig plaats voor de meer gepolijste fusion muziek. De technische bagage van de musici neemt toe en ook de geïmproviseerde muziek wordt complexer. Dit zijn de hoogtij dagen van de fusion met als prominente vertegenwoordigers Chick Corea en zijn Electric band, The Brecker Brothers, Steps Ahead en Spyro Gyro. Miles Davis blijft ook in de jaren tachtig met percussionisten werken als Mino Cinelu en Steve Thorton. Toch wordt er minder van slagwerkers gebruik gemaakt door de introductie van nieuwe technische innovaties als *soundmodules*, *drumcomputers* en *midi*.

*Weather Report and its percussionists*

Eind jaren zeventig besluiten pianist Joe Zawinul en saxofonist Wayne Shorter samen een nieuwe groep op te richten. Beide musici hebben dan al een indrukwekkende carrière achter de rug als sidemen bij onder andere Miles Davis. De band, Weather Report, zal de meest invloedrijke en innovatieve band uit de jaren zeventig en tachtig worden. Zawinul en Shorter hebben beiden een neus voor de beste drummers en percussionisten en veranderen bijna per nieuw album van bezetting. Het resultaat is een elektrische mix van jazz, rock en Afrikaans georiënteerde muziek. Weather Report maakt geen onderscheid tussen de genres en ook funk, in die tijd juist de toekomst van de ‘zwarte’ muziek, wordt door de band in hun nieuwe muziek opgenomen. Wayne Shorter formuleert het als volgt:

My definition of jazz means “no categories”..... Jazz means like “you got the guts to do it? (inlay cd Weather Report 2002)

Vanaf de eerste studioplaat werkt de groep met percussionisten, zoals de Brazilianen Airtó Moreira en Dom Um Romão en de Peruaan Alex Acuña. In de studio experimenteert het duo met de nieuwste elektronica uit die tijd, zoals de Linn drumcomputer en combineert echte drums en percussie met in de studio geproduceerde *loops* en *samples*.

#### **Sampletrack 16: Weather Report ‘Palladium’**

*Robert Thomas Jr. (Miami Beach, USA 1949)*

‘Bobby doesn’t have any tradition. He’s got his own tradition....He’s totally original....; he’s out of this world.’ (Joe Zawinul Talking Drum magazine)

Robert Thomas Jr., afgekort Bobby, is één van de grote innovators binnen de wereld van de ‘New Percussionist’. Gedurende zijn indrukwekkende carrière werkt hij met artiesten als Stan Getz, Monty Alexander en Salif Keita. De meeste bekendheid krijgt hij door zijn samenwerking met componist en toetsenist Joe Zawinul. Met hem speelt hij vanaf 1980 in de legendarische fusion groep Weather Report en later in Zawinul’s bands Weather

Update en de Zawinul Syndicate. Thomas revolutionaire eigen stijl en concept zullen van invloed zijn op een hele generatie Nieuwe Percussionisten.

### *The early days*

In het joodse ziekenhuis Mount Sinai in Miami Beach wordt hij geboren in 1949. De plaats is op zich al opmerkelijk, aangezien Afro-Amerikanen in die tijd niet op het strand worden toegelaten. Muziek is er al vroeg in zijn leven: als jongen zingt hij in een doowop groep en werkt hij als drumroadie voor een top veertig band. Later speelt hij in de kerk handpercussie en leert hij zichzelf spelen door alles na te spelen wat de bandleider hem voorzingt. Het zal de basis worden voor wat Thomas zelf zijn 'Vocal Style' noemt en wat zoveel inhoudt dat je eerst zingt voordat je speelt.

Aangezien hij niet behoort tot de Cubaanse gemeenschap, leert hij zichzelf op de van oorsprong Afro-Cubaanse *conga's* en *bongo* spelen. Thomas zijn eigen stijl van percussie spelen wordt aanvankelijk niet begrepen en gewaardeerd door andere drummers in Miami. Thomas is autodidact en ontwikkelt zijn eigen spel op een unieke manier. Afro-Cuban knowledge is of very little use in the "straight ahead idiom." (Thomas 1998:4). Er is wel invloed vanuit de Cubaanse hoek, onder andere door vrienden van zijn vader en de platen van Mongo Santamaria, maar de grootste invloed is Henry Gibson van Curtis Mayfield en Alfred Broomfield, een multi-instrumentalist die Bobby kent van de kerk. Zowel Gibson als Broomfield komen beide uit de zwarte gospel en gebruiken de van oorsprong Cubaanse instrumenten op hun eigen manier. Door Thomas zijn achtergrond en de verschillende genres muziek die hem van jongs af aan beïnvloeden begint ook hij de Caribische instrumenten toe te passen in jazz, gospel en pop muziek. Ik vroeg hem of hij de eerste was, die eigen concepten toepaste op percussie instrumenten in Miami.

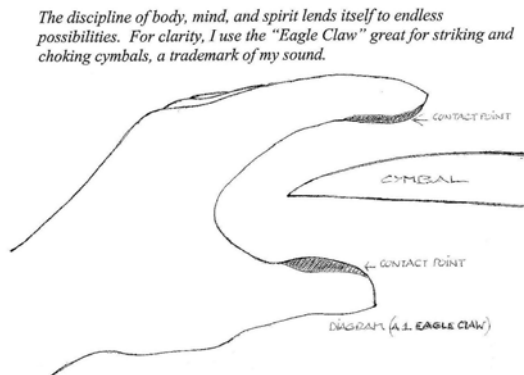
Yes, yes and not very much liked by conga players either. They didn't really care for that; they would come to hear me and they would say: "What are you saying, what are you doing, we don't understand anything, you're not playing clave, and I would just laugh at them: "I'm playing bebop, go learn the form of the music, go listen to the melody or something. So I was mostly accepted by piano players and saxophone players.

(Persoonlijke communicatie Robert Thomas Jr. februari 2004)

### *The Handdrummer: eigen technieken en technische expansie.*

Een van de opvallendste kenmerken aan Thomas' stijl is het bespelen van *bekkens*, *cowbells*, *drumset* en andere percussie met zijn handen in plaats van met stokken. Uniek is ook zijn techniek, die Thomas zelf ontwikkelde en komt van zijn ervaring in boksen en oosterse vechtkunst. Zelf ontworpen technieken zijn onder andere de 'Eagle Claw', een eigen nieuwe manier om met blote handen *bekkens* te kunnen slaan en te dempen. Uit de Kung Fu Wing Chun stijl komt zijn vermogen om met grote snelheid en nauwkeurigheid zowel de *conga's* en *bongo* als ook zijn metalen percussie te kunnen bespelen. Deze technische expansie door eigen speltechnieken stellen Thomas in staat

om naast een percussie set van traditionele Afro-Cubaanse instrumenten ook een drumset simultaan te bespelen. Bobby noemt zichzelf daarom ook een ‘Bebop Handdrummer’. Ook maakt de percussionist gebruik van een ‘unified’ techniek. De *hembra* van de *bongo*, grootste van het paar, is lager gestemd dan gebruikelijk is in Afro-Cubaanse muziek en salsa. Het stelt Thomas in staat om de stemming te manipuleren door op het vel te duwen. Dit doet hij onder andere door een eigen interpretatie van *tabla* techniek te gebruiken, waarbij de pols ook een toon kan produceren.



**Figure 25 Eigen, niet traditionele technieken, zoals de ‘Eagle Claw’, voor het de handen bespelen van bekkens. (illustratie Robert Thomas Jr. Thomas 1998:6)**

De invloed van de martial arts komt ook terug in zijn opvattingen over improvisatie:

I play the way a boxer moves. Watch the old Muhammed Ali: it’s all counterpunching. That’s why Joe Zawinul, who is boxing fanatic, related to me on stage. I concentrate on counterpoint, not in what was already there.  
(The Herald, 30 aug.1996)

Een kenmerk van Thomas zijn stijl is het ritme te accentueren door een patroon te spelen dat niet door andere leden van de ritmesectie wordt gespeeld.

🎵 **Sampletrack 17 Robert Thomas Jr. en Weather Report. ‘N.Y.C.: Part One: 41st Parallel; Part Two: The Dance; Part Three: Crazy about Jazz’**

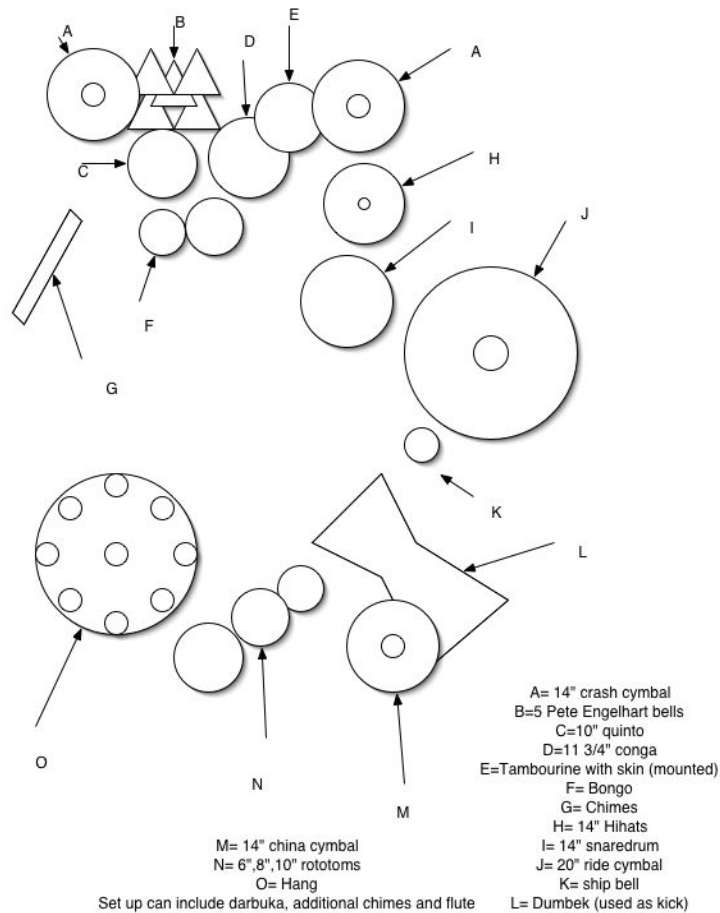
🎵 **Sampletrack 18 Robert Thomas Jr. en the Zawinul Syndicate. ‘Patriots’**



**Figure 26 Robert Thomas Jr. De conga's zijn handgeschilderd met Afrikaanse en Indiase motieven en zijn dezelfde drums die Thomas heeft gebruikt bij Weather Report, Weather Update en The Zawinul Syndicate. (foto GvS)**

*Organologische expansie en de hybride set-up.*

De basis van Thomas zijn hybride set up bestaat uit twee *conga's* (*quinto* en *conga*), *bongo*, *cymbals* (*crashes*, *china* en *hihat*), *snaredrum*, *bassdrum* en *cowbells*. Deze set wordt soms aangevuld met *dumbek*, die als *bassdrum* wordt gebruikt, een 12" *pandeiro* met een *pinstripevel*, waardoor deze met stokken kan worden gespeeld en extra diep klinkt, *chimes* en een *Hang*. (zie Joshua Samson). De *conga's* zijn door Bobby zelf beschilderd en zijn een reflectie van de verschillende invloeden die in zijn spel samenkomen. Ook speelt Thomas de *shakuhachi* en de *ocarina* fluiten.



**Figure 27 Set up Robert Thomas Jr. (Illustratie en foto GvS)**

Gedurende de jaren tachtig behoren de groepen waarin Robert Thomas Jr. werkt behoren tot de absolute wereldtop van de jazz. Door cd's, tours en concerten op grote festivals hebben ze grote invloed op jazzmusici en de improviserende percussionist in Nederland en België.

### *De jaren tachtig in Nederland en België.*

Door de toenemende bekendheid met niet-westers slagwerk door musici als Nippy Noya en buitenlandse percussionisten en het opzetten van een wereldmuziek opleiding op het Rotterdams Conservatorium (Codarts, Hogeschool voor Muziek en Dans) komt een nieuwe, jonge generatie percussionisten in Nederland op. (Zie 4. Percussie op het conservatorium). Nippy Noya en Martin Verdonk gaan in de jaren tachtig naar Cuba voor lessen in *conga* en *bata* bij Conjunto Folklorico Nacional. De kennis van verschillende stijlen neemt toe en Afro-Cubaanse instrumenten worden enorm populair. De infoscapes wordt steeds groter door cd's, video's, lesboeken en muziekonderwijs. Nippy Noya brengt een eigen percussieboek 'Percussion Workshop' uit. In België gaat Chris Joris mensen opleiden als Michel Seba en Frédéric Malempré, die tegenwoordig tot de percussietop in België behoren.

