

# **WALKING**

# **BASSO CONTINUO**

**Improvvisatie als analogie tussen jazz en barok**

Tijsjoris Groot (3362612)

Blok 3, 2011/2012, 4 april 2012

Begeleid door drs. Wouter Turkenburg

# **WALKING BASSO CONTINUO**

## **Improvisatie als analogie tussen jazz en barok**

### **Inhoudsopgave**

Inleiding	1
Jazz als procédé	4
Gershwin en jazz	7
Walkin' Bass/Basso Continuo	8
Swing/Notes Inégales en ander analogieën	14
Conclusie	15
Bronnen & Bibliografie	17

## Inleiding

Een muziekwetenschapstudent wil zich bekwamen in de begeleiding van melodieën op gitaar. Zijn interesse gaat uit naar zogeheten *jazzstandards*<sup>1</sup>, maar zijn blik richt zich op muziektheoretische visies uit de Westerse kunstmuziek. Als jazz als muziek een amalgaam is van allerlei muzikale stijlen, zoals blues, ragtime en klassieke muziek, dan lijkt het deze student logisch om zijn inspiratie voor de interpretatie van jazzstandards te zoeken in deze verschillende elementen.<sup>2</sup> Bovengenoemde student is ondergetekende. Met de gedachte dat jazz voortborduurt op eerdere muziekstijlen, ging ik op zoek naar een manier om jazz te spelen met een fundament in de eerdere tradities.

Muziek als algemeen geaccepteerde definitie – gedacht vanuit het Westerse hedendaagse culturele perspectief – wordt gedomineerd door een tonaal idioom, waarbij het klankspectrum gevuld wordt met vastgestelde tonen die noten worden genoemd. Daarbij komen vervolgens de termen als consonant en dissonant, die de combinaties van deze noten kwalificeren. Ook in jazz overheerst het tonale idioom, en wordt er gedacht vanuit een kader van diatoniek en een idioom gebaseerd op consonanten en dissonanten.<sup>3</sup>

In de muziekwetenschap zoals onderwezen aan de Universiteit Utrecht wordt veel nadruk gelegd op nieuwe manieren van onderzoek. De postmoderne muziekwetenschapper dient van alle markten thuis te zijn en bestudeert naast de Westerse kunstmuziek ook nog pop- of jazzmuziek en muziek uit niet-westerse culturen. Het onderscheid tussen musicologen en ethnomusicologen is weggefallen, en het staat de onderzoeker vrij om methodes toe te passen die onconventioneel zijn voor het vakgebied, zolang dit proces maar tot nieuwe inzichten leidt.<sup>4</sup>

Scheidingen in het onderzoeksmateriaal blijven echter bestaan, omdat het ene soort muziek nu eenmaal enorm van het andere kan verschillen. Het gevaar bestaat hierbij dat de postmoderne onderzoeker alsnog met oogkleppen op aan de slag gaat en zich verdiept in een specifiek onderzoeksveld, zonder ooit op de hoogte te raken van interessante parallellen met andere onderzoeksvelden. Jazz en barok zijn zulke gescheiden onderzoeksvelden. Het zoeken naar verschillen en overeenkomsten tussen discourses legt tegelijkertijd het interne spanningsveld van verschillen en overkomsten in

---

1 Populaire composities in jazzmuziek, zie: Paul F. Berliner, *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation* (Chicago: University of Chicago Press, 1994), 63.

2 Donald Jay Grout, James Peter Burkholder en Claude V. Palisca, *A history of western music*, 7<sup>de</sup> editie (New York: W.W. Norton & Co., 2006), 769.

3 Gebaseerd op een citaat van John F. Mehegan over Charlie Parker en zijn wijze van musiceren. Geciteerd door Darius Brubeck, “1959: The Beginning of Beyond”, in *The Cambridge Companion to Jazz* ed. Marvyn Cooke en David Horn (Cambridge: Cambridge University Press 2002), 181.

4 Nicholas Cook, “We Are All (Ethno)musicologists Now”, in *The New (Ethno)Musicologies*, ed. Henry Stobart (Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2008), 65.

een discourse zelf bloot.<sup>5</sup>

Natuurlijk dienen genres een rol. Het is onmogelijk om over muziek te schrijven zonder onderscheid te maken tussen wat binnen of buiten de discourse valt. Toch kan het nuttig zijn om binnen de geschetste kaders juist buiten kaders te denken, zodat de discourse verandering kan blijven ondergaan. Op deze manier vormen de onderzoeksobjecten onder academische scrutiniteit een afspiegeling van de discourses in de realiteit, waarin zij ook constant met verandering te maken hebben.

Vanuit mijn persoonlijke interesse voor het aspect van kunstmuziek<sup>6</sup> in de jazzmuziek en vice versa, zal ik in dit essay gaan onderzoeken welke verbanden er tussen bepaalde genres van muziek te berde gebracht kunnen worden. Analogieën die verder gaan dan een generalisatie in termen als tonaal idioom en consonanten en dissonanten. In dit onderzoek zal worden gezocht naar specifieke analogieën die erop duiden dat muziek uit verschillende genres die op het eerste gehoor en gezicht niet veel overeenkomst vertoont, toch bepaalde elementen in zich draagt die kunnen bijdragen aan een nieuwe interpretatie van deze muziek, hetzij in praktisch als in theoretisch opzicht – in de manier waarop het gespeeld wordt, hoe het kan worden gecontextualiseerd en worden beschreven en hoe er naar kan worden geluisterd. Uiteindelijk hoop ik de volgende te beantwoorden: welke analogieën er bestaan tussen jazzbegeleiding en basso continuo die praktisch van nut kunnen zijn in de studie en interpretatie van deze verschillende discourses.

De twee verschillende genres die in dit essay in de belangstelling komen te staan zijn jazz en barok. Deze genres liggen qua tijd ver uit elkaar, en mijn directe associaties bij de discourses liggen wellicht nog verder uit elkaar, mede te wijten aan de context van beide muzieken in het huidige tijdsgewricht. Barokmuziek wordt bij voorkeur in stille concertzalen of kerken gespeeld, jazz juist op meer informele locaties met ruimte voor dialoog in de zaal en interactie met het publiek.

