

Het gebruik van de Afro-Cubaanse claves binnen de Westerse populaire muziek na 1970

**De son clave in Give It Away van de Red Hot Chili Peppers en Drop It Like It's Hot van
Snoop Dogg en Pharrel Williams**

Naam: Ben Ascherman
Studentnummer: 3509516
Begeleider: Barbara Titus
Opleiding: Muziekwetenschap
Studiejaar: 2011/2012

Inhoudsopgave

Inleiding	2
Hoofdstuk 1: Afro-Cubaanse claves: de verschillende vormen	4
1.1 Son Clave	5
1.2 Rumba Clave	8
1.3 One-bar Clave	9
1.4 Overeenkomsten tussen de verschillende claves	10
1.5 Het gebruik van de claves binnen de Cubaanse muziek	10
Hoofdstuk 2: Doordringen van de Afro-Cubaanse claves tot de Westerse populaire muziek	12
2.1 Definitie van de Westerse populaire muziek	12
2.2 Popularisering van de Cubaanse muziek	14
2.3 Popularisering van de claves	18
Hoofdstuk 3: Casestudies	20
3.1 Red Hot Chili Peppers - Give It Away	20
3.2 Snoop Dogg en Pharrel Williams - Drop It Like It's Hot	24
Conclusie	27
Bronnenlijst	29
Bijlage 1: Uitleg van de gebruikte drumnotatie	31
Bijlage 2: Uitwerking van de drumpartij van Give It Away	32

Inleiding

Het onderwerp van deze scriptie is: De Afro-Cubaanse claves en de Westerse populaire muziek na 1970: een beschrijvend onderzoek naar het gebruik van de son clave in de Westerse populaire muziek na 1970.

Acht jaar geleden, toen ik in de tweede klas van de middelbare school zat, was ik in een pauze samen met een paar vrienden op de kluisjes een ritme aan het trommelen. Ik wist toen nog niet wat voor soort ritme het was, maar ik hoorde het vaak in nummers op de televisie en radio voorbijkomen. Toen ik twee jaar later begon met drummen, kwam ik erachter dat het ritme dat ik toen op de kluisjes trommelde de zogenaamde Afro-Cubaanse son clave was. Wat ik toen helemaal nog niet kon bedenken, was dat ik hier een aantal jaar later mijn bachelorscriptie over zou schrijven.

Door het drummen raakte ik steeds meer geïnteresseerd in ritmes afkomstig uit Afrika en Latijns-Amerika. De nadruk van mijn interesse ligt bij de verschillende soorten claves. Verder heb ik ook een grote affiniteit met de hedendaagse populaire Westerse muziek en zo kwam ik erachter dat de Afro-Cubaanse claves in veel popnummers voorkomen. Dit resulteerde uiteindelijk in het kiezen van dit onderwerp voor mijn scriptie, waarin ik twee van mijn grote interesses kan mengen; Afro-Cubaanse claves en popmuziek.

Wat mij echter opviel is dat de clave steeds op verschillende manieren gebruikt wordt en dat er nog niet veel is geschreven over het gebruik van claves in populaire muziek. Dit intrigeerde mij om het gebruik van claves in de populaire muziek te gaan onderzoeken. Op deze manier wil ik laten zien dat wereldmuziek niet alleen beïnvloed is door Westerse muziek, zoals Bruno Nettl in zijn artikel “World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence” beschrijft¹, maar dat andersom ook zeker het geval is.

De hoofdvraag van mijn scriptie luidt:

Hoe wordt de Afro-Cubaanse son clave gebruikt in de Westerse populaire muziek na 1970?

Doordat er veel manieren zijn waarop de son clave binnen de Westerse populaire muziek na 1970 gebruikt kan worden, heb ik ervoor gekozen om twee casestudies te kiezen en de vraag voor deze casestudies te beantwoorden. Op deze manier wil ik het onderzoeksterrein

¹ Nettl, Bruno. “World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence”. *Acta Musicologica* 58(1986). Pp. 360-373

verder afbakenen en wil ik een aantal manieren laten zien van het gebruik van de son clave binnen de Westerse populaire muziek na 1970.

In het eerste hoofdstuk zullen de drie meest gebruikte claves, namelijk de son clave, de rumba clave en de one-bar clave, besproken worden. Het doordringen van de claves tot de Westerse populaire muziekcultuur zal worden besproken in het tweede hoofdstuk. Het derde hoofdstuk staat in het teken van de twee gekozen casestudies, namelijk het nummer Give It Away van de Red Hot Chili Peppers en het nummer Drop It Like It's Hot van Snoop Dogg en Pharrel Williams. Tot slot zal er een conclusie volgen waarin alle bevindingen nog één keer op een rij worden gezet en er een antwoord geformuleerd zal worden op de hoofdvraag die deze gehele scriptie centraal zal staan.

Hoofdstuk 1

Afro-Cubaanse claves: de verschillende vormen

Een Afro-Cubaanse clave is een, van Afrikaans origine,² zich steeds herhalend, ritmisch patroon dat ten grondslag ligt aan een compositie en functioneert als een rode draad binnen een compositie³. Lisa Waxer omschreef de clave als volgt: “The clave is a time line that determines the rhythmic patterns and relationships of all the other instruments in the band.”⁴ De claves liggen aan de basis van vrijwel alle (populaire) Cubaanse muziek.⁵

Professioneel musicus Horacio Hernandez schrijft hier over in zijn leerboek, genaamd *Conversations in Clave: The Ultimate Technical Study of Four-Way Independence in Afro-Cuban Rhythms*, het volgende: “The key to understanding Cuban music begins with the clave. The word, literally translated, means key.”⁶ Een aantal zinnen hierna zegt hij ook dat de clave als referentiepunt dient voor alle ritmes, melodieën, liedstructuren en dansen in Cubaanse muziek.⁷ Ook de professionele musici Frank Malabe en Bob Weiner schrijven in hun leerboek, *Afro-Cuban Rhythms for Drumset*, dat de clave zeer belangrijk is in Cubaanse muziek. Ze zeggen: “The clave is the key to the rhythm being played, serving as a skeletal rhythmic figure around which the drums and percussion instruments are played.”⁸

Afgaand op het hier bovenstaande kan je dus stellen dat de claves een zeer belangrijke positie innemen binnen de Cubaanse muziek. Lisa Waxer bevestigt de belangrijke positie van de clave alleen nog maar meer: “Those musicians who knew the correct usage of the clave gained a lot of prestige among their peers.”⁹ Dit laat alleen nog maar extra zien dat de clave een belangrijk fenomeen is binnen de Cubaanse muziek.

Naast Cubaanse muziek, komen de claves ook voor in allerlei andere muzieksoorten en genres over de hele wereld. Er is echter niet maar één clave, maar er zijn verschillende vormen. In dit hoofdstuk zal ik de drie belangrijkste en meeste voorkomende claves bespreken, namelijk de son clave, de rumba clave en de one-bar clave. Er zijn echter nog meer

² Leymarie. Pp. 37

³ Manuel. Pp. 91

⁴ Waxer. Pp. 31

⁵ Leymarie. Pp. 37

⁶ Hernandez. Pp. 13

⁷ Hernandez. Pp. 13

⁸ Malabe. Weiner. Pp. 9

⁹ Waxer. Pp. 38

vormen van claves. Na nadere bestudering ben ik er achter gekomen dat veel van deze claves afgeleiden zijn van de hiervoor genoemde claves. Een voorbeeld hiervan is de 12/8 columbia clave.¹⁰ Deze clave is namelijk hetzelfde als de 3-2 rumba clave¹¹ in een twaalfachtste maatsoort. Een ander voorbeeld is de guanguancó clave.¹² Ook deze clave is bijna identiek aan de 3-2 rumba clave. Het enige verschil is dat bij de guanguancó clave er in de tweede maat een noot op de eerste tel is toegevoegd. De laatste noot uit de eerste maat van de guanguancó clave is echter wel via een verbindingsboog verbonden met de eerste noot in de tweede maat. Dit is het enige verschil, verder zijn deze vormen identiek. De rumba clave zal ik later in dit hoofdstuk verder toelichten.

De andere claves, naast de son clave, rumba clave en one-bar clave, zal ik niet verder in mijn betoog opnemen, omdat mijn focus ligt op de son clave en ik ze daardoor niet relevant acht voor de beantwoording van mijn hoofdvraag.

Alle notenvoorbeelden in dit hoofdstuk heb ik gegenereerd door middel van het computerprogramma Guitar Pro versie 5.2. Ondanks dat de claves bij alle notenvoorbeelden in dit hoofdstuk genoteerd staan als snaredrum partij, dienen de notenvoorbeelden alleen om het juiste ritme aan te geven. De claves hoeven namelijk niet per definitie op een snaredrum gespeeld te worden. Een uitleg van de gebruikte drumnotatie is te vinden in de eerste bijlage.

