Heritage Blues

Veranderende erfgoedconcepten in muziek als immaterieel cultureel erfgoed

Jermaine F. van Laarhoven

Masterthesis Cultuurgeschiedenis aan de Universiteit Utrecht

“

It is cruel, you know, that music should be so beautiful. It has the beauty of loneliness & of pain: of strength & freedom. The beauty of disappointment & never-satisfied love. The cruel beauty of nature, & everlasting beauty of monotony.”

– BENJAMIN BRITTEN (Brief, 29 juni 1937)

“Ohne Musik wäre das Leben ein Irrthum.”

– FRIEDRICH NIETZSCHE (Sprüche und Pfeile 33, *Götzen-Dämmerung*)

“So is music an asylum. It takes us out of the actual and whispers to us dim secrets that startle our wonder as to who we are, and for what, whence and whereto. All the great interrogatories, like questioning angels, float in on its waves of sound.”

– RALPH WALDO EMERSON (*Journals*, 1838)

“Music heard so deeply
That it is not heard at all, but you are the music
while the music lasts.”

– T.S. ELIOT (*Four Quartets: The Dry Salvages*, 1941)

“And music too—dear music! that can touch
Beyond all else the soul that loves it much—
Now heard far off, so far as but to seem
Like the faint, exquisite music of a dream.”

– THOMAS MOORE (*Lalla Rookh*, 1817: *The Veiled Prophet of Khorassan*)

“We are the music makers,
And we are the dreamers of dreams,
Wandering by lone sea-breakers
And sitting by desolate streams;—
World-losers and world-forsakers,
On whom the pale moon gleams:
Yet we are the movers and shakers
Of the world for ever, it seems.”

– ARTHUR O’SHAUGHNESSY (*Music and Moonlight*, 1874)

”

Heritage Blues

Veranderende erfgoedconcepten in muziek als immaterieel cultureel erfgoed

Jermaine F. van Laarhoven (0446343)

Jermaine.van.laarhoven@gmail.com

MA Cultuurgeschiedenis

Universiteit Utrecht

Maart 2013

Begeleider: dr. H. Henrichs

VOORWOORD

"Writing about music is like dancing about architecture – it's a really stupid thing to want to do."
– ELVIS COSTELLO[1]

De scriptie-blues

Lege schermen, wit als noordpoolsneeuw
Lege schermen, wit als noordpoolsneeuw
Kon ik maar ideeën krijgen, dan wordt het de scriptie van de eeuw

Ik talm en draal maar, stel iedereen teleur
Ik talm en draal maar, stel mezelf ook teleur
Als ik hem eindelijk af heb, dan krijgt m'n leven weer wat kleur

Als-ie eindelijk af is: grootse plannen, hier ver vandaan
Als-ie eindelijk af is: zoveel dingen doen, op vakantie gaan
Nu die eindelijk af is, heb ik al die dingen al gedaan.

Deze scriptie is met moeite tot stand gekomen, zoals het hoort. Dagdromen en afleiding lijken in mijn natuur te zitten, maar dit betekent gelukkig niet dat ik onproductief ben; ik heb gewoon wat langer nodig. De dingen die ik heb gedaan terwijl ik aan mijn scriptie moest werken hebben me geholpen om mezelf en mijn kijk op de wereld te ontwikkelen. Uiteindelijk heeft de scriptie zelf dit ook gedaan. Ik heb ontdekt dat ik mijn liefde voor schrijven, muziek, geschiedenis, actuele zaken en populaire cultuur kan combineren en dit heeft me geholpen mijn aandacht op de scriptie te richten en er veel creativiteit in te stoppen. Al met al heeft het proces van afstuderen geleid tot datgene waarvoor een academische opleiding (vooral in de geesteswetenschappen) bedoeld is: een persoonlijke ontwikkeling tot een kritisch, maatschappelijk betrokken persoon.

Deze ontwikkeling kon niet tot stand komen zonder hulp van anderen. Ik wil daarom mijn begeleider dr. Henrichs bedanken voor zijn geduld, aanmoediging en enthousiasme voor muziek en immaterieel cultureel erfgoed. Zonder deze eigenschappen zou ik me minder vrij hebben gevoeld in het proces van afstuderen en zou ik zelf mijn enthousiasme niet meer hebben kunnen terugvinden toen ik het verloren had. De anderen die ik wil bedanken zijn alle mensen in mijn leven die om me geven. Ik hoef hen niet bij naam te noemen; zij weten wie ze zijn omdat ik ook om hen geef. Ik draag deze scriptie dan ook aan hen op.

[1] Interview in: White, T., 'A man out of time beats the clock', *Musician* 60 (oktober 1983) 52. Dit aforisme kent vele varianten en Costello is niet de eerste die dit gezegd heeft.

INHOUD

Inleiding 6
1. Muziek als immaterieel cultureel erfgoed 14
1.1. Identiteit 14
1.1.1. Identiteit: lokaal of globaal? 14
1.1.2. Muziek als uitdrukking van een lokale identiteit 17
1.1.3. Muziek zonder grenzen 18
1.2. Memory 21
1.2.1. Cultural memory: globaal of lokaal? 21
1.2.2. Prosthetic memory 24
1.2.3. Muziek als drager van *global memory* 26
1.3. Authenticiteit 28
1.3.1. Authenticiteit van cultureel erfgoed 28
1.3.2. Authenticiteit in muziek 33
1.3.3. Authenticiteit en commercie 35
1.4. Conclusie: grenzeloos erfgoed 38
2. Casus: Bluesmuziek als immaterieel cultureel erfgoed 40
2.1 Inleiding 40
2.2 Wat is blues? 41
2.2.1 Definities 41
2.2.2 Het ontstaan van 'de blues' 43
2.3 Blues *memory*: een grijsgetint verleden 45
2.3.1 Zwarte herinneringen 45
2.3.2 Kleurrijke tradities 52
2.4 Authenticiteit: traditie, commercie en ras 56
2.4.1 Een geïsoleerde cultuur 56
2.4.2 Een populaire cultuur 60
2.5 Conclusie: een 'bluesidentiteit' 68
3. Conclusie: Heritage Blues 71
Literatuur 74

INLEIDING

In februari 2012 zong president Obama de blues in het Witte Huis. Samen met blueslegendes B.B. King en Buddy Guy bracht hij enkele regels ten gehore uit de klassieker 'Sweet Home Chicago', een ode aan de stad waar de president vandaan komt en zijn politieke carrière heeft gemaakt – deel van zijn *roots*. Tevens is de *Windy City* de stad waar veel bluesmuzikanten vanuit het zuiden van de VS naartoe trokken om daar hun muzikale geluk te beproeven. De avond waarop Obama de blues zong was een avond waarin werd stilgestaan bij de geschiedenis van de bluesmuziek en die deel uitmaakte van *black history month*, de maand waarin aandacht wordt besteed aan de geschiedenis van zwarte Amerikanen. Toch, aldus Obama, is de blues niet alleen voor zwarte Amerikanen. Bluesmuziek gaat over iets 'universeels', want 'niemand gaat door het leven zonder vreugde en pijn, overwinning en verdriet.'[2] Dit is een interessante tegenstelling. Aan de ene kant wordt bluesmuziek geassocieerd met de zwarte Amerikaanse geschiedenis, maar aan de andere kant is de blues toch universeel. Is dit een tegenstrijdigheid? Kan de blues tegelijkertijd voor een klein, lokaal en een groot, globaal publiek betekenis hebben?