Drummer Eddy Veldman (1951), die in 1971 vanuit Suriname naar Nederland is gekomen, begint in 1977 met zijn eigen 'Eddy Veldman Sextet'. Uit deze band komt in de jaren tachtig het Surinam Music Ensemble voort, waarmee een nieuwe mengvorm wordt gespeeld van Surinaamse kaseko, kawina en Bigi Poku en jazz, later ook wel 'kasoko-jazz' of 'Paramaribop' genoemd.

Ik begon met mijn rechterhand jazzpatronen op het ridecymbal te spelen en op de snaredrum de kwa- kwa patronen.

(persoonlijke communicatie Eddy Veldman. Oktober 2006)

In deze groep spelen Surinaamse percussionisten als Ponda o' Bryan en Jogi Gillis. In hun set-ups staat, naast *conga's* en *bellen*, ook een Surinaamse *skratsjie*. Het Surinam Music Ensemble staat aan het begin van een stroming van Surinaamse cross-over groepen als Fra Fra Bigband.

### 3.13. De jaren negentig tot heden.

Vanaf de jaren negentig neemt het aantal percussionisten in Nederland en België verder toe. (zie ook 4. Percussie op het conservatorium). Door de toename van kennis over de speeltechnieken, ritmes en muzikale functie van niet westerse percussie en de grote beschikbaarheid van deze instrumenten, ontwikkelt het vak zich tot een hoger en professioneler niveau. De Afro-Cubaanse traditie is niet meer de enige inspiratiebron; ook de muziekculturen van West-Afrika, Brazilië, Ierland, Italië en Noord en Zuid-India worden verder uitgediept en opgenomen in het klanken palet van de Nederlandse en Belgische eclecticische percussionist. Daarnaast biedt de jazz muziek uit de jaren vijftig, maar vooral uit jaren zestig tot en met tachtig een nieuw kader om percussie in improvisatie toe te passen. Aan het einde van de jaren tachtig en het begin van de jaren negentig komt er een nieuwe generatie percussionisten die daardoor nog meer divers in hun muzikale keuzes is dan daarvoor. Als voorbeelden van deze groep belicht ik het spel, set-up en muzikale achtergrond van Martin Verdonk en Joshua Samson.

*Martin Verdonk (Curaçao 1959)*

Geboren op Curaçao, verhuist hij op twaalfjarige leeftijd naar Nederland. Pas op de middelbare school leert hij zichzelf *bongo* spelen, nadat een klasgenoot de trommels bij hem op zijn kamer heeft zien staan. Na een duo concert met gitaar en *bongo* weet Martin dat dit instrument voor hem is gemaakt. In 1980 koopt hij zijn eerste *conga's*, zwarte, met uitschuifbare pootjes van het merk Aria, die hij een jaar later inruilt bij de Amsterdamse muziekwinkel Hampe voor twee witte van het merk Latin Percussion (LP).

Ik had Nippy Noya een keer zien spelen en die speelde daarop, dus ja. Nippy speelt LP, dan moet ik ook LP hebben. (persoonlijke communicatie Martin Verdonk. September 2005)

Opvallend is dat Martin voordat hij *conga* leert spelen al handpercussie als *shakers*, *tamboerijn*, *triangel*, *cowbell* en *cabasa* speelt. Door met soukklansiekers op de radio mee

te spelen leert hij zichzelf de technieken van deze instrumenten. Het leren spelen van handtrommels als *conga*'s is een grotere uitdaging. Nippy Noya is dan de bekendste percussionist in Nederland en toeval wil dat de broer van Zeth Mustama van Massada, Willem in Arnhem woont. Hij laat Martin de juiste technieken en handzettingen zien. Intuïtief heeft Verdonk klanken als de open toon en de bas zichzelf goed aangeleerd, alleen de slap is een probleem. De enige informatie die op dat moment beschikbaar is, is een Amerikaanse langspeelplaat met een boekje met foto's: '*Understanding Latin Rhythms, Volume 1.*'<sup>34</sup> Ondanks het feit dat Martin Verdonk tien jaar na Nippy Noya begint met *conga* spelen, is de informatie over speeltechnieken echter nog altijd schaars. Later, in 1983, krijgt Martin een jaar les op het conservatorium van Steve Boston, waarmee hij voornamelijk werkt aan zijn houding en het verdelen van energie tijdens het spelen.

### *Unified techniek, authentieke techniek en eigen concepten*

In de jaren tachtig neemt de kennis over Afro-Cubaanse muziek toe, zeker nadat Cuba de grenzen in 1985 open heeft gezet en de eerste percussie conservatorium studenten naar het eiland gaan om te studeren. Ook Martin Verdonk maakt in 1986, samen met Nippy Noya, de reis, om percussie te gaan studeren bij Conjunto Folklórico Nacional de Cuba. Daarna gaat hij nog twee keer terug, in 1987 en 1988, om juist dieper in de *bata* tradities te duiken. Ondanks zijn liefde voor en kennis van de Afro-Cubaanse tradities noemt Verdonk zichzelf geen latin percussionist. Ik heb hem daarom ook gevraagd in hoeverre hij nog in zijn spel gebruik maakt van een Cubaanse traditie.

Dat is voor mij totaal geen punt, daar denk ik geen seconde aan. Ik denk gewoon: Dit of dit nummer daar hoort dat of dat bij, daar zou dat lekkerder klinken. Natuurlijk, je maakt gebruik van de Afro-Cubaanse technieken en de *tumbao*: dat is allang geen Cubaans ding meer, zo universeel is dat geworden. Ga maar eens naar een derderangs restaurant in de Filippijnen, daar wordt ook *tumbao* gespeeld. Ik luister naar wat heeft het nummer nodig; ik luister naar de melodie, de bassdrum, de bas, de toetsen, wat is de sfeer. Soms maak je gebruik van aangepast traditioneel en soms verzin je ter plekke iets. (persoonlijke communicatie Martin Verdonk. September 2005)


Martin gaat ook een maand naar Guinee, waar hij *djembé* studeert met de drummers van het National Ballet de Guinee. Bij groep Africa Soli speelt hij ook Afrikaanse trommels. Aangezien de wereldwijde handel in instrumenten professioneler is geworden, zijn er meer niet-westerse percussie instrumenten te verkrijgen. Door de basis die in de jaren zestig, zeventig en tachtig is gelegd voor het Afro-Cubaanse en later het West-Afrikaanse instrumentarium, is de kennis over deze instrumenten in de jaren negentig goed. Er zijn echter nieuwe instrumenten op de markt gekomen, zoals de Peruaanse *cajon* en de Nigeriaanse *udu*. De speeltechnieken voor deze groep zijn niet altijd bekend: een unified technique, gebaseerd op de technieken die al wel beheerst worden, biedt dan een oplossing.

---

<sup>34</sup> Deze langspeelplaten werden uitgegeven door het Amerikaanse percussiemerk Latin Percussion.

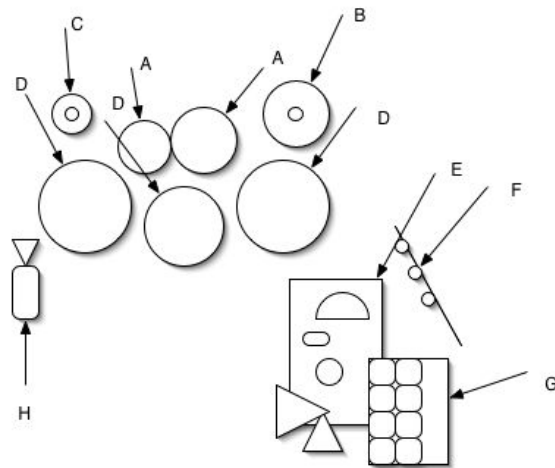
De *djembé* techniek is substantieel iets anders dan de *conga* techniek. Om echt een goeie *sound* uit *djembé* te krijgen, moet je wel die stap terug doen. Maar op mijn *udu* gebruik ik geen *tabla* techniek, daar gebruik ik gewoon mijn *conga* techniek. Dat werkt voor mij heel goed. (persoonlijke communicatie Martin Verdonk. September 2005)

De compositie ‘*New Morning Sunrise*’, van Martin’s solo cd ‘*Old School, New Sounds*’ is een goed voorbeeld van een traditioneel ritmisch concept toegepast in een moderne setting. De instrumenten zijn *conga*’s, *timbales* en *bellen*. De ritmes die gespeeld worden hebben de wortels in traditionele *cascara* en *tumbao* patronen. Het verschil zit echter in de maatsoort, die zeven achtsten is, iets wat in Cubaanse son en zelfs salsa niet vaak voorkomt. Door gebruik van een *drumset* naast het niet westerse slagwerk heeft het stuk een latin jazz karakter.

Figure 28 transcriptie  Sampletrack 19 Martin Verdonk ‘*New Morning Sunrise*’. Bel, conga’s en drumset. Het belpatroon is gebaseerd op de *cascara patronen* uit de Cubaanse traditie en salsa, alleen nu in een oneven maatsoort, wat ongebruikelijk is in het traditionele genre. Het congapatroon volgt het patroon over drie drums. (S= slap, T= tip, O= open, M= muffled) (Transcriptie GvS)

### *Organologische expansie en de hybride set-up.*

In de basis van Verdonk's setup staat het Afro-Cubaanse instrumentarium van drie *conga's* en *bongo*, soms aangevuld met *timbales*. Aangezien hij voornamelijk werkzaam is in de pop, jazz en fusion genres, neemt ook handpercussie een belangrijke plaats in.



A= Bongo  
B=12" Splash cymbal  
C=10" Splash cymbal  
D=Conga & Tumba  
E=Table with cowbells, various handpercussion  
F=Chimes & bells  
G=SPD-20 pad  
H=Cowbell with footpedal  
Set up can include timbales,djembé, various cymbals, udu &cajon

**Figure 29 Martin Verdonk set up 2005: de basis wordt gevormd door het Afro Cubaanse instrumentarium van conga's en bongo. Daarnaast een tafel met diverse handpercussie en elektronica. (illustratie GvS)**

### *Artiesten en bands*

De artiesten en groepen die een beroep doen op Martin Verdonk komen uit de hele wereld en bewegen zich in allerlei stijlen en genres. De doorbraak in Nederland komt met de percussiegroep Congarilla waarin hij samenspeelt met de Santana percussionisten Orestes Vilato en Raul Rekow en die van 1986 tot 1989 intensief toert in Europa. In Nederland krijgt hij bekendheid door zijn werk met de latin jazz groep Nueva Manteca (zie 4. Percussie op het conservatorium), Doe Maar, Ilse de Lange en velen andere artiesten en bands. Internationaal speelt hij met onder andere Steve Winwood, Incognito, Santana en de NDR Bigband. De laatste jaren heeft Martin Verdonk zich ook toegelegd op het produceren van cd's onder eigen naam. (zie discografie en website [www.martinverdonk.com](http://www.martinverdonk.com))

*Joshua Samson. (Den Haag 1967)*

Als zoon van een beeldend kunstenaar, komt Joshua Samson al op jonge leeftijd in aanraking met de avant-garde kunst en muziekwereld. Muziek wordt gewoon thuis gemaakt door familie en vrienden, waar Joshua, samen met zijn broers speelt op alles wat hij kan vinden. Na de middelbare school gaat hij naar het Koninklijk Conservatorium in Den Haag. Aangezien het dan nog niet mogelijk is om niet-westerse percussie te leren, gaat Samson jazzdrums bij drumdocent Clarence Becton studeren. Tijdens de opleiding komt hij in aanraking met jazz, waar vooral Weather Report en de bands van Miles Davis van grote invloed zijn. Door de percussionisten van die groepen te imiteren leert Samson de eerste beginselen van het improviserend spelen op percussie.

Qua ritmes was het (op het conservatorium GvS) heel erg beperkt wat er te leren viel, dus het was beter om te kijken wat er gebeurde; de energie van wat er gebeurt, wat het dan is; op sound, op klank, op emotie, op dynamiek; en natuurlijk heel veel improvisatie. (persoonlijke communicatie Joshua Samson. Augustus 2005)

Samson benadrukt echter wel, dat voordat je echt vrij kan spelen, het belangrijk is, om de muziektradities, waaruit de percussie-instrumenten komen, grondig te bestuderen. Voor Samson zijn dat de technieken uit landen als Brazilië, Marokko en India. In 1987 ontmoet Samson de Frans / New Yorkse percussionist Mino Cinelu, die op dat moment in de groep van Miles Davis zit. Na het conservatorium krijgt Joshua een beurs, waarvan hij zeven maanden naar New York kan voor studie, bij onder andere Cinelu. Samson kiest juist voor die stad omdat alle genres en stijlen in de muziek er vertegenwoordigd zijn; muziek uit Trinidad, Puerto Rico en Cuba, de jazz uit de clubs, slagwerk uit Senegal en Brazilië, hiphop en rock; alles komt samen in de metropool.

