



**Geschiedenis en ontwikkeling der Noord-Amerikaanse
Jazzmuziek: bew. van een lezing, gehouden op zat. 5-2, 1944
voor de Schoolver. der B. H. B. S. "F. de Munnik"**

<https://hdl.handle.net/1874/286813>

Geschiedenis En Ontwikkeling
der Noord-Amerikaanse
J A Z Z M U Z I E K

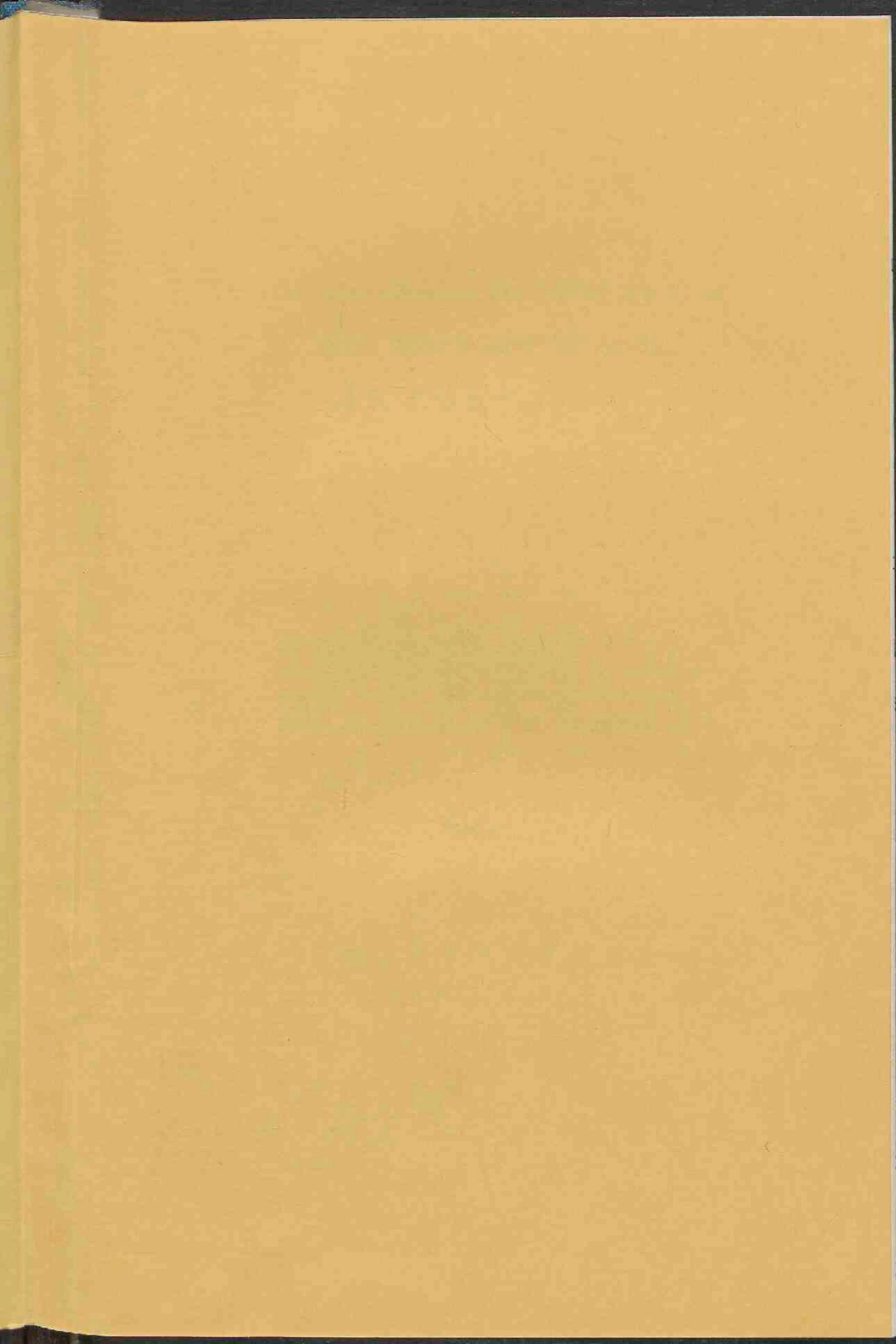
DOCR

H. Ph. H U F F N A G E L .

U
C
93
7B B 324

Instituut
voor Muziekwetenschap
der Rijksuniversiteit
te Utrecht

JB B 324



24.65 24.7⁵⁰ @ hufger ;

BIBLIOTHEEK UNIVERSITEIT UTRECHT



3024 308 7

eg

LB-1742: JB B 324

V O O R W O O R D .

Zoals de titel reeds vermeldt, is dit boekje een bewerking van een lezing, gehouden voor de Schoolvereniging "F. de Munnik". Het artikel "Misverstanden omtrent Jazzmuziek" der Noord-Amerikaanse Schoolkrant was de basis hiervan.

J A Z Z M U Z I E K

Het deel te krijgen wat onder jazzmuziek wordt verstaan en de vele foutieve en bevooroordeelde opvattingen hierover wil de weg te ruimen. Ik maak mij geenszins de illusie, dat het onderhavige werk aan al zijn eisen voldoet, maar heb getracht om het mijn gehele vermogen het voor een gedeelte te schrijven.

De lezing, welke bij de lezing gevolgd werd, werd bewerking van een lezing, gehouden op Zaterdag 5 Februari 1944 voor de Schoolvereniging der B.H.B.S. "F. de Munnik".

Ik hoop, dat dit boekje in de kleine kring waarig het zal doorren, instemming mag vinden. Men wordt vriendelijk doch dringend verzocht uiterste voorzichtigheid te betrekken bij het lezen en opbergen, daar slechts twee exemplaren zijn.

H. Ph. H U F F N A G E L .

Utrecht, September 1944.

H. Ph. H.

V O O R W O O R D .

Zoals de titelpagina vermeldt, is dit boekje een bewerking van een lezing, gehouden voor de Schoolvereniging der H.B.S. "F. de Munnik". Een artikel "Misverstanden omtrent Jazzmuziek", geschreven voor de Schoolkrant van deze vereniging, vormde de basis hiervan.

Het doel van dit boekje is, om een beeld te krijgen wat onder jazzmuziek wordt verstaan en de vele foutieve en bevooroordeelde opvattingen hierover uit de weg te ruimen. Ik maak mij geenszins de illusie, dat het onderhavige werk aan al zijn eisen voldoet, maar heb getracht om met mijn gehele vermogen het voor ogen gestelde doel na te streven.

De indeling, welke bij de lezing gevolgd werd, is sterk gewijzigd. Het boekje begint met inleiding en kenmerken, vervolgens geschiedenis van jazz en muziekinstrumenten, enige aantekeningen over persoonlijkheden op jazzgebied en eindigt met een voorspelling over de toekomst der jazz.