1.1 Son Clave

De son clave is één van de drie meest voorkomende claves. De clave is genoemd naar de son, een genre in de Cubaanse muziek dat ten grondslag ligt aan Afro-Cubaanse dansmuziek waar deze clave veelvuldig in wordt gebruikt.¹³ De son is dan ook de ruggengraat voor de Cubaanse dansmuziek.¹⁴ De son ligt sinds de jaren 40 van de vorige eeuw ook ten grondslag aan de mambo en rumba rages in de Verenigde Staten en Afrika en is ook nu nog de ruggengraat van de salsa.¹⁵

Het genre is mogelijk al in de zestiende eeuw ontstaan. Dit blijkt uit het volgende citaat van Isabelle Leymarie: “Alejo Carpentier claimed the sixteenth-century *Son de la Ma’Teodora* was the first son ever known in Cuba.”¹⁶ Dit kan er dus op duiden dat het genre

¹⁰ Leymarie. Pp. 38

¹¹ Malabe. Weiner. Pp. 19

¹² Leymarie. Pp.38

¹³ Malabe. Pp. 20

¹⁴ Manuel. Pp.31

¹⁵ Manuel. Pp. 26

¹⁶ Leymarie. Pp. 31

in die tijd al is ontstaan. In de late negentiende eeuw kwam de son echter pas echt boven water in een aantal kleine steden als een fusie van verschillende songs.¹⁷

In de twintigste eeuw wordt het genre pas echt bekend: “In the early twentieth century, the son arrived in Havana, where it emerged into historical daylight. By 1930 it was the most popular urban dance genre... While most son musicians were black or mulatto, the genre’s popularity soon extended beyond racial, class, and ethnic lines. The son’s vitality and importance, indeed, stemmed from its dynamix synthesis of European and Afro-Cuban elements, to the extent that it eventually became recognized as the preeminent national genre of Cuba,” aldus Peter Manuel.¹⁸

Afgaande op het bovenstaande kan je dus concluderen dat de son een belangrijk genre binnen de Cubaanse muziek was, en nog steeds is, en dat de son veel betekend heeft voor de dansmuziek binnen Cuba. Omdat ik een verdere geschiedenis van de son niet relevant acht voor de rest van mijn betoog, wil ik hiervoor graag doorverwijzen naar het boek “Cuban Fire: the Story of Salsa and Latin Jazz” van Isabelle Leymarie uit 2002 en het artikel “From Contradanza to Son: New Perspectives on the Prehistory of Cuban Popular Music” van Peter Manuel uit 2009.

De son clave bestaat uit vijf noten die eenzelfde structuur innemen, namelijk drie noten in de ene helft van het patroon en twee noten in de andere helft van het patroon. Dit zorgt ervoor dat er twee verschillende mogelijkheden van de son clave zijn, namelijk de son clave waarbij je als eerst het patroon van drie noten hebt en daarna het patroon van twee noten, de zogeheten 3-2 son clave, en de son clave waarbij je als eerst het patroon van twee noten hebt en daarna het patroon van drie noten, de zogeheten 2-3 son clave.

De clave is meestal verdeeld over twee maten. De 3-2 son clave komt vaak voor in vierkwartsmaat verdeeld over twee maten. Opvallend is dat verschillende auteurs deze clave anders weergegeven. Het principe van de clave blijft wel hetzelfde, de noten beginnen namelijk steeds op dezelfde plaats in de maat, maar de duren ervan worden anders weergegeven. Zo geeft Isabelle Leymarie de 3-2 son clave in haar boek Cuban Fire op pagina 38 als volgt weer:

¹⁷ Leymarie. Pp.32

¹⁸ Manuel. Pp. 30



Figuur 1: de 3-2 son clave¹⁹

Frank Malabe geeft de 3-2 son clave in zijn boek op pagina 20 echter weer als volgt weer:



Figuur 2: de 3-2 son clave²⁰

Lisa Waxer noteert de 3-2 son clave in haar boek op pagina 32 nog anders, namelijk:



Figuur 3: de 3-2 son clave²¹

Als je alle drie de notaties vergelijkt, valt op dat de tweede maat wel steeds hetzelfde wordt genoteerd, alleen dat de eerste maat steeds anders is. Het principe van de eerste maat is wel steeds hetzelfde, het komt ritmisch overeen. De noten komen steeds op dezelfde plaats, alleen de toonduur wordt steeds anders weergegeven. Als je de son clave echter op een percussie-instrument speelt, is de toonduur niet van fenomenaal belang. Het ritme is dan het belangrijkste. Een percussie-instrument kan immers niet langer klinken dan het klinkt als je er op slaat. Dit is ook waar het om gaat bij het moment van aanslag, het ritme. Een clave is immers een, zoals hier boven al vermeld, ritmisch patroon. De claves werden van origine ook gespeeld op een percussie-instrument met dezelfde naam, namelijk claves; een paar hard houten stokken met dezelfde naam.²² Als je bovenstaande notaties speelt met de claves, kom je er ook achter dat iedere notatie hetzelfde klinkt en ritmisch hetzelfde is. In mijn verdere betoog heb ik ervoor gekozen om de notatie van Frank Malabe te gebruiken voor de 3-2 son clave. Dit omdat ik het meest vertrouwd en bekend ben met deze manier van noteren.

Ook de 2-3 son clave komt vaak voor in vierkwartsmaat verdeeld over twee maten. Bij de notatie van de 2-3 son clave doet zich echter hetzelfde probleem voor als bij de notatie van de 3-2 son clave. Ook deze clave wordt op verschillende manieren genoteerd. Voor de 2-3 son clave zal ik ook de notatie manier van Frank Malabe gebruiken.

Frank Malabe noteert de 2-3 son clave als volgt:



Figuur 5: de 2-3 son clave²³

¹⁹ Leymarie. Pp. 38

²⁰ Malabe. Weiner. Pp. 20

²¹ Waxer. Pp. 32

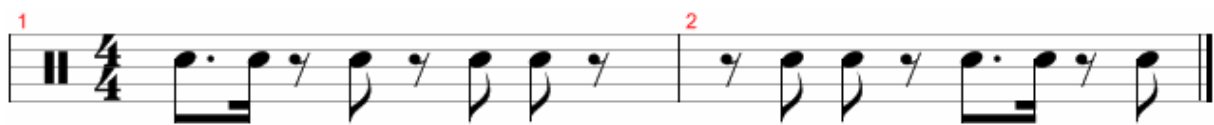
²² Manuel. Pp. 29

²³ Malabe. Weiner. Pp. 20

De clave komt echter ook in andere maatsoorten voor dan in vierkwartsmaat. Zo hoor je de clave soms in een zesachtste maatsoort voorbijkomen (zie figuur 6). Ook komt de clave soms voor in één maat in plaats van twee, in zestienden. De noten en rusten duren dan allemaal twee keer zo kort (zie figuur 7). Soms zie je de son clave ook voorkomen in zestienden in één zesachtste maat. Dit is weergegeven in figuur 8. Zowel figuur 6, als 7 en 8 zijn afgeleid van de in figuur 2 en figuur 5 genoteerde claves.



Figuur 6: son clave in zesachtste: De eerste twee maten geven de 3-2 son clave weer en de derde en vierde maat geven de 2-3 son clave weer.



Figuur 7: son clave in zestienden in een vierkwartsmaat; de eerste maat geeft de 3-2 son clave weer en de tweede maat de 2-3 son clave.



Figuur 8: son clave in zestienden in een zesachtste maatsoort; de eerste maat geeft de 3-2 son clave weer en de tweede maat de 2-3 son clave.

1.2 Rumba Clave

Een andere veel voorkomende clave is de rumba clave. Deze clave is vernoemd naar het gebruik van deze clave binnen de rumba.²⁴ Rumba is een wereldlijk Afro-Cubaans muziek- en dansgenre dat zowel op het platteland als in de stad werd opgevoerd als informeel entertainment.²⁵

De eerste rumba's werden georganiseerd door slaven, aldus Isabelle Leymarie: "Early rumbas were organized as entertainment by slaves working in plantations and sugar mills, and they employed as percussion instruments whatever objects were available- often agricultural tools. Later, in Havana and Matanzas, dockworkers played rumbas on packing crates loaded or unloaded from the ships, and bakers from the Havan district of Carraguao on flour crates."²⁶

²⁴ Malabe. Weiner . Pp. 19

²⁵ Manuel. Pp.29

²⁶ Leymarie. Pp. 24-25

De rumba begon in de achttiende eeuw zijn vorm te krijgen²⁷ en is in de late negentiende eeuw gekristalliseerd.²⁸ Net zoals in de son, worden in de rumba verschillende elementen uit verschillende landen gebruikt:

Having roots in both the Congo and Andalusia, the rumba has also incorporated West African genres. And it has been carried back to Spain, where gypsy guitarists now play what they call rumbas flamencas. Through its Congo lineage, the rumba is descended from the makuta, a fertility dance characterized by pelvic thrusts (as in other Bantu dances of the Caribbean and Latin America), the bellicose makúa, and from the more recent yuka, a profane dance still done by Congo groups in the province of Pinar del Río and in Sagua la Grande, in the Santa Clara region.²⁹

Ook voor een gedetailleerdere geschiedenis over de rumba wil ik graag doorverwijzen naar het boek “Cuban Fire: the Story of Salsa and Latin Jazz” van Isabelle Leymarie uit 2002.