Als ik elke avond swingende montuno's moet spelen, is mij dat te eenzijdig, daar wordt ik heel ongelukkig van.  
(persoonlijke communicatie Joshua Samson. Augustus 2005)

Met Cinelu studeert hij op klank, soleren, uithoudingsvermogen en orkestratie. Twee jaar later gaat hij ook naar Robert Thomas Jr. (zie 3.12. Robert Thomas Jr.) om weer andere aspecten van het improviserend spel te leren. Van hem leert hij percussie als een melodie instrumenten groep te zien.

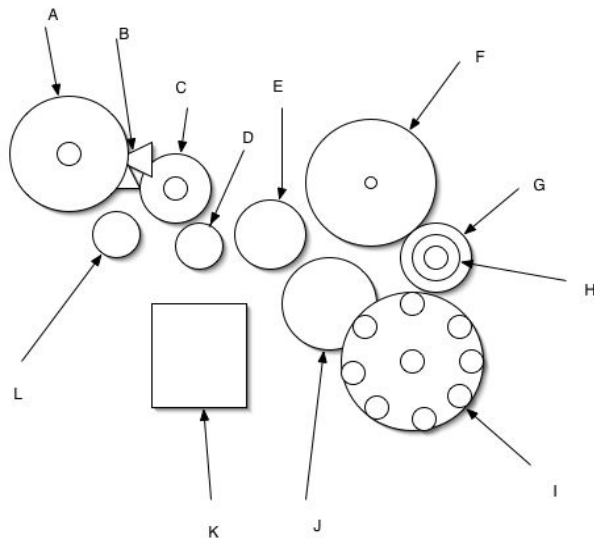
*Organologische expansie en de hybride set-up.*

Samson's muziekkamer thuis in Den Haag is een verzameling van slagwerk uit de hele wereld. In en op kasten staan *framedrums* uit de hele wereld zoals een *riq* uit het Midden-Oosten, een Braziliaanse *pandeiro*, een paar *kanjira's* uit India, een Ierse *bodhran* en verschillende maten Marokkaanse *bendhirs*. Daarnaast staan grotere drums, zoals een *timba*, een *cajon* en een *marimbula*. De laden zijn gevuld met *bellen* en *lensdrums*, speciaal gemaakt door de Amerikaanse kunstenaar en instrumentenmaker Pete Engelhart, en diverse *shakers*, *chimes* en andere soundmakers. Naast één van de kasten staat een

collectie oude *cymbals*, daarnaast kisten met verschillende maten *udu*'s. Tussen de instrumenten staan boeken, dvd's en cd's over onderwerpen als muziek, kunst, comedy, en filosofie. Instrumenten en kennis uit de hele wereld zijn hier samen gebracht en vormen een stilleven van het leven van de percussionist.

Een generalist ben je al gauw; je kan het niet doen op een niveau dat je specialist zou zijn. Bijvoorbeeld een cajonspeler die duikt gewoon helemaal in de cultuur en de traditie en alles wat dat betekent en wat dat is en wie dat gedaan heeft en waarom dat gedaan is en uit welke stijl dat komt; in zoverre heb ik daar helemaal geen tijd voor om én *cajon* én *kanjira* én *morsing* te studeren. Wat het is: je kijkt ernaar wat het is, je bestudeert het, je luistert naar de klank en je probeert het zo respectvol mogelijk te quoten, te gebruiken, te doen, maar niet om met Zakir Hussain (*tabla* meester, GvS) *kanjira* concerten te gaan geven. (persoonlijke communicatie Joshua Samson. Augustus 2005)

Eén van de set-ups waar Samson tegenwoordig mee speelt is samengesteld uit instrumenten uit verschillende culturen. De *cajon* wordt ingezet ter vervanging van de *bassdrum* / *snaredrum* combinatie van de drumset. Opvallend is wel, dat twee *ride cymbals* en een 10 inch *hihat* ervoor zorgen dat set als een compleet *drumstel* kan klinken. De set wordt aangevuld met handpercussie als *krakatsch* en *kanjira*.



- A= 18" Ride Cymbal (old K Zildjian)
  - B= 4 Pete Engelhart bells (Tuning:CDGA)
  - C= 10" Hihat (mounted)
  - D= Darabuka (on stand)
  - E= Pandeiro with remo pinstripe without jingles (on stand)
  - F= 20" A Custom flat ride
  - G= 11" splash cymbal
  - H=12" splash cymbal (inverted)
  - I= Hang
  - J= Bendhir (on stand)
  - K= Cajon
  - L= 8" tom
- Set up includes also morsing, kanjira,krakatsch, small bells (played with left foot) and a Pete Engelhart crasher.



Figure 30 Joshua Samson set up 2005 (illustratie en foto GvS)

*Unified technique, technische expansie en eigen concepten.*

Joshua Samson heeft door de jaren heen een grondige studie gemaakt van de specifieke speeltechnieken van de individuele instrumenten, door onder andere studiereizen te maken naar Marokko, New York en India. Door zijn keuze om niet een specialist maar generalist te zijn, zijn werk als improviserend musicus en zijn westerse achtergrond, gebruikt hij deze technieken vrij en zonder restricties door elkaar heen. Juist het hybride karakter van zijn speelstijl, technieken en instrumentkeuze bepaalt de identiteit van de musicus.

Nu speel ik niet zo heel veel *conga*'s en als ik *drums* speel die daar op lijken, zoals een *bougarabou*, dan heb daar wel een techniek voor die voor mij goed werkt. Maar *cajon* is weer een andere techniek en een andere plek (van de slagplaat GvS) waar je speelt. En dan heb ik toch veel stokken, omdat ik mijn hand combineer met een stok; als je rechterhand in een set *cymbal* speelt en je linker hand op een *cajon* of een *framedrum*, wat eigenlijk een derde techniek is, de hele Glen Velez school (*framedrum* masterdrummer GvS), hoe speel je *framedrum*, vanuit *kanjira* gedacht, *bodhran* en *bendhir*: dat zijn allemaal weer instrumenten en technieken, die je weer goed kan gebruiken op andere instrumenten. Je krijgt wel veel commentaar als je een *framedrum* techniek of *pandeiro* techniek gebruikt op *conga*. (persoonlijke communicatie Joshua Samson. Augustus 2005)

Speeltechnieken komen niet meer alleen uit de Afro-Cubaanse hoek, maar ook uit India, Afrika en het Midden-Oosten. Samson geeft aan dat hetzelfde geldt voor instrumenten die met stokken worden bespeeld. Als voorbeeld geeft hij het verschil tussen latin *timbales* techniek, waarbij de speler op de *rim* en *paila*, de zijkant van de drum speelt en de technieken die op *timbales* worden gebruikt in jazz en rock, waarbij meer in het midden van het vel wordt gespeeld en niet zozeer wordt gedacht vanuit vaste patronen, maar meer vanuit een doorlopende 16-en beweging en *flow*. De volgende transcripties zijn voorbeelden van stijlvermenging en de unified technique.

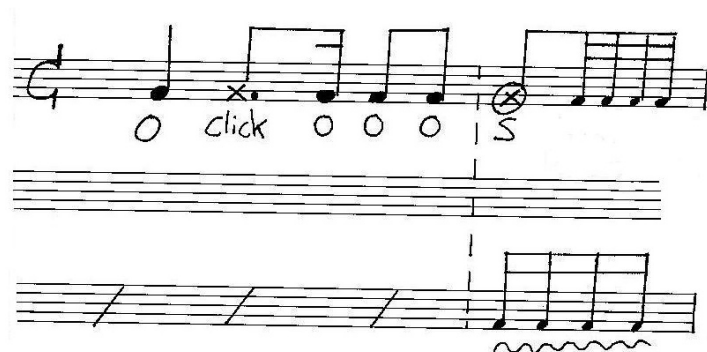


Figure 31 Drumset groove op framedrum met unified techniek: op de '2' een click met de vingers uit de darbuka traditie, op de '4' een slap uit het conga spelen, op de laatste 8<sup>ste</sup> een double stroke met de vingers uit de Indiase Kanjira traditie. Ook worden wrijftechnieken met de nagels gebruikt in de laatste 4 zestienden van de 4<sup>e</sup> tel in maat 2. (Transcriptie GvS)

Unified technieken kunnen ook werken wanneer het een geheel nieuw instrument betreft waarvan de speeltechniek niet verankerd ligt in een muziektraditie. Een voorbeeld hiervan is de *Hang*, van de Zwitserse instrumentbouwers Felix Rohrer en Sabine Scharer. Het metalen instrument is een combinatie van een zuid-oost Aziatische *gong*, een *steeldrum* en een *ghatam / udu*. De acht vlakken kunnen in verschillende toonreeksen gestemd zijn, variërend van een bluesladder tot een *gamelan* reeks als *pelog*. De ‘achterkant’ heeft een gat in het midden en kan worden gespeeld als *ghatam* of *udu*. Samson gebruikt als speeltechniek een combinatie van *udu*, *kanjira*, en *pandeiro* technieken, terwijl Chris Joris voor het zelfde instrument teruggrijpt op *conga* en piano techniek.<sup>35</sup>



Figure 32. Joshua Samson op de *Hang*. (foto GvS)

### 🎵 Sampletrack 20 Joshua Samson & Ofra Avni Hang

---

<sup>35</sup> Bij mijn bezoek aan het ‘Hang Haus’ in Bern, Zwitserland, speelde Sabine Scharer de Hang aan beide zijden door het instrument rechtop tussen de benen te klemmen. De linker speelde de melodie, de rechter het ritme. Ze vertelde me dat de verschillende speeltechnieken ontstaan door het simpele feit dat de Hang over de hele wereld wordt geëxporteerd.

The image shows handwritten musical notation for the 'Dhoomra' rhythm. At the top, there are two staves of music in 7/4 time, with a key signature of three flats. Below these are two diagrams illustrating the 14-beat cycle. The first diagram shows a sequence of 14 beats with drum symbols (circles, vertical lines, and horizontal lines) and the word 'celik' written below. The second diagram shows a more complex sequence of 14 beats with similar symbols and notes, including handwritten annotations like 'allah h/Node', 'sinas appal', 'selvillatje', and 'jayadaj. taya daga.'

Figure 33 Kanjira ritme. De tala is dhoomra, een cyclus van 14 beats. In de compositie *Dhoomra* wordt deze veel sneller dan traditioneel gespeeld en vormt daarmee de basis voor de melodie, die wordt gespeeld door de bas. De handgeschreven aanwijzingen zijn voor het percussieorkest die de tala verdeeld hebben over surdo's, tamboerijnen, klong-yaw's en djembé's. (track 7 *Living the Life at the NSJ 2002, Apple on the Moon*) (transcriptie Joshua Samson en GvS)

🎵 Sampletrack 21 'Dhoomra'.

In de compositie 'Dhoomra' loopt alles in elkaar over: het ritmisch concept is Indiaas, de instrumenten zuid-oost Aziatisch, Braziliaans en West-Afrikaans, de interpretatie en improvisatie komt uit de jazz.<sup>36</sup> Samson's opmerkingen over generalisatie en het plaatsen van niet westerse instrumenten en klanken binnen geïmproviseerde muziek sluiten aan op de ontwikkeling van nieuwe percussionisten en jazz wereldwijd. De jazz karakteristiek om je eigen geluid te vinden gecombineerd met de cultivatie van speltechnieken voor improvisatie komen naar voren in de creativiteit van de musicus. Door hun grote variëteit in instrumenten verschillen percussionisten van andere improviserende musici die zich doorgaans specialiseren op één instrument. Keuze van een bepaald geluid is dus een onderdeel van hun expressie en improvisatie (Robinson 2002:65).

<sup>36</sup> Het woord 'dhoomra' wordt in het in Nederlands meestal geschreven als 'jhumra'.