Ik hoop, dat dit boekje in de kleine kring waarin het zal circuleren, instemming mag vinden. Men wordt vriendelijk doch dringend verzocht uiterste voorzichtigheid te betrachten bij het lezen en opbergen, daar slechts twee exemplaren aanwezig zijn.

Utrecht, September 1944.

H.Ph.H.

Geschiedenis en Ontwikkeling
der Noord-Amerikaanse
J A Z Z M U Z I E K .

Op muziekgebied is er niets, waarover zoveel onjuiste oordelen zijn geveld als over de jazz. De hoofdoorzaak hiervan moet voornamelijk gezocht worden in een grote onwetendheid. De algemene opvatting, die vooral door jongeren gehuldigd wordt, is, dat een groot deel van de amusementsmuziek, welke men in Europa te horen krijgt, tot de jazz behoort. Met het gevolg, dat men het begrip jazz veel te ruim opvat. De jazzmuziek is geen muziek der blanken, maar van de Noord-Amerikaanse negers. Zij bezitten een groot muzikaal talent. Vroeger beoefenden de negers hun muziek uitsluitend vocaal, en na in aanraking te zijn gekomen met de Europese muziekinstrumenten, ook instrumentaal. Zij speelden op het gehoor deuntjes uit die tijd en het byzondere was, dat zij, om een afwisseling in de melodie te verkrijgen, improviseerden. Het vrij omspelen van de oorspronkelijke melodie volgens het accoordenschema, waarop deze melodie is gemaakt, noemt men improviseren. De speler bouwt dus op de begeleidende accoorden van het thema nieuwe phrasen op. Hij kan weinig veranderen, of van het thema zelf geheel afwijken. Voor een jazzband bestaan twee mogelijkheden om de improvisatie ten gehore te brengen, n.l. één solist improviseert en alleen de rhythmesectie gaat mee, of meerdere instrumenten improviseren tegelijkertijd, maar onafhankelijk van elkaar. Dit noemt men een collectieve improvisatie.

De musici wisten door de improvisaties hun muziek op een hoog peil te brengen en hier komen we nu bij de eigenlijke jazzmuziek. Niet de melodie of de instrumentatie kenmerkt de jazz, maar de manier waarop de solist zijn nummer weet te vertolken. De neger legt zijn gehele gemoedsstemming in de muziek en gaat zo

in zijn spel op, dat hij in een soort trance geraakt. Uit het spel spreekt een grote overtuigingskracht en spontaniteit. Een belangrijke eigenschap is, dat de bezieling zichzelf op de voorgrond stelt. Gilbert, een Nederlandse jazzdeskundige, zegt zeer terecht: "Zijzelf wordt mede tot onderwerp".

Daar de negers uit het hoofd spelen, komen zij tot interessante vondsten en vertolken een bepaald nummer steeds op een andere manier. Bij iedere vertolking ontstaat een nieuw jazzwerk. Zo zegt Constant van Wessem: "Een jazz wordt niet voorgedragen, zij gebeurt. En zodra dit gebeuren heeft plaatsgevonden, behoort de gebeurtenis tot het verleden". Hieruit blijkt, dat de enige manier om een jazzwerk blijvend te bewaren, de gramfoonplaat is.

Nu zien wij ook duidelijk het verschil tussen klassieke en jazzmuziek. De klassieke muziek is geschreven door een componist, die zijn gevoelens op het muziekblad heeft vastgelegd, en een orkest brengt het aldus ontstane muziekstuk op de juiste wijze ten gehore. Hier is de componist dus hoofdpersoon. Bij de jazzmuziek daarentegen, is de melodie bijzaak en gaat het enkel en alleen om de uitvoering van den vertolker. Het is daarom een grote fout om bij de beoordeling der jazz een vergelijking met de klassieke muziek te maken. Vele mensen, en hierbij zeer onderlegde muziekkenners, beoordelen de jazz met klassieke maatstaven. Het verschil tussen beide muzieksoorten is veel te groot om ook maar op enige wijze een parallel te trekken.

Naast de improvisatie zijn verder nog de swing metrum, rythme en intonatie zeer belangrijke kenmerken. Over de swing bestaan verschillende uitspraken, b.v. swing is een kwestie van syncope (d.i. accentverschuiving), en: swing ontstaat door opeenvolging van voorgehouden tonen dit zijn tonen, die niet meer in de harmonie passen en er een dissonant mee vormen. Het woord "swing" betekent letterlijk "vering", en een vering in melodie en rythme is een van de

kenmerken der jazzmuziek. Daarom is swing een der voornaamste eigenschappen der jazz en is alle muziek, die geen swing heeft ook geen jazz.

Nu het metrum en rythme. De jazzmuziek is gebaseerd op een in constant tempo doorlopend vierdelig metrum, dat afgescheiden van het melodierhythme zelfstandig wordt gemarkeerd. Het maatrhythme wordt vertolkt door de rhythmesectie. In sommige gevallen gaan de musici der rhythmesectie er toe over, om niet de eerste en de derde tel te prévaleren, zoals gewoonlijk wordt gedaan, maar juist de even-tellen, dus de tweede en vierde tel. Men noemt dit "reageren".

Onder intonatie verstaat men de expressiviteit (uitdrukingskracht), die in een toon wordt gelegd. Gilbert schrijft hierover: "Men zou zeggen, dat de jazzvertolker geen "kant en klare" klanken bezigt, doch zijn klankenmateriaal bij het spelen "kneet" ". Het is natuurlijk duidelijk, dat de vertolker daarom zijn instrument technisch volkomen moet beheersen. De intonatie komt zowel bij instrumentale als vocale jazzmuziek voor; bij l.g. vervult de stem vaak een "quasie-instrumentale" functie. Het uiterste op het gebied der jazzintonaties is de "growl". Een schorre bespelingswijze van trompet, trombone en andere instrumenten noemt men growl of junglestijl, en is door het orkest van Duke Ellington tot een hoge trap van perfectie gebracht. In "the Mooche", een bekend nummer van Ellington, kan men zowel een vocale als een instrumentale growl horen. Zoals Poustochkine in het "X Y Z der Muziek" zegt, zijn het "geen onbedwongen schorre klankuitspattingen, maar beheerste voordrachtsvormen".

Alvorens nu tot de geschiedenis over te gaan, wil ik nog met een enkel woord de uitdrukking "hot-jazz" verklaren. Deze dankt zijn ontstaan aan een vroegere verdeling tussen "straight-jazz" en "hotjazz", waarbij men onder het e.g

het spelen zonder improvisaties verstond en onder l.g. het spelen met improvisaties. Later is gebleken, dat de "hot-jazz" inderdaad echte jazzmuziek was, maar de "straight-jazz" niet. Na deze conclusie zijn beide woorden overbodig geworden. "Hot" is dus niet het aantal tussen-gevoegde noten of de wildheid van het rythme, zoals men maar al te vaak hoort zeggen.

Om de geschiedenis der jazzmuziek te bespreken, kunnen wij het beste onderstaand schema volgen.

Negers.

Blanken.