Bluesmuziek is een Amerikaanse kunstvorm met een rijke geschiedenis en traditie. De afgelopen drie jaar zijn er door UNESCO drie andere muziekvormen op de lijst van immaterieel cultureel erfgoed geplaatst. Fado (2011), Flamenco (2010) en Tango (2009) zijn als immaterieel erfgoed erkend. Zij hebben alle een rijke traditie, worden gezien als onderdeel van een culturele identiteit en zijn over de hele wereld bekend. De blues zou op deze lijst niet misstaan, maar helaas hebben de VS de conventie van het behoud van immaterieel erfgoed niet ondertekend.

IMMATERIEEL CULTUREEL ERFGOED

In de laatste drie decennia is de term cultureel erfgoed steeds meer gaan omvatten. Er heeft een verbreding van het concept plaatsgevonden: niet alleen de artistieke en historische waarde van een monument bestempelde het als cultureel erfgoed, maar de culturele waarde en het belang voor een identiteitsgevoel werden even belangrijk. Doordat er aandacht werd besteed aan het belang van de interactie die een object teweegbracht binnen een samenleving, werd het object

[2] Aigner-Treworgy, A. en T. Cohen, 'Obama adds his voice to White House Blues jam', *CNN*, verkregen via: http://articles.cnn.com/2012-02-21/entertainment/showbiz_obama-red-white-and-blues_1_blues-keb-mo-king-and-guy?_s=PM:SHOWBIZ, verkregen op 2 september 2012.

op zich ondergeschikt aan de culturele waarde ervan. Zo ontstond er ruimte voor erkenning van immaterieel erfgoed zoals tradities.[3]

De *Conventie betreffende de bescherming van het immaterieel cultureel erfgoed* (2003) heeft als doel tradities en culturele uitingen te beschermen en te behouden.[4] Onder de term immaterieel cultureel erfgoed worden verschillende dingen verstaan: 'Het immaterieel cultureel erfgoed betekent zowel de praktijken, voorstellingen, uitdrukkingen, kennis, vaardigheden als de instrumenten, objecten, artefacten en culturele ruimtes die daarmee worden geassocieerd, die gemeenschappen, groepen en, in sommige gevallen, individuen erkennen als deel van hun cultureel erfgoed.' (Art. 2.1) Deze praktijken, voorstellingen en kennis komen naar voren in verscheidene culturele uitingen:

> '(a) orale tradities en uitdrukkingen, inclusief taal als een vehikel van immaterieel cultureel erfgoed;
> (b) podiumkunsten;
> (c) sociale gewoonten, rituelen en feestelijke gebeurtenissen;
> (d) kennis en praktijken betreffende de natuur en het universum;
> (e) traditionele ambachtelijke vaardigheden.' (Art. 2.2)

Het behoud van immaterieel cultureel erfgoed is volgens UNESCO belangrijk omdat het een hoofdbron van culturele diversiteit is. Groepen die een rol spelen in de productie, het behoud en de herschepping van immaterieel cultureel erfgoed dragen niet alleen bij aan culturele diversiteit, maar ook aan 'de verrijking van de menselijke creativiteit.' Het belang van culturele diversiteit wordt benadrukt in UNESCO's verklaring over culturele diversiteit uit 2001: het is '…a source of innovation, exchange and creativity, which constitute humanity's fundamental strengths.'[5] Cultureel immaterieel erfgoed wordt door UNESCO gezien als een manier om sociale cohesie, een gevoel van identiteit en verantwoordelijkheid te bevorderen. Culturele uitingen worden in gemeenschappen overgedragen van generatie op generatie, waardoor een gevoel van continuïteit wordt gecreëerd.[6]

IDENTITEIT

[3] Deze ontwikkeling van het concept van cultureel erfgoed komt van Vecco, M., 'A Definition of Cultural Heritage: From the Tangible to the Intangible', *Journal of Cultural Heritage* 11, 3 (2010) 321-324.

[4] 'Conventie betreffende de bescherming van het immaterieel cultureel erfgoed' (2003). Volledige tekst van de conventie verkregen via: http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00006, verkregen op 23 februari 2012.

[5] 'UNESCO Universal declaration on cultural diversity' (2001) Verkregen via: http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001345/134556e.pdf, verkregen op 23 februari 2012.

[6] 'What is intangible cultural heritage?', http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00002 (versie onbekend) Verkregen op 23 februari 2012.

Het gevoel van continuïteit is belangrijk in het creëren van een groepsidentiteit. Identiteit is een kernbegrip bij elke discussie over cultureel erfgoed. Een autoriteit in de erfgoedwereld is David Lowenthal, die grondig onderzoek heeft gedaan naar de erfgoedindustrie en het concept van cultureel erfgoed ziet als een contemporaine manier om uit het verleden een identiteit te creëren.[7] Lowenthal heeft een kritische houding en benadrukt dat er achter ideeën van cultureel erfgoed vaak een politieke agenda zit. Een gedeeld verleden betekent dat er een gemeenschap is met dezelfde achtergrond, waardoor zij gebruiken en tradities delen. Door dit gedeelde verleden te benadrukken wordt er een gevoel van verwantschap gecreëerd. Cultureel erfgoed zorgt ervoor dat het gedeelde verleden zichtbaar is. Het bepalen van cultureel erfgoed is dus een manier om een groepsidentiteit te creëren.[8]

President Obama sprak ook over een universeel gevoel bij de blues. Bluesmuziek, net als andere vormen van immaterieel cultureel erfgoed, wordt wereldwijd verspreid via massamedia als cd's, televisie en internet. Tegenwoordig zijn culturele uitingen niet gebonden aan fysieke grenzen, daarom moet er rekening worden gehouden met de globale context als we immaterieel cultureel erfgoed bestuderen. Pas als we ons bewust zijn van het feit dat immaterieel erfgoed – en muziek als een ontastbare kunstvorm in het bijzonder – niet aan fysieke grenzen gebonden is, kunnen we de blues als universeel bestempelen. Het zorgt er ook voor dat we met andere ogen moeten kijken naar het idee van een 'gedeeld verleden.' Culturele uitingen kunnen tegenwoordig immers door anderen gemakkelijk worden overgenomen – anderen die buiten de cultuur staan en dus geen gedeeld verleden hebben.