## Tot zover

Met de percussionisten Martin Verdonk en Joshua Samson zijn we in het heden beland en eindigen deze geschiedschrijving en analyse van de ontwikkeling van de Nieuwe Percussionist in Nederland en België. De improviserende slagwerker heeft zich ontwikkeld tot een volwaardig geaccepteerd en gewaardeerd musicus bij zowel het publiek als collega musici. De ontwikkelingen vanaf de jaren zestig hebben geleid tot een nieuwe vorm van het spelen van slagwerk, waarin naast ritme ook *sounds* en het kleuren van de muziek een functie binnen de hedendaagse jazz, pop en geïmproviseerde muziek hebben gekregen. De combinatie van instrumenten is gegroeid van de standaard Afro-Caribische drie-eenheid van *conga's*, *bongo* en *timbales*, naar hybride, eclectische set-ups, waarin drums en handpercussie uit de hele wereld samenkomen. 'Anything goes' is het credo tegenwoordig bij kiezen van muzikale invloeden. Internet, cd's, dvd's en goedkoop reizen hebben een stroom van informatie op gang gebracht en de infoscape verbreed, die schijnbaar onuitputtelijk is, al geven verschillende informantten aan dat toch niets gaat boven het leren van leraar tot leerling.

Door meer kennis zijn individuele speeltechnieken van diverse instrumenten bij deze laatste generatie beter bekend dan bij de generatie percussionisten voor hen. Dit heeft tot gevolg gehad dat de keuze voor een afwijkende speeltechniek eerder gebaseerd is op een bewuste keuze van de musicus, dan dat deze wordt gebruikt omdat de kennis onvoldoende aanwezig is. Traditionele technieken en afwijkende technieken staan gelijkwaardig naast elkaar, al geven zowel Chris Joris, als Joshua Samson en Martin Verdonk aan dat het cruciaal is om de traditie grondig te kennen, om daar vanuit nieuwe opvattingen te ontwikkelen. Robinson onderscheidt twee soorten nieuwe slagwerkers in zijn onderzoek, die hij in het volgende model weergeeft (Robinson 2002:13).

Models for the New Percussionist:

### American Model

- USA born
- Trained in classical music
- Background in jazz
- Second hand exposure to traditional music

### Non- American Model

- born outside USA
- first hand training in traditional music with strong percussion use
- second hand exposure to jazz and other American popular musics

Hoewel dit schema opgaat voor de improviserende slagwerkers in de Verenigde Staten, kan er voor Nederland en België nog een categorie worden toegevoegd.

### Nederlands / Belgisch model

- Geboren en / of opgegroeid in Nederland of België.
- Achtergrond in pop en / of jazz
- Weinig tot geen training in klassieke muziek
- Second hand exposure to traditional music

Nadat ik mij in de voorafgaande hoofdstukken volledig heb gericht op de ontwikkelingen van individuele percussionisten en hun rol binnen de ontwikkelingen van het ontstaan van de New Percussionist, komen in de volgende hoofdstukken de rol van de conservatoria en de productinnovatie door slagwerkproducenten aan bod.

#### **4. Percussie op het conservatorium**

Vanaf de jaren tachtig krijgt percussie een plaats op verschillende conservatoria in Nederland. Het is een enorme stimulans voor de verspreiding van de kennis over niet-westerse, voornamelijk Afro-Cubaanse, muziek. Hierdoor neemt het aantal percussionisten toe, wat bijdraagt aan de bekendheid van niet-westers slagwerk bij collega musici, producers en het publiek. In dit hoofdstuk wordt belicht hoe de Afro-Cubaanse tradities worden opgenomen in het curriculum van verschillende conservatoria en uiteindelijk het startsein geven voor een wereldmuziek opleiding aan de Hogeschool voor muziek en dans in Rotterdam. Daarnaast bekijk ik de betekenis die de conservatoria hebben gehad voor de ontwikkeling van de improviserende percussionist.

##### **4.1. De eerste stappen**

Het conservatorium is in die jaren een voornamelijk op westerse klassieke muziek gerichte opleiding waar naast het bespelen van een instrument ook veel kennis van muziektheorie wordt verlangd. Wel is er al op de conservatoria van Rotterdam, Den Haag, Amsterdam en Hilversum een opleiding Lichte Muziek, waarin jazz centraal staat.<sup>37</sup> Jan Huydts, de coördinator van de jazz afdeling van 1980 tot en met 1985 van het Hilversums conservatorium, vraagt Steve Boston of hij een percussie cursus wil opzetten. Steve leert hem kennen bij de band van Hans Dulfer en gaat op drie conservatoria lesgeven: Rotterdam, Arnhem en Hilversum. De eerste lessen zijn opgezet als een soort sociaal plan om jongens van de straat, die talent hebben om muziek te maken en percussie te spelen, de kans te geven om een diploma te halen. Het curriculum is wel aangepast aan de achtergrond van de studenten. Daarnaast worden de studenten uit de drummers op school gerekruteerd. Op deze scholen laat Boston een hele generatie drummers de beginselen van het Afro-Cubaans drummen zien. Onder deze studenten zijn later opvallende musici als Marcel Serierse, Bob Langenberg, Martin Verdonk en Lucas van Merwijk.

Ik was er verantwoordelijk voor dat je na vijf jaar je brood ermee kon verdienen.  
(Steve Boston persoonlijke communicatie. Oktober / november 2005)

Steve stelt ook voor om andere percussionisten, met andere specialisaties, zoals pop en rock en Braziliaans naar school te halen. Boston zorgt er, samen met Alberto de Hond en Jan Laurens Hartong, persoonlijk voor dat grote namen als Tito Puente en Orchestre Libre met Manny Oquendo naar de school komen om workshops te geven. Nippy Noya benadrukt dat ook het feit dat Steve Boston en Raoul Burnet Nederlands spreken, Nederland een grote voorsprong heeft gegeven ten opzichte van de rest van

---

<sup>37</sup> In 1974 start het Rotterdams Conservatorium als eerste met de opleiding Lichte Muziek. Vanaf 1980 hebben ook Den Haag en Hilversum een jazzafdeling.

Europa in de ontwikkeling van percussie. Noya wordt begin jaren tachtig uitgenodigd om gastcolleges te geven, waarin de nadruk ligt op handpercussie en de toepassing van het latin instrumentarium in stijlen als pop en rock. Het eerste college komen alle studenten opdagen, met het tweede de helft en op de derde workshop niemand. Noya wordt naar eigen zeggen geboycot, omdat oudere jaars studenten zijn opvattingen verkeerd vinden. Met Nippy Noya op het Rotterdams conservatorium beginnen de eerste scheuren tussen de wereld van de traditie en die van de improvisatie zich af te tekenen.

### *Jan Laurens Hartong (1941)*

Eén van de mensen die een sleutelrol heeft gespeeld in de geschiedenis van percussie in Nederland is componist, pianist, pedagoog en etnomusicoloog Jan Laurens Hartong. In zijn jonge jaren studeert hij bebop piano en vormt hij samen met drummer Han Bennink en bassist Ruud Jacobs een jazztrio. Jan's oudere broer is danser en een groot liefhebber van Afro-Cubaanse muziek en neemt de eerste langspeelplaten naar huis. Het is in eerste instantie niet het pianospel maar de *conga* ritmes die de aandacht van Hartong trekken. De opnames van Cal Tjader met percussionist Armondo Perazza kent hij op dag van vandaag nog uit zijn hoofd en zo komt het dat hij op zijn vijftiende al bekend is met de stijlkenmerken van alle beroemde congadrummers van die tijd.

Ik ben verkocht als ik een *conga* hoor, als iemand ergens op een pleintje *conga* zit te spelen; dat is niet uit te leggen, dat is iets van vroeger.  
(persoonlijke communicatie Jan Laurens Hartong. Mei 2006)

In zijn zoektocht om meer over de instrumenten te weten te komen, bezoekt hij wekelijks de club La Tropicana, waar hij in de pauzes van Steve Boston, Raoul Burnet en John Grunberg de beginselen leert. (zie Steve Boston, Raoul Burnet, John 'Grunchi' Grunberg.) Deze ontmoetingen maken dat Hartong in de groep Ritmo Natural gaat spelen, waar hij twee blazers aan toevoegt. Na een aantal jaren te hebben gespeeld, besluit de pianist in 1982 Manteca op te richten. (zie Luuk Kranenburg) uit de wens om in een echte salsa band te spelen. Dit komt onder andere door zijn contacten met de pianist Eddie Martinez, die hem leert hoe de piano *tumbao*'s in elkaar steken en hem toont hoe de *clave* binnen een arrangement werkt. De nieuwe band speelt puur salsa en heeft drie Antilliaanse zangers. In hetzelfde jaar gaat Jan naar New York om met de latin-jazz pioniers Andy en Jerry Gonzalez te studeren. Zij tonen hem de finesses van de salsa en latin jazz, maar maken hem ook duidelijk dat hij wil hij zich echt verdiepen in Afro-Cubaanse muziek, hij toch naar Cuba zal moeten. In 1984 gaat hij naar het eiland toe, waar hij door connecties bij alle goede musici in Havana makkelijk binnenkomt. Jan ontmoet daar mensen zoals Pelo el Afrokan, de vader van de *Mozambique*. Op het conservatorium laat Peidito hem de echte rumba's zien en speelt met leerlingen alle partijen voor. De percussionisten van de groep Afro Cuba tonen hem de ritmes met de handzettingen. Met al deze kennis keert Hartong terug naar Nederland en wordt gevraagd door collega's van de jazzopleidingen op verschillende conservatoria om de latin aan de studenten uit te leggen.

Voordat Jan op de conservatoria les gaat geven, verdient hij zijn geld met onder andere schoolconcerten, samen met Nippy Noya en later met Steve Boston. Daarna komt hij in het Tropeninstituut in Amsterdam, als adjunct conservator en organiseert hij daar concerten. Jan leert de Braziliaanse muziek, net als bij de Afro-Cubaanse muziek en de New Yorkse salsa, ook door de muziek van langspeelplaten uit te schrijven en op *atabaque* les te nemen van de Braziliaanse drummer Paolo Prata. Na verschillende reizen naar Cuba besluit Hartong de naam Manteca in 1987 om te dopen tot Nueva Manteca ('nieuwe Manteca') en gaat daarmee meer de kant op van de Cubop. De groep zal over de hele wereld furore maken als één van de meest innovatieve latin jazz groepen. (zie Martin Verdonk)

🎵 **Sampletrack 22: Nueva Manteca. *Young & Fine***

*Luuk Kranenburg. (Vlaardingen 1962)*

De allereerste student die in het hoofdvak percussie aan het Rotterdams Conservatorium afstudeert is Luuk Kranenburg. Hij begint op de school als drummer in 1978. In 1980 introduceert Jan Laurens Hartong de Afro-Cubaanse muziek en New Yorkse salsa en wordt voor het eerst de mogelijkheid geboden om hoofdvak percussie te studeren. Steve Boston wordt aangetrokken als percussie hoofdvak docent en de studenten worden gerekruteerd uit de degenen die hoofdvak drums studeren. Aangezien de kennis over Cubaanse muziek door de geslotenheid van het eiland de eerste jaren beperkt is, komt de kennis van Steve, van langspeelplaten en van Cubanen die in het buitenland leven. De opleiding is daardoor puur Afro-Cubaans gericht en besteedt nog weinig aandacht aan slagwerk uit andere culturen buiten de Caribische.

Braziliaans kwam niet voor. Jan heeft nog wel wat pogingen gedaan. Ik heb nog wel *berimbau* leren spelen van Jan, dus we deden wel wat dingen in die richting, maar Cubaans en Braziliaans dat beet mekaar toentertijd. Ik had er wel notie van, want ik dook wel op die Braziliaanse dingen en op een gegeven moment kwam natuurlijk Paolo Prata. Via hem heb ik dat Braziliaanse drummen geleerd en zelf was je wel bezig met *surdo*. Soms deed je bij Jan wel eens wat in die richting, maar Jan was natuurlijk zelf voornamelijk latin jazz.  
(persoonlijke communicatie Luuk Kranenburg. September/ november 2005)

Alles moet volgens de *clave*, de twee patronen waar alle genres binnen de Afro-Cubaanse muziek op gebaseerd zijn. Nippy Noya is op dat moment dé percussionist voor westerse muziek, maar zijn vrije, niet op de *clave* gebaseerde spel wordt in Rotterdam absoluut niet begrepen en gewaardeerd.