Vanaf ongeveer 17^e
eeuw de spirituals

Omsteeks 1900: negers
krijgen Europese mu-
ziekinstrumenten. Op-
komst van de Blues.

Blanken beleven een
bloeiperiode van de
marsmuziek.

Contact
~~Samenwerking~~ met de
blanke musici. Ont-
wikkeling tot de
New-Orleansstijl.

Omsteeks 1910: begin
der blanke jazzmuziek

Blanke Jazzmuziek.

Original Dixie-
band Jazzband
l.v. la Rocca

Paul Whiteman
(geen jazz meer)

{ Franse school
Engelse school
Duitse school

Dixielandstijl.
civilisering der — Chicago-stijl
blanke jazzmuziek

Zoals reeds gezegd, beoefenden de negers de muziek vroeger uitsluitend vocaal met een rhythmische begeleiding. De oudste vorm van muziek, die wij dan ook van de Amerikaanse negers kennen, is de spiritual, het godsdienstige lied, waarin belangrijke feiten uit de Bijbel bezongen worden. De spiritual moet worden beschouwd als een voorloper van de jazz, maar is het zelf niet. Daar de zang hoofdzaak is, speelt de stem er een zeer grote rol bij. Coeuroy zegt in zijn boek "Le Jazz" het volgende over de stem van de neger:

"Wij zien hoezeer het rhythmische gevoel en het idee van de stootkracht bij de neger natuurlijk zijn en oneindig ontwikkeld. Maar de neger bezit nog iets, dat nog veel meer van hem alleen is: de onnavolgbare klank van zijn stem. En wij kunnen ons afvragen of de kwaliteit van zijn orgaan, het karakteristieke van zijn stem niet evenveel invloed op de bouw van zijn muziek heeft gehad als de hevigheid van zijn gevoelens op alles wat rythme en stootkracht is. De negermuziek moet ons toeschijnen alsof zij altijd door twee beelden wordt gestuwd, die van het geluid en die van zijn stem. De neger zelf is reeds een muziekinstrument, evenveel door het rythme dat hem achtervolgt, als door de hulpbronnen van zijn stem. Hij draagt in zijn lichaam het ideaal van zijn helder muziek. Hij kon bijgevolg zonder iets mede te nemen, uit Afrika vertrekken; door naar zichzelf te luisteren, vond hij de oorspronkelijke elementen van zijn kunst terug".

De belangrijkheid van de stem zien wij nu ook bij het ontstaan van de spiritual. De negers zingen onder het werk en op massa-dooptfeesten, de z.g. Revival-days en tonen hierbij een voorliefde voor responsoriaal zingen en wisselzang bijvoorbeeld tussen voorzanger en koor of tussen twee koren. Bij het eerste contact met de blanken maakten zij kennis met de metrische psalmzangen der blanke Protestantse gemeenten, maar hielden niet van het in even lange tonen

voortschrijdende psalmgezang. Daarom gingen zij een "discantus" vormen en elk der medezingenden improviseerde een deel van deze tegenmelodie. In Noord-Amerika waren het vooral de plantage-arbeiders, die met het Protestantisme in aanraking kwamen. Het Katholisme vond men meer onder de huis- en landgoederarbeiders en wel overwegend in Centraal- en Zuid-Amerika. Zo zien wij dus, dat de spiritual ontstaan is uit improvisatorisch gefigurerde psalmen, die responsoriaal voorgedragen werden. De tekst blijft uitgangspunt. Zoals Gilbert zegt: "Een kernachtige passage uit een preek, een suggestieve phrase uit een bijbelverhaal is meestal de directe aanleiding geweest tot het ontstaan van een nieuw lied". Ook tegenwoordig is er nog een innig contact tussen de spiritual en de jazzmuziek en werken de teksten inspirerend, wat wij o.a. bij Duke Ellington kunnen zien. (Denk bijvoorbeeld aan zijn "Sweet Chariot").

Onze eerste kennismaking met de spirituals hebben wij te danken aan de Fisk Jubilee Singers, die na de afschaffing der slavernij door Lincoln (1 Jan. 1863) een tournee door Amerika maakten. Later traden ook andere begaafde solisten op, waaronder wij in de laatste tien jaar o.a. Paul Robeson konden beluisteren. Bij het voordragen door meerderen tesamen worden meestal vierstemmige koren gevormd, die niet altijd in homophone stijl blijven, maar soms imitaties (nabootsing) maken. Deze kunnen letterlijk zijn, maar ook afwijken, de z.g. vrije imitatie. Bij de doorimitatie zetten de stemmen na elkaar eenzelfde voordracht in.

Toen de negers omsreeks 1900 door middel van de blanken in aanraking kwamen met de Europese muziekinstrumenten, en hiervan vooral de blaasinstrumenten, gingen zij orkestjes vormen. Men onthoude goed, dat dit voor de negers in de Verenigde Staten geldt. In andere delen van Amerika ontstonden eveneens nieuwe muziekkuitingen en kruisingen van Afrikaanse en Europese muziek. In Cuba en Columbia werd de negermuziek beïnvloed door Spaanse en in Haïti door Frans en in Brazilië

door Portugezen. Voorbeelden van deze combinaties zijn rumba, conga, beguine. Zij vertonen wel verwantschap met de jazzmuziek, maar mogen hiertoe beslist niet gerekend worden.

Aanvankelijk waren de orkestjes vooral in New-Orleans, de bakermat van de jazz. De bezetting bestond uit: viool, trompet, klarine, banjo en slagwerk. Als kleine straatorkestjes trokken zij rond, speelden populaire deuntjes en improviseerden hierop. Zij moesten helemaal zelf er achterkomen, hoe de instrumenten bespeeld moesten worden. Vandaar dat we, en dit geldt vooral voor de trompetisten iets merkwaardigs zien. Zij weten namelijk een groot aantal noten enkel met lipstechniek te blazen, zonder hierbij de ventielen in te drukken. Hierdoor gelukt het hen om effecten te krijgen, die voor de blanken volkomen onmogelijk zijn. Dit is bij de nog meer primitieve negers het sterkst te zien. De straatorkestjes vielen bij het publiek zeer in de smaak en werden weldra in danszalen geïntroduceerd, waardoor het mogelijk werd de piano aan de bezetting toe te voegen.

Uit deze tijd dankt de blues haar ontstaan. De blues is het wereldlijke lied der negers en vormt de schakel tussen de jazzmuziek der 20^{ste} eeuw ende spirituals der 17^{de} eeuw. Het ontstaan is onbekend, daar de overlevering voornamelijk mondeling is geweest. Gilbert vertelt in zijn boek "Muziek uit Oost en West", dat de blues een overblijfsel is van de negroïde satirische liederen uit Afrika. De neger heeft een sterk ontwikkeld spotgevoel, dat zich bij voorkeur uit in het zingen van satirische liederen. Vaak hebben deze liederen betrekking op huwelijksontrouw, jaloezische minnaars, enz. De negers houden zeer veel van deze zangpartijen en vormen vaak koren, die in wisselzang de hoofdpersonen aanmoedigen. Deze negergewoonte is mee naar Amerika gekomen, en noodlottige voorvallen uit het dagelijkse leven zijn het onderwerp blijven vormen van de later ontstane blues.