MEMORY

Een gedeeld verleden is alleen van belang als het herinnerd wordt. Om het herinneringsproces verder te kunnen analyseren is door historici en sociologen het concept van een *collective memory* in het leven geroepen. Vooral het werk van Jan en Aleida Assmann is hierin bepalend geweest.[9] Zij zien cultureel erfgoed als de dragers van 'culturele herinneringen.' Dit betekent dat tradities, ceremonies en monumenten herinneringen aan een gedeeld verleden overdragen aan volgende generaties. *Collective memory* zorgt er daarom voor dat een groepsidentiteit gecreëerd en in stand gehouden kan worden.

[7] David Lowenthal, *Possessed by the past: The heritage crusade and the spoils of history* (Cambridge 1998).
[8] De nadruk van de rol die erfgoed speelt bij het creëren van een (geografische) identiteit zien we ook in: Gregory Ashwort, *Building a New Heritage. Tourism, Culture and Identity in the New Europe* (Londen 1996).
[9] Jan Assmann, 'Collective memory and cultural identity', *New German Critique*, 65 (1995); Assmann, A., 'Transformations between History and Memory', *Social Research* 75, 1 (2008) 49-72.

Zoals gezegd kan de globale context niet genegeerd worden als we spreken over vele vormen van immaterieel cultureel erfgoed. In de bundel *Memory in a global age* (Assmann, Conrad 2010) staat de gedachte centraal dat *memory* in een wereldwijde context bestudeerd moet worden. De laatste jaren is er steeds meer aandacht gekomen voor deze context, maar het blijft nog maar de vraag hoe die de interpretatie van immaterieel cultureel erfgoed vorm moet geven.

AUTHENTICITEIT

Authenticiteit onderscheidt 'het echte' van 'de namaak.' In de erfgoedliteratuur is dit concept vooral bestudeerd vanuit het oogpunt van de toerist. Sinds de invloedrijke studie van John Urry naar modern toerisme, is de toerist een interessant studieonderwerp voor sociologen en cultuurhistorici.[10] Urry ziet de toerist als iemand die steeds op zoek is naar nieuwe ervaringen op exotische plekken. Daarbij neemt hij een andere houding aan, een die verwachtingspatronen creëert aan de hand van culturele vooroordelen. De toerist zoekt opwinding en een ervaring van een exotische cultuur: hij heeft een '*tourist gaze*.' Het gevolg hiervan is dat de toerisme-industrie deze nieuwigheden graag creëert. Hierbij wordt er niet nauw gelet op het feit of deze nieuwigheden echt voortkomen uit de plaatselijke cultuur. De culturele uitingen worden door de toerisme-industrie aangepast om de toerist te behagen en zijn dus niet authentiek. Er is sprake van een '*staged authenticity.*'[11] Door het gebrek aan authenticiteit bij de culturele uitingen die door de toerist geconsumeerd worden, krijgt hij dus geen correct idee van het culturele erfgoed. En omdat cultureel erfgoed zo belangrijk is in het creëren van een groepsidentiteit, ontstaat er een misvatting over deze identiteit. Dit is in een notendop de reden dat authenticiteit een belangrijke rol speelt in het erfgoeddebat.

Muziek is 'ontastbaar' en het is dus niet zo gemakkelijk als bij een object om te spreken van 'echt' en 'namaak', 'origineel' en 'replica'. Daarom moet er gekeken worden naar andere elementen waaraan een authenticiteitswaarde gekoppeld kan worden zoals ervaring (*experience*) en expressie.[12] De globale context zorgt bovendien voor een extra dimensie, omdat

[10] Urry, J., *The tourist gaze: leisure and travel in contemporary societies* (Londen 1990).

[11] MacCannell,D., 'Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings', *American Journal of Sociology* 79, 3(1973) 589-603.

[12] In de zoektocht naar authentieke opvoeringen van vroege klassieke muziek zijn materiële zaken wel van belang geweest. Oude instrumenten met oud materiaal, snaarstemmingen die vroeger gehanteerd werden en originele manuscripten van bladmuziek zijn zaken waarop gelet werd. (D. Lowenthal, 'From Harmony of the Spheres to National Anthem: Reflections on Musical Heritage', *GeoJournal* 65, 1-2 (2006) 3-15.) Achtergronden van artiesten en muzikale expressie zijn vooral van belang in populaire muziek, zoals onder anderen Peterson aantoont: Peterson, R.A., *Creating Country music: Fabricating authenticity* (Chicago 1997).

muziek via de massamedia gemakkelijk verspreid kan worden. De authenticiteitsperceptie van dit immateriële culturele erfgoed wordt daardoor beïnvloed door de massacultuur.

BLUES ALS IMMATERIEEL CULTUREEL ERFGOED

In deze scriptie wordt onderzocht hoe deze concepten van identiteit, *memory* en authenticiteit zich verhouden tot muzikaal cultureel erfgoed. Ik richt mij in de casusstudie op bluesmuziek, die als unieke Amerikaanse kunstvorm wordt gezien. Vooral in het zuiden van de Verenigde Staten, waar de bluesmuziek ontstaan is, bevindt zich tegenwoordig een levendige culturele industrie. Kleine musea, die vaak plaatselijke blueshelden vereren, zijn verspreid over de zuidelijke staten. Vooral Mississippi, dat met het Deltagebied van de rivier gezegend is met de geboorte- en sterfplaatsen van vele bekende bluesmuzikanten, is een *hotbed* van bluesmusea, -festivals, en -gedenkplekken. Er is zelfs een *Bluestrail*, waarop toeristen een pelgrimage kunnen maken langs dorpjes met poëtische namen als Lula, Belzoni en Holly Ridge – plaatsen die zonder hun blueshelden (respectievelijk Son House, Pinetop Perkins en Charley Patton) slechts onbekende gehuchten zouden zijn gebleven.