Bij het vergelijken van jazz en barok stuit ik direct op het probleem van Mikhail Bachtins heterogeniteit of *dialogisme*, zoals beschreven door Ingrid Monson. Een genre als categorie is een methode om verschillende soorten muzieken – zij het in de vorm van opnamen, optredens of partituren – in een enkele stijl te vatten. Alle onderdelen van deze gecreëerde discourse kunnen vervolgens stilistisch gelijkgeschakeld worden. De gelijkshakeling vindt niet expliciet plaats, maar wordt impliciet door een dergelijke categorisatie. Het beoogde resultaat is een muzikaal homogeen genre, dat door overeenkomsten (Bachtins centripetale krachten) als eenheid gezien kan worden. Door generalisatie wordt het mogelijk om systeem aan te brengen in een muzikaal landschap

---

5 Ingrid Monson, *Saying something* (Chicago: University of Chicago Press, 1996), 99.

6 Grout et al., *A history of western music*, 716. Ik gebruik hier de definitie kunstmuziek als synoniem voor *classical music*, Westerse kunstmuziek uit de periode 1600-1900.

dat in feite niet systematisch en of homogeen is.<sup>7</sup>

Jazz heeft verdere subcategorisatie nodig om functioneel onderscheid te maken tussen muziek die stilistisch sterke afwijkingen kan vertonen. Voor sommige jazzmusici is er niet zoiets als jazz, maar slechts muziek.<sup>8</sup> Ted Gioia beschrijft hoe jazz in ons huidige tijdsgewricht teruggevonden kan worden als een schizofreen genre, dat door deconstructivisme en postmodernisme nauwelijks nog universele centripetale krachten in zich draagt. Andere schrijvers opperen dat jazz als genre wellicht helemaal niet meer bestaat. Stuart Nicholson signaleert dat de vernieuwing in jazz sterk divergeert, zodat traditionalisme en conservatisme de convergerende factoren zijn geworden. Met andere woorden: jazz is dood en hoort in een museum thuis.<sup>9</sup>

Het genre barok vertoont dezelfde heterogeniteit als jazz, gekenmerkt door onderling grote verschillen in stijl en periode. Taruskin is pragmatisch als hij het problematische baroketiket voor de Westerse muziek van circa 1600 tot 1750 vervangt door de in muziektechnisch opzicht adequate noemer basso continuo: "... perhaps the best name [for the period] would be the continuo age: the basso continuo as a virtually obligatory aspect of any musical performance [...] originated around the turn of the seventeenth century [...] and it died out before the end of the eighteenth."<sup>10</sup> De term basso continuo is ook niet eenduidig, omdat het ook verschillende stijlen en periodes kent.

Omdat jazz als definitie al lastig te omschrijven is, geldt dit net zo goed voor de samenstelling jazzbegeleiding. Om niet te verzanden in een oeverloze discussie omtrent wat nu wel of geen jazzbegeleiding is, draag ik enkele voorbeelden aan waarin ik jazzbegeleiding herken. Deze voorbeelden dragen bij aan de discourse waarin verschillende definities de entiteit jazzbegeleiding bepalen. Het spreekt voor zich dat ik er in dit korte essay niet in zal slagen een compleet beeld van beide genres en discourses te schetsen. Einddoel is juist om geen overkoepelende waarheden te destilleren, maar om zinnige verbanden te ontdekken in ogenschijnlijk onzinnige vergelijkingen.

In dit onderzoek zal ik analogieën gaan zoeken in muzikale gebieden die totaal verschillende contexten met zich mee brengen. Ook het bronnenmateriaal waar ik mij op baseer divergeert van aard voor de te vergelijken genres, waardoor er een ongewenste ongelijkheid zou kunnen ontstaan. Deze aanpak komt echter niet uit de lucht vallen: hij is eerder gebruikt door Edward Saïd, die het proces beschrijft als de 'contrapuntische'

---

7 Monson, *Saying something*, 99.

8 Ibid., 101.

9 Stuart Nicholson, *Is Jazz dead?: Or has It Moved to a New Address* (New York: Routledge 2005), 6.

10 Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music: Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century* (Oxford: Oxford University Press, 2005), 796.

aanpak.<sup>11</sup>

Jazz en barok zijn als entiteiten te groot en te heterogeen om met elkaar te vergelijken, daarom zullen enkele sleutelbronnen als vervanging dienen voor deze entiteiten. Denis Delairs verhandeling<sup>12</sup> over basso continuo dient hier als voorbeeld van een element van de discourse basso continuo: de zogeheten Franse stijl van na 1690.<sup>13</sup> Voor de discourse jazz zal ik een opname van de jazzstandard *I Got Rhythm* gebruiken van de tenorsaxofonist Zoot Sims en een paragraaf aan de componist van deze standard wijden.

### **Jazz als procédé**

In weerwil van alle controverse rondom de term jazz, gekenmerkt door de vraag of jazz als genre eigenlijk wel bestaat, zal ik voor mijn betoog toch een poging wagen om een definitie van jazz te geven. Jazz kent een “sonic plurality” die door David Horn verbonden wordt met Bachtins *heteroglossie*.<sup>14</sup> De discourse jazz wordt bepaald door een chronologie van ongeveer een eeuw tijd, waarin jazz een synoniem werd voor een gevoel, een levensstijl, een bepaald soort muziek, andere muzieken en de muzikale conversatie tussen mensen op een podium. Het is een discourse waarin de meningsverschillen worden bevochten met binariteiten als hoog- en laagcultuur, wit en zwart, kunst en commercie, techniek en affect.<sup>15</sup>

Voor dit essay beschouw ik jazz, in navolging van Wouter Turkenburg, als een procédé.<sup>16</sup> Een manier van muziek maken, die niet vaststaat, maar continu in beweging is. Tegelijkertijd een manier van musiceren die barst van de cliché's, en daarmee wel degelijk een zekere centripetale kracht verraadt. André Hodeir beschrijft in zijn boek *Toward Jazz*<sup>17</sup> hoe dit procédé ongeveer verloopt: een ensemble van vier á vijf man, bestaande uit een drummer, pianist, bassist, saxofonist en trompettist, soms aangevuld door een gitarist of trombonist, al dan niet ad hoc samengesteld, waarbij het arrangement gebaseerd is op de voorbereidende zelfstudie enerzijds – door middel van een aurale analyse van opnames van jazzgiganten als Charlie Parker, Dizzy Gillespie en Miles Davis en een visuele analyse van bladmuziek – en anderzijds op de muzikale conversatie van

11 Edward W. Saïd, *Culture and Imperialism* (New York: Knopf, 1993), 153.

12 Denis Delair, *Traité d'accompagnement pour le théorbe et le clavecin*, 1690. Vertaald door Charlotte Mattax (Indianapolis: Indiana University Press, 1991).

13 Jesper Bøje Christensen, *Die Grundlagen des Generalbaßspiels im 18. Jahrhundert: Ein Lehrbuch nach zeitgenössischen Quellen*, 1992. Vertaald door J. Bradford Robinson (Kassel: Bärenreiter 2002), 11.

14 David Horn, “The Identity of Jazz”, in *The Cambridge Companion to Jazz* ed. Marvyn Cooke en David Horn (Cambridge: Cambridge University Press 2002), 31

15 Krin Gabbard, “The word Jazz”, in *The Cambridge Companion to Jazz* ed. Marvyn Cooke en David Horn (Cambridge: Cambridge University Press 2002), 5.