Langston Hughes, een der grootste negerdichters, zegt hierover: "De moderne blues zijn rechtstreekse navolgingen der oude negervolksballaden. Dientengevolge is, in tegenstelling met de spirituals, hun vorm vrijwel vooraf bepaald. Er gaat bijna steeds een sombere stemming van uit". Dit blijkt b.v. wel uit de volgende simpele regels:

Zwart ben ik. Een neger.
Ik ben moe als geen.

uit een blues van Langston Hughes. Ook het lynchen vormt soms het onderwerp, zoals in onderstaand gedicht van Frank Horne:

Ergens in Georgia
Slingert, heel zacht nog,
Een man, een neger,
Hoog in den boom -,
Slingert heel zacht nog,
Trapt mat met de voeten
Gaten in het lachende
Zonlicht

(Uit Jan Eekhouts werk:
"De neger zingt")

Uit het voorgaande is al gebleken, dat de zangtekst een zeer belangrijke rol speelt. Zij kenmerkt zich door een opvallende echtheid en eenvoud, hoewel wij bij dit laatste de primitiviteit niet uit het oog moeten verliezen. De satirische liederen en de eerste blues hadden een zuiver dienende functie en pas later heeft de blues zich zelfstandig kunnen maken, m.a.w. zij verliest haar primitieve, dienende functie en krijgt een culturele taak.

De vocalisten zijn onder de vertolkers der bluesmuziek begrijperlijkerwijze goed vertegenwoordigd. De grootste en beroemdste negerzangeres op dit gebied is Bessie Smith geweest.

Voor het muziekgrammaticale begrip "blues" moeten wij naar de primitieve muziek in het algemeen kijken. Reeds zeer vroeg vinden wij bij natuurvolken grondrhythmen voor hun melodiën. Deze grondrhythmen ontwikkelen zich en vormen gehele geraanten. Wij zien dit bij de Aziatische natuurvolken en ook bij de Afrikaanse, waaronder de negers. Zo'n geraante vormt dus een leidraad. Hieruit blijkt, dat de jazzmuziek niets "uitzonderlijks" is, omdat deze schematisering bij de muziek van alle natuurvolken voorkomt. Enkel door het gebruik der Europese instrumenten en muziekgrammatica heeft de neger, dank zij zijn grote muzikaliteit, de jazzmuziek veel hoger kunnen ontwikkelen, dan anders ooit het geval zou zijn geweest. Vooral wat de muziekgrammatica betreft, heeft de neger vele voordelen gehad. Men moet bedenken, dat de grammatica der Europese muziek een eeuwen lange ontwikkeling achter zich heeft en vanaf de monodie zich bij stukjes en beetjes heeft kunnen vormen. Daarom zullen wij altijd buiten de Chinese en Maleise muziek blijven staan, omdat beiden een eigen grammatica en techniek bezitten, waar wij ons niet bij kunnen aanpassen. Nu de negers als natuurvolk een muziekgrammatica overnamen, die door beschaafde volken was opgebouwd, konden zij hier een oneindig groot voordeel van trekken. Het gesyncopeerde rythme is daarentegen een bijdrage van den neger, terwijl het metrum weer typisch Europees is. Al met al blijft het essentiële van de jazz negroïde. (Gedeeltelijk ontleend aan Paul Douliez: "Zeven sleutels tot de toonkunst"1).

In nauw verband hiermede staat ook de toonladder. Bij de neger bestaat deze niet uit acht tonen, zoals bij ons, maar uit tien. Wij kunnen ons deze voorstellen als bijvoorbeeld onze diatonische toonladder in C plus es en bes. De namen van l.g. tonen zijn natuurlijk foutief. Zij komen vaak voor en worden "blue-nots" genoemd.

Het schema van de blues bestaat uit twaalf

1) Blz. 46 en 47. (Uitg. De Sikkel, Antwerpen 1942).

maten, in tegenstelling met het Europese schema, dat een uit zestien maten bestaande liedvorm heeft. Voor degenen, die enigszins op muziekgebied thuis zijn, laat ik hier het schema volgen: 3 maten grondaccoord, 1 maat septiemacc. van het grondaccoord, 2 maten subdominantaccoord, 2 maten grondaccoord, 2 maten dominantseptiemaccoord en 2 maten grondaccoord.

Vele blues zijn voor ons bewaard gebleven, dank zij William Handy, die aan het eind der 19^{de} eeuw een zeer groot aantal heeft opgetekend. Voor de geschiedenis der jazzmuziek mag dit zeker een geluk genoemd worden, daar anders deze blues verloren waren geraakt.

Bij het musiceren der negers ontstond door hun spontaniteit vaak een vrij grote luidruchtigheid, die voornamelijk diende voor het aanvullen van de uitdrukingskracht. Deze versterking werd in het begin door de blanken echter verkeerd begrepen. Zij gingen de negers met zoveel mogelijk lawaai imiteren, met het noodlottige gevolg, dat de beruchte "potten- en pannenmuziek" ontstond, vooral in Chicago en New-York. Daar Europa zich toen in de oorlogsjaren 1914-'18 bevond, was het zeer toegankelijk voor alles wat dienen kon tot afleiding van de sombere gedachten. De "potten- en pannenmuziek" sloeg weldra naar Europa over en verbreidde zich snel. De kennismaking met de jazzmuziek had niet slechte kunnen zijn, want begrijperlijkerwijze werd deze "jazzmuziek" streng veroordeeld. Toen de werkelijke jazz later ten gehore werd gebracht, bleken deze vooroordelen zó diep geworteld, dat men het goede niet van het slechte kon onderscheiden. Drong een enkele maal goede jazzmuziek tot het publiek door, dan werd deze bij voorbaat verworpen en namen men zich niet de moeite om met aandacht de muziek te volgen.

Een van de eerste blanken, die niets van de werkelijke jazz begreep, was Dominick la Rocca met zijn "Orginal Dixieland Jazzband". De blanken beschouwden de negermuziek als een

onbeholpen vertolking van hun marsmuziek en stelden zich voor, als zou deze in "rags" (flarden) gescheurd zijn. Hierdoor ontstond de naam "ragtime". De blanken, en hierbij als eerste la Rocca, gingen nu de blues in marsstijl imiteren en erger "potten- en pan-nenmuziek" dan deze echte ragtime was niet te bedenken. Het succesnummer van la Rocca, de "Tiger-rag" zegt al genoeg.