Na de Amerikaanse burgeroorlog is door folkloristen onderzoek gedaan naar de muziek van zwarte Amerikanen. Deze fascinatie is sindsdien gebleven. De onderzoeken die naar *field hollers*, *worksongs*, *gospel* en blues zijn gedaan (en later rock & roll, rythm & blues, soul en hiphop) plaatsen de muzikale uitingen van zwarte Amerikanen in het Amerikaanse culturele landschap. Bluesmuziek werd gezien als zwarte muziek, maar ook kenmerkend Amerikaans. Zoals tango, fado en flamenco, is bluesmuziek over de hele wereld bekend, wordt het geassocieerd met een regio maar heeft het zich ook verspreid en wordt het over de hele wereld gespeeld. Blues kan dus gezien worden als lokaal maar ook globaal erfgoed. De interpretatie van de genoemde erfgoedconcepten bepaalt wat voor waarde er aan cultureel erfgoed wordt gegeven – en dus ook of het lokaal of globaal erfgoed is. Maar hoe gebeurt dit? Welke invloed hebben de erfgoedconcepten van identiteit, *memory* en authenticiteit op het interpreteren van bluesmuziek als cultureel erfgoed?

Het is belangrijk deze vraag te stellen omdat men zo inzicht krijgt in de manier waarop er betekenis gehecht wordt aan een culturele en muzikale uiting. Door een kunstvorm tot cultureel erfgoed te bestempelen, krijgt deze een historische dimensie en een diepere betekenis. Door te kijken naar de koppeling van *memory* en authenticiteit met de term identiteit, wordt duidelijk hoe in de bluesliteratuur het idee van blues als cultureel erfgoed is ontstaan. Er is een erfgoedindustrie rondom de blues, maar de bluesliteratuur is nog onvoldoende vanuit een

erfgoedperspectief bestudeerd. Door de literatuur met deze erfgoedconcepten te benaderen, kan er een verband tussen erfgoedtheorie en –praktijk gelegd worden op het gebied van de blues.

De blues is een interessante casus omdat deze muziek een belangrijke inspiratie is geweest voor verdere muzikale vernieuwing: rock & roll, rythm & blues en jazz hebben veel te danken aan de blues. Bovendien is bluesmuziek tegenwoordig nog steeds populair en aan allerlei invloeden, zoals globalisering en commercie, onderhevig. Dit kan voor extra spanning zorgen tussen traditie, vernieuwing en identiteit. Bluesmuziek is door haar invloed op de popmuziek een onderdeel van de popcultuur geworden. En populaire cultuur is door de massamedia een globale cultuur geworden. Door met de globale context rekening te houden, wordt duidelijk dat de discussie over immaterieel cultureel erfgoed tegenwoordig niet gebonden is aan fysieke grenzen. Door te kijken naar de blues als immaterieel cultureel erfgoed, hoop ik een bijdrage te leveren aan deze discussie.

OPBOUW

In het eerste deel worden de erfgoedconcepten identiteit, *memory* en authenticiteit geanalyseerd. Hierin wordt duidelijk welke invloed deze concepten hebben op het beschouwen van muziek als immaterieel cultureel erfgoed. Daarnaast wordt er aandacht besteed aan de globale context en hoe deze de genoemde erfgoedconcepten beïnvloeden. Recentelijk is er meer aandacht gekomen voor de invloed van globalisering op cultureel erfgoed. Hieruit zijn enkele concepten voortgekomen die ons helpen te begrijpen welke rol immaterieel cultureel erfgoed tegenwoordig kan spelen.

Een gedeeld verleden zorgt voor een groepsidentiteit, dat zichtbaar is in cultureel erfgoed. Door de globale context moet er anders gekeken worden naar de rol die immaterieel cultureel erfgoed speelt in het creëren van een identiteit. Door Vidal Gonzalez' concept van *existential intangible heritage* te gebruiken, wordt duidelijk dat in een geglobaliseerde en geïndividualiseerde wereld immaterieel cultureel erfgoed openstaat voor een persoonlijke interpretatie.[13]

Ana Sobral heeft onderzocht hoe popmuziek een *global memory* kan overbrengen.[14] Door haar idee van songteksten als dragers van *memory* te bestuderen, wordt duidelijk welke invloed muziek kan hebben op het overdragen van culturele herinneringen. Een belangrijk concept om

[13] Vidal Gonzalez, M., 'Intangible Heritage Tourism and Identity', *Tourism Management* 29, 4 (2008) 807-810.

[14] Sobral, A., '" Fragments of reminiscence": Popular music as a carrier of global memory', in: A. Assmann en S. Conrad (eds.), *Memory in a global age* (Basingstoke 2010) 199-224

deze invloed te kunnen begrijpen is *prosthetic memory*, geformuleerd door Landsberg.[15] Beelden en narratieven over het verleden worden gemakkelijk verspreid door massamedia als film. Hierdoor wordt er ook een *memory* verspreid. Landsberg noemt de herinneringen die door massamedia verspreid worden een *prosthetic memory* omdat zij indirecte herinneringen zijn; het *memory* waarvan de toeschouwer kennisneemt hoeft niet overeen te komen met zijn eigen ervaringen of deel uit te maken van het gedeelde verleden van zijn gemeenschap. Het geheugen is een 'prothese' omdat de toeschouwer via de ervaring van het medium zich een beeld vormt van een gedeeld verleden en zich hieraan verwant kan voelen. Landsberg spreekt dan ook over een 'interface between a person and a historical narrative about the past, at an experiential site.'[16]

Tot slot wordt er gekeken naar authenticiteit en welke rol het speelt in muziek. Hierbij wordt gekeken naar het concept van *existential authenticity* – een interpretatie van authenticiteit die duidelijk maakt dat persoonlijke ervaringen belangrijker zijn dan de onderscheiding tussen 'nep' en 'echt.'[17] De rol van commercie in de vorming van immaterieel cultureel erfgoed wordt beschouwd, om te laten zien dat commercie en authenticiteit elkaar niet altijd hoeven uit te sluiten.

In het tweede deel wordt gekeken naar de bluesmuziek. In de bluesliteratuur vallen twee stromingen op. In de eerste stroming ligt de nadruk op de zwarte *roots* van de blues. Bluesmuziek wordt dan vooral benaderd vanuit een folkloristische visie die de Afrikaanse invloeden op de muziek benadrukt. Bluesmuziek is in deze stroming kenmerkend voor een zwarte Amerikaanse identiteit. De vroegste studies naar bluesmuziek zijn vooral gedaan door folkloristen in de jaren '20 en '30. Later, toen bluesmuziek zich stevig gevestigd had in het Amerikaanse muzikale landschap, is er vooral onderzoek gedaan door muziekjournalisten en musicologen met een sterke affiniteit met de blues.

De tweede stroming in de bluesliteratuur bagatelliseert de rol van het zwarte verleden niet, maar legt de nadruk vooral op de ontwikkelingen die ervoor gezorgd hebben dat bluesmuziek zich heeft geëvolueerd tot een populaire Amerikaanse muziekvorm. Hierin is rekening gehouden met externe invloeden op de productie en receptie van de blues, zoals een gesegregeerde samenleving en de commerciële werking van platenmaatschappijen. Deze stroming is later op gang gekomen en heeft ervoor gezorgd dat er een pragmatischer blik op de blues mogelijk is: blues is niet alleen zwarte muziek maar ook Amerikaanse muziek.