16 Zoals beschreven door Wouter Turkenburg in een dialoog met ondergetekende over dit te schrijven essay, op vrijdag 16 maart 2012 te Den Haag in het Koninklijk Conservatorium.

17 André Hodeir, *Toward Jazz* (New York: Grove Press 1962), 81.

het moment zelf, zoals ook uitgebreid beschreven door Ingrid Monson.<sup>18</sup>

De combinatie van muzikale conversatie en de reproductie van alles wat eerder tijdens de voorbereiding bedacht en gestudeerd is of wat tijdens de sessie van blad wordt uitgevoerd, bevat geen vaste formule voor de uiteindelijke textuur van het arrangement. Het eindproduct is natuurlijk afhankelijk van de bezetting en de virtuositeit van het ensemble, maar ook van de intentie van de uitvoerenden. Hiermee doel ik op de mate van improvisatie die wordt toegelaten, en de gegeven informatie in de compositie.

André Hodeir claimt, in weerwil van zijn eerdere omschrijving van het procédé jazz, dat improvisatie, hoe belangrijk ook, geen essentieel onderdeel is van jazz.<sup>19</sup> Met improvisatie doelt hij op het spelen van noten die niet op papier staan. De realiteit is desondanks dat in het procédé jazz nooit gemusiceerd wordt met alle noten op papier, zelfs als er geen enkel solo wordt geïmproviseerd. Het gros van de uitvoeringen is gebaseerd op een arrangement van akkoordsymbolen, een melodie, een tempo en een *mood*, waarbij er veel ruimte is voor eigen inbreng. Als er met arrangementen wordt gewerkt, beperkt zich dit vaak tot de blazers, terwijl de ritmesectie op basis van de akkoordenreeks baslijnen en harmonisaties improviseert.<sup>20</sup>

Bij instrumentale nummers wordt vaak de toonsoort aangehouden van de meest populaire opname. Als het ensemble met een vocalist wordt uitgebreid, wordt de toonsoort echter aangepast aan zijn of haar tessitura.<sup>21</sup> In navolging van deze praktijk werken jazzmusici met een methode om composities te simplificeren tot harmonische schema's, omdat het een onmogelijke klus is om een uitgebreid arrangement in alle toonsoorten voor elke jazzstandard in het geheugen te stampen. Dit proces van simplificatie en generalisatie van klanken, akkoorden en harmonische progressies heeft als resultaat dat veel originele jazzcomposities die geschreven zijn door eerdergenoemde jazzgiganten vaak ook niet meer behelzen dan een zogenaamde *leadsheet*: een kladje met akkoordsymbolen en een al dan niet genoteerde melodie.<sup>22</sup>

Soms heerst er concensus over hoe de melodie exact gespeeld moet worden, maar dit is vaak ook juist niet het geval, zeker wanneer het jazzstandards betreft uit het musicalgenre.<sup>23</sup> Bij dergelijke composities zijn er zoveel verschillende interpretaties opgenomen, dat er geen sprake is van een dominante bron. Bij een populaire standard als *Body And Soul* ontbreekt bijvoorbeeld in de toonaangevende opname van Coleman Hawkins überhaupt de introductie van de melodie. Hawkins refereert slechts impliciet aan de melodie – een zeer korte parafrase op het thema in de eerste maat en daarna meteen

---

18 Monson, *Saying something*, 73.

19 Hodeir, *Toward Jazz*, 60.

20 Brubeck, "1959: The Beginning of Beyond", 186.

21 Berliner, *Thinking in Jazz*, 82.

22 Brubeck, "1959: The Beginning of Beyond", 186.

23 Berliner, *Thinking in Jazz*, 67.

een improvisatie met het harmonische schema als uitgangspunt.<sup>24</sup>

Met de institutionalisering van jazz heeft de manier waarop jazz gespeeld, gecomponeerd en geïmproviseerd wordt veranderingen ondergaan. Tegenwoordig is het veel vanzelfsprekender dat jazzmusici noten kunnen lezen en spelen van blad. Het ideaal van vrijheid van spel is daarmee niet in het gedrang gekomen, doordat de jamsessie zoals beschreven door Hodeir nog steeds als de maatgevende situatie wordt gezien.<sup>25</sup>

De wijze van zelfstudie heeft wel een verandering ondergaan. Sinds de institutionalisering van jazz en de acceptatie van de muziek als een serieuze kunstvorm, is pedagogiek formeler en schriftelijker geworden. Er zijn tegenwoordig talloze bronnen beschikbaar op het gebied van jazzpedagogiek, zoals bijvoorbeeld de eindeloze reeks boeken en methoden van James Aebersold over improvisatie, de vele instructie-dvd's van bekende en minder bekende jazzmusici en de vele fakebooks die in omloop zijn. Waar Berliner beweert dat de geluidsopname de belangrijkste bron van educatie in jazz is,<sup>26</sup> kan de aspirant-jazzmuzikant gauw afgeleid worden door de vele methoden waarmee de lastige aurale zelfstudie omzeild kan worden. Als de akkoorden reeds op papier staan, hoeven ze niet meer uitgezocht te worden:

“When a musician is asked to play a song he's never played before, he 'fakes' it. The greatest possession any musician can have is a fake book which contains the melodies, lyrics and chords for hundreds and hundreds of songs. With access to the melody, lyrics and chords for a song, the musician can improvise his own arrangement.”<sup>27</sup>

De manier waarop jazz tegenwoordig op conservatoria en instituten onderwezen wordt, heeft ook zijn invloed op de discourse jazz, namelijk de codificatie van het procédé jazz, zoals beschreven door David Ake, in zijn artikel over jazzeducatie en door Stuart Nicholson over hetzelfde fenomeen.<sup>28</sup> Deze auteurs signaleren de standardisatie van de jazzuitvoering, doordat jazzeducatie steeds formeler is geworden en bijvoorbeeld iedere saxofonist op basis van methoden en tekstboeken over Coltrane's *Giant Steps* leert te improviseren.<sup>29</sup> Jazz als procédé is evident een centripetale factor in de discourse jazz.

---

24 Ted Gioia, *The History of Jazz* (Oxford: Oxford University Press 1997), 173.

25 Brubeck, “1959: The Beginning of Beyond”, 186.

26 Berliner, *Thinking in Jazz*, 93.

27 Auteur onbekend, *This is the ultimate Broadway fake book. It contains over 600 songs from over 190 shows* (Winona, MN: Hal Leonard Publishing Company 1984), 3.

28 David Ake, “Learning jazz, teaching jazz”, in *The Cambridge Companion to Jazz* ed. Marvyn Cooke en David Horn (Cambridge: Cambridge University Press 2002), 268.