Nippy is voor mij ook een enorme reden geweest waarom ik ben gaan spelen, hij ook. In de hal hierachter (Vlaardingen GvS) speelde hij als gastmuzikant mee. Hij was er eigenlijk uit (uit Massada GvS), maar deed als gast nog mee, dus toen heb ik hem *conga's* zien spelen. Hij is voor mij één van de grote redenen geweest om *conga's* te gaan spelen. Ik moet niet alleen Tito noemen. Dat is natuurlijk het wrange en het mooie van het verhaal; dat de cirkel rond is; dat over hem aan de

ene kant lachwekkend werd gedaan, aan de andere kant was hij voor ons ook het grote voorbeeld. Hij was de enige die het deed; hij deed Stan Getz, hij deed alles. Wij van de 'latin politie' vroegen ons af hoe dat kon, maar ja, hij was natuurlijk de ideale percussionist, qua smaakvol invullen. Hij was de enige die bijvoorbeeld *berimbau* speelde.  
(persoonlijke communicatie Luuk Kranenburg. November 2005)

#### 4.2. Wereldmuziek in Rotterdam en Enschede.

*Wereldmuziek op het Rotterdams Conservatorium. (Hogeschool voor Muziek en Dans. Codarts)*

Met Jan Laurens Hartong en Steve Boston krijgt de Afro-Cubaanse percussie een plaats binnen de Hogeschool voor Muziek en Dans in Rotterdam, al is het in het begin alleen binnen ensembles. De percussionisten worden gerekruteerd uit de drummers die de jazzopleiding volgen of van buiten de school uit groepen gehaald die al affiniteit hebben met Caribische muziek. (zie Luuk Kranenburg). In de jaren hierna krijgt percussie een meer autonoom karakter.

In 1989 voegen Hartong en collega Joep Bor verschillende afdelingen samen tot wereldmuziek opleiding als onderdeel van Codarts, de huidige naam van de Hogeschool voor de Kunsten in Rotterdam. Flamenco als onderdeel van het curriculum bestaat dan al, Noord-Indiase muziek en latin worden ook al aangeboden. Argentijnse tango en Turkse muziek maken het programma nu compleet. Percussie wordt nu binnen de verschillende afstudeerrichtingen als hoofdvak aangeboden, maar van een cross-over tussen de verschillende werelddelen is nog geen sprake. Door de jaren heen spelen vele beroemde percussionisten als gast met Nueva Manteca mee, zoals Giovanni Hildalgo, Armando Perazza, Orestes Vilato, Bobby Sanabria en Luis Conte, die meteen worden gestrikt om op het conservatorium in Rotterdam als gastdocent workshops te verzorgen.

In de toekomst ziet het er naar uit dat ook de muziek van West-Afrika vertegenwoordigd wordt. Er worden al wel workshops aangeboden voor *kora* en *djembé*. Voorzichtig wordt er ook al nagedacht over een studierichting 'World percussion' waar studenten de mogelijkheid krijgen om zich op verschillende slagwerkinstrumenten te bekwamen.

Bij al die wereldmuziek percussionisten, als je die gasten van vroeger tot ook nu een beetje in de peiling hebt, dan zie je dat ze allemaal, een goede basistraining hebben gehad binnen hun eigen traditie, van hun eigen cultuur, of het nou Nana is, of Okay Temiz. Ik heb Nana ook vaak zien spelen, vanuit zijn Braziliaanse traditie en op een gegeven moment pakt die Indiase tabla's en ging die daar een hele trip op maken. Ik vond het 't einde, natuurlijk omdat ik ook bevriend met Han was.<sup>38</sup>

Mijn opvatting is wel nog steeds dat zo'n world percussionist vanuit één bepaalde traditie moet binnenkomen, dat moet z'n vertrekpunt zijn en dat moet gewoon

---

<sup>38</sup> Okay is één van de redenen dat Jan zich gaat verdiepen in de *berimbau* (zie Chris Joris)

voor elkaar zijn. Als je het dan loslaat is het prima, of je gaat allerlei verbindingen aan met andere tradities, dat kan heel spannend zijn; die beheersing van één traditie, dat geeft, naar mijn gevoel, altijd voldoende waarborg om die brug te kunnen slaan.

(persoonlijke communicatie Jan Laurens Hartong. Mei 2006)

De studenten die nu in Rotterdam afstuderen beginnen steeds meer die bruggen te slaan, door ook meer handpercussie in hun set-ups op te nemen. Toch is Hartong van mening dat de toegepaste pop percussie beter zou kunnen. Met het nieuwe Music & Dance Centre in Delfshaven hoopt Codarts de opleiding te kunnen verbreden en een podium te kunnen bieden voor professionals, studenten en amateurs.

*Conservatorium van Enschede. Artez Hogescholen.*

Het conservatorium kent sinds 1990 een percussie opleiding waar Nippy Noya doceert. In het materiaal dat hij de studenten geeft probeert hij juist de andere, meer eclectische en improviserende kant van percussie te belichten.

Bij mensen die hier voorspelen om percussie te gaan studeren, vraag ik altijd: "speel wat je kan spelen, niet wat je kent." Ik geef niet traditioneel, niet tipico, dus daarom hoeft het niet zo streng, begrijp je? Maar daarmee heb ik eigenlijk tegelijkertijd de vreugde van zo'n iemand gered. Want ze komen hier en ze hebben voorgespeeld en ik zeg niet meteen van: "Oh, dat is wat, waarom?" Ik zeg: "Dit is van jou, ik kan het geeneens naspelen, maar die leggen we even vier jaar in de ijskast. Die haal je er straks weer uit. We gaan eerst de komende vier jaar deze dingen doen." (persoonlijke communicatie Nippy Noya. September 2005)



**Figure 34 Nippy Noya, conservatorium Enschede. (foto GvS)**



Figure 35 Eerste les eerste jaars, conservatorium Enschede. (foto GvS)

🎵 **Sampletrack 23: Nippy Noya. Studiemateriaal voor studenten.**

Met percussie als hoofdvak op verschillende conservatoria neemt Nederland een leidende rol in binnen het muziekonderwijs in Europa. Vanuit heel de wereld komen studenten om zich te bekwamen in latin muziek. Doordat de conservatoria al vroeg niet-westers slagwerk als studierichting hebben aangeboden, hebben zij een essentiële rol gespeeld in de ontwikkeling van de percussionist in Nederland en daarmee ook, ondanks het traditionele karakter van de opleiding, een rol in de ontwikkeling van de ‘New Percussionist’. Tegenwoordig is percussie ook een studierichting op veel muziekscholen, waarbij naast de Afro-Caribische tradities ook aandacht wordt gegeven aan de muzieken van West-Afrika en Brazilië. Ook het Amsterdams Sweelinck Conservatorium kent een studierichting percussie. In België geeft Chris Joris les aan de Antwerpse Hogeschool en de Jazzstudio te Antwerpen.

**5. Invloed van innovatie, technologie en de expansie van het instrumentarium.**

*Nederlands fabrikaat.*

Nederland begint vanaf de jaren zestig een invloedrijke rol te spelen binnen de ontwikkeling van de eclectische improviserende percussionist in Europa. Parallel aan de opkomst van musici als Steve Boston, Nippy Noya en later Martin Verdonk neemt de vraag naar niet westers slagwerk toe. Hierdoor gaan in Nederland verschillende mensen zich bezighouden met het importeren en vervaardigen van percussie.

Instrumentbouwer John van der Meulen richt Afro Percussion op en percussionist Alberto de Hond zal de eerste zijn die het invloedrijke Amerikaanse percussiemerk Latin Percussion in Europa importeert. Later richt hij het Nederlandse merk Supercussion op, dat gepromoot zal worden door topnamen uit de latin, pop en jazzwereld.

## 5.1. Latin Percussion en Supercussion

*Alberto de Hond*

In New York komt Alberto de Hond in 1969 in aanraking met de instrumenten van Latin Percussion (LP), het merk van oprichter Martin Cohen, die op dat moment al met zijn instrumenten een kleine revolutie heeft ontketend onder de latin percussionisten met zijn producten. Alberto koopt enkele *cowbellen* en een *bongo* en neemt deze mee terug naar Nederland. De instrumenten zijn een groot succes en hij besluit om zijn spullen te tonen aan de muzikwinkels Hampe en Weerts. Beide zaken zijn geïnteresseerd en doen een bestelling, wat meteen een probleem oplevert, want het blijkt lastig te zijn om die instrumenten te bestellen. Na diverse brieven naar Henry Adler ontvangt hij onverwachts een antwoord van Martin Cohen, die de brief weer via Johnny Pacheco heeft gekregen. Vanaf de eerste bestelling van 154 dollar, worden de orders langzamerhand groter. In hetzelfde jaar, 1969, wordt in Hilversum de eerste muziekbeurs van Nederland gehouden, waar voor het eerst het LP materiaal te zien is voor een groter publiek. Het jaar daarop heeft Alberto zijn eigen stand, waarop onder andere de eerste LP fiberglas *conga's* te zien zijn. Niet veel later komt Martin Cohen bij hem thuis en begint de business echt goed op gang te komen. Samen met het Amerikaanse merk Evans Drumheads staat Alberto de Hond op de Frankfurter Messe. De markt in Europa groeit gestaag en aan het einde van de jaren zeventig is Latin Percussion het enige serieuze percussiemerk dat er te krijgen is.

Juist omdat Cohen nu via Alberto de Hond een distributiekanaal heeft, krijgen percussionisten gemakkelijk toegang tot niet-westers slagwerk. De promotie van het merk wordt nog versterkt doordat de zakelijke band tussen Europa en de Verenigde Staten het ook mogelijk maakt om bekende musici naar Nederland te halen. In 1979 organiseert Alberto de Hond in samenwerking met LP een serie concerten voor *timbalero* en bandleider Tito Puente, samen met *conguero* Patato Valdez, *bongosero* Johnny Rodriquez, pianist Eddie Martinez en bassist Sal Cuevas. De groep doet een tournee langs clubs, zoals het BIM huis, en radioprogramma's in Nederland en geeft daarnaast een workshop in het Koninklijk Instituut voor de Tropen, waar de heel percussiespelend Nederland een kans krijgt om de meesters aan het werk te zien en les te krijgen. Zes maanden later, in november, komt de groep weer, nu met Andy Gonzalez op *bas* en Alfredo De La Fé op *viool*. Behalve concerten en een radio-uitzending in Sesjun zijn er ook workshops op de conservatoria in Hilversum en Rotterdam.

Naast de import van de latin instrumenten, begint Alberto ook een handel op te zetten in Braziliaans slagwerk, dat hij rechtstreeks uit Brazilië invoert.<sup>39</sup> Om ook deze instrumenten in Europa weg te kunnen zetten wordt het merk Supercussion opgericht, waaronder ook artikelen voor drummers worden ondergebracht. Ondanks dat Latin Percussion en Supercussion elkaar qua assortiment niet in de weg zitten, is dit wel

---

<sup>39</sup> Alberto de Hond is de enige die instrumenten uit Brazilië importeert in Nederland. In de jaren tachtig is het niet lonend om instrumenten uit Afrika zijn te betrekken, wegens het gebrek aan goede fabrikanten daar. De *djembé* en *doun doun* hebben nog niet de populariteit die ze later zullen krijgen.

aanleiding voor Cohen om in 1988 de samenwerking met Alberto de Hond te beëindigen. Hierdoor wordt Alberto gedwongen om binnen een jaar Supercussion uit te bouwen tot een volledig percussiemerk, met ook latin instrumentarium in het assortiment. In Thailand vind hij de juiste fabriek die de *conga's*, *bongo* en *timbales* precies volgens zijn ontwerp kan bouwen en introduceert daarnaast ook nieuwe instrumenten als de *minitimbs*, de *crashbox* en een heel nieuw ontwerp van *cowbells*. Supercussion wordt een hit en vele professionals in Europa en daarbuiten spelen op instrumenten van het merk. Tegenwoordig heeft Alberto de Hond de merknaam verkocht en wordt het opnieuw aangeboden.

## 5.2 Afro Percussion

*John van der Meulen*

John van der Meulen geldt in de wereld van de percussie productie als dé uitvinder van nieuwe instrumenten en verbeteringen aan bestaande traditionele instrumenten. Hij is zeventien jaar als hij in 1974 Santana voor het eerst live ziet met Armondo Perazza, Raul Rekow en Orestes Vilato op percussie. Enthousiast over het geluid besluit hij *conga's* te gaan spelen. De enige winkel die op dat moment percussie instrumenten verkoopt is Hampe aan het Spui in Amsterdam. Daar koopt hij twee Latin Percussion *conga's*. Massada begint populair te worden in Nederland en via allerlei mensen komt hij in contact met Nippy Noya bij wie hij lessen gaat volgen. De lessen beginnen standaard met de *tumbao* op *conga*. Een paar lessen later zijn de *timbales* aan de beurt. Aangezien deze te duur zijn om te kopen, besluit hij ze zelf te maken. John volgt op dat moment een technische opleiding waar metaalbewerking een onderdeel is van de lesstof. Na de maten precies te hebben opgemeten, maakt hij een set koperen *timbales* waar Nippy zeer van onder de indruk is. Twee weken later komt van der Meulen met een zelfgemaakte *cuica* aan, die ook wordt goedgekeurd en weer later met *cowbells*. Nippy laat de instrumenten aan de percussionist van Massada Zeth Mustama zien. John maakt voor hem ook een set *timbales*.