Na de vorige wereldoorlog kwam gelukkig de reactie. De "pseudo-jazz" kon geen ~~ken-geen~~ bevrediging meer schenken en er ontwikkelden zich twee richtingen, de "Whitemanschool" en de "Dixielandstijl". Paul Whiteman heeft zich afgewend van de jazzbeginselen. Hij speelde eerst in een symphonie-orkest, maar voelde zich aangetrokken door de moderne muziek. Hoewel hij nooit aan werkelijke jazz heeft gedaan, is hij toch van zeer groot belang hierbij geweest door het tot bloei brengen van het geschreven arrangement, waarvan ook de zuivere jazzmuziek sedertdien een dankbaar gebruik is gaan maken. Let wel, de improvisatie blijft hoofdzaak, maar een eventueel arrangement of compositie kan hierbij het uitgangspunt vormen. Voor bepaalde instrumentgroepen wordt een arrangement geschreven, terwijl voor de solist dat gedeelte is opengelaten, zodat hij toch kan improviseren. Hiermee heeft Duke Ellington, de grootste jazzarrangeur, de buitengewone homogeniteit van zijn band kunnen verkrijgen. Paul Whiteman heeft zich echter geheel aan het geschreven arrangement gehouden en daar het de enige mogelijkheid voor de blanke is, om zich met moderne muziek bezig te houden, vond dit in Europa weldra instemming. Aan Poustochkine (in "X Y Z der muziek") ontleen ik het volgende: "Er ontwikkelde zich een vloeiende, melodieuze, gemakkelijk in het gehoor liggende verstrooiingsmuziek, in dansrhythme gegoten, soms sentimenteel, soms pit-tig of "grappig", meestal aan de vrij oppervlakkige, goedkope kant. Haar overeenkomst met de echte jazzmuziek beperkte zich tot de instrumentatie, de maatsoort en een matig ge-

bruik van tot cliché verstarde syncopische en andere rhythmische effecten. Doch deze "commerciële jazz" was een grote stap vooruit op de luidruchtige muziek van voor dien tijd. De ware jazzmuziek was de meesten vrijwel onbekend gebleven, zodat de "voortuitgang" veel meer opviel dan het verbasterd karakter van deze nieuwe "jazz"stijl. Dit alles heeft in sterke mate bijgedragen tot de zeer verwarrende positie, die de zuivere jazzmuziek ook thans nog inneemt te midden van het vele dat onder den naam van jazz wordt opgediend.

Deze muziek, die zich het eerst ontwikkelde in de landen van West-Europa, deed verschillende "Scholen" ontstaan, die de gaardheid van de volken in zich droegen. Als eerste moet hierbij de Engelse School genoemd worden. Zij kenmerkt zich door een melodieuze amusementsmuziek, die meestal goed afgewerkt wordt en niet ontaardt in schettermuziek. Daar elke noot en elke wending op papier staat, spreekt men van "time-work". Voorbeelden zijn Jack Hylton, Bert Ambrose, Carroll Gibbons, enz. Onder Engelse School wordt ook de amusementsmuziek verstaan, die in Amerika ten gehore wordt gebracht.

Hier kan de opmerking bij gemaakt worden, dat de Engelsman Nat Gonella noch jazz speelt, noch tot de Engelse School behoort. Hij tracht met zijn schlagerorkest de jazz na te bootsen, welke pogingen hem echter slecht afgaan. Technisch is hij als trompetist zeer goed, maar hij wendt dit niet ten goede aan en zijn soli ontaarden daardoor in een doelloos goedkoop geschetter.

De Engelse pianist Charlie Kunz behoort tot de Engelse School en wordt om zijn goed afgewerkt spel door velen geapprecieerd.

Frankrijk heeft zijn eigen School gevormd met de Franse levnedigheid en vlotheid als kenmerken. Wij denken direct aan de "Hotclub de France", die meestal als quintet optreedt met een bezetting van drie gitaren, viool en slagbas. Hoewel zij geen zuivere jazz voortbrengen, omdat hun improvisaties op papier staan, hebben zij zich ver boven de gewone

amusementsmuziek weten te verheffen. Technisch zijn deze musici buitengewoon goed en de solo-gitarist Django Reinhardt geldt dan ook als de beste gitarist van Europa. De Duitse School is het slechtste en goedkoopste van allemaal. Zij draagt gedeeltelijk zelfs de Duitse voorliefde voor marsmuziek in zich. Tegenwoordig zijn hier vele voorbeelden van te noemen.

In het voorgaande zagen wij dus, dat volledig geschreven arrangementen niet meer tot de jazz behoren. Zo ook de Rhapsodie in Blue van George Gershwin, die zich niet leent voor interpretaties in jazzstijl en ten onrechte wordt aangeduid met de naam "symphonische jazzmuziek".

Als tweede richting, ontstaan uit de Original Dixieland Jazzband, zien wij de Dixielandstijl, welke een civilisering is van de blanke jazzmuziek. Een groep blanken, waaronder de trompetist Bix Beiderbecke, bestudeerden de jazzmuziek en het leven der neger nauwkeurig en konden zich hierdoor in de goedstemming van den neger inleven. Volgens de zuivere jazzbeginselen gingen zij toen musiceren en zijn zodoende de pioniers geworden van de kleine groep blanke spelers, die werkelijke jazzmuziek voortbrengen. wederzijdse beïnvloeding van negers en blanken bleek van belang. De negers voelen de muziek zuiverder aan en de blanken hebben een bezonken en beheerster muzikale smaak. Hierdoor zijn de negers langzamerhand ook in een rustiger stijl gekomen, de New-Orleansstijl. Dat het grootste deel der blanke jazzspelers zich in Amerika bevindt, is licht te begrijpen. Zij hebben direct contact met de negers terwijl Europa aangewezen is op grammofoonplaten en radio. De Amerikanen waren ervan doordrongen, dat zij zich in de uitvoering moesten beperken. Een versobering van het rythme was het gevolg, waardoor de muziek zich goed leende voor collectieve improvisaties. Het vermijden van cliché's, goedkope

sensationele wendingen e.d. heeft de blanke jazzmuziek op een hoge trap van ontwikkeling gebracht.

Uit deze Dixielandstijl is de Chicago-stijl voortgekomen. Zij kenmerkt zich door een rhythmische gelijkmatigheid en kleine intervallen in de melodievoering. Hier dus geen prévaleren van bepaalde tellen door de rhythmesectie. Dit vooral maakt het de blanken mogelijk zich aan collectieve improvisaties te wijden. De meest voorkomende bezetting is rhythmesectie van 4 à 5, melodiesectie van 3 à 4 musici en wel: klarinet, trompet, saxofoon en/of trombone, of 2 saxofoons. Daar de negers zeer met deze stijl instemden, sloten velen zich hierbij aan, waardoor de z.g. "mixed-combinations" onstonden. Tegenwoordig bestaan zo goed als alle Chicago-bands uit blanken en negers. Vooral "Billy Banks Chicago Rhythm Kings" zijn zeer beroemd geworden. Blanken uit deze band zijn b.v. Billy Banks, Henry Allen[†] en Eddy Condon. Een Chicago-band met een vaste bezetting behoort echter tot de uitzonderingen. [†]Erratum: de trompetist Henry Allen is een neger, maar speelt wel in bovengenoemd orkest. In zijn plaats kan de blanke pianist Joe Sullivan genoemd worden.