De rumba clave is, net zoals de son clave, verdeeld in een gedeelte met drie noten en een gedeelte met twee noten. Dit zorgt er voor dat je ook twee verschillende rumba claves hebt: de 3-2 rumba clave en de 2-3 rumba clave. Ook deze claves worden verschillend genoteerd. Voor het noteren van de rumba claves zal ik, net zoals bij de son clave, gebruik maken van de notatie van Frank Malabe. Zijn manier van noteren is te zien in figuur 9.



Figuur 9: rumba clave genoteerd op de manier van Frank Malabe. Maat 1 en 2 geven de 3-2 rumba clave weer en maat 3 en 4 de 2-3 rumba clave.³⁰

Ook de rumba clave komt, net zoals de son clave, voor in allerlei vormen. Doordat ik de nadruk leg op de son clave in dit betoog, acht ik het niet relevant alle vormen van de rumba clave verder uit te werken.

1.3 One-bar Clave

De laatste veel voorkomende clave is de one-bar clave. Over deze clave is een stuk minder geschreven dan over de voorafgaande claves. Hierdoor weet ik niet precies waar deze clave vandaan komt. Afgaand op het feit dat de claves van Afrikaanse origine zijn, ga ik er bij deze clave ook van uit dat dit het geval is.

²⁷ Leymarie. Pp. 25

²⁸ Manuel. Pp. 29

²⁹ Leymarie. Pp. 27

³⁰ Malabe. Weiner. Pp. 19

De one-bar clave bestaat uit drie noten die zich allen binnen één maat bevinden. Deze clave komt het meeste voor in een vierkwartsmaat. Dit is hieronder weergegeven.



Figuur 10: one-bar clave.³¹

De one-bar clave zie je veel terugkomen in verschillende landen en stijlen, zo ook in de Westerse populaire muziek. In het nummer Clocks van Coldplay bijvoorbeeld wordt vrijwel het hele nummer lang een one-bar clave gespeeld. Ook is de basis voor de beat die klinkt in het nummer Viben van het Nederlandse K-Liber, bijvoorbeeld een one-bar clave. Zo zijn er nog tal van voorbeelden van nummers te geven waarbij de one-bar clave de basis is voor de beat, zoals Schudden van Def Rhymz of Waka Waka (This Time for Africa) van Shakira.

1.4 Overeenkomsten tussen de verschillende claves

Als je de bovengenoemde claves met elkaar gaat vergelijken zijn er een aantal dingen die opvallen. Zo valt de one-bar clave precies samen met het eerste gedeelte van de 3-2 son clave, en het tweede gedeelte van de 2-3 son clave. Dit houdt dus in dat als je in een nummer de son clave hoort, je in feite ook steeds de one-bar clave hoort. De one-bar clave zou je dus in feite ook kunnen omschrijven als een niet afgemaakte son clave.

De rumba clave en de son clave komen ook voor een groot deel met elkaar overeen. Beide claves verschillen namelijk maar op één noot van elkaar: de laatste noot van het gedeelte met drie noten ligt bij de rumba clave één zestiende of achtste later dan bij de son clave. De rest van de noten komt wel overeen. Als je hier op afgaat kan je ook concluderen dat de one-bar clave en het eerste gedeelte van de 3-2 rumba clave, en het tweede gedeelte van de 2-3 rumba clave, voor een groot gedeelte overeenkomen. Ze verschillen echter maar met één noot: de laatste noot van de one-bar clave zit één zestiende eerder dan die van de rumba clave.

Concluderend kan je dus over de overeenkomsten stellen dat ondanks dat iedere clave verschillend is, ze wel veel overeenkomsten vertonen.

1.5 Het gebruik van de claves binnen de Cubaanse muziek

Bovenstaand overzicht geeft weer hoe drie verschillende claves eruit zien en wat de verschillen en overeenkomsten tussen die claves zijn. Zoals het bovenstaande ook duidelijk

³¹ Malabe. Weiner. Pp. 21

maakt, komt de naam clave van het muziekinstrument clave en werd het patroon, genaamd clave, van origine op het instrument met dezelfde naam gespeeld. Er worden echter niet alleen claves gebruikt om een clave op te spelen: “If claves are not used, the clave is internalized by the musicians and remains implicit.”³² Dit is een belangrijk punt. Dit betekent dat claves niet altijd letterlijk worden gespeeld binnen de Cubaanse muziek, maar dat af en toe andere instrumenten de clave initiëren en niet nadrukkelijk spelen, alhoewel hij wel onder de oppervlakte hoorbaar blijft. Isabelle Leymarie geeft in haar boek *Cuban Fire* een kleine opsomming van ritme-instrumenten waarop de clave, of afgeleide ritmes ervan, wordt gespeeld.³³

Het overzicht in dit hoofdstuk laat zien dat de verschillende soorten claves geen zeer verschillende ritmes zijn, maar nauw verwant met elkaar zijn. Door een overzicht te bieden zijn de claves beter te begrijpen en zijn de verschillen en overeenkomsten beter zichtbaar, waardoor de claves beter te onderscheiden zijn. In het volgende hoofdstuk zal worden behandeld hoe de claves zijn doorgedrongen tot de Westerse populaire muziek.

³² Leymarie. Pp. 38

³³ Leymarie. Pp. 39-42

Hoofdstuk 2

Doordringen van de Afro-Cubaanse claves tot de Westerse populaire muziek

De muziek uit het Westen heeft een grote impact gehad op de wereldmuziek. Bruno Nettl schrijft in zijn artikel “World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence” uit 1986 dat het Westen de wereldmuziek op allerlei vlakken heeft beïnvloed.³⁴ Het omgekeerde is echter ook het geval: de wereldmuziek beïnvloedt ook de muziek uit het Westen. Dit zie je heel duidelijk bij de Afro-Cubaanse claves. Deze claves kom je al luisterend namelijk tegen in veel Westerse populaire muziek. Maar hoe komt het nu precies dat die claves in veel Westerse populaire muziek worden gebruikt? Hoe hebben deze claves meer bekendheid verworven? Hoe zijn ze doorgedrongen tot de Westerse populaire muziek? Wat is de rol van de globalisering en de migratie van de Cubanen? Dit zijn allemaal vragen die in dit hoofdstuk aan bod zullen komen om zo het doordringen van de claves in de Westerse populaire muziek te bespreken. Om dit te kunnen bespreken zal eerst worden behandeld wat onder Westerse populaire muziek wordt verstaan.

2.1 Definitie van de Westerse Populaire Muziek

Populaire muziek is een lastig te definiëren verschijnsel. Velen hebben al een poging gedaan tot het definiëren ervan. Het is namelijk lastig een onderscheid te maken tussen populaire muziek, klassieke muziek en folk, zoals Peter Manuel ook in het eerst hoofdstuk van zijn boek “Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey” beschrijft.³⁵ Klassieke muziek kan immers ook populair zijn, om maar een voorbeeld te noemen.

Timothy D. Taylor beschrijft in het eerst hoofdstuk, *Popular Musics and Globalization*, van zijn boek “Global Pop: World Music, World Markets” het steeds populairder worden van de wereldmuziek.³⁶ Hij doet dit onder andere aan de hand van het ontstaan van een wereldmuziek hitlijst en het ontstaan van een Grammy award voor wereldmuziek. Ook omschrijft hij dat de grenzen tussen wereldmuziek en populaire muziek

³⁴ Nettl, Bruno. “World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence”. *Acta Musicologica* 58(1986). Pp. 360-373

³⁵ Manuel. Pp 1-23

³⁶ Taylor. Pp. 1-37

vaak kunnen overlappen. Een verschijnsel dat Peter Manuel ook al besprak alleen dan voor klassieke muziek, folk en populaire muziek.

De vele overlappingen tussen verschillende soorten muziek maakt populaire muziek lastig te definiëren. Peter Manuel geeft een aantal criteria voor het definiëren van populaire muziek. Zo zegt hij dat populaire muziek wereldlijke entertainment moet zijn die intrinsiek niet worden geassocieerd met speciale traditionele functies van de levenscyclus of rituelen. Ook zegt hij dat populaire muziek een sterrenstelsel heeft en dat het repertoire van populaire muziek vaak wisselt, doordat de media veel nieuwe uitgaven promoot.³⁷ Ook haalt Peter Manuel een citaat van Bruno Nettl aan, waarin Nettl een aantal ingrediënten geeft voor populaire muziek, namelijk: het is primair stedelijk; het wordt uitgevoerd door professionals die vaak niet heel erg getraind zijn en vaak niet intellectueel naar hun werk kijken; het heeft een relatie met de kunstmuziek van dezelfde cultuur, het is alleen minder goed uitgevoerd en als laatste noemt hij dat de verspreiding ervan vooral via de massa media loopt.³⁸

Ook haalt Peter Manuel Adorno aan. Adorno zegt dat populaire muziek een banale, gestandaardiseerde, artificiële vorm van entertainment is die een gestandaardiseerde formule gebruikt die vertrouwt op een systeem van geconditioneerde emotionele reflecties van de luisteraar.³⁹

Al met al kan je dus zeggen dat populaire muziek een lastig te definiëren verschijnsel is waarbinnen veel criteria een rol kunnen spelen. Maar niet alleen populaire muziek is lastig te definiëren, ook het Westen is een lastig te definiëren verschijnsel. Dit komt doordat het Westen een lastig gebied is om af te bakenen. Met het Westen wordt in deze scriptie de Verenigde Staten bedoeld samen met de stedelijke gebieden in Europa, Australië en Nieuw-Zeeland.