Nadat John van der Meulen zijn opleiding heeft afgerond, werkt hij in Duitsland bij BASF, waar hij in zijn vrije tijd het bouwen van percussie instrumenten perfectioneert. Na een ongeluk wordt hij daar ontslagen en in Nederland is hij gedwongen, door bureaucratie waardoor hij niet in aanmerking komt voor werk, om een alternatief te verzinnen. Het alternatief wordt Afro Percussion, het eigen percussiemerk dat John in 1981 opricht. Het woord Afro is een eerbetoon aan de Afrikaanse oorsprong van alle percussie instrumenten.<sup>40</sup> Het kost behoorlijk wat tijd voordat men bij de Kamer van Koophandel en verschillende banken begrijpt wat percussie precies is en of daar wel een markt voor is. Aan Van der Meulen wordt gevraagd of er wel handel in zit, want “zoveel zwarten wonen er hier toch niet!” (persoonlijke communicatie John van der Meulen. November 2005) De opstartperiode is zeer zwaar omdat niemand een lening wil verstrekken. John doet alles zelf; de productie, de inkoop, de boekhouding. De verkoop

---

<sup>40</sup> Van der Meulen plaatst zijn eigen merk Afro Percussion hiermee ook tegenover het Amerikaanse Latin Percussion van Martin Cohen. Later is Pearl door rechtzaken in de VS gedwongen de naam ‘Afro Percussion’ te veranderen in ‘Pearl Percussion’.

doet hij door met spullen langs de winkels te rijden. Hampe, waar hij ooit zelf zijn eerste *conga*'s had gekocht, wordt zijn eerste klant. Latin Percussion is op dat moment het enige serieuze percussiemerk, dus winkeliers staan open voor iets anders, zeker ook omdat Afro op dat moment ook goedkoper geleverd kan worden.<sup>41</sup> Het assortiment van Afro Percussion bestaat dan uit *conga*'s, *bongo*, *timbales*, *bellen*, een *cuica* en *surdo*'s.

De Frankfurter Messe, de grootste muziekbeurs van Europa, geeft Afro Percussion belangrijke exposure en zal uiteindelijk beslissend zijn voor de toekomst van het merk. De eerste keer gaat John mee met Jan Putsjens, die dan al een grote zaak heeft in de verhuur en verkoop van percussie. De Messe levert de eerste klant in Duitsland op. Dat alles handgemaakt is en dus een lange levertijd heeft, neemt iedereen op de koop toe; voor kwaliteit is men bereid te wachten. De verkoop in Nederland gaat ook vooruit en Afro Percussion wordt in de jaren tachtig gepromoot door onder andere Nippy Noya, Martin Verdonk, Bart Fermie en Eddie Conard.

De samenwerking met Putsjens komt tot een einde en John van der Meulen gaat weer alleen verder. Elk jaar staat hij weer op de Duitse beurs met nieuwe, innovatieve instrumenten, wat hem de bijnaam 'the innovator' oplevert. Zonder dat hij het weet houdt de Japanse drummagnaat Pearl hem al die jaren in de gaten. Het bedrijf plaatst een grote order en binnen een jaar zijn in Japan bijna alle instrumenten verkocht. Een jaar later komt het tot een afspraak om samen te werken. Hiermee komt de wens uit van de percussiebouwer om zich meer met productontwikkeling bezig te houden en minder met de feitelijke productie. Na talloze samples van de instrumenten en instructies van Van der Meulen, lukt het de Japanners na enkele jaren om aan de strenge kwaliteitseisen van Afro Percussion te voldoen. In 2001 wordt de naam veranderd in Pearl Percussion. Tegenwoordig werkt John van der Meulen als productinnovator en ontwerper voor Pearl Percussion en worden zijn instrumenten wereldwijd gedistribueerd. De meeste instrumenten worden geproduceerd in Thailand en Japan, maar de prototypes maakt John nog steeds in zijn eigen werkplaats, thuis in Limburg. Tot zijn uitvindingen horen bijvoorbeeld een fiberglas *djembé*, een inklapbare *djembéstand* en een ronde *rainmaker*.

### **5.3. Innovatie en expansie in de set-ups van de New Percussionists.**

Zoals in de voorgaande passages is aangetoond, nemen de mogelijkheden om niet-westerse percussie-instrumenten te bemachtigen vanaf de jaren zeventig in Nederland en België toe. Afro Percussion en Supercussion zorgen er halverwege de jaren tachtig voor dat er in Nederland een alternatief komt voor het Amerikaanse aanbod van Latin Percussion. Hiermee loopt Nederland voorop in Europa en daarmee wordt de bekendheid van niet-westers slagwerk gestimuleerd. De set-ups van de nieuwe percussionisten groeien en krijgen een meer eclectisch karakter. Naast een uitbreiding op het latin instrumentarium, wordt het ook mogelijk om Braziliaans en Indiaas slagwerk te bemachtigen. Daarnaast neemt de productinnovatie van producenten als Alberto de Hond en John van der Meulen toe, waardoor er nieuwe instrumenten op de markt komen, die onderdeel gaan uitmaken van de klank van nieuwe percussionisten. De eerste innovatie

---

<sup>41</sup> Het Duitse merk Meinl van Roland Meinl bestaat dan al, maar is kwalitatief nog niet goed en heeft een te klein assortiment.

zit echter meer in de speeltechniek, stemming en relatie tot de andere instrumenten in de opstelling van de slagwerkers.

De laatste twintig jaar hebben musici en de industrie geprobeerd ook het ontwerp, de bouw en klank van instrumenten te herzien. Nieuwe materialen en bewerkingstechnieken spelen daarin een rol en ook elektronica is niet meer weg te denken in deze ontwikkeling. John van der Meulen en percussionist Bart Fermie hebben voor Pearl een hele nieuwe lijn handpercussie opgezet, compleet met nieuwe, speciaal voor de instrumenten uitgevonden speeltechnieken. Een andere trend is dat de wereld van percussie die van drums steeds meer nadert en overlapt. Van der Meulen heeft daarom ook intensief samengewerkt met de Cubaanse drummer Horacio Hernandez en aanpassingen van percussie-instrumenten voor de drumset met hem ontworpen.



Figure 36 John van der Meulen bij zijn percussie innovaties. (foto GvS)



Figure 37 Pearl magazijn; anno 2006 worden percussie producten wereldwijd gedistribueerd. (foto GvS)

De ontwikkeling van de eerste zelfgemaakte *conga*'s tot aan het enorme assortiment dat nu door grote internationale producenten wordt geboden, heeft ongeveer dertig jaar geduurd. De opkomst van de percussionist in Nederland en België heeft parallel gelopen aan deze ontwikkeling van de productie van instrumenten. Beide werelden hebben elkaar daarin gestimuleerd en versterkt. De industrie door musici nieuwe geluidsmogelijkheden te geven in de vorm van productinnovaties en goede distributie en de uitvoerende musici door hun vraag naar nieuwe geluiden voor hun hybride set-ups en door het exposeren en demonstreren van de instrumenten.

## 6. Conclusie.

Percussie in jazz en geïmproviseerde muziek in Nederland en België hebben een lange ontwikkeling achter de rug. Niet alleen hebben percussionisten in westerse genres een eigen taal moeten ontwikkelen, maar hebben zij ook vaak strijd voor acceptatie moeten leveren, zowel binnen als buiten de vakkring. De vraagstelling bij deze scriptie luidt: welke niet-westerse en westerse muzikale en niet-muzikale factoren hebben invloed gehad op de nieuwe eclectische slagwerkstijl en het ontstaan van een nieuw soort slagwerker in Nederland en België in de tweede helft van de twintigste eeuw. Hoe zijn deze opgenomen in de jazz, geïmproviseerde en populaire muziek?

Om deze vragen te kunnen beantwoorden heb ik verschillende aspecten bekeken, zoals de geschiedenis, het aanleren en opnemen van niet-westerse muzikale technieken en concepten, de organologie en organologische expansie van de set-up en de rol van de muziekindustrie en instrumentenbouwers.

Deze geschiedenis van de Nieuwe Percussionist is onder te verdelen in drie generaties die ieder hun specifieke bijdrage hebben geleverd. Alle informatie wijst erop dat Raoul Burnet en Steve Boston de eerste Nederlandse *conguero*'s van Nederland zijn, meteen gevolgd door Alberto de Hond en John 'Grunchi' Grunberg. Hun eerste leerlingen, zoals Glen Hahn, Ponda o' Bryan, Eddy Veldman en Koko Kowsolea verspreiden de technieken weer verder onder hun leerlingen. In de jaren zestig floreert in Amsterdam freejazz scene. Musici als Mischa Mengelberg, Han Bennink, Peter Brötzman en Hans Dulfer breken onder invloed van de Amerikaanse avant-garde radicaal met de regels van de geïmproviseerde muziek. Door een vrije manier van spelen en een open geest krijgt de slagwerker de ruimte en groeit uit tot veel meer dan alleen een 'timekeeper'. Via Steve Boston en de groep Ritmo Natural raakt de professionele muziekwereld vertrouwd met niet-westers slagwerk en muzikale concepten. In België komt de freejazz later op gang onder lokale musici. Percussionist Chris Joris woont eind jaren 60 in Parijs, waar hij de vervanger wordt van de Braziliaanse percussie innovator Nana Vasconcelos in zijn percussie trio, waarin ook twee drummers uit Senegal spelen. De groep speelt vrije, niet-traditionele ritmes.

Eind jaren zestig hebben de freejazz en jazzrock van Miles Davis grote invloed op de Nederlandse en Belgische jazzscene. Nippy Noya kan de eerste echte New Percussionist van Nederland worden genoemd. In de jaren zeventig neemt hij bijna alle percussie voor zijn rekening in de studio's van Nederland. Hij is de eerste met een volwaardige hybride set-up. De improviserende slagwerker heeft zich ontwikkeld tot een volwaardig geaccepteerd en gewaardeerd musicus bij zowel het publiek als collega's. De ontwikkelingen vanaf de jaren zestig hebben geleid tot een nieuwe vorm van het spelen van slagwerk, waarin naast ritme ook *sounds* en het kleuren van de muziek een functie binnen de hedendaagse jazz, pop en improviserende muziek hebben gekregen.

### *Identiteit: de Verenigde Staten vs. Europa*

Jazz in Amerika heeft zich vanaf de jaren veertig ontwikkeld tot een zeer divers genre waarin innovatie in ritme, harmonie, improvisatie, vorm en *sound* eerder regel dan uitzondering is. Deze muzikale wereld staat daardoor ook open voor de inbreng van percussionisten van buiten de Verenigde Staten. Vanuit Brazilië komen innovatieve musici als Airto Moreira en Nana Vasconcelos en vanuit Cuba vernieuwers als Chano Pozo. Zij zijn dus niet in de Verenigde Staten geboren of opgegroeid. De achtergrond van 'New Percussionists' in de Verenigde Staten enerzijds en Nederland en België anderzijds verschilt. Robinson toont aan dat de niet-westerse slagwerkers die in de jaren vijftig en zestig naar de Verenigde Staten komen, hun eigen instrumenten meenemen uit het land van herkomst. De nieuwe, vaak geïmproviseerde muziek die zij gaan spelen, benaderen zij vanuit hun eigen culturele context. Hun adaptieve strategie bestaat uit het aanpassen van de ritmes en de opvatting waarmee zij gespeeld worden. In de jaren vijftig en zestig is al wel sprake van organologische expansie. Het verschil met de jaren zeventig en later is echter dat het nog geen hybride *cross-cultural* set-ups zijn, maar alle instrumenten vaak afkomstig zijn uit één land.

### *Adaptieve strategie, serendipiteit en technische expansie.*

Alle Nederlandse en Belgische percussionisten zijn of in Nederland of België geboren, of zijn zoals Nippy Noya en Martin Verdonk op jonge leeftijd naar Nederland gekomen en daar opgegroeid. De enige uitzondering hierop is Steve Boston die in 1958 op drieëntwintigjarige leeftijd naar Europa komt. Zoals aangetoond past Boston zijn spel aan om aan de eisen te kunnen voldoen van de Nederlandse professionele muzikscene. Met deze adaptieve strategie loopt hij parallel aan de ontwikkeling in de Verenigde Staten. Zijn instrumenten zijn dan nog puur Caribisch, namelijk *conga's*, *bongo*, *timbales* en kleine Cubaanse percussie als *guiro*. Boston past zijn Caribische ritmes aan de *feel*, *time* en opvatting van de Nederlandse drummers aan. Hiermee zet in feite al een stap naar een meer vrije omgang met traditie. Generatiegenoot Alberto de Hond groeit muzikaal op in het jazzmilieu van Amsterdam. Door zijn omgang met Surinaamse musici als Steve Boston en Raoul Burnet raakt hij enthousiast over de Afro-Cubaanse en Caribische muziek. Zijn enige bron van kennis zijn de percussionisten op het podium van de 'zwarte' nachtclubs. Later gaat hij naar New York om te studeren bij *timbalero* Uba Nieto en om de band van Tito Puente te zien spelen en gaat deze kennis toepassen bij salsa bands in Nederland.