29 Nicholson, *Is Jazz dead?*, 109.



## Gershwin en jazz

De componist George Gershwin neemt een bijzondere plek in binnen het discours jazz. In zijn tijd werd hij veelal beschouwd als jazzcomponist, terwijl zijn muziek tegenwoordig maar moeilijk te verbinden valt met de contemporaine muziek van Louis Armstrong en Duke Ellington, die hedentendage als belangrijke jazzartiesten gezien worden.<sup>30</sup> Deze tegenstelling is te danken aan de veranderlijk eigenschappen van culturele contexten, zoals jazz, maar ook aan Gershwins muzikale carrière, die zich laat kenmerken door een transitie van pianist via songplugger naar liedjesschrijver voor theatershows en musicals tot een componist van opera en pianoconcerten.<sup>31</sup>

Zijn composities *Rhapsody in Blue* en *Concerto in F* staan symbool voor de problemen die ontstaan bij muziek en contexten die zich niet conformeren aan de rigide grenzen van genres. Over de receptie van de door Gershwin zelf als absolute muziek bedoelde *Concerto in F* schrijft William Hyland in zijn biografie: “[The critics] could not decide what was the proper standard by which to evaluate the concerto: was it jazz or was it an extension or a perversion of the European tradition?”.<sup>32</sup> De vormeloosheid van *Rhapsody* en Gershwins achtergrond in de populaire muziek zorgde voor wantrouwen bij critici, dirigenten en musicologen om het werk een plek te gunnen in het repertoire en de canon van de Westerse kunstmuziek, ondanks Gerswhins eigen mening dat het geen jazz concerto betrof, maar “‘serious’ music”.<sup>33, 34</sup>

Gershwin verdiende zijn brood met het componeren van liedjes met toegevoegde tekst van zijn broer Ira voor muzikaal theater op Broadway in New York. Deze shows uit de jaren '20 en '30 van de twintigste eeuw borduurden voort op de traditie van de operette en de vaudeville van eerdere tijden, maar sloegen ook een nieuwe artistieke weg in, waarbij het plot een ondergeschikte rol had aan het belang van de songs; de hits die er uiteindelijk voor zorgden dat de componisten en tekstschrijvers (van de songs, niet van het libretto) hun langdurige financiële succes konden aanboren via royalties.<sup>35</sup>

De jazzstandard *I Got Rhythm* was een nummer uit de musical *Girl Crazy* uit 1930, gecomponeerd in het idioom van jazz zoals Gershwin het omarmde: het concept jazz als “popular music that was 'jazzed' as played by Paul Whiteman [...] – white music played by white men, within the social context of white culture. [...] the dominant concept of jazz in the 1920s.”<sup>36</sup> *I Got Rhythm* komt voort uit een context die tegenwoordig niet tot

---

30 Gabbard, “The word Jazz”, 4.

31 William G. Hyland, *George Gershwin: A New Biography* (Westport, CT: Praeger Publishers 2003), 69.

32 Ibid., 94.

33 Ibid., 67.

34 Ibid., 61.

35 Ibid., xiv.

36 Ibid., 69.

Hodeirs procédé jazz behoort, maar de invloed van deze song van Gershwin op de discourse jazz is groot, omdat het dankzij invloedrijke jazzartiesten tot het standaardrepertoire behoort. De beschouwing van Gershwin laat zien dat genres niet op zichzelf staan, maar worden beïnvloed door allerlei interactieve factoren.

### **Walkin' Bass/Basso Continuo**

In de beschouwing van Gershwin heb ik deze componist als verband gebruikt tussen verschillende discourses, namelijk de discourse jazz en kunstmuziek. In de komende paragraaf zal ik verbanden leggen tussen barok en jazz. In tegenstelling tot Saïd's contrapuntische aanpak, waarbij verbanden wordt gelegd tussen discourses die 'coexisting' en 'interacting' zijn, leg ik verband tussen genres die eeuwen uit elkaar liggen.<sup>37</sup> Coëxistentie en interactie is daarmee niet direct te verdedigen, alhoewel beide genres nog steeds gespeeld worden en op hun eigen manier in ontwikkeling zijn.<sup>38</sup>

De eerste analogie die in het oog springt bij het vergelijken van de discourses jazz en barok, zoals die in dit essay beschreven worden, is de baslijn. In beide stijlen heerst er een conventie van een continue bas – in de barok bekend als basso continuo of thoroughbass. Richard Taruskin beschrijft hoe het eerste gebruik van een dergelijke baslijn<sup>39</sup> in genoteerde muziek 'radicale implicaties' had: "... for the first time in 'composed' or literate music chordal harmony functioned as a sonorous filler or background, independent of controlled part writing."<sup>40</sup>

Taruskin legt vervolgens uit dat de genoteerde baslijn een hulpmiddel was voor de muzikale begeleiding van het betreffende polyfoon gecomponeerde stuk. Het noteren van deze geheugensteuntjes voor "concerted motets"<sup>41</sup> werd populair met de opkomst en exploitatie van de boekdrukkunst. De continue baslijn was geen nieuwe uitvinding, maar komt volgens Taruskin voort uit een veel langere traditie van geïmproviseerde begeleiding.

Varianten op de continue bas als harmonisch raamwerk voor een muziekstuk waren de *basso seguente* ("bass that follows")<sup>42</sup> en de *basso generale*.<sup>43</sup> Het gaat hier vooral om het onderscheid of de baslijn een resultaat is van alle laagste noten van de polyfone textuur (*basso seguente*); een eigen genoteerde stem is, onafhankelijk van de

---

37 Saïd, *Culture and Imperialism*, 32.

38 Bij barokmuziek blijkt dit uit de ontwikkeling in de historische muziekpraktijk, die pas op gang kwam in de tweede helft van de twintigste eeuw. Zie de polemische bijdrage van Sol Babitz, *The Great Baroque Hoax: A Guide to Baroque Performance for Musicians and Connoisseurs* (Los Angeles: Early Music Laboratory, 1970), 1.

39 In een publicatie van Lodovico Viadana getiteld *Cento concerti ecclesiastici, a una, a dua, a tre & a quattro voci*, zie Taruskin, *Oxford History of Music*, 780.

40 Taruskin, *Oxford History of Music*, 781.

41 Zang begeleid door instrumenten, zie Taruskin, *Oxford History of Music*, 780.

42 Taruskin, *Oxford History of Music*, 781

43 Ibid., 783.

bovenliggende textuur (*basso continuo* – wat betekent dat de baslijn de hele compositie klinkt, ongeacht het zwijgen/klinken van de stemmen) of een amalgaam van beiden (*basso generale*).