Doordat zowel populaire muziek als het Westen lastig te definiëren is, is Westerse populaire muziek ook lastig te definiëren. De belangrijkste criteria voor Westerse populaire muziek die ik in deze scriptie hanteer zijn dat de muziek moet zijn gemaakt door mensen afkomstig uit het Westen, een grote populariteit moet hebben bij merendeel van de bevolking en dat er een grote rol voor de massamedia moet zijn weggelegd.

³⁷ Manuel. Pp. 3

³⁸ Manuel. Pp. 2

³⁹ Manuel. Pp. 9-10

2.2 Popularisering van de Cubaanse muziek

Zoals in het vorige hoofdstuk is duidelijk geworden, zijn de Afro-Cubaanse claves van Afrikaanse origine en worden ze veelvuldig toegepast binnen de Cubaanse muziek. De vraag is echter hoe de rest van de wereld in contact is gekomen met de claves. Het steeds meer bekend worden van de Cubaanse muziek heeft hier, volgens mij, een grote rol ingespeeld.

Hoewel er vele aspecten kunnen worden aangewezen voor het populairder worden van de Cubaanse muziek, heb ik ervoor gekozen slechts twee aspecten hier te behandelen die van grote invloed zijn geweest op het bekender worden van de Cubaanse muziek, namelijk de migratie van de Cubanen en de globalisering.

Isabelle Leymarie geeft in haar boek “Cuban Fire: the Story of Salsa and Latin Jazz”, een beknopt overzicht van de invloed van de Cubaanse muziek op de rest van de wereld. Een belangrijk aspect hierin is de verspreiding van de Cubaanse muziek over meerdere delen van de wereld. Deze verspreiding komt onder andere doordat de (Afro-)Cubaanse muzikanten zich gingen verspreiden. Zo begonnen veel Afro-Cubanen zich in de negentiende eeuw naar de Verenigde Staten te verplaatsen, zoals Charley Gerard in zijn boek “Music From Cuba: Mongo Santamaría, Chocolate Armenteros and Cuban Musicians in the United States” vermeldt. Hier gingen ze namelijk onder andere werken in de tabaksindustrie.⁴⁰

In de Verenigde Staten vormden de Cubanen in eerste instantie een immigrantengemeenschap.⁴¹ Opvallend is echter dat de Afro-Cubaanse muziek zich hier niet ontwikkelde. Dit gebeurde in de buurten waar veel immigranten uit Puerto Rico woonden. Hier mengden de Afro-Cubanen zich namelijk later met de mensen uit Puerto Rico.⁴²

Het percentage Afro-Cubaanse muzikanten nam door de immigratie van de Cubanen naar de Verenigde Staten toe in de Verenigde Staten.⁴³ Een van de redenen waarom Cubanen Cuba verlieten, was het racisme: “One of the main reasons why Afro-Cuban musicians left Cuba was racism. Although they could work in music, they were not able to thrive. They saw the United States as the land of opportunity in which Louis Armstrong, Cab Calloway and Duke Ellington had surmounted racism to gain financial success and respect,” aldus Charley Gerard.⁴⁴

Het is vrij opvallend dat de Cubanen Cuba verlieten vanwege racisme. In de Verenigde Staten waren immers de Jim Crow wetten van kracht die bij uitstek racistisch zijn;

⁴⁰ Gerard. Pp. 12

⁴¹ Gerard. Pp. 12

⁴² Gerard. Pp. 13

⁴³ Gerard. Pp. 13

⁴⁴ Gerard. Pp. 13

ze staan rassenscheiding toe.⁴⁵ Dit maakt het nog opvallender dat mensen uit de Verenigde Staten als toerist naar Cuba toe gingen: “In the post-World War II period, Afro-Cubans found that the racial climate (in Cuba) was changing in their favor. Ironically, in part this was a result of the North American influx of tourists. While pre-World War II white Cubans favored their government’s policies of marginalizing Afro-Cuban culture, it was American tourists who helped bring it back.”⁴⁶ In Cuba mengden de mensen uit de Verenigde Staten zich wel met andere culturen. Zo gingen ze daar bijvoorbeeld naar nachtclubs toe om iets van de Afro-Cubaanse straatcultuur te zien.⁴⁷ In de Verenigde Staten gebeurde dit niet. De Jim Crow wetten waren er immers nog steeds van kracht.

In de jaren vijftig van de vorige eeuw vond in Cuba de Cubaanse revolutie plaats onder leiding van Fidel Castro. Na deze revolutie vond er een emigratie plaats van, vooral witte, Cubanen naar de Verenigde Staten toe.⁴⁸ Dit is opvallend aangezien er eerst vooral Afro-Cubanen emigreerden naar de Verenigde Staten. De witte Cubanen die naar de Verenigde Staten vertrokken kregen snel de reputatie dat ze niet tolerant waren tegenover andere rassen.⁴⁹ Toch geloven veel Cubanen dat Fidel Castro de rassenproblemen in Cuba grotendeels heeft opgelost.⁵⁰

Een bijkomend verschijnsel van de immigratie van de Cubanen naar de Verenigde Staten, is de interactie die ontstond tussen beide volkeren. De interactie tussen het Spaanse Caribische gebied en de Verenigde Staten die ontstond, heeft grote invloed gehad op de populaire muziekcultuur. Angel G. Quintero Rivera heeft hierover gezegd: “Some of the most important musical expressions of contemporary populare culture – jazz, salsa and hip-hop, among others – developed from continuous and intense interaction between Hispanic Caribbean and U.S. Afro-American sociocultural processes, strengthened greatly by phenomena linked to urban migration.”⁵¹ Dit geeft dus weer dat de interactie ervoor gezorgd heeft dat er verschillende populaire muziekstijlen, waaronder jazz, salsa en hiphop, zijn ontstaan. Hierdoor is het goed mogelijk dat er nog steeds elementen vanuit de Cubaanse muziek in bovengenoemde muziekstijlen zitten.

Deze stijlen zijn dus eigenlijk zeer multicultureel. Hierbij komt ook nog eens dat de Cariben altijd al een geglobaliseerd gebied zijn geweest, aldus Angel G. Quintero Rivera:

⁴⁵ Gerard. Pp. 12

⁴⁶ Gerard. Pp. 15

⁴⁷ Gerard. Pp. 15

⁴⁸ Gerard. Pp. 16

⁴⁹ Gerard. Pp. 16

⁵⁰ Gerard. Pp. 17

⁵¹ Rivera, Angel G. “Quintero. Migration, Ethnicity, and Interactions between the United States and Hispanic Caribbean Popular Culture”. *Latin American Perspectives* 34(2007) Pp. 83

The Caribbean has always been a "globalized" area. Its culture was formed around a diversity of trade routes that involved, from the very start, at least four continents, and the slave trade played a major role in the process. One of the tactics of slavery involved grouping people who spoke different languages together so as to hinder communication among them. This resulted in a sound legacy largely made up of rhythms whose practice spanned wider geographical areas than did spoken tongues.⁵²

Een ander bijkomend verschijnsel van de immigratie van de Cubanen naar de Verenigde Staten is het groeiende aantal geopende Latin clubs. In deze clubs speelde veelal Latin acts, waaronder dus ook mensen afkomstig uit Cuba.⁵³ Door deze clubs konden inwoners van de Verenigde Staten meer in contact komen met de Cubaanse muziek.

De verspreiding van de Cubaanse muziek kwam echter niet alleen door de immigratie van de Cubanen naar de Verenigde Staten. Cubanen vestigden zich ook in andere delen van de wereld. Zo emigreerde er bijvoorbeeld een groep Cubanen na de Eerste Wereldoorlog naar Parijs, waar de Cubaanse muziek met open armen werd ontvangen.⁵⁴

Cubanen gingen echter niet alleen naar het buitenland om zich er voorgoed te vestigen. Zo gingen veel Cubaanse muzikanten ook naar het buitenland om er op te treden. Een voorbeeld hiervan is het Cubaanse Trío Matamoros. Zij traden in 1935 namelijk op in Colombia.⁵⁵ Door de toegenomen populariteit van de Cubaanse muziek kon men optreden in het buitenland, er was immers een voedingsbodem voor door de toegenomen populariteit van de Cubaanse muziek. Dit kan echter ook van de andere kant gezien worden. Door het optreden in het buitenland steeg de populariteit van de Cubaanse muziek. Mensen die nog nooit in aanraking waren gekomen met Cubaanse muziek, konden door middel van concerten namelijk in aanraking komen met de Cubaanse muziek.