Onder invloed van Airto Moreira gaat Nippy Noya handpercussie in zijn set up gebruiken. Voor die tijd werkt hij met een Afro-Cubaanse opstelling. De Molukse achtergrond van Noya maakt dat hij vertrouwd is met de Molukse slagwerktradities van de *tifa*, maar zijn muzikaal referentiekader is westerse muziek als country en western. Martin Verdonk is wel geboren op Curaçao, maar woont al als kind in Nederland en pikt hier pas het percussie spelen echt op. Zijn spel ontwikkelt zich door populaire muziek als pop en jazz. Pas later, vanaf begin jaren tachtig, krijgen de latin en Afro-Cubaanse stijlen een plaats in het spel van de percussionist.

Het feit dat Nederlandse en Belgische New Percussionists zich richten op niet-westers slagwerk heeft hun identiteit als musicus sterk bepaald. Door een grondige studie te maken van niet-westerse slagwerk tradities worden zij op een gegeven moment geconfronteerd met hun eigen Europese achtergrond. Van exotisme in de negatieve zin van het woord is bij de Nederlandse en Belgische improviserende percussionisten echter geen sprake. Hierdoor worden zij allen op hun eigen manier gedwongen om hun eigen spel en klank te herdefiniëren en plek te geven binnen de westerse muziek waarmee zij zijn opgegroeid. Ook moeten zij, vaak om professionele redenen hun manieren van spelen aanpassen. Dit is een overeenkomst met de ontwikkeling van New Percussionists in Amerika. Een tweede verschil met de VS is dat de percussionisten die in Nederland en België zijn geboren en / of opgegroeid niet een achtergrond hebben in het klassieke slagwerk of een conservatorium opleiding. Hun achtergrond is jazz en populaire muziek en vanuit die achtergrond benaderen zij de niet-westerse percussie.

Belangrijk is ook om te beseffen dat juist het gebrek aan informatie heeft geleid tot een innovatieve manier van spelen. Naast de eisen van de dominante muziekcultuur in Nederland is serendipiteit een reden dat improviserende slagwerkers de technieken, stijlen en instrumenten transformeren en naar hun eigen domein halen. Het is dus juist hybridisering die hun Europese identiteit definieert. Aangezien de percussionisten uit de wereld van de geïmproviseerde en popmuziek komen, is ook het westerse instrumentarium, zoals het slagwerk uit het symfonieorkest, vreemd en wordt op dezelfde manier opgenomen als niet-westerse instrumenten. De keuze om bepaalde percussie te gaan spelen wordt meestal in eerste instantie gemaakt omdat de klank van de instrumenten aanspreekt. Hoewel improviserende slagwerkers onderdeel zijn van een brede muziekcultuur, of 'jazzcultuur', werken zij, vooral de eerste en tweede generatie binnen deze gemeenschap, in de marge. Door de toename van kennis zijn individuele speeltechnieken van diverse instrumenten bij de derde generatie beter bekend dan bij de generatie percussionisten voor hen. Goedkope reizen, cd's, video's en dvd's maken dat de infoscape zich verbreedt. Dit heeft tot gevolg gehad dat de keuze voor een afwijkende speeltechniek eerder gebaseerd is op een bewuste keuze van de musicus, dan dat deze wordt gebruikt omdat de kennis onvoldoende aanwezig is. Traditionele technieken en afwijkende technieken staan gelijkwaardig naast elkaar, al geven zowel Samson als Verdonk aan dat het cruciaal is om de traditie grondig te kennen, om daar vanuit nieuwe opvattingen te ontwikkelen. Bij de meeste New Percussionists heeft deze technische expansie geleid tot een 'unified technique'. Hierbij worden verschillende speeltechnieken uit verschillende tradities op één instrument gebruikt. Het doel is een ander timbre of een ander geluid dat traditioneel voor bepaalde ritmes en stijlen wordt gebruikt.

### *De conservatoria*

In de jaren 80 introduceren drie conservatoria als eerste de mogelijkheid om percussie te studeren, namelijk de scholen in Rotterdam, Hilversum en Arnhem. Percussie is dan nog onderdeel van de 'lichte muziek' afdeling, de term 'Wereldmuziek' is nog niet gemeengoed. Op alle drie de scholen doceert Steve Boston, waardoor hij een hele generatie drummers de beginselen van de Afro-Cubaanse muziek laat zien, waaronder

Luuk Kranenburg en Martin Verdonk. De drie-eenheid van *conga's*, *bongo* en *timbales* staat in dit curriculum centraal en de muziek is Cubaanse son en New Yorkse salsa. Jan Laurens Hartong geeft introduceert daarnaast ook Braziliaanse genres. Het Koninklijk Conservatorium in Den Haag kent geen percussie opleiding. Percussionist Joshua Samson komt in aanraking met percussie vanuit de wil om zijn eigen geluid te vinden binnen de geïmproviseerde muziek. Tegenwoordig bieden verschillende conservatoria opleidingen aan waar niet-westerse muziek onderwezen wordt. Het karakter is echter over het algemeen traditioneel; er wordt weinig ruimte geboden voor de *cross-over* tussen niet-westerse percussie en westerse genres, als pop, jazz en geïmproviseerde muziek.

#### *Organologische expansie en hybride set-ups.*

In Nederland en België maakt niet-westers slagwerk zijn entree via voornamelijk Surinaamse en Antilliaanse immigranten. Sommige van hen, waarvan Steve Boston de belangrijkste is, gaan de Afro-Cubaanse drie-eenheid van *conga's*, *bongo* en *timbales* toepassen in de professionele muziekwereld. Aan het begin van de jaren zeventig start Nippy Noya met dezelfde instrumenten zijn professionele carrière, maar voegt daar onder invloed van de eerste jazzrock percussionisten, zoals Airto Moreira, handpercussie aan toe. Door de grote diversiteit van artiesten die hij in verschillende orkesten en studio's moet begeleiden in uiteenlopende genres, krijgen de kleine percussie instrumenten een vaste plaats in zijn set-up. De eerste hybride, eclecticische set-up is een feit en zal voor percussionisten van de derde generatie, zoals Martin Verdonk tot voorbeeld zijn. Bij deze laatste groep slagwerkers worden steeds meer instrumenten opgenomen in hun opstelling. Naast het Afro-Cubaans slagwerk vinden we bij musici als Joshua Samson ook Indiaas, Afrikaans en nieuw uitgevonden slagwerk, zoals de *Hang*, terug.

De combinatie van instrumenten is gegroeid van de standaard Afro-Caribische drie-eenheid van *conga's*, *bongo* en *timbales*, naar hybride, eclecticische set-ups, waarin drums en handpercussie uit de hele wereld samenkomen. Het zou goed kunnen dat we in de toekomst een drummer niet zo noemen omdat hij een *drumset* bespeelt, maar om de functie die hij heeft in de muziek. Markeert iemand de maat en houdt hij *time* of kleurt iemand de muziek en brengt hij versieringen aan. De laatste zou dan, ongeacht het instrument, als percussionist worden aangeduid.

Robinson besteedt weinig aandacht aan de expansie van het instrumentarium door toedoen van de muziekindustrie, zoals slagwerkproducenten en de digitale technische revolutie. Vanaf de jaren zeventig wordt het in Nederland en België (en daarmee in heel West-Europa) makkelijker om aan niet westers slagwerk te komen, doordat Alberto de Hond het Amerikaanse merk Latin Percussion gaat invoeren en daarnaast ook Braziliaanse percussie importeert. In de jaren tachtig voegt John van der Meulen daar Afro Percussion aan toe. Juist de beschikbaarheid en visualiteit van de instrumenten maken dat meer mensen ermee in aanraking komen.

### *Tot slot*

Tegenwoordig is percussie in Nederland en België volwassen; in verschillende groepen, theaterstukken, musicals en in de studio's zijn moderne improviserende, eclectische, hoogopgeleide percussionisten niet meer weg te denken. Moderne Nederlandse en Belgische percussionisten in de jazz en pop als Martin Verdonk, Jeroen de Rijk, Michel Seba en velen anderen nemen een belangrijke plaats in bij invloedrijke bands en orkesten. Wat met de komst van Steve Boston in 1958 voorzichtig begon is uitgegroeid tot een volwaardige en professionele tak van musici, die met hun bijdrage de richting van de jazz zullen bepalen en hun stempel drukken op volgende generaties improvisatoren.

## Bibliografie

- Alterhaug, B. *Improvisation on a Triple Theme: Creativity, Jazz Improvisation and Communication*. Studia Musicologica Norvegica vol. 30 2004 Universitetsforlaget
- Blades, James. *Percussion Instruments and their History*. The Bold Strummer Ltd. Westport, Connecticut 1992
- Born, Georgina, Hesmondhalgh, David. *Western Music and it's Others; Difference, Representation and Appropriation in Music*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles en Londen 2000
- Breda, A. van, "100 jaar" *Jazz in Den Haag. Het New Orleans van de Lage Landen*. De Nieuwe Haagsche Den Haag 2000
- Brown, Ernest D. , *The African/ African American Idiom in Music: Family resemblances in Black Music*. In African Musicology : Current Trends vol.2 1992
- Budds, Michael J. , *Jazz in the Sixties: The Expansion of Musical Resources & Techniques*. University of Iowa Press 1978
- Buzelin, Françoise en Jean, *Willem Breuker; Maker van Mensenmuziek*. Walburg Pers, Zutphen 1994
- Berendt, Joachim, *The Jazz Book: from New Orleans to Rock and Free Jazz* Lawrence Hill & Company 1975
- Jackson, Jeffrey H., *Making Jazz French: Music in Modern Life in Interwar Paris* Duke University Press Durham & London 2003
- Kartomi, Margaret J. *On Concepts and Classification of Musical Instruments*. The University of Chicago Press. Chicago, 1990
- Leeuw, Ton de *Music of the Twentieth Century, a Study of it's Elements and Structure*. Amsterdam University Press 1964, 2005
- Mc Gowan, Chris & Pessanha, Ricardo, *Brazilian Sound; samba, bossa nova and the popular music of Brazil*. Billboard Books New York, 1991
- Moreira, Airto, *Rhythms and Colors. Listen and Play*. Manhattan Music Publications 1994
- Nettl, Bruno. *In the Course of Performance; Studies in the World of Musical Improvisation*. The University of Chicago Press. Chicago 1998
- Noya, Nippy, *Percussion Workshop*. Voggenreiter Verlag Bonn 2000
- Nwezi, Meki. *Melo- Rhythmic Essence and Hot Rhythm in Nigerian Folk Music"* The Black Perspective in Music 2: 23-28 19
- Ortiz, Fernando. *Cuban Counterpoint. Tabacco and Sugar*. Knopf, Alfred A. New York 1947
- Pearson ed., *Nature Religion Today, Paganism in the Modern World*. Edinburgh University Press, Edinburgh 1998
- Said, Edward, *Orientalism* Vintage Books, Random House New York 1979
- Such, David G. *Avantgarde Jazz Musicians; Performing 'Out There'*. University of Iowa Press 1993
- Stapel, J., *De Hoogmoed van het Hybride*. Universiteit van Amsterdam 2006

- Stokes, Martin (ed.). *Ethnicity, Identity and Music. The musical construction of place*. Berg Publishers. Londen, 1997.
- Taylor, Timothy D. *Strange Sounds, Music, Technology & Culture*. Routledge, New York 2001
- Ten Berge, Jos ed., *Marginalia*, Stichting Museum de Stadshof, Zwolle, 2000
- Thomas Jr, Robert. *Dancing Hands, Mind over Matter*. Universal Talk 1998
- Townsend, Peter. *Jazz in American Culture*. Edinburgh University Press. Edinburgh 2000
- Veloso, Caetano, *Tropical Truth, a Story of Music and Revolution in Brazil*. Bloomsbury 2002.
- Whitehead, Kevin. *Jazz+Classical Music+ Absurdism= New Dutch Swing* Billboard Books 1998