De manier waarop de baslijn in jazz geconcipteerd wordt, vertoont gelijkenissen met het eerder beschreven proces in de gepubliceerde begeleide muziek. De vergelijking wil ik verduidelijken met het voorbeeld van de jazzstandard *I Got Rhythm*. Wat begon als een populair deuntje uit een musical, eindigde als blauwdruk voor tal van jazzcomposities die allemaal gebaseerd zijn op het harmonische schema van Gerschwin: een couplet in vrijere vorm en een refrein AABA-vorm, met het A-gedeelte in Bb groot en in het B-gedeelte een kwintsequens naar de dominant. Het refrein is het uitgangspunt voor improvisatie en meestal wordt alleen dit deel gespeeld door jazz ensembles.

A-gedeelte							
I	vi	ii	V <sup>7</sup>	iii	vi	ii	V <sup>7</sup>
I	V <sup>7</sup> /IV	IV	iv	I	V <sup>7</sup>	I	V <sup>7</sup>
B-gedeelte							
III <sup>7</sup>				VI <sup>7</sup>			
II <sup>7</sup>				V <sup>7</sup>			

Bij het bestuderen van *I Got Rhythm* in de verschillende fakebooks blijkt dat er enige variatie bestaat in de manier waarop het schema van de *chorus* genoteerd wordt. Op de volgende pagina staan alle varianten uitgewerkt in een trappenanalyse.<sup>44</sup>

De eerste trap wordt soms genoteerd met een toegevoegde sext of als groot septiemakkoord. Het verminderde akkoord in maat 6 (als substituut voor de zesde trap) krijgt soms een verminderd septiem erbij, en wordt ook wel eens enharmonisch geschreven alsof het een akkoord op de verhoogde vierde trap betreft. De kwintsequens wordt wel eens versierd met kleine septiemakkoorden, zodat er een ii-V-sequens ontstaat. Bij een enkele variant wordt de tweede trap in maat zes van het B-gedeelte uitgebreid tot een dominant-noneakkoord.

Het laatste A-gedeelte is soms vormgegeven inclusief het coda. Als herhalende vorm wordt het derde A-gedeelte als de eerste acht maten gespeeld. Alle varianten die ik heb bestudeerd, zijn in de toonsoort Bb groot genoteerd. Meestal zijn de akkoorden in

---

44 Ik heb hier gebruik gemaakt van een combinatie van de conventionele notatie en de notatie van commerciële akkoordensymbolen. Na de Romeinse cijfers – kleine letters mineur, grote letters majeur – volgen verdere details omtrent intervallen: 7 als klein septiem, ma7 als groot septiem, +6 als toegevoegde sext, o als verminderde kwint, en ø als verminderde kwint en klein septiem. Bij inverses volgt er een schuine streep met 6 als eerste, 4-6 als tweede, en 2 als derde inverse.

grondligging. In *557 Jazz Standards* echter niet – hier zal vanaf de vijfde maat van het A-gedeelte een dalende baslijn resulteren uit de te realiseren akkoorden: Bb<sup>ma7</sup>, Bb<sup>7</sup>/Ab, Eb<sup>6</sup>/G, Eb<sup>mi6</sup>/Gb, Bb<sup>ma7</sup>/F, F<sup>7sus4</sup>, Bb<sup>6</sup>, F<sup>7</sup>.

557 Jazz Standards <sup>45</sup>							
A <sup>1</sup>	I <sup>ma7</sup>	vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	iii <sup>7</sup>	b <sup>b</sup> iii <sup>o</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>
	I <sup>ma7</sup>	I <sup>7</sup> /2	IV <sup>+6</sup> /6	iv <sup>+6</sup> /6	I <sup>ma7</sup> /4-6	V <sup>7sus4</sup>	I <sup>+6</sup> V <sup>7</sup>
A <sup>2</sup>	I <sup>ma7</sup>	vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	iii <sup>7</sup>	b <sup>b</sup> iii <sup>o</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>
	I <sup>ma7</sup>	I <sup>7</sup> /2	IV <sup>+6</sup> /6	iv <sup>+6</sup> /6	I <sup>ma7</sup> /4-6	V <sup>7</sup>	I <sup>+6</sup> IV <sup>7</sup>
B	III <sup>7</sup>		vii <sup>7</sup>	III <sup>7</sup>	VI <sup>7</sup>		iii <sup>7</sup> VI <sup>7</sup>
	II <sup>7</sup>		vi <sup>7</sup>	II <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>		ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>
A <sup>3</sup>	I <sup>ma7</sup>	vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	iii <sup>7</sup>	b <sup>b</sup> iii <sup>o</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>
	I <sup>ma7</sup>	I <sup>7</sup> /2	IV <sup>+6</sup> /6	iv <sup>+6</sup> /6	I <sup>ma7</sup> /4-6	V <sup>7</sup> /2	iii <sup>o</sup> VI <sup>7</sup>
Coda	II <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	I <sup>+6</sup>				

The Great Gig Book <sup>46</sup>							
A <sup>1</sup>	I	vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	iii <sup>7</sup>	b <sup>b</sup> iii <sup>o</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>
	I	I <sup>7</sup>	IV	iv <sup>+6</sup>	I	V <sup>7</sup>	I V <sup>7</sup>
A <sup>2</sup>	I	vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	iii <sup>7</sup>	b <sup>b</sup> iii <sup>o</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>
	I	I <sup>7</sup>	IV	iv <sup>+6</sup>	I	V <sup>7</sup>	I
B	III <sup>7</sup>				VI <sup>7</sup>		
	II <sup>7</sup>				V <sup>7</sup>		
A <sup>3</sup>	I	vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	iii <sup>7</sup>	b <sup>b</sup> iii <sup>o</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>
	I	I <sup>7</sup>	IV	iv <sup>+6</sup>	I	b <sup>b</sup> VII <sup>7</sup>	VI <sup>7</sup>
Coda	II <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	I				

The Standards Real Book <sup>47</sup>							
A <sup>1</sup>	I <sup>+6</sup>	vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	iii <sup>7</sup>	vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>
	I <sup>7</sup>	I <sup>7</sup> /6	IV <sup>7</sup>	#IV <sup>o7</sup>	I <sup>+6</sup> /4-6	V <sup>7</sup>	I <sup>+6</sup> V <sup>7</sup>
A <sup>2</sup>	I <sup>+6</sup>	vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	iii <sup>7</sup>	vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>
	I <sup>7</sup>	I <sup>7</sup> /6	IV <sup>7</sup>	#IV <sup>o7</sup>	I <sup>+6</sup> /4-6	V <sup>7</sup>	I <sup>+6</sup>
B	III <sup>7</sup>				VI <sup>7</sup>		

45 Via internet gevonden als PDF-bestand en populair in gebruik op sites als <http://www.jazzguitar.be>, geraadpleegd op 23 februari 2012. Auteur onbekend, *557 Jazz Standards* (z.p.: z.j.), 146.

46 Zie toelichting onder noot 44. Auteur onbekend, *The Great Gig Book* (z.p.: z.j.), 674.

47 Chuck Sher en Larry Dunlap, *The Standards Real Book: A Collection of Some of the Greatest Songs of the 20<sup>th</sup> Century: Created by Musicians, for Musicians* (Petaluma, CA: Sher Music Company 2000), 191.