De populariteit van de Cubaanse muziek groeide. Deze populariteit van de, Spaanstalige, Cubaanse muziek is echter niet te vergelijken met de populariteit van de Engelstalige muziek. De populariteit van de Engelstalige muziek was namelijk nog steeds veel groter, aldus Isabelle Leymarie:

Until a few years ago, despite its international popularity, music of Cuban origin with its different forms attracted only a limited audience compared to that for English-language productions. It has been argued that the Spanish lyrics of salsa or merengue and of Latin

⁵² Rivera, Angel G. "Quintero. Migration, Ethnicity, and Interactions between the United States and Hispanic Caribbean Popular Culture". *Latin American Perspectives* 34(2007) Pp. 83

⁵³ Leymarie. Pp. 85

⁵⁴ Leymarie. Pp. 331

⁵⁵ Leymarie. Pp. 330

American songs in general prevented their becoming better known. But then Japanese and African salsa singers sing Spanish phonetically and local audiences love it! Attempts to adapt these genres to English or other languages have proved disappointing, these types of music thus losing much of their spirit and character, except perhaps in the case of mixes with Wolof or other African languages more compatible with Spanish.⁵⁶

Een ander belangrijk aspect van het bekender worden van de Cubaanse muziek is de globalisering en de technologische vooruitgang. Deze twee gaan, volgens mij, namelijk hand in hand. Door de technologische vooruitgang is het nu veel gemakkelijker om aan informatie te komen. Tegenwoordig is het slechts een kwestie van een aantal woorden invoeren in een zoekmachine op het internet en je hebt binnen enkele seconden het antwoord dat je wilt hebben. Je kan stellen dat door de komst van het internet de wereld een globaler geheel is geworden. Door profielsites op het internet, zoals Facebook, is in één handomdraai te vinden wat een persoon in, bijvoorbeeld, Afrika aan het doen is. Ook muziek is door de komst van het internet makkelijker te ontdekken. Op deze manier kan het Westen dus makkelijker kennis maken met de muziek vanuit Cuba, maar andersom is uiteraard ook mogelijk. Zoals Bruno Nettl in zijn artikel “World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence” vermeldt, heeft het Westen de niet-westerse wereld beïnvloed door de introductie van de massamedia, zoals radio, televisie en film.⁵⁷ De niet-westerse wereld heeft het Westen door de komst van de massamedia echter ook beïnvloed. Ik stel hierdoor dan ook dat de komst van de massamedia de culturele integratie tussen verschillende culturen heeft bevorderd.

Timothy D. Taylor zegt in zijn boek “Global Pop: World Music, World Markets” over de globalisering het volgende: “Even though musics and musicians have been mixing it up for a long time, globalization is providing musicians all over the World with new ways of making hybrid sounds and hybrid selves. But the ways in which they do this have at least partially changed from older modes of cultural interaction in modernity.”⁵⁸ Dit citaat geeft goed weer dat verschillende soorten muziek al tijden worden gemixt, maar dat het wel van tijd tot tijd verandert. De komst van het internet speelt hier ook zeker een rol in.

⁵⁶ Leymarie. Pp. 341

⁵⁷ Nettl, Bruno. “World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence”. *Acta Musicologica* 58(1986). Pp. 363

⁵⁸ Taylor. Pp. 197

2.3 Popularisering van de claves

Het bekender worden van de Cubaanse muziek, zoals hier boven is weergegeven, heeft bijgedragen aan het bekender worden van de claves. Doordat de mensen uit het Westen, waarmee mensen uit de Verenigde Staten, de stedelijke gebieden in Europa, Australië en Nieuw-Zeeland worden bedoeld, steeds meer in contact kwamen met de Cubaanse muziek, kwamen zij ook steeds meer in contact met de claves en het gebruik ervan. Een logisch gevolg van het steeds meer in contact komen met de claves is dat de claves ook steeds meer gebruikt gingen worden. Waar je mee omgaat, word je immers mee besmet, zoals het spreekwoord luidt. Het doordringen van de claves tot de Westerse populaire muziek cultuur is dan ook slechts te noemen als een logisch gevolg van het steeds meer in contact komen met de claves.

Er zijn echter ook andere manieren waarop de claves zouden kunnen zijn doorgedrongen tot de Westerse populaire muziekcultuur. In de hiphop bijvoorbeeld wordt ook veelvuldig gebruik gemaakt van de claves, zoals ook casestudie twee in het volgende hoofdstuk zal uitwijzen. Het terechtkomen van de claves in de hiphop komt echter door, zoals hierboven al reeds vermeld, de interactie tussen de Caribische cultuur en de Amerikaanse cultuur.

Een andere belangrijke rol voor het bekend worden van de clave is weggelegd voor de salsa. Zoals in het vorige hoofdstuk al werd besproken, ligt de son clave aan de basis van deze muziek. Salsa zelf is echter een mengeling van vele stijlen: “Salsa developed in the Latino barrios of New York City during the 1960s and ‘70s. Based largely on Cuban forms of the 1930s, ‘40s and ‘50s, salsa also incorporated Puerto Rican elements and influences from North American jazz and rock. Salsa’s Cuban and Puerto Rican antecedents were themselves a fusion of African and European elements.”⁵⁹

Salsa heeft ook grote populariteit rond de wereld. Zo is salsa erg populair in West-Afrika, Congo en Zaire en hoewel salsa in de jaren zeventig van de twintigste eeuw nog niet erg bekend was in Europa, heeft salsa in Europa nu een groeiende groep fans en bezoekers.⁶⁰ Zo is salsa in Spanje erg populair.⁶¹ Deze (groeierende) populariteit van salsa heeft bijgedragen aan het bekender worden van claves.

Door het steeds meer in contact komen met de claves gingen de mensen uit het Westen de claves ook steeds meer gebruiken. Hierdoor drongen de claves ook steeds meer door tot de Westerse populaire muziek. De vraag die dit oplevert is op wat voor soort manieren de claves

⁵⁹ Waxer. Pp. 4

⁶⁰ Leymarie. Pp. 338

⁶¹ Leymarie. Pp. 340

dan zoal voorkomen binnen de Westerse populaire muziek. Een tweetal mogelijkheden hiervan, voor de Westerse populaire muziek na 1970, zullen worden besproken in het volgende hoofdstuk.

Hoofdstuk 3

Casestudies

In dit hoofdstuk zal ik aan de hand van twee zeer verschillende casestudies aantonen dat de son clave in de Westerse populaire muziek na 1970 veel voorkomt. Ik heb ervoor gekozen twee zeer verschillende casestudies te kiezen, omdat ik zo wil aantonen dat de son clave niet in één specifiek genre van de Westerse populaire muziek voorkomt, maar dat de son clave zeer breed wordt gebruikt en toepasbaar is.

De eerste casestudie is het nummer Give It Away van de Red Hot Chili Peppers. Als tweede casestudie zal het nummer Drop It Like It's Hot van Snoop Dogg en Pharrel Williams worden behandeld. Bij beide casestudies zullen aspecten die niet in relatie staan met het gebruik van claves buiten beschouwing worden gelaten.

3.1 Red Hot Chili Peppers - Give It Away

Red Hot Chili Peppers is een in 1983 in de Verenigde Staten opgerichte band die een combinatie speelt van funk en punk. In 1991 brengt deze band hun vijfde album, genaamd Blood Sugar Sex Magik, uit. Op dit album bevindt zich ook het nummer Give It Away. Toen het album werd uitgebracht, bestond de band uit Anthony Kiedes, zang, Chad Smith op drums, Michael "Flea" Balzary op basgitaar en John Frusciante op gitaar⁶². Voor de analyse van dit nummer wordt gebruik gemaakt van de versie die te vinden is op het album.

In Give It Away wordt veelvuldig gebruik gemaakt van de 3-2 son clave. Het nummer is geheel in vierkwartsmaat en heeft een eenvoudige opbouw. Het nummer begint met een intro van vier maten met een kleine opmaat. De vierde maat luidt met een drumfill het eerste couplet in dat twaalf maten duurt. Hierna komt er een vier maten durend refrein, waarna weer overgegaan wordt in een twaalf maten durend couplet. Dit couplet wordt opgevolgd door een acht maten durend refrein, waarvan de eerste vier maten hetzelfde zijn als het eerste refrein, op de laatste zin van de zangpartij na, en waarvan de tweede helft anders is, maar wel dezelfde tekst heeft als het eerste refrein. Hierna volgt er een soort break van acht maten. Na deze break komt er weer een twaalf maten durend couplet en hierna weer een vier maten durend refrein dat hetzelfde klinkt als de tweede helft van het tweede refrein. Na dit refrein

⁶² Larkin. Pp. 3431

volgt er weer een vier maten durende break die hetzelfde klinkt als de laatste vier maten van de eerste break. Hierna klinkt er een twaalf maten durend couplet, gevolgd door een vier maten durend refrein dat hetzelfde klinkt als het eerste refrein. Na dit alles volgt er nog een tweeëntwintig maten durende outro. Deze outro verloopt de eerste twaalf maten vrij rustig, waarna er bij de dertiende maat van de outro gebruik gemaakt wordt van een flinke distortion bij de gitaar dat het geheel flink kracht bij zet. Het nummer wordt vanaf de helft van de voorlaatste maat afgemaakt met een anderhalve maat durende drumfill. Kort samengevat is de structuur van het nummer dus als volgt: intro – couplet – refrein – couplet – refrein – break – couplet – refrein – break – couplet – refrein - outro.