#### Tijdschriften.

- Asdonck, Marjolein van. Nippy Noya, kind van een Japanse vader. *Moesson* Augustus 2006 51<sup>ste</sup> jaargang no. 2
- Boeters, Benno Martin Verdonk en het bata geheim *Slagwerkkrant*: no.29 December 1988-Januari 1989
- Bos, Andy. Het pantser van Neppy Noya. *Music Maker* Maart 1995 18<sup>e</sup> jaargang no. 3
- Doerschuk, Andy. The Art of Airtro *Drums & Drumming* no.7 November 1990
- Airtro Braziliaans wereldpercussionist *Slagwerkkrant* no. 69 September - oktober 1995
- Heck, Jean Paul. Martin Verdonk maakt zijn dromen waar. *Slagwerkkrant* no. 119 Januari - februari 2004
- Micallef, Ken. Han Bennink. Burning the Nerve Beats. *Modern Drummer* Maart 2000
- Robinson, N. Scott. Rhythm Legend Airtro. Then & Now. *Modern Drummer* Juni 2000
- Zwaap, Rene. Culturele Kannibalen *De Groene Amsterdammer*: 22 Maart 2000

#### Websites

- [www.martinverdonk.com](http://www.martinverdonk.com)
- [www.joshuasamson.com](http://www.joshuasamson.com)
- [www.nippynoya.com](http://www.nippynoya.com)
- <http://home.tiscali.be/chris.joris25>
- [www.nscottrobinson.com](http://www.nscottrobinson.com)
- [www.massada-nl.com](http://www.massada-nl.com)
- [www.middelheim.be](http://www.middelheim.be)
- [www.gijsvanstraalen.com](http://www.gijsvanstraalen.com)
- [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)
- [www.britannica.com](http://www.britannica.com)

- <http://utdanningsledelse.uio.no/skolsdag/2006/presentasjoner/Alterhauginderbeg3.doc>
- [www.jazzarchief.nl](http://www.jazzarchief.nl)
- [www.symbiose-percussie.be](http://www.symbiose-percussie.be)

## Discografie

### DVD

- BBC. *Soul Deep: the Story of Black Popular Music; no.5.* 2005
- Davis, Miles. *Miles Electric: a Different Kind of Blue.* Eagle Rock Entertainment 2004
- Davis, Miles. (met Mino Cinelu) *Live in Warshaw, Poland.* Bootleg
- Joris, Chris. *Into the Light.* SABAM FaZ 88004 2004
- Pastorius, Jaco. (met Don Alias, Peter Erskine) *Live at the Montreal Jazzfestival.* Bootleg
- Weather Report (met Mino Cinelu). *Live in Tokyo.* Bootleg
- Gillespie, Dizzy & the United Nations Orchestra (met Airtro Moreira en Giovanni Hidalgo). *Live at the Royal Festival Hall, London.* Broadley Music International Ltd. Eagle Vision EREDV 160

### CD

#### Han Bennink geselecteerde discografie

- Bennink, Han 1973 *Nerve Beats* Radio Bremen UMS/ ALP206CD

#### Miles Davis geselecteerde discografie

- Davis, Miles *In a Silent Way* Columbia 450982
- Davis, Miles *The Complete Bitches Brew Sessions.* Columbia C4K 65570 1969/1970
- Davis, Miles *Big Fun* Columbia 489776 2 1969/1972
- Davis, Miles *Live-Evil* Sony/ Columbia SRCS 5715 1970
- Davis, Miles *Black Beauty: Miles at Fillmore West* Sony SOPJ 39-40 1970
- Davis, Miles *Live at the Fillmore East.* Columbia 476909 2 1970
- Davis, Miles *On the Corner.* Columbia CK 63980 1973

#### Airtro Moreira geselecteerde discografie

- Moreira, Airtro *Revenge of the Killerbees.* Electric Melt ELM80112CD, 1998
- Moreira, Airtro *Homeless.* M.E.L.T. 2000 CDMLTT 2140 2000
- Moreira, Airtro & Fourth World *Live at Ronnie Scott's Club* Ronnie Scotts Jazzhouse JHCD 026
- Moreira, Airtro & Fourth World *Last Journey* M.E.L.T. 2000 BW 2122
- Hermeto Pascoal *Musica!* Warner Music Brasil. 954836348-2

- Zie ook Miles Davis, Weather Report

#### Steve Boston & Alberto de Hond geselecteerde discografie

- Ritmo Natural & Hans Dulfer. *The Morning after the Third* Release onbekend
- Ritmo Natural. *Ritmo Natural* Release onbekend
- Ritmo Natural '79. *Live in de Flint, Amersfoort (30-10-1981)*. Eigen opnames Alberto de Hond. Niet gereleased
- Ritmo Natural '79. *Live in het Tropeninstituut. (28-08-1981)*. Eigen opnames Alberto de Hond. Niet gereleased

#### Chris Joris geselecteerde discografie

- Joris, Chris. *Songs for M'bizo Jazz'Halo Tonesetters-VKH TS001 CD1991/ 2001*
- Joris, Chris. *Bihogo SABAM/ Lyrae CD 1995*
- Joris, Chris. The Chris Joris Experience. *"Live" at the Jazz-Middelheim Festival & Stockholm '97*. De Werf W.E.R.F.01 CD 1998
- Joris, Chris & Drame, Adama. *Benkadi SABAM CD 1998*
- Joris, Chris. The Chris Joris Experience. *Out of the Night* De Werf W.E.R.F. 038 2003
- Joris, Chris & Stewart, Bob. *Rainbow Country* De Werf W.E.R.F. 057 2006

#### Nippy Noya geselecteerde discografie

- Batida. *Terra do Sol* Timeless CDSJP 245
- Massada.
- Julya Lo'ko. *Colour Me Forever*
- Groep 1850.
- Peter Herbolzheimer Rhythm Combination and Brass. *Jazz Gala Concert*. Atlantic K50277
- Super Drumming. 89/90. Folge 1 & 2. Global / Ariola.
- Saturation. *Walk with Me* Valley Media, inc
- Busch-werk.

#### Martin Verdonk geselecteerde discografie

- Verdonk, Martin. *Tribal Fusion* 2004
- Verdonk, Martin. *Old School, New Sounds* 2004
- Congarilla. *Calling the Gods* 1988
- Toon Roos Groep. *Free at Last*. Challenge. JJT 77020.
- Incognito. *Who Needs Love*. Narad B0000C8ARH 2003
- Doe Maar. *Klaar*. V2 Music 2000
- Zie ook Jan Laurens Hartong: Nueva Manteca

#### Joshua Samson geselecteerde discografie

- Hombergh, Heleen van den. *Rush into the Woods*. Munich Records BV BMDC 457 2004
- Hombergh, Heleen van den. *Hand in the Scene*. Munich Records BMCD 336 2002
- Samson, Joshua (met Marc van Roon). *Centre of the Song*. Apple on the Moon. 2000-01
- Samson, Joshua en Audible Lifestream. *Joshua Samson & Audible Lifestream*. Apple on the Moon
- Samson, Joshua en Audible Lifestream. *Et Voila*. Apple on the Moon
- Samson, Joshua en Extended Lifestream. *Living the Life at the North Sea Jazz Festival*. Apple on the Moon.
- Samson, Joshua en Ofra Avni. *Duo opnames. Niet gereleased*
- Roon, Marc van. *Falling Stones*. Apple on the Moon.
- 't Barre Land / Orkater Entertainment Starling Records / BVHAAST SR 014 2000

#### Robert Thomas Jr. Joe Zawinul en Weather Report geselecteerde discografie

- Pastorius, Jaco. *Word of Mouth* Warner Bros. 3535-2 1981
- Weather Report. *Weather Report* Columbia CK 37616 1982
- Weather Report. *Night Passage*. Sony Music/ Columbia Jazz 4682112 1980
- The Zawinul Syndicate. *Lost Tribes*. Columbia 468900 2 1992

#### Joe Zawinul en Weather Report geselecteerde discografie

- Weather Report. *Heavy Weather*. Sony Music/ Columbia Jazz/ Legacy CK 65108 1977/ 1997
- Weather Report. *Sportin' Life*. Columbia CK 39908 1985
- Weather Report. *Life and Unreleased*. Sony Music/ Columbia/ Legacy 508058 2002
- Joe Zawinul & The Zawinul Syndicate. *Vienna Nights/ Live at Joe Zawinul's Birdland*. BHM Productions BHM 4001-2 2005

#### Jan Laurens Hartong geselecteerde discografie

- Nueva Manteca. *Varadero Blues*.
- Nueva Manteca. *Afrodisia*. Timeless Records 1991
- Nueva Manteca. *Bluesongo*. EMI- Lucho 1992
- Nueva Manteca. *Porgy & Bess*. EMI- Lucho 1994
- Nueva Manteca. *Let's Face the Music and Dance*. EMI- Lucho 1995/ Blue Note/ World Pacific 1996
- Nueva Manteca. *Afro Cuban Sanctus*. EMI- Azucar 1997
- Nueva Manteca. *Night People*. EMI- Azucar 1998
- Nueva Manteca. *Congo Square*. Munich Records 2002/ Allegro Music 2004

- Nueva Manteca. *A Latin Tribute to the West Side Story*. Munich Records 2003/ Allegro Music 2004
- Zie ook Ritmo Natural '79. Steve Boston en Alberto de Hond

#### Eddy Veldman geselecteerde discografie

- Surinam Music Ensemble. *No Kiddin'*. Timeless Records SJP 325
- Opo YeYe. *Strong Elements*. Independent release 2004.

#### Verschillende opnamen

- Coleman, Ornette. *Free Jazz. A Collective Improvisation*. Atlantic Masters Warner Jazz 1961, 1988 81227 3609-2
- Coltrane, John. *First Meditations (for quartet)* Impulse! CRD 1181982
- Gillespie, Dizzy *Compact Jazz* Mercury 832 574-2
- Kenton, Stan *Cuban Fire* Creative World ST-1008, 1956

**Interviews** Op minidisk opgenomen. Interviews kunnen uitgeschreven of op cd worden geraadpleegd in de bijlage die apart bij deze scriptie zit.

10-02-2004 Interview met Robert Thomas Jr. Miami, USA.

16-08-2005 Interview met Joshua Samson. Art in Rhythm, thuis, Den Haag, Nederland.

05-09-2005 Interview met Nippy Noya. Conservatorium Enschede, Nederland.

19-03-2006 Telefonisch interview Nippy Noya.

12-09-2005 Interview met Chris Joris. Tremelo, België.

20-09-2005 Interview met Luuk Kranenburg. Vlaardingen, Nederland.

22-11-2005 Interview met Luuk Kranenburg. Vlaardingen, Nederland.

27-09-2005 Interview met Martin Verdonk . Breda, Nederland.

20-10-2005 Interview met Steve Boston. Almere, Nederland.

21-11-2005 Interview met Steve Boston. Almere, Nederland.

23-11-2005 Interview met John van der Meulen, Belfeld, Nederland.

30-11-2005 Interview met Alberto de Hond, Amsterdam, Nederland.

08-02-2006 Interview met Alberto de Hond, Amsterdam, Nederland.

01-05-2006 Interview met Jan Laurens Hartong, Rotterdam, Nederland.

25-10-2006 Interview met Eddy Veldman, Amsterdam, Nederland.

**Tracklist 'Shake, Rattle & Roll'.**

1. Dizzy Gillespie. *A Night in Tunisia*
2. Airto *Perfume de Chebola*
3. Miles Davis en Airto Moreira *Lonely Fire*
4. Ornette Coleman *Freejazz*
5. Caetano Veloso *Alegria, Alegria*
6. Han Bennink *Spooky Drums*
7. Steve Boston *Ballroom congaritme*
8. Ritmo Natural *Sabroso Guarapa*
9. Ritmo Natural en Hans Dulfer *6/8*
10. Steve Boston & Alberto de Hond / Theo Loevendie Consort *Timboektoe*
11. Ritmo Natural '79 *Manteca*
12. Batida met Nippy Noya. *Terra do Sol*
13. Nippy Noya *congagrooves*
14. Chris Joris *Hedge Cut*
15. The Chris Joris Experience. *June 25*
16. Weather Report met Alex Acuna & Manolo Badrena *Palladium*
17. Weather Report met Robert Thomas Jr. *N.Y.C.: Part One: 41st Parallel; Part Two: The Dance; Part Three: Crazy about Jazz*
18. Zawinul Syndicate met Robert Thomas Jr. *Patriots*
19. Martin Verdonk *New Morning Sunrise*
20. Joshua Samson & Ofra Avni *Hang*
21. Joshua Samson en Extended Lifestream. *Dhoomra*
22. Nueva Manteca *Young & Fine*
23. Nippy Noya. *Lesmateriaal voor studenten.* [www.nippynoya.com](http://www.nippynoya.com)



Meer informatie over percussionist en musicoloog Gijs Anders van Straalen op [www.gijsvanstraalen.com](http://www.gijsvanstraalen.com)