Enkele instrumenten werden bij de geschiedenis reeds genoemd en wij zullen deze eens nader bekijken. Bij de zang was eerst een rhythmbegeleiding van de banjo. De banjo kenmerkt zich door afwezigheid van het bovengedeelte der houten resonantiekast. De snaren van dit instrument trillen boven een gespannen vel. Men kan de banjo voorstellen als een samenvoeging van gitaar en tambourijn. Reeds in het begin van de achttiende eeuw signaleerden onderzoekers dergelijke instrumenten zowel bij de Afrikaanse als de Amerikaanse negers. In 1765 noemde Stedman in zijn lijst van negerinstrumenten van Nederlands Guyana de creoolse banjo, waarbij 3 snaren lang zijn en de 4^e kort, dienende als bas-snaar. Zo'n vorm vinden wij nu zelfs nog terug in Midden- en West-Afrika. Andere soorten hadden 6 of 8 snaren. De eerstgenoemde benadert de tegenwoordige echter het meest. In

het midden van de 18^{de} eeuw was onze banjo reeds op de Antillen bekend onder de naam van "banshaw". In de Amerikaanse negerband heeft de banjo vroeger een belangrijke plaats ingenomen.

Reeds in het begin van de 17^{de} eeuw vinden wij de eerste lijsten van Afrikaanse instrumenten, geschreven in Latijn. Deze lijsten bevatten hoofdzakelijk trommen, tam-tams en diverse andere rythme-instrumenten, waaruit blijkt, dat het rythme reeds zeer vroeg de voornaamste factor was. Ook merkwaardig is, dat wij op deze lijsten als een der eerste solo-instrumenten de balafon vinden, later bekend geworden onder den naam van marimba. In Centraal-Amerika vinden wij deze terug, waar het instrument zich allengs vermengd heeft met de Amerikaanse xylofoon. L.g. is een slaginstrument, dat bestaat uit een reeks harden houten staafjes van verschillende lengten, die met lepelvormige stokjes worden aangeslagen. De marimba komt hiermee overeen, terwijl bovendien onder elke staaf een kalebas voor het resoneren hangt. Als blaasinstrumenten komen op bovengenoemde lijsten trompetten voor. In een geschrift uit Januari 1851 wordt gesproken over een trompet, die drie tonen voortbrengt, n.l. G, A en B in verschillende octaven. Hoewel de negers dus al blaasinstrumenten kenden, waren deze instrumenten nog te primitief om een rol bij de jazzmuziek te spelen. (Gegevens gedeeltelijk ontleend aan Coeuroy en Schaeffner "Le Jazz").

Toen kwam het belangrijkste feit uit de jazz-geschiedenis: het zich aanpassen bij de Europese muziekinstrumenten. De reeds genoemde voordelen bij de muziekgrammatica gelden ook hier; de evolutie der instrumenten loopt geheel parallel met de ontwikkeling der muziek, zodat de negers bij het overnemen der Europese instrumenten deze gehele ontwikkelingsgang al achter zich hadden. Dit overnemen gold hoofdzakelijk de blaasinstrumenten uit de

marsorkesten, welke waren samengesteld volgens de regels van Sousa, de koning der Mars. Uit zijn bezetting werden overgenomen trompet, trombone (2 koperen U-vormige buizen in elkaar), klarinet en sousaphoon (een soort tuba, rond gewonden en met een reusachtige klankbeker). Opvallend is, dat de saxofoon pas door de blanken in de bezetting van het jazzorkest is gebracht.

Afgezien van de sousaphoon, behoren de genoemde blaasinstrumenten tot de melodiesectie van een band, d.w.z. zij worden voor de vertolking der melodie gebruikt. Hiertegenover staat de rhythmesectie, die, afgescheiden van het melodierhythme, zelfstandig het maatrhythme aangeeft. De bezetting hiervan bestond vroeger uit piano, slagwerk, banjo en sousaphoon, terwijl de laatste twee langzamerhand vervangen zijn door gitaar en contrabas. De piano kan ook als solo-instrument naar voren komen, maar wordt altijd bij de rhythmesectie ingedeeld.

Enkele aantekeningen over grote persoonlijkheden op jazzgebied, behorende tot Amerika's "coloured people", wil^h hier niet achterwege laten.

In de eerste plaats Louis ²Armstrong. Men kan niet zeggen, dat een bepaald iemand op jazzgebied de grootste persoonlijkheid is, want op het gebied der muziekinstrumenten is steeds één vertolker de beste. Ontegenzeggelijk is Armstrong de grootste jazztrompetist. Zijn vroegere spel is nooit verouderd zoals bij de anderen. Vòòr 1930 heeft hij prachtig werk geleverd; hierna, vooral in 1932 is zijn peil sterk gedaald en heeft hij nimmer meer zijn oude plaats kunnen innemen.

Edward Kennedy Ellington, bijgenaamd "Duke" is zijn grote roem in 1927 begonnen, toen hi door den bekenden manager Irving Mills ontdekt werd. Hoewel deze roem eerst zijn piano spel gold, werd dit later verdrongen door

zijn buitengewone arrangementen. Op dit gebied is hij onovertroffen en heeft, vooral ook door zijn uitstekende musici, een jazz-orkest kunnen vormen, dat uitmunt in homogeniteit. Zijn tegenwoordige orkest bestaat uit 14 musici, t.w. een rhythmequartet, 4 saxofonisten (tevens klarinettisten), en een kopersectie van 3 trompetisten en 3 trombonisten. Ellington heeft enige honderden composities gemaakt en treffend is hierin de verscheidenheid van stemmingen.

Eekhout vermeldt de merkwaardige levensloop van de grote negerdichter Langston Hughes. Hughes werd op 1 Februari 1902 geboren in Joplin, Missouri. Zijn voorvaders waren negers en indianen. Na op de Columbia University en de Lincoln University in Pennsylvania gestudeerd te hebben, maakte hij als matroos verschillende reizen. In 1924 verscheen hij in Parijs, werd portier in een Montmartre-cabaret, naderhand kok in een negernachtclub en keerde nog in hetzelfde jaar naar Amerika terug, als dekverver. Een jaar lang bleef hij klerk op een kantoor en werd dan loopjongen in een hotel. Hier bracht het toeval hem in aanraking met den Amerikaansen dichter Vachel Lindsay, die zijn gedichten las. Zo werd Langston Hughes bekend.

Tot slot een lastige questie: de toekomst der jazzmuziek, welk onderwerp ik jammergenoeg nooit in een geschrift heb gevonden.