In bijna het gehele nummer is de 3-2 son clave in de drumpartij, waarvan in de tweede bijlage een transcriptie van het gehele nummer is te vinden, als een ostinaat ritmisch patroon terug te horen. Dit begint al in de intro. In de intro wordt het onderstaande ritme drie keer herhaald, voordat er een drumfill klinkt.



Figuur 11: ritme uit het intro⁶³

Op het eerste gezicht lijkt dit echter niet op de son clave, zoals in het eerste hoofdstuk is besproken. Het principe is echter precies hetzelfde. De son clave speelt zich hier binnen één maat af in vierkwartsmaat. Dit principe is reeds weergegeven in het eerste hoofdstuk. Zoals in bovenstaand ritme te zien is, bestaat het ritme echter uit meer noten dan de son clave. Als je echter alleen naar de accenten kijkt die gespeeld worden op de snaredrum en de basdrum, ontstaat er toch een clave die ook duidelijk terug te horen is gedurende het nummer. In onderstaand notenvoorbeeld zijn alle accenten omcirkeld met rood.



Figuur 12: omcirkelde accenten

Als je hierna de hi-hatpartij wegdenkt in dit ritme, zie je pas echt goed de son clave verschijnen. Wat opvalt, is dat er op de tweede tel nog een extra snaredrum klinkt die niet in het ritme van de son clave valt. De snaredrum op de tweede tel in een vierkwartsmaat is echter vrij gebruikelijk binnen de populaire muziek. Na het weglaten van deze, voor de son clave, niet relevante noot, zie je een perfecte son clave ontstaan. De eerste vier noten worden

⁶³ Alle in dit hoofdstuk weergegeven notenvoorbeelden zijn gegenereerd door mij in het programma Guitar Pro 5.2.

vertegenwoordigd door de basdrumpartij en de vierde noot door de snaredrum. De weergave van alle relevante noten is weergegeven in onderstaand notenvoorbeeld.



Figuur 13: de relevante noten

Als je deze noten allemaal weergeeft op één lijn, zoals ook in hoofdstuk één, zie je precies dezelfde partij voor de son clave verschijnen als in het eerste hoofdstuk. Dit is weergegeven in onderstaand notenvoorbeeld.



Figuur 14: de 3-2 son clave

Dit ritme komt niet alleen voor in de intro van het nummer. Je ziet dit ritme zo namelijk ook steeds terugkomen in de eerste drie maten van een refrein. In de rest van het nummer komt dit ritme eigenlijk vrijwel steeds voor op een andere manier, maar wel met hetzelfde principe. In het eerste couplet ziet het ritme er als volgt uit:



Figuur 15: ritme uit het eerste couplet

Als je hierbij wederom alleen de accenten weergeeft en de eerste snaredrum weglaat, komt ook hier een perfecte son clave uit.

In het tweede couplet wordt het ritme echter weer op een andere manier gespeeld. Ook dit ritme leunt op dezelfde principes als de vorige twee ritmes. In vergelijking met het eerst genoemde ritme is er namelijk maar één basdrum weggelaten. Het ritme dat gespeeld wordt is weergegeven in onderstaand notenvoorbeeld.



Figuur 16: ritme uit het tweede couplet

Dit ritme kom je ook tegen op andere plaatsen binnen het nummer. Zo komt hij terug in de eerste zeven maten van de eerste break. Hier zijn dan echter wel in de eerste, de vierde en vijfde maat een aantal crashbekken slagen toegevoegd. Ook komt hij terug in de eerste zeven maten en de negende, tiende en elfde maat van het derde couplet. Ook in de eerste drie maten van de tweede break en de eerste zeven maten en de negende, tiende en elfde maat van

het vierde couplet komt dit ritme terug. Hier zijn wederom op sommige plaatsen crashbekkens toegevoegd in plaats van een hi-hat slag. In de eerste drie maten van het laatste refrein en in een groot gedeelte van de outro is het ritme ook terug te horen wederom met hier en daar toegevoegde crashbekken slagen.

Er komen in echter nog een aantal variaties terug van ditzelfde ritme. Zo wordt er in de achtste maat van het tweede couplet op de laatste zestiende van de laatste een extra slag op de snaredrum toegevoegd.

Het lijkt misschien alsof dit allemaal vergezocht is. Dit is het echter niet. Al luisterend naar het nummer, is het son clave patroon namelijk duidelijk terug te horen. Het patroon wordt niet letterlijk gespeeld, maar geïmpliceerd. Dit is iets dat bij veel popmuziek het geval is, maar je ook al binnen de Cubaanse muziek zag. Het ritme wordt wel gebruikt, alleen er wordt een eigen draai aan gegeven.

Zoals in het eerste hoofdstuk al duidelijk werd, komt het eerste gedeelte van de 3-2 son clave overeen met de one-bar clave. In dit nummer is dat dan ook niet anders, doordat vrijwel het gehele nummer een son clave klinkt. De one-bar clave hoor je, net zoals het eerste gedeelte van de son clave, terug in de basdrumpartij.

Ook komt de one-bar clave op sommige andere momenten binnen het nummer terug. Zo hoor je in de laatste maat van het tweede refrein in de laatste twee tellen de one-bar clave terugkeren in de snaredrumpartij. In deze maat wordt het volgende gespeeld:



Figuur 17: laatste maat van het tweede refrein

De snaredrumpartij vanaf de derde tel van de maat komt overeen met de one-bar clave, aan de tweede noot is wel een voorslag toegevoegd, deze is in bovenstaand notenvoorbeeld niet weergegeven. De clave begint echter op de tweede zestiende van de derde tel in die maat. Als je de eerste zestiende van de volgende maat erbij pakt, komt er echter een one-bar clave uit. Je kan het echter ook opvatten als een omgekeerde one-bar clave: de eerste noot van de clave wordt dan als laatst gespeeld.

Dit principe keert op nog een aantal plaatsen in het nummer terug. Zo komt het terug in de laatste maat van het derde refrein, de laatste maat van de tweede break (hier wordt de voorslag echter weggelaten) en de vierde maat van de outro. In de twaalfde maat van de outro

komt de one-bar clave ook voor. Hier begint hij echter gelijk op de eerste zestiende van de derde tel.

Concluderend kan je dus zeggen dat de clave veelvuldig gebruikt wordt binnen dit nummer. Hoewel de clave niet expliciet gespeeld wordt, wordt deze wel geïmpliceerd. De accenten die gespeeld worden op de snaredrum en de basdrum geven de clave goed weer. Door toevoegingen aan het ritme, en variaties ervan binnen het nummer, wordt er een eigen draai aan de clave gegeven.

3.2 Snoop Dogg en Pharrel Williams - Drop It Like It's Hot

Snoop Dogg is een uit Californië, Verenigde Staten, afkomstige rapper.⁶⁴ Samen met Pharrel Williams, zanger van N.E.R.D., bracht hij in 2004 het hiphop nummer Drop It Like It's Hot uit. Ook in dit nummer wordt veel gebruik gemaakt van de son clave. Bijna ieder instrument of elektronisch geluid staat in dienst van de son clave.

Net zoals bij Give It Away staat ook dit nummer geheel in vierkwartsmaat. Het nummer begint met een intro van negen maten. In de eerste maat is er nog geen son clave te horen. Vanaf de tweede maat begint het nummer gelijk met de son clave, die vrijwel het gehele nummer door blijft lopen. De beat die begint in de tweede maat lijkt veel op het ritme uit Give It Away. Een groot verschil is dat de beat in Drop It Like It's Hot duidelijk met een drumcomputer is gemaakt. De klinkende geluiden moeten een basdrum en een snaredrum voorstellen. De beat die klinkt ziet er als volgt uit:



Figuur 18: beat in Drop It Like It's Hot

De 3-2 son clave is vrijwel gelijk af te lezen in bovenstaand notenvoorbeeld. Net zoals bij Give It Away is er echter een snaredrumslag op de tweede tel toegevoegd. Als je deze echter wegdenkt, zie je gelijk de 3-2 son clave. Tijdens deze beat klinken er ook nog andere geluiden. Zo klinkt er een soort ruis dat een beetje doet denken aan het geluid van rook dat uit een rookmachine komt en er wordt per maat vier keer geklikklakt met mond en tong. Ook wordt er de derde en vierde maat zeer uitgerekt "Snoop" gezongen. Hierna wordt dit twee maten lang weggelaten, waarna het daarna wel weer twee maten klinkt. Na deze zes maten wordt de bovengenoemde beat vervangen door een synthesizer die hetzelfde ritme aanhoudt.

⁶⁴ Larkin. Pp. 3859

De maat erna wordt precies hetzelfde ritme gespeeld. De noten klinken dan echter als twee gesimuleerde snaredrums die op verschillende hoogte zijn gestemd.