	II <sup>7</sup>		V <sup>7</sup>	
A <sup>3</sup>	I <sup>+6</sup> vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>	iii <sup>7</sup> vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>
	I <sup>7</sup> I <sup>7</sup> /6	IV <sup>7</sup> #IV <sup>o7</sup>	I <sup>+6</sup> /4-6 bVII <sup>7</sup>	VI <sup>7</sup>
Coda	II <sup>7</sup> V <sup>7</sup>	I <sup>+6</sup>		

The Standards Real Book (alternatieve akkoorden)							
A <sup>1</sup>	I <sup>+6</sup> vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>	iii <sup>7</sup> biii <sup>o7</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>			
	v <sup>7</sup> I <sup>7</sup>	iv <sup>+6</sup> bVII <sup>7</sup>	I <sup>+6</sup> /4-6 V <sup>7</sup>	I <sup>+6</sup> V <sup>7</sup>			
A <sup>2</sup>	I <sup>+6</sup> vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>	iii <sup>7</sup> biii <sup>o7</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>			
	v <sup>7</sup> I <sup>7</sup>	iv <sup>+6</sup> bVII <sup>7</sup>	I <sup>+6</sup> /4-6 V <sup>7</sup>	I <sup>+6</sup>			
B	vii <sup>7</sup>	III <sup>7</sup>	iii <sup>7</sup>	VI <sup>7</sup>			
	vi <sup>7</sup>	II <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>			
A <sup>3</sup>	I <sup>+6</sup> vi <sup>7</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>	iii <sup>7</sup> biii <sup>o7</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>			
	v <sup>7</sup> I <sup>7</sup>	iv <sup>+6</sup> bVII <sup>7</sup>	I <sup>+6</sup> /4-6 IV <sup>+6</sup>	iii <sup>7</sup> VI <sup>7</sup>			
Coda	II <sup>9</sup> V <sup>7</sup>	I <sup>+6</sup>					

The World Hits Of Jazz Standard <sup>48</sup>							
A <sup>1</sup>	I I <sup>+6</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>	I <sup>+6</sup> #iv <sup>o</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>			
	I I <sup>+6</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup> iv <sup>+6</sup>	I V <sup>7</sup>	I #ii <sup>o</sup> V <sup>7</sup>			
A <sup>2</sup>	I I <sup>+6</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>	I <sup>+6</sup> #iv <sup>o</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>			
	I I <sup>+6</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup> iv <sup>+6</sup>	I V <sup>7</sup>	I #ii <sup>o</sup> V <sup>7</sup>			
B	III <sup>7</sup> vii <sup>7</sup>	V <sup>+6</sup> III <sup>7</sup>	VI III <sup>+</sup>	iii VI <sup>7</sup>			
	II <sup>7</sup> vi <sup>7</sup>	iv <sup>+6</sup> II <sup>9</sup>	ii <sup>9</sup>	V <sup>7</sup> II <sup>7</sup> V <sup>7</sup>			
A <sup>3</sup>	I I <sup>+6</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>	I <sup>+6</sup> #iv <sup>o</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>			
	I I <sup>+6</sup>	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup> iv <sup>+6</sup>	I V <sup>7</sup>	I #ii <sup>o</sup> V <sup>7</sup>			

The Art of Improvisation <sup>49</sup>							
A <sup>1</sup>	I	ii V <sup>7</sup>	I	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>			
	I I <sup>7</sup>	IV #iv <sup>o</sup>	I vi	ii V <sup>7</sup>			
A <sup>2</sup>	I	ii V <sup>7</sup>	I	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>			
	I I <sup>7</sup>	IV #iv <sup>o</sup>	I vi	ii V <sup>7</sup>			
B	III <sup>7</sup>		VI <sup>7</sup>				
	II <sup>7</sup>		V <sup>7</sup>				
A <sup>3</sup>	I	ii V <sup>7</sup>	I	ii <sup>7</sup> V <sup>7</sup>			

48 Auteur onbekend, *The World Hits of Jazz Standard: Permanent Edition* (z.p.: Shinko Music Publishing Company 1988), 128.

49 Bob Taylor, *The Art of Improvisation: Creating real-time music through jazz improvisation: 200 Standard Tunes for C Instruments* (z.p.: Taylor-James Publications 2000), 24.

	I	I <sup>7</sup>	IV	<sup>#</sup> IV <sup>o</sup>	I	vi	ii	V <sup>7</sup>
--	---	----------------	----	------------------------------	---	----	----	----------------

Als *I Got Rhythm* wordt uitgevoerd met een standaard jazzensemble, zoals beschreven door Hodeir, wordt eerst het thema gespeeld. Soms is dit thema gearrangeerd, maar de aanwijzingen zijn meestal nihil: de bas dient kwartnoten te spelen of juist halve; de accenten van de piano alleen op de eerste tel. Bij sommige ad hoc uitvoeringen tikt de drummer af en is het aan de spelers zelf om te ontdekken welk nummer ze eigenlijk aan het spelen zijn.<sup>50</sup> Bij een nummer als *I Got Rhythm* maakt dat in feite niet uit, omdat in het procédé jazz elke speler deze standard onmiddellijk herkent en meespeelt: deze progressie, ook wel bekend als *rhythm changes*, ligt aan de basis van honderden jazzcomposities en het is nog maar de vraag in hoe verre Gershwin origineel was in het neerpennen van de melodielijn op deze akkoordenreeks.

In de opname<sup>51</sup> van *I Got Rhythm* door tenorsaxofonist Zoot Sims horen we elementen terug van het procédé jazz. De opname begint met een inleidende frase van vier maten op tenorsaxofoon: een vierklank op en neer rond Bb groot, beginnend op de terts, met C# en C als bluesy doorgangsnoten, gevolgd door een loopje richting een aangehouden F, met een inflectie naar F#, die via D naar beneden octaveert. De drummer Grady Tate valt vervolgens in met een minieme roffel: de opname is dan net 3,5 seconde verder.

In de eerste *chorus* speelt Sims het thema van Gershwin, met enkele versieringen. Het B-gedeelte is een vrijere interpretatie, waarbij de melodie omspeeld wordt. In de tweede *chorus* slaat de saxofonist aan het improviseren, waarbij de band zorgvuldig opbouwt in dynamiek. In de begeleiding is te horen hoe de bassist van begin tot eind slechts op twee momenten niet een strikte lopende baslijn speelt met slechts kwartnoten: in de laatste twee maten van de eerste *chorus* met een aangehouden F, en op het einde een rust, wanneer de pianist een kleine cadenza in combinatie met de drummer speelt, met een lage Bb als slot van de opname.