---

[15] Landsberg, A., *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (New York 2004).
[16] Idem, 2.
[17] Wang, N., 'Rethinking authenticity in tourism experience', *Annals of tourism research* 26, 2 (1999).

Deze pragmatische blik biedt de mogelijkheid tot een breder perspectief. Als bluesmuziek niet alleen zwarte muziek is maar ook Amerikaanse, zou de blues dan ook globale muziek kunnen zijn? Het korte antwoord hierop is bevestigend, zoals we kunnen zien aan de wereldwijde populariteit van blues en op blues geïnspireerde muziek vanaf de jaren '60. De hantering van de genoemde erfgoedconcepten bij de interpretatie van de blues bepaalt welke waarde blues kan hebben op een globaal niveau. Het bepaalt voor wie de blues slechts een consumptieproduct kan zijn en voor wie het een diepere betekenis kan hebben, gehecht in een gedeeld verleden.

Cultureel erfgoed is een interpretatie, een manier om de geschiedenis een plek te geven in de wereld van vandaag. De omgang met een traditie of het verleden zegt daarom meer over het heden dan over het verleden zelf. Cultureel erfgoed is, in de woorden van Lowenthal, '… not any old past, let alone what objective history tells us what was the past; it is the past we glory in or agonize over, the past through whose lens we construct our present identity, the past that defines us to ourselves and presents us to others.'[18] Wat ik in deze scriptie hoop te bereiken is een bijdrage te leveren aan de discussie over de omgang met cultureel erfgoed in een geglobaliseerde wereld. De bluesmuziek is daarvoor een uitstekende casus; het is immers 'universeel.'

[18] D. Lowenthal, 'Heritage and history. Rivals and partners in Europe', in R. Van Der Laarse (ed.), *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005), 29-39, 29. Lowenthal gaat uitvoerig in op deze visie op erfgoed in zijn boek *The heritage crusade and the spoils of history* (1998).

1. MUZIEK ALS IMMATERIEEL CULTUREEL ERFGOED

"After silence, that which comes nearest to expressing the inexpressible is music."
– ALDOUS HUXLEY (*Music at night*, 1931)

1.1. IDENTITEIT

"When people hear good music, it makes them homesick for something they never had, and never will have."
– EDGAR WATSON HOWE (*Country town sayings*, 1911)

UNESCO heeft verschillende muzieksoorten in de lijst van immaterieel cultureel erfgoed opgenomen, zoals Tibetaanse opera, pastorale liederen uit Sardinië en het Vietnamese Ca trù-zingen. Deze vormen van muziek worden in relatief kleine gebieden op de wereld beoefend door de lokale bevolking. Het lijkt daarom logisch dat zij in de lijst zijn opgenomen, omdat zij zo een grotere kans hebben om bewaard te blijven. Tango, fado en flamenco zijn echter ook in deze lijst opgenomen. Dit zijn muziekvormen die tegenwoordig wereldberoemd zijn en nog steeds beoefend worden door professionele muzikanten. Het zijn geen muziekvormen die dreigen uit te sterven omdat ze beoefend worden door een steeds kleiner wordende etnische minderheid. De reden dat zij toch zijn opgenomen is omdat ze kenmerkend zijn voor de identiteit van respectievelijk de Rio de la Plata-regio, Portugal en (zuid-) Spanje. Maar wat is de koppeling tussen muziek en identiteit?

1.1.1. IDENTITEIT: LOKAAL OF GLOBAAL?

Erfgoed wordt volgens Lowenthal gebruikt om het verleden toe te eigenen (*appropriation*) en zo het heden te verantwoorden.[19] De tegenstelling van *heritage* en *history* staat centraal in zijn werk en hij is zeer kritisch over de manier waarop *heritage* te werk gaat. In plaats van een onpartijdige zoektocht naar de waarheid (*history*) is *heritage* subjectief en heeft het een politieke agenda. Het gebruiken van het verleden door een groep vertroebelt onze blik op het verleden. 'Such acts undeniably deform history for heritage aims; and heritage is further corrupted by being popularized, commoditized and politicized.'[20]

[19] Lowenthal, D., *Possessed by the past: The Heritage Crusade and the Spoils of History* (Cambridge, U.K. 1998).
[20] Idem, 87.

De onderliggende gedachte achter Lowenthals argument is dat een gedeeld verleden een groepsidentiteit creëert. Op deze gedachte bouwen Ashworth, Graham en Tunbridge voort.[21] Zij erkennen verder dat erfgoed gekoppeld is aan de geografische setting waar het verleden heeft plaatsgevonden en dat erfgoed en identiteit onlosmakelijk verbonden zijn. Er worden in hun werk verschillende modellen van pluralistische samenlevingen gepresenteerd.[22] Uit hun *case studies* blijkt dat een pluralistische samenleving een verscheidenheid aan erfgoed betekent. Een politieke eenheid als een staat kent binnen die eenheid verschillende groepen, die alle een andere kijk op het verleden kunnen hebben of andere waarden met zich dragen. Daarmee hecht de ene groep meer belang aan een traditie dan de andere. Dit betekent dat erfgoed een van onder opgebouwde constructie kan zijn: een culturele gemeenschap kan een traditie koesteren en in leven houden, ondanks dat deze gemeenschap geconfronteerd wordt met andere gemeenschappen en tradities die wellicht dominant zijn.

Het definiëren van een groepsidentiteit kan door de groep zelf, of door anderen buiten deze groep gedaan worden. De historicus Simon Gunn raakt hieraan als hij opmerkt dat het creëren van een identiteit door interne en externe factoren gedaan kan worden.[23] De antropoloog Fredrik Barth spreek over het 'drawing of boundaries'.[24] Barth richt zich in het bijzonder op de term etniciteit, maar deze uitdrukking is ook van toepassing op het creëren van andere vormen van groepsidentiteit. Het gaat hem namelijk om een abstractie die mensen maken. En deze abstractie, het 'trekken van grenzen,' wordt toegepast om verschillende groepen in een samenleving te onderscheiden.

In de bundel *Discourse and identity* wordt identiteitsvorming niet alleen vanuit een sociologisch maar ook een taalkundig oogpunt beschouwd. Hierin ligt vooral de nadruk op het belang van het narratief.[25] Een groepsidentiteit krijgt vorm door het verhaal dat de groep over zichzelf vertelt. Dit verhaal heeft verschillende vormen – legt de nadruk op verschillende plekken – in verschillende contexten. De werken in deze bundel laten zien hoe narratieven en identiteiten vloeibaar zijn en geen eeuwigheidswaarde hebben. De manier waarop cultureel erfgoed beschreven en bepaald wordt, moet worden gezien als een narratief, omdat het een groepsidentiteit creëert door het uitdragen van een gedeeld verleden.