De negers in de Verenigde Staten krijgen langzamerhand meer rechten, wat hen de mogelijkheid geeft om geciviliseerder te worden. Een hogere trap van ontwikkeling van een volk brengt ook een hoger peil van zijn muziek met zich mee. Nu is de vraag, of wij hieruit de conclusie mogen trekken, dat de jazz hoger ontwikkeld zal worden. Gilbert onderscheidt drie stadia in de muziekontwikkeling: de primitieve, dienende

muziek, de exotische, zelfstandige muziek en de universele muziek. In het voorgaande zagen wij reeds, dat de jazz in het tweede stadium verkeert. Weet deze exotische muziek zich van plaats en ras los te maken, dan ontstaat het derde stadium, wat tot nu toe slechts het geval is geweest met de muziek van West-Europa. De jazzmuziek moet dus, om aanspraak te maken op het derde stadium, door elke blanke gespeeld kunnen worden. Een klein percentage blanken, zoals Bix Beiderbecke, Jack Teagarden, Benny Goodman, e.a. hebben getoond goede jazzmuziek voort te brengen, doordat zij in nauw contact stonden met de negers. Het overgrote deel echter mist èn door gebrek aan contact èn door zijn hoge beschavingstrap de eenvoud om zijn gemoedsstemming in de muziek vast te leggen en hierdoor tot werkelijke improvisaties te komen. Zeker zal getracht worden om door middel van boeken en grammofoonplaten de jazz begrijpelijk te maken, maar de twee genoemde factoren kunnen hiermee niet veranderd worden. Daarom zal mijns inziens de jazzmuziek altijd beperkt blijven tot de negers en een kleine groep blanken. Wat niet wegneemt, dat de jazzmuziek, die de belangrijkste muziekvorm van het tweede stadium is, zeker onze belangstelling mag hebben.

— — — — —

B I B L I O G R A P H I E .

Will G. Gilbert en Mr. C. Poustochkine:
Jazzmuziek, inleiding tot de volksmuziek
der Noord-Amerikaansche negers. In de
serie "De Muziek" No. XIV, J. Philip
Kruseman, Den Haag 1939.

Will G. Gilbert: Muziek uit Oost en West.
In de serie "De Muziek" No. XVII, J. Phi-
lip Kruseman, Den Haag 1942.

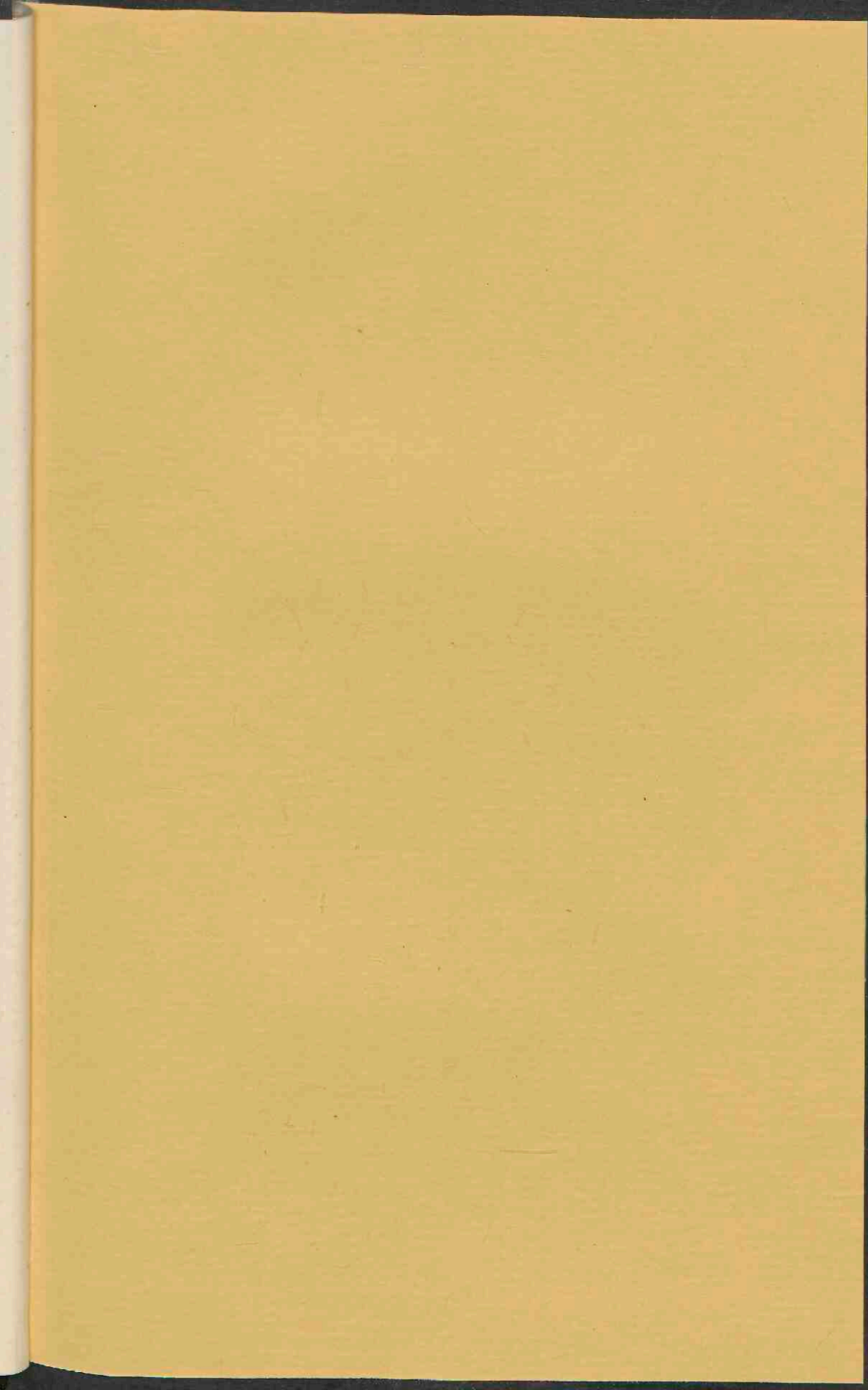
A. Coeuroy en A. Schaeffner: Le Jazz, Steek, Pari-
1926, Ed. Claude Aveline.

Caspar Höweler: X Y Z der Muziek. Uitg. W.
de Haan, Utrecht 1939 (2^{de} druk). Bijdragen over
jazzmuziek door Mr. C. Poustochkine.