Na deze negen maten intro komt het refrein. Tijdens het refrein klinkt dezelfde beat als in de intro. Ook de ruisklank komt hier weer in voor. Het refrein duurt in het totaal acht maten. Tijdens de eerste zes maten klinkt de beat met ruisklank. In de zevende maat klinkt hetzelfde ritme weer alleen dan net zoals in het intro op twee verschillend klinkende, gesimuleerde snaredrums. Ook in de achtste maat van het refrein klinkt dit. De laatste snaredrum is dan echter vervangen voor een geluid dat klinkt als een hoge tom van een drumstel.

Hierna volgt het eerste couplet. Dit is het enige couplet waar Pharrel Williams rapt. De eerste acht maten van het couplet zijn instrumentaal gezien bijna hetzelfde als het refrein. Het verschil is dat er binnen het couplet ook het geklikklak met de mond klinkt, zoals dat ook in de intro gebeurt, terwijl dat in het refrein niet gebeurt. De vijf maten die daarop volgen klinken instrumentaal gezien hetzelfde als de eerste vijf maten van het refrein. De maat die daarop volgt, is vrijwel de enige maat in het nummer waarin de 3-2 son clave niet is te horen. Deze maat wordt ingevuld in achtsten. De eerste zes achtsten zijn tikken op een gesimuleerde hi-hat. De laatste tel van de maat is een belletje die doet denken aan het belletje van een magnetron die klaar is. De maat die hierop volgt klinkt de son clave in een synthesizerpartij. De officiële beat is dan weggelaten, zoals ook in de intro het geval was. De maat hierna klinkt de synthesizer nog door. De son clave wordt dan echter opgevangen door twee gesimuleerde snaredrums die op verschillende hoogte zijn gestemd, zoals we ook al in de intro zagen.

Het acht maten tellende refrein dat op het eerste couplet volgt, is op precies dezelfde manier opgebouwd als het eerste refrein. Het tweede couplet dat hier gelijk op volgt bestaat uit zestien maten. De eerste acht maten zijn wederom hetzelfde opgebouwd als het refrein. Ook nu klinkt er het geklikklak dat ook in de intro en het eerste couplet klonk. Toegevoegd aan het couplet is ook het uitgerekte gezongen “Snoop” in de eerste twee maten van het couplet. Dit kwam ook al in de intro voor. In de overgang van de zesde naar de zevende maat van het couplet bevindt zich ook nog een geluid van iemand die een plaat spint. Dit gebeurt precies op het moment als Snoop Dogg het woord DJ zegt. De tekst wordt hier dus als het ware uitgebeeld in de muziek. De laatste acht maten van het tweede couplet zijn hetzelfde opgebouwd als de intro tweede tot en met de negende maat van de intro. Het enige verschil is dat bij de intro twee keer “Snoop” wordt gezongen in acht maten tijd en bij het tweede couplet maar één keer.

Het derde refrein dat hierna klinkt, is precies hetzelfde opgebouwd als de andere twee refreinen. Er vinden dan ook geen verdere wijzigingen plaats. Hierna komt er een derde couplet. Dit couplet is vrijwel hetzelfde als het tweede couplet. Het gezongen “Snoop” en het DJ-geluid zijn echter weggelaten. De eerste twaalf maten en de vijftiende en zestiende maat zijn exact hetzelfde als het tweede couplet, op de tekst na. De dertiende en veertiende maat zijn echter anders. De beat is in deze maten namelijk tot een minimum beperkt. De enige twee noten die per maat klinken is een basdrum op de eerste tel van de maat en een snaredrum op de tweede tel van de maat. Het geklikklak gaat die maten echter wel gewoon door.

Na dit couplet volgt er weer een refrein met exact dezelfde opbouw. Als laatste volgt er nog een outro. De eerste acht maten klinken hetzelfde als de tweede tot en met de negende maat van de intro. Hierna wordt er rustig aan een fade out ingezet. Na exact zes maten is het nummer stil en afgelopen.

Wat opvalt, is dat het nummer dus eigenlijk een structuur heeft waarin zeer veel wordt herhaald. Vrijwel het gehele nummer is de 3-2 son clave te horen. In slechts twee maten is de clave niet te horen, namelijk de allereerste maat en de veertiende maat van het eerste couplet. De clave wordt hier niet geïmpliceerd, maar letterlijk gespeeld.

Opmerkelijk is dat zowel Drop It Like It's Hot, als Give It Away allebei op de tweede tel van de maat een snaredrums slag hebben toegevoegd die niet tot de 3-2 son clave behoort. Door het tekort aan casestudies kan niet gezegd worden dat dit altijd zo is. Het is echter wel opvallend dat bij beide casestudies deze slag is toegevoegd.

Conclusie

De hoofdvraag die aan het begin van deze scriptie werd gesteld, luidde als volgt: hoe wordt de Afro-Cubaanse son clave gebruikt in de Westerse populaire muziek na 1970? Een allesomvattend en algemeen geldend antwoord is op deze vraag bijna niet te formuleren. Er wordt namelijk op vele verschillende manieren gebruik gemaakt van de son clave binnen de Westerse populaire muziek, zoals de twee casestudies ook hebben uitgewezen. Duidelijk is wel dat de son clave binnen de Westerse populaire muziek na 1970 veelvuldig wordt toegepast.

In het eerste hoofdstuk werd duidelijk dat hoewel er een aantal verschillende vormen van claves zijn, de claves toch allemaal nauw verwant met elkaar zijn. Zo verschillen de rumba en de son clave op één noot van elkaar en is de one-bar clave gelijk aan de eerste maat van de 3-2 son clave en de 3-2 rumba clave. Een ander belangrijk punt was het feit dat als de claves niet letterlijk gespeeld worden, ze altijd wel geïmpliceerd worden. Dit feit zagen we ook terugkomen bij de eerste casestudie. Hoewel in *Give It Away* de son clave niet letterlijk gespeeld wordt, is hij er toch duidelijk in terug te horen.

Het tweede hoofdstuk maakte duidelijk hoe de claves zijn doorgedrongen tot de Westerse populaire muziekcultuur. Je kan wel stellen dat de claves binnen de Westerse populaire muziek gebruikt worden, maar het proces hoe het is gekomen dat de claves gebruikt worden in de Westerse populaire muziekcultuur, is hierbij een belangrijke factor. Een belangrijke rol in het doordringen van de claves tot de Westerse populaire muziek was weggelegd voor de popularisering van de Cubaanse muziek en van de claves zelf. Beide aspecten hebben zelf ook, zoals is gebleken, een aantal oorzaken ten grondslag liggen waardoor ze een belangrijke rol hebben gehad.

Zoals uit het derde hoofdstuk is gebleken, wordt de son clave op veel verschillende manieren toegepast binnen de Westerse populaire muziek na 1970. Ook wordt de clave in verschillende genres binnen de Westerse populaire muziek toegepast, zoals ook uit de casestudies is gebleken. Zoals uit *Give It Away* bleek, wordt de son clave in de Westerse populaire muziek niet altijd letterlijk gespeeld, maar vaak geïmpliceerd. Dit gebeurde, en gebeurt nog steeds, ook binnen de Cubaanse muziek.

Uit *Drop It Like It's Hot* bleek dat de clave soms echter ook letterlijk wordt gespeeld. Vrijwel ieder instrument, op de zang na, geeft in dit nummer een 3-2 son clave weer. Het instrumentarium binnen de Westerse populaire muziek na 1970 dat de son clave weergeeft, is

dan ook zeer breed. In *Give It Away* zag je bijvoorbeeld dat de son clave werd gespeeld via de basdrum en snaredrum van een drumstel. In *Drop It Like It's Hot* werd de son clave gespeeld door middel van met de computer gegenereerde geluiden, maar ook door middel van synthesizers.

Wat verder opvalt is dat beide casestudies de 3-2 son clave gebruiken. Dit kan betekenen dat de 3-2 son clave binnen de Westerse populaire muziek vaker gebruikt wordt dan de 2-3 son clave. Door het feit dat ik maar twee casestudies behandeld heb, is de uitkomst ervan echter niet generaliseerbaar en kan je dit niet met zekerheid zeggen.

Al met al zou je kunnen stellen dat het gebruik van de son clave binnen de Westerse populaire muziek na 1970, niet heel erg verschilt met het gebruik van de son clave binnen de Cubaanse muziek. Bij beide wordt de clave namelijk of letterlijk gespeeld of geïmpliceerd. Hoewel de clave in vrijwel alle Cubaanse muziek voorkomt, is dit bij de Westerse populaire muziek na 1970 niet het geval. De clave wordt echter wel binnen de Westerse populaire muziek na 1970 op andere instrumenten gespeeld dan binnen de Cubaanse muziek het geval is. Hierbij is een rol weggelegd voor de technologische vooruitgang, omdat door de technologische vooruitgang nieuwe instrumenten zijn ontwikkeld. Denk hierbij bijvoorbeeld maar aan de synthesizers die in *Drop It Like It's Hot* de son clave weergaven. In de Cubaanse muziek wordt veelal gebruik gemaakt van traditionele instrumenten om de clave weer te geven.