Ashworth gaat uit van een koppeling tussen erfgoed en een geografische setting. Deze lokaliteit geldt in het bijzonder voor materieel erfgoed, omdat het immers een vaste plek kent en gewoonlijk niet verplaatst wordt. Ook immaterieel erfgoed kent een lokaliteit: tradities worden geassocieerd met een bepaalde regio omdat zij in de gemeenschap daar ontstaan zijn en

[21] Ashworth, G.J., B. Graham en J.E. Tunbridge (eds.), *Pluralising Pasts: Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies* (London 2007).
[22] Idem, 86.
[23] S. Gunn, *History and cultural theory* (Harlow 2006) 133.
[24] F. Barth, 'Boundaries and connections', in: A. Cohen (ed.), *Signifying identities* (Londen 2000) 17-36.
[25] Fina, A. De, D. Schiffrin en M. Bamberg (eds.), *Discourse and identity* (Cambridge 2006).

doorgegeven worden. Maar als het gaat om tradities, zoals muziek, moet rekening gehouden worden met het feit dat ze niet gebonden zijn aan een plek. Een dans, een ritueel of een muziekvorm kan overal ter wereld beoefend worden, ver van de plek waar het ontstaan is. Daarnaast kunnen deze vormen van cultureel erfgoed ook door anderen worden overgenomen – groepen die buiten de culturele gemeenschap staan en dus geen gedeeld verleden hebben.

In zijn studie naar Japanse toeristen die voor flamencomuziek naar Spanje komen, wordt Miguel Vidal González geleid door het idee van een '*existential intangible tourism*'.[26] Flamenco kent een relatief grote populariteit in Japan. Er zijn meer dan 300 flamencoscholen in Japan met meer dan dertigduizend leden. Flamencodansen is voor sommige Japanners een manier om hun gevoelens en passie publiekelijk te uiten, iets wat in de Japanse cultuur niet gebruikelijk is. Volgens Vidal González wordt flamencodansen daarom geassocieerd met de Zen-filosofie, waarin Japanners een manier zien om een persoonlijke, informele sfeer te creëren in een formele en strikte samenleving.[27] Voor Japanners die voor flamenco naar Spanje gaan, draait het niet om de plek maar om de ervaring. De authenticiteit zoekt men in de ervaring, de *spirit*: er wordt gezocht naar een '*existential authenticity*'.[28]

George Lipsitz (1994) laat zien hoe muziek over geografische en culturele grenzen kan reizen om door gemeenschappen overgenomen te worden. Muziek (maar ook culturele uitingen in het algemeen) kan gebruikt worden om een groepsidentiteit te herdefiniëren. Dit gebeurt vooral door minderheden. Maori-jongeren in Nieuw-Zeeland nemen bijvoorbeeld Afro-Amerikaanse straattaal en kledingstijl over om zich te onderscheiden. Dit is een vorm van '*strategic anti-essentialism*', zoals Lipsitz het noemt; een proces van culturele toe-eigening (*appropriation*) om een individuele of collectieve identiteit uit te drukken.[29] Lipsitz is ervan overtuigd dat populaire cultuur, en muziek in het bijzonder, een middel is om met het verleden om te gaan: 'Popular music is nothing if not dialogic, the product of an ongoing historical conversation in which no one has the first or last word.'[30] Voor minderheden is populaire cultuur een krachtig middel om zich te positioneren in een samenleving: zij construeren een gemeenschapszin en groepsidentiteit door contemporaine en traditionele culturele uitingen te combineren.[31]

---

[26] Vidal Gonzalez, M., 'Intangible Heritage Tourism and Identity', *Tourism Management* 29, 4 (2008) 807-810.
[27] Idem, 808.
[28] Wang, N., 'Rethinking authenticity in tourism experience', *Annals of tourism research* 26, 2 (1999).
[29] Lipsitz, G., *Dangerous Crossroads: Popular music, postmodernism, and the poetics of place* (New York 1994) 62-4.
[30] Lipsitz, G., *Time passages: Collective memory and American popular culture* (Minneapolis 1990) 99.
[31] Idem, 135.

In deze geglobaliseerde wereld zijn sociale netwerken met elkaar verbonden. Men heeft een mogelijkheid om uit verschillende *roots* een identiteit voor zichzelf te creëren. Dit heeft ervoor gezorgd dat de sterke band tussen plaats en identiteit (lokaliteit) aan kracht en waarde verliest. In plaats daarvan worden persoonlijke ervaringen belangrijker om een persoonlijke, kosmopolitische identiteit te creëren. '*Existential intangible heritage*' is hierbij een belangrijk begrip. Het soort toerisme dat door de kosmopolitische persoon bedreven wordt is niet slechts het bezoeken van een andere cultuur, maar 'het opnemen van een andere cultuur in de persoonlijke kosmopolitische identiteit.'[32]

Vidal González en Lipsitz laten zien dat immaterieel cultureel erfgoed tegenwoordig niet aan grenzen gebonden is. Mensen hoeven geen gedeeld verleden te hebben om elkaars culturele erfgoed te waarderen en te gebruiken, ook al is dit voor andere redenen. Het creëren van een groepsidentiteit is in veel gevallen misschien verbonden met een gedeeld verleden, het creëren van een persoonlijke identiteit is dit tegenwoordig niet. *Existential intangible heritage* laat ons nadenken over een nieuwe omgang met immaterieel cultureel erfgoed, die meer ruimte laat voor een brede interpretatie en kansen biedt om definities van identiteit te vergroten.

1.1.2. MUZIEK ALS UITDRUKKING VAN EEN LOKALE IDENTITEIT

In sociologische studies naar de betekenissen van moderne en traditionele muziekvormen blijkt dat muziek een belangrijke identiteitsbepalende factor is. Vaak wordt lokaliteit gezien als een belangrijk element hierin. Via muziek worden beelden opgeroepen van een regio of wordt er verwezen naar een etnische achtergrond, waardoor de groepsidentiteit van de culturele gemeenschap benadrukt wordt.[33] De koppeling tussen een muzikale traditie en een regio – lokaliteit – is een manier om met muziek een identiteit uit te dragen.

De inschrijvingen van fado, tango en flamenco op de lijst van immaterieel cultureel erfgoed van UNESCO, laten zien dat er drie belangrijke elementen zijn die muziek een kenmerk maken van een culturele expressie: het overdragen van muzikale tradities binnen een gemeenschap, de band tussen muzikale tradities en een regio en de (muzikale) interactie tussen een gemeenschap en de buitenwereld. Deze drie elementen – traditie, lokaliteit en interactie – maken een muzikale traditie herkenbaar en zorgen er daarom voor dat de muziek met een gemeenschap en plek geassocieerd wordt.