Naast de alomvertegenwoordige baslijn van George Mraz als harmonische achtergrond en expliciete puls, wordt de begeleiding constant aangedreven door de drummer, opbouwend in dynamiek om zo de groeiende intensiteit van de muzikale voorgrond van Sims' solo te benadrukken. In de eerste drie refreinen van het nummer wordt de begeleiding van bas en drums aangevuld door gitarist Joe Pass met staccato akkoorden op een onregelmatige ritme en daarna door de pianist Oscar Peterson met dezelfde aanpak als Pass, aangevuld met riffs in de linker- en rechterhand. Deze twee harmonische spelers zitten elkaar zo in de weg, dat ze het spelen voor het gemak gewoon

<sup>50</sup> Berliner, *Thinking in Jazz*, 65.

<sup>51</sup> Zoot Sims, *Zoot Sims And The Gershwin Brothers*, met Oscar Peterson, Grady Tate, George Mraz en Joe Pass, opgenomen in 1975, Pablo 2310-744, compact disc.

afwisselen.

Uiteindelijk speelt het ensemble, inclusief het thema, dertien *choruses*, met na Sims een solo van Pass over twee refreinen en een solo van Peterson over drie refreinen. Ook in het solo van Peterson speelt Pass niet, omdat de textuur al vol genoeg is. Peterson speelt in zijn laatste refrein een tegenritme, dat daar overgenomen wordt door de drummer en herhaald wordt in het B-gedeelte van het eerste refrein van het slotsolo door Zoot Sims. In het derde refrein eindigt Sims zijn slotsolo bij het B-gedeelte en wordt de voorgrond gevuld met een vraag-en-antwoordpatroon van Pass en Peterson. In het laatste A-gedeelte speelt Sims vervolgens een parafrase van het thema en ronden Tate en Peterson het nummer af.

In de opname van dit ensemble horen we alle cliché's terug van Hodeirs omschrijving: themaatje, afgewisselde soli door de saxofonist, pianist en toegevoegde gitarist, een begeleiding die gedomineerd wordt door bas, piano en drums, met vaste rolverdeling van respectievelijk puls, harmonie en dynamiek. Natuurlijk geeft drummer ook de puls aan, maar zodra Grady Tate een tegenritme gaat spelen, blijft de puls aangegeven worden door George Mraz. Zodra de pianist wegvalt, neemt de gitarist de harmonische functie over. Alleen in de eerste chorus van Joe Pass valt de harmonische begeleiding weg, en horen we Mraz heel even ineens meer op de voorgrond de akkoorden uitspellen in zijn lopende baslijn.

Berliner beschrijft hoe jazz gekenmerkt wordt door onder andere het spanningsveld tussen traditie en progressie. Improvisatie en het ontwikkelen van een eigen stijl wordt ontzettend belangrijk gevonden, maar tegelijkertijd heersen er strenge dogma's over wat wel en geen jazz is; een stijlbreuk wordt keihard veroordeeld.<sup>52</sup> De strenge leerschool leidt er toe dat de schijnbare vrijheid – improvisatie op akkoordenreeksen, alteratie van dominant-septiemakkoorden, reharmonisaties en grillige (polyritmiek) – toch nog door bepaalde grenzen wordt ingeperkt.

Het dwingende karakter van deze muziek ligt in het feit dat de rollen van de instrumenten overduidelijk in de ontstane beboptraditie vastgeroest zijn. De baslijn is haast verplicht om de puls en het tempo aan te geven op een wijze die ook wel *walkin' bass* genoemd wordt. De continue baslijn is gebaseerd op de akkoordenreeks, met op elke tel een pizzicato gespeelde noot. Als uitgangspunt voor deze noten geldt: de grondtoon van het akkoord op de eerste tel, de kwint op de derde. De pianopartij speelt staccato akkoorden met onregelmatig ritmes, de blazers soleren om beurt, en de gitarist slingert een beetje heen en weer tussen dit geweld van geluid. Vrijheid in jazz is gebonden aan stijlfiguren, cliché's en de constante puls door de lopende baslijn en het getingel op de cymbalen door de drummer.

---

<sup>52</sup> Berliner, *Thinking in Jazz*, 249.

## Swing/Notes Inégales en andere analogieën

De tweede analogie die in het oog springt bij jazz en barok is de manier waarop de melodielijn(en) geïnterpreteerd worden. In de jazz kent men het uiterst vage begrip *swing* en in barokmuziek wordt gesproken over *notes inégales* en *overdotting*. Het frappante is dat het hier een muzikaal stijlmiddel betreft dat zich eigenlijk niet in de notatie manifesteert, maar slechts in de muziekpraktijk, zowel bij barok als bij jazz.

In jazz staat *swing* voor een overmaat aan betekenissen: het geeft de naam aan het populaire dansgenre van de jaren '30, waarbij de zwakke maatdelen meer nadruk kregen door een lichte anticipatie;<sup>53</sup> aan het spelen van ongelijke achtste noten in de versimpelde verhoudingen 2:1 of 3:2;<sup>54</sup> of aan het juiste gevoel voor ritme en an sich – waarbij het juiste gevoel betekent dat hetgeen gespeeld wordt, voldoet aan het idioom van de ingewijde in het procédé jazz.<sup>55</sup>

Stephen Hefling beschrijft in zijn monografie over ritmische alteratie in 17<sup>de</sup> en 18<sup>de</sup> eeuwse muziek de wijze waarop noten anders gespeeld werden dan ze op papier genoteerd waren. De praktijk van ritmische alteratie was zo omvangrijk, dat “a composer needed to provide special instructions if the custom were not to apply.”<sup>56</sup> Hefling geeft een bloemlezing van traktaten, waarin de verschillende regels voor de praktijk naar voren komen. Bij *notes inégales* gaat het doorgaans om groepjes stapsgewijze noten van twee, vier of een veelvoud, waarbij de eerste noot langer wordt en de tweede korter (trochaisch). De onderlinge verhouding die toegepast dient te worden varieert per stijl, stuk, en per traktaat:

“Engramelle establishes [in his *La tonotechnie*] a range of unequal ratios from 7:5 up to 3:1. Marches receive the strongest inequality. [...] Minuets are generally smoother. [...] For all other pieces [...] Engramelle advocates ratios smaller than 2:1.”

De andere praktijk die Hefling beschrijft, namelijk *overdotting*, is zijdelings gerelateerd aan *notes inégales*. Het betreft hier een kwestie van muzieknotatie en luiheid: men schreef een gepunteerde noot, die langer duurde dan anderhalf keer de feitelijk genoteerde ritmische waarde, zodat er minder met overgebonden noten gewerkt hoefde te worden. Soms betekende een gepunteerde noot iets anders, bijvoorbeeld wanneer de triool met de kwartnoot gevolgd door een achtste noot werd genoteerd als een

---

53 Robert P. Crease, “Jazz and dance”, in *The Cambridge Companion to Jazz* ed. Marvyn Cooke en David Horn (Cambridge: Cambridge University Press 2002), 76.