Wat opvalt, is dat het ritmische ostinate patroon van de son clave op dezelfde manier voorkomt binnen de Westerse populaire muziek als dat dit patroon altijd al is voorgekomen binnen de Cubaanse muziek. Bij beide casestudies is er wel steeds een eigen draai aan de son clave gegeven, maar het principe blijft hetzelfde. De noten komen op precies dezelfde plaats, waardoor het ritme precies hetzelfde blijft. Of dit altijd het geval is binnen de Westerse populaire muziek, is wederom door het geringe aantal gebruikte casestudies niet te zeggen.

De van Afrikaanse origine Afro-Cubaanse son clave wordt dan wel veel toegepast binnen de Cubaanse muziek, echt Afro-Cubaans kunnen we hem niet meer noemen. Misschien is het tijd om het Afro-Cubaanse voor de clave weg te laten en de clave gewoon clave te noemen. Hij komt tegenwoordig immers over de hele wereld voor.

Literatuurlijst

- Brena, Mariana Ortega. Rivera, Angel G. Quintero. "Migration, Ethnicity, and Interactions Between the United States and Hispanic Caribbean Popular Culture". *Latin American Perspectives* 34(2007): 83-93.
- Garibaldi, David. *The Funky Beat*. Miami: Warner Bros Publications, 1996.
- Gerard, Charley. *Music from Cuba: Mongo Santamaría, Chocolate Armenteros and Cuban Musicians in the United States*. Westport: Preager Publishers, 2001.
- Henken, Ted. "From Son to Salsa: The Roots and Fruits of Cuban Music". *Latin American Research Review* 41(2006): 185-200.
- Hernandez, Horacio. *Conversations in Clave: the Ultimate Technical Story of Four-Way Independence in Afro-Cuban Rhythms*. Londen: International Music Publications Limited, 2000.
- Jenkins, Mildred. "The Impact of African Music Upon the Western Hemisphere". *The Journal of Negro Education* 14(1945): 11-17.
- Larkin, Colin, editor. *The Guinness Encyclopedia of Popular Music*. Enfield(Middelsex)/New York: Guinness Publishing LTD/ Stockton Press, 1995.
- Leymarie, Isabelle. *Cuban Fire: The Story of Salsa and Latin Jazz*. Londen/New York: Continuum, 2002.
- Malabe, Frank. Weiner, Bob. *Afro-Cuban Rhythms for Drumset*. Warner Brothers Publications, 1997.
- Manuel, Peter. *Popular Music of the Non-Western World: An Introductory Survey*. New York/Oxford: Oxford University Press, 1988.

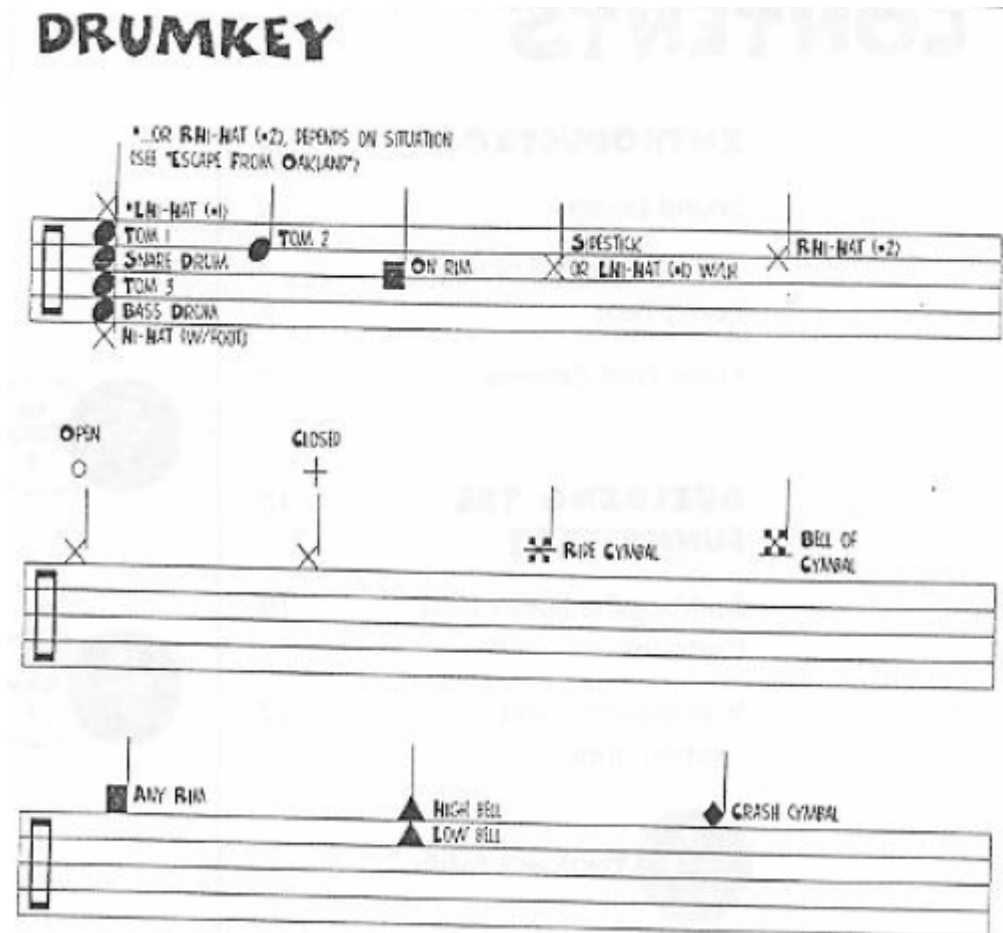
- Nettl, Bruno. "World Music in the Twentieth Century: A Survey of Research on Western Influence," *Acta Musicologica* 58(1986): 360-373.

- Taylor, Timothy. *Global Pop: World Music, World Markets*. New York: Routledge, 1997.

- Waxer, Lisa. *Situating Salsa: Global Markets and Local Meanings in Latin Popular Music*. London/New York: Routledge, 2002.

Bijlage 1

Uitleg van de gebruikte drumnotatie



Figuur 19: uitleg van de drumnotatie⁶⁵

⁶⁵ Garibaldi. Pp. 1

Bijlage 2

Uitwerking van de drumpartij van Give It Away⁶⁶

INTRO

DRUM KIT

1

5

17

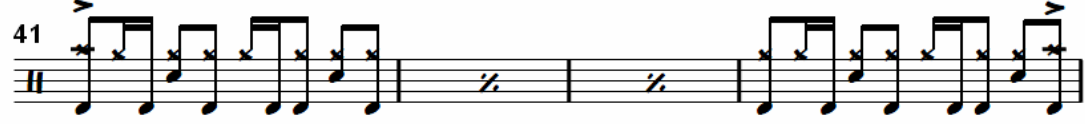
21

⁶⁶ De in deze bijlage gegeven uitwerking van de drumpartij van Give It Away van de Red Hot Chili Peppers is gemaakt door Jan van Nieuwenhuize en ikzelf. Jan van Nieuwenhuize is professioneel muzikant, drumleraar en drumcoach.

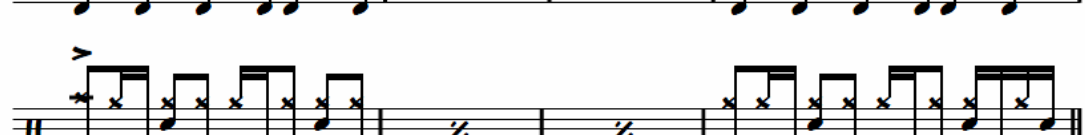
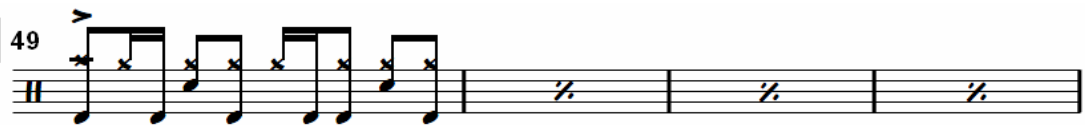
B 33




C 41



A 49



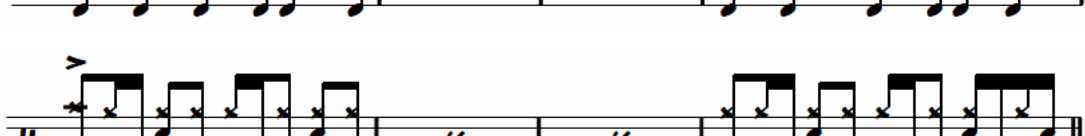
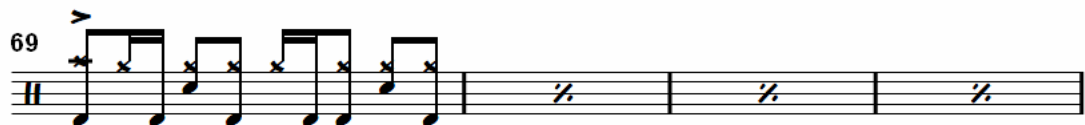
B 61



D 65



A 69



81 

85 