Fado is in de negentiende eeuw ontstaan als populaire muziek in de stad Lissabon. Muzikanten brachten deze muziek over op andere muzikanten, die op hun beurt de muziek naar hun eigen hand zetten en weer overdroegen. De fado is daarom ontstaan uit een orale traditie

[32] Vidal Gonzalez, M., 'Intangible Heritage Tourism and Identity', 807-808.
[33] M. Stokes (ed.), *Ethnicity, identity, and music: the musical construction of place* (Oxford 1994); Biddle, I. en V. Knights (eds.), *Music, national identity and the politics of location* (Aldershot 2007).

die zich steeds heeft ontwikkeld. Op deze manier heeft zich een aantal traditionele melodieën ontwikkeld die nog steeds een belangrijk deel van het fadorepertoire vormen.[34] Fado wordt in eerste instantie gezien als een erfgoed van de bevolking van Lissabon, waar deze muziek ontstond, en de gemeenschap van muzikanten die de muziek beoefent.

Tango en flamenco worden gekoppeld aan de regio waar de muzikale traditie ontstaan is. In de hoofdsteden van de Rio de la Plata (Buenos Aires en Montevideo) kwamen gemeenschappen met verschillende achtergronden met elkaar in contact. Uit dit contact ontstond een nieuwe vorm van muziek en dans die uiteindelijk als tango bekend werd. Het is juist het resultaat van deze mix van culturen dat de regio uniek maakt: 'Tango was born among the lower urban classes in both cities as an expression originated in the fusion of elements from Argentine and Uruguayan`s African culture, authentic *criollos* [natives of this region] and European immigrants. As the artistic and cultural result of hybridization`s processes, Tango is considered nowadays one of the fundamental signs of the Rio de la Plata's identity.'[35] Flamenco wordt geassocieerd met Andalusië, waar de muzikale tradities van de Arabieren, joden en zigeuners hun voetsporen hebben achtergelaten. In de nominatie van flamenco wordt dit mengsel van muzikale invloeden als uniek beschouwd voor de regio. Daarnaast is flamenco verweven met publieke en privégelegenheden van de Andalusiërs; bij religieuze festivals, processies en bruiloften wordt er flamenco gespeeld.[36]

Traditie en lokaliteit zijn aan elkaar gekoppeld. De gemeenschap waarin de muzikale traditie wordt overgedragen van generatie op generatie, is verbonden met een regio. Elke regio kent een uniek mengsel van culturele invloeden die samen een nieuwe culturele expressie vormen. Het feit dat elke regio een andere samenstelling van culturele invloeden heeft, zorgt ervoor dat de culturele expressie uit een regio zich onderscheidt van andere. En dit onderscheid maakt deel uit van het derde element van muziek als culturele expressie: interactie.

1.1.3. MUZIEK ZONDER GRENZEN

Onder interactie versta ik de wijzen waarop een gemeenschap haar muzikale tradities aan de buitenwereld presenteert, een muzikale traditie door de buitenwereld wordt ervaren en een

[34] Fado nominatieformulier voor de inschrijving op de lijst van immaterieel cultureel erfgoed (referentienummer 00563) 1. Verkregen via: http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00563. Verkregen op 15 juli 2012.

[35] Tango nominatieformulier voor de inschrijving op de lijst van immaterieel cultureel erfgoed (referentienummer 00258) D. Verkregen via: http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00258. Verkregen op 15 juli 2012.

[36] Flamenco nominatieformulier voor de inschrijving op de lijst van immaterieel cultureel erfgoed (referentienummer 00363) 1. Verkregen via: http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00363. Verkregen op 15 juli 2012.

muzikale traditie door anderen wordt gebruikt. Het is deze interactie die ervoor zorgt dat flamenco ook gezien wordt als Spaans en niet slechts Andalusisch en fado herkend wordt als Portugese muziek en niet slechts een muziekstroming uit Lissabon. De instanties die fado, flamenco en tango op de immaterieel erfgoedlijst wilden hebben, zijn zich bewust van het belang van deze (muzikale) culturele interactie.

Fado werd via de radio door heel Portugal verspreid. Later, sinds de jaren '50, werd fado ook over de grenzen van Portugal verspreid via media en de Portugese gemeenschappen in het buitenland. Deze verspreiding heeft ervoor gezorgd dat fado door de Portugezen gezien wordt als deel van de nationale identiteit: 'Its dissemination through Portuguese emigration to Europe and the Americas and more recently through the World Music circuit has also reinforced [the] perception of Fado as a symbol of Portuguese identity, leading also to an increasing process of cross-cultural exchange involving other musical traditions.'[37] Fado is een van de belangrijkste symbolen van de Portugese identiteit en bepaalt in grote mate hoe de wereld Portugal ziet. Een plaats op de lijst van UNESCO wordt gezien als een erkenning voor 'een grote artistieke expressie', die behoort tot Lissabon, Portugal en de wereld - en die ondanks haar historische wortels nog 'levend en up-to-date' is in de 21e eeuw.[38]

Het belang van de schaal waarop naar erfgoed gekeken wordt voor de identiteitswaarde ervan wordt onder andere geïllustreerd door Ad de Jongs voorbeeld van de Hindeloper kamer.[39] Deze historische tentoonstelling liet traditionele Friese klederdracht en interieurs zien en werd beschouwd als een tentoonstelling van regionale volkscultuur. Toen de tentoonstelling de Nederlandse bijdrage werd voor de wereldtentoonstelling in Parijs in 1878 oogstte het veel lof van buitenlandse waarnemers. De Hindeloper kamer werd toen als nationale Nederlandse volkscultuur gezien, ook in Nederland zelf. Doordat de tentoonstelling gepresenteerd en ontvangen werd buiten de nationale grenzen, kon de klederdracht en het interieur gezien worden als 'typisch' Nederlands. De Hindeloper kamer ontwikkelde zich daardoor van Fries erfgoed tot Nederlands erfgoed.

De voorbeelden van de Hindeloper kamer en de fadomuziek laten zien dat identificatie met een erfgoed door een gemeenschap afhankelijk kan zijn van de schaal waarop gekeken wordt. Ze laten ook zien dat het feit dat een erfgoed blootgesteld wordt aan een grotere context en een groter publiek een gevolg heeft voor de manier waarop een gemeenschap zelf naar haar eigen erfgoed kijkt.

---

[37] Fado nominatieformulier voor de inschrijving op de lijst van immaterieel cultureel erfgoed (referentienummer 00563) D.