54 Travis A. Jackson, “Jazz as musical practise”, in *The Cambridge Companion to Jazz* ed. Marvyn Cooke en David Horn (Cambridge: Cambridge University Press 2002), 85.

55 Berliner, *Thinking in Jazz*, 244.

56 Stephen E. Hefling, *Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music: Notes Inégales and Overdotting* (New York: Macmillan Publishing Company, 1993), 21.



gepunteerde achtste noot gevolgd door een zestiende noot, omdat de trioool nog zeldzaam was in genoteerde vorm.<sup>57</sup>

Een derde vergelijking tussen barok en jazz is de wijze waarop improvisatie deel uitmaakt van de uitvoering van een stuk. In mijn beschouwing van de analogie van de baslijn heb ik reeds uitgelegd hoe in jazz een melodie versierd en omspeeld wordt, maar hetzelfde geldt ook voor de barokmuziek. Versieringen waren eerder regel dan uitzondering, qua melodie en qua invulling van de harmoniën op basis van de gegeven baslijn (al dan niet met becijfering).

Taruskin beschrijft hoe de minimale notatie van *ground basses* een praktisch suggereert die wat mij betreft een sterke parallel vertoont met de eerder beschreven casestudy over *I Got Rhythm*. Improvisatie is een integraal onderdeel bij zelfs de meest gedetailleerde bladmuziek uit de tijd van de basso continuo. Een tijd waarin het noteren van instrumentale muziek en het uitschrijven van de begeleiding bij melodieën nog in opkomst was, wat aannemelijk maakt dat veel muziek juist geïmproviseerd werd.<sup>58</sup>

## Conclusie

In dit essay heb ik een poging gewaagd om verbanden te leggen tussen jazzmuziek en barokmuziek. Genres die als discourses in feite geen overlap hebben, maar wel een grote gemene deler hebben: improvisatie. De manier waarop met onvolledige notatie als basso continuo en *lead sheets* een hoop muzikale vrijheid verworven wordt, is een analogie tussen deze genres. Er is ruimte voor versiering, voor eigen interpretatie van de harmonie en melodische lijnen en tegelijkertijd heerst er in beide genres een zekere grens aan wat in stilistisch opzicht toegestaan is. Stijlconventies op basis van traktaten, periode en common sense (het jazzprocédé) perken de vrijheid in. Door middel van institutionalisering, formalisatie en het verdwijnen van orale overdracht wordt de interpretatie van de stijlen gehomogeniseerd.

In de inleiding uitte ik de hoop dat het aandragen van analogieën een nieuwe interpretatie teweeg kan brengen, zij het in de manier waarop muziek gespeeld wordt, zij het in de manier waarop er over geschreven kan worden. In mijn beschouwing van Gershwin heb ik betoogd dat discourses die bijzonder weinig overlap hebben toch hun wederzijdse invloed kunnen laten gelden. Voor de contemporaine critici van Gershwin lag het niet voor de hand om jazz en klassiek als contexten te vergelijken, maar bijna een eeuw later valt te concluderen dat deze genres meer en meer interactie vertonen.

Problematisch aan dit onderzoek is in feite vanaf het eerste woord de kernvraag geweest, namelijk het aantonen van analogieën tussen genres die op zichzelf lastig te

---

57 Hefling, *Rhythmic Alteration*, 63.

58 Taruskin, *Oxford History of Music*, 627.

definiëren zijn. Bij het genre barok heb ik deze kwestie van mij af geschoven door mij te baseren op een definitie van Taruskin. Een definitie die niet erg specifiek is, waardoor het onduidelijk is met welke andere discourse de discourse jazz eigenlijk in verband wordt gebracht. De grootte van dit onderzoek laat het blijkbaar niet toe om een dergelijk onderwerp volledig te behandelen. Feit is dat de analogieën bestaan, en dat ze verder uitgewerkt kunnen worden. Desondanks zijn er ook een hoop verschillen, ik meen echter dat er met het slot van dit essay toch wat purisme omtrent genres overboord kan.

## Bronnen

- Sims, Zoot, Oscar Peterson, Grady Tate, George Mraz en Joe Pass. Zoot Sims And The Gershwin Brothers. Opgenomen in 1975. Pablo 2310-744. Compact disc.

## Bibliografie

- Auteur onbekend. *The World Hits of Jazz Standard: Permanent Edition*. Z.p.: Shinko Music Pub. Co. 1988.
- Auteur onbekend. *The Great Gig Book*. Z.p.: z.j.
- Babitz, Sol. *The Great Baroque Hoax: A Guide to Baroque Performance for Musicians and Connoisseurs*. Los Angeles, Early Music Laboratory, 1970.
- Berliner, Paul F. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Christensen, Jesper Bøje. *18<sup>th</sup> Century Continuo Playing: A Historical Guide to the Basics*. Vertaling door J. Branford Robinson. Kassel, Bärenreiter, 2002.
- Cooke, Marvyn en David Horn eds. *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Delair, Denis. *Accompaniment on theorbo and harpsichord: Denis Delair's Treatise of 1690*. Vertaling en commentaar door Charlotte Mattax. Indianapolis: Indiana University Press, 1991.
- Grout, Donald Jay, James Peter Burkholder en Claude V. Palisca. *A history of western music*, 7<sup>de</sup> editie. New York: W.W. Norton & Co., 2006.
- Gioia, Ted. *The History of Jazz*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Hefling, Stephen E. *Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music: Notes Inégales and Overdotting*. New York: Macmillan Publishing Company, 1993.
- Hodeir, André. *Toward Jazz*. New York: Grove Press, 1962..
- Hyland, William G. *George Gershwin: A New Biography*. Westport, CT: Praeger Publishers, 2003.
- Monson, Ingrid. *Saying something: jazz improvisation and interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Nicholson, Stuart. *Is Jazz Dead?: Or has It Moved to a New Address*. New York: Routledge 2005.
- Said, Edward W. *Culture and Imperialism*. New York: Knopf, 1993.
- Sher, Chuck en Larry Dunlap, *The Standards Real Book: A Collection of Some of the Greatest Songs of the 20th Century: Created by Musicians, for Musicians*. Petaluma, CA: Sher Music Co., 2000.
- Stobart Henry ed. *The New (Ethno)Musicologies*. Lanham, Maryland: Scarecrow

Press, 2008.

- Taruskin, Richard. *The Oxford History of Western Music: Music from the Earliest Notations to the Sixteenth Century*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Taylor, Bob. *The Art of Improvisation: Creating real-time music through jazz improvisation: 200 Standard Tunes for C Instruments*. z.p.: Taylor-James Publications, 2000.