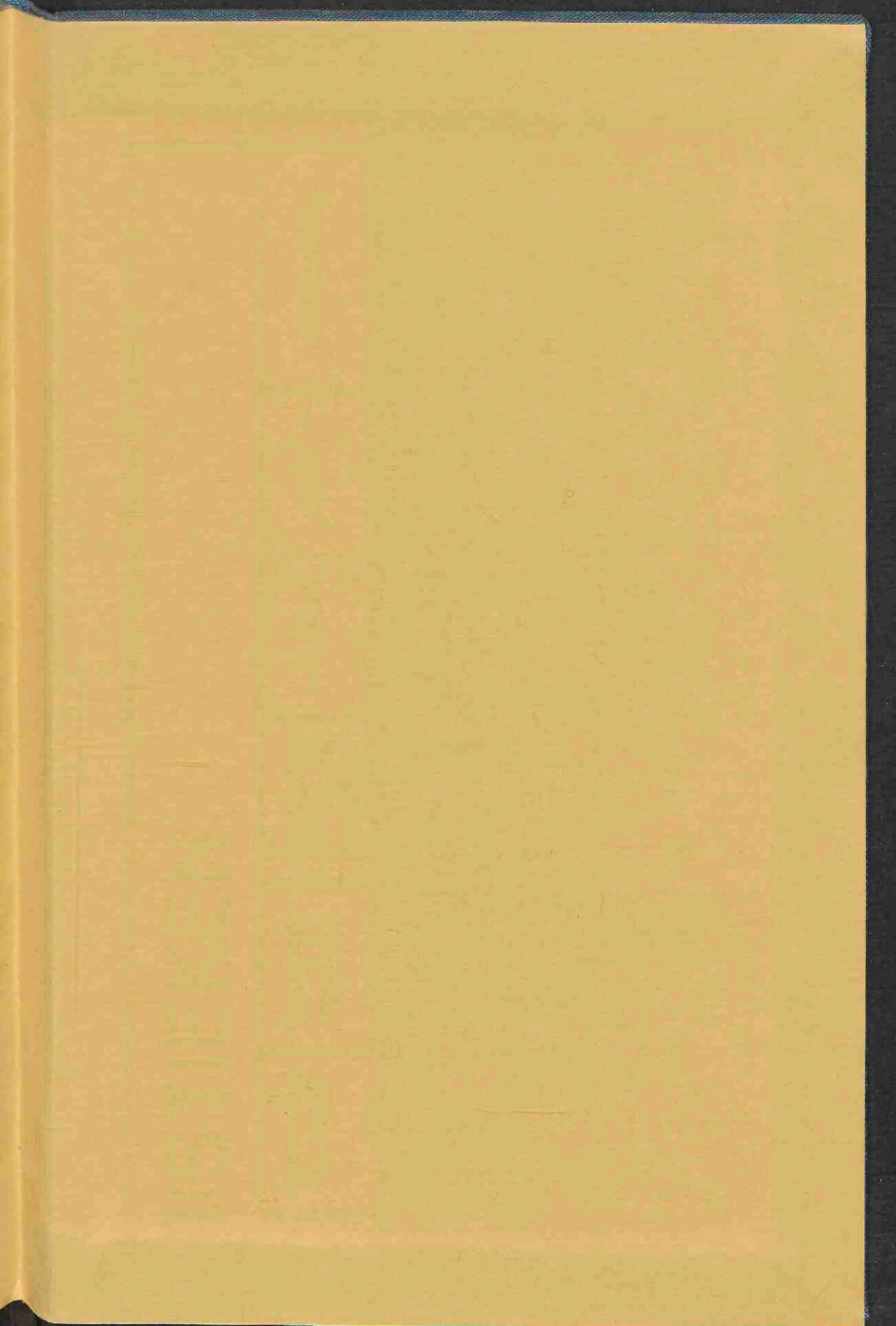
Paul Bouliez: Zeven sleutels tot de toon-
kunst. De Sikkels, Antwerpen 1942.

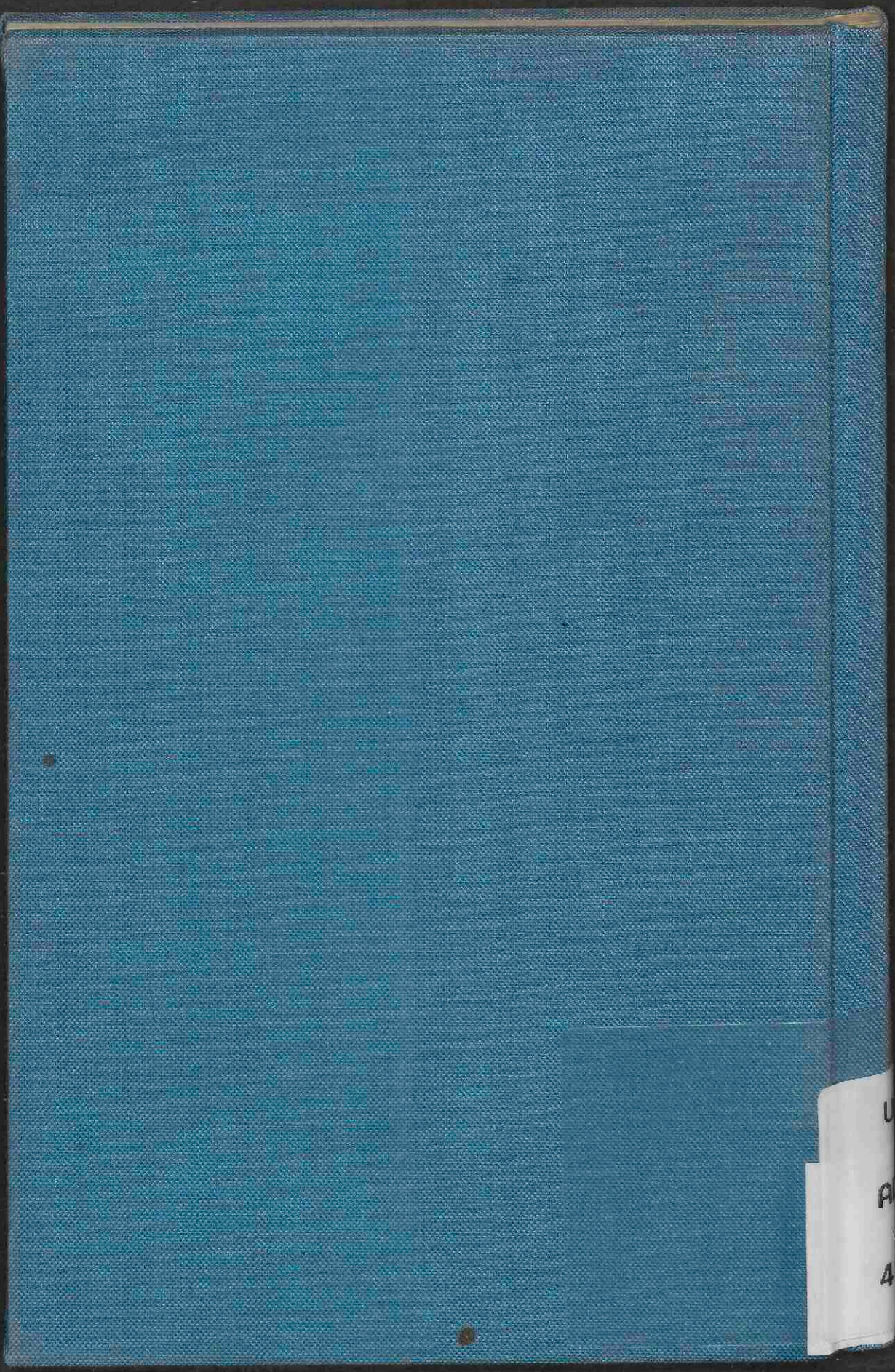
Jan H. Eekhout: De neger zingt; Amerikaanse
negerlyriek. Uitg. Holland, Amsterdam
3^{de} druk 1944. (1^{ste} dr. 1938).

— — — —



1930380





L
A
4