[38] Egeac, 'Application of fado to the representative list of the intangible cultural heritage of humanity (UNESCO)', (2010), 3. Via: www.candidaturadofado.com, verkregen op 26 juni 2011.

[39] De Jong, A., *De dirigenten van de herinnering* (Amsterdam 2006) 69-129.

Lowenthal heeft onderzocht hoe Westerse klassieke muziek in de negentiende eeuw nationalistisch werd geïnterpreteerd.[40] Tot de tweede helft van de achttiende eeuw had men een universalistische blik op muziek. Componisten reisden door Europa om in verschillende landen door de kosmopolitische elite opdrachten te krijgen. Een componist en zijn muziek werden niet geassocieerd met zijn land van herkomst. Contemporaine muziek werd gewaardeerd boven muziek uit het verleden, waardoor er nog geen proces van canonisering ontstaan was.

In de negentiende eeuw veranderde dit. Er ontstond toen een canon van meesterwerken en een vast repertoire. Lowenthal verklaart dit proces aan de hand van de groei van een historisch besef, dat niet alleen binnen de muziek maar ook binnen de wetenschappen en de kunsten was ontstaan.[41] Al tegen het einde van de achttiende eeuw begon men onderscheid te maken tussen composities uit verschillende Europese landen en kende men stilistische elementen toe aan een nationaal sentiment. Toen het nationalisme zich in Europa ontwikkelde, werd ook de muziek hierdoor beïnvloed. Componisten probeerden in hun muziek soms sentimentele beelden van hun vaderland op te roepen, of zetten zich af tegen muzikale tradities die uit andere landen zouden komen. Andersom werd de muziek van een componist vaak gebruikt om vaderlandse gevoelens op te wekken.

Lowenthal ziet tegenwoordig weer een universalisme in de Westerse waardering van muziek. Klassieke composities die vroeger een nationalistische oorsprong hadden hebben verloren aan hun context, waardoor zij niet meer als nationalistisch beschouwd worden. Men voert muzikale werken uit van verschillende culturen. World Music is tegenwoordig een genre waarin muzikanten uit verschillende landen vaak samenwerken. Het is volgens Lowenthal de kracht van muziek als expressiemiddel die ervoor zorgt dat het grensoverschrijdend is.

> 'Yet even as it expresses national, local, and parochial sentiments, music continues to exhibit a rare potential for individual and collective exaltation. Free from textual constraints, music is of all the arts the most receptive to strong feeling, the most accessible to preconscious or unconscious supra-rational response; it exhibits the closest affinity to transcendent powers.'[42]

Uit Lowenthals analyse kunnen we twee conclusies trekken. Ten eerste: de manier waarop muziek op een culturele manier geïnterpreteerd wordt is afhankelijk van het intellectuele klimaat en de intenties van de interpretator. Ten tweede: muziek is een expressiemiddel dat vele mensen kan raken die buiten de cultuur staan waarin zij geproduceerd wordt.

---

[40] Lowenthal, D., 'From Harmony of the Spheres to National Anthem: Reflections on Musical Heritage', *GeoJournal* 65, 1-2 (2006) 3-15.
[41] Idem, 6.
[42] Lowenthal, D., 'From Harmony of the Spheres to National Anthem', 11.

Muziek kan door iedereen worden beluisterd en gespeeld en kan daardoor gemakkelijk verspreid worden. Het is een kunstvorm die voor velen toegankelijk is – op zowel een passieve als een actieve manier. Muziek kan geïnterpreteerd worden; het kan een plaats gegeven worden in een cultureel landschap en er kan zo een betekenis aan gehecht worden. Een actieve benadering kan dit evenwel. Door terug te grijpen op traditie, hiervan gebruik te maken, of deze juist helemaal te verwerpen, kan een statement gemaakt worden over de eigen culturele identiteit. De globalisering en de wereldwijde marketing van muziek heeft ervoor gezorgd dat verschillende soorten muziek, en daarmee verschillende tradities, toegankelijk zijn voor vrijwel iedereen. Dit betekent dat er een enorme rijkdom aan muzikale tradities is waaruit men inspiratie kan putten voor een identiteit.

1.2. MEMORY

"In memory everything seems to happen to music."
– TENNESSEE WILLIAMS (*The Glass Menagerie*, scène 1)

De term *collective memory* werd voor het eerst door Maurice Halbwachs gebruikt. [43] Wat en hoe men zich iets herinnert is volgens hem bepaald door een sociaal kader waarin iedereen handelt. Sindsdien refereert *memory* niet slechts aan een persoonlijke herinnering, maar ook aan een set van culturele praktijken, tradities en geschiedschrijving. Wat *memory* wel of niet inhoudt en hoe dit in zijn werk gaat verschilt per auteur en per wetenschap.[44] Men is het wel eens over het belang van *memory* voor de constructie van een collectieve identiteit. Vooral het werk van Jan en Aleida Assmann is van belang in het begrijpen van het verband tussen herinnering en identiteit.

1.2.1. CULTURAL MEMORY: GLOBAAL OF LOKAAL?

Collective memory is volgens Aleida Assmann een overkoepelende term. Deze term kan verschillende vormen van herinnering bevatten, waaronder een interactieve, sociale, politieke en culturele. De interactieve en sociale herinneringen worden door de mensen zelf gedragen, terwijl de politieke en culturele herinneringen door symbolen, teksten, ceremonies en monumenten worden overgedragen. Deze herinneringen worden door instituties en gemeenschappen gebruikt om een identiteit te construeren. Dit proces zorgt ervoor dat

[43] Halbwachs, M., (vert.: L.A. Goser), *On collective memory* (Chicago 1992 [1925]).
[44] Een overzicht van de geschiedenis van *memory studies* en de verschillende richtingen hierin is te vinden in: Erll, A., A. Nèunning en S.B. Young (eds.), *Cultural Memory Studies* (2008).

collective memory een '*mediated memory*' is.[45] Jan Assmann maakt daarnaast nog een cruciaal onderscheid tussen *communicative memory* en *cultural memory*. De eerste term wijst naar de herinneringen die dagelijks binnen een gemeenschap worden gedeeld, de tweede term wijst naar de herinneringen die 'bewaard worden' in materie en symbolen.[46] *Cultural memory* is dus een collectief geheugen dat bewust gecreëerd en in stand gehouden wordt. Dit kan op verschillende niveaus gebeuren: persoonlijk, sociaal en institutioneel.

Cultural memory is reflectief: het bewaren en koesteren van de representaties van collectieve herinneringen bepaalt het zelfbeeld van een samenleving. Het proces laat zien hoe een samenleving zichzelf graag ziet doordat het waarden en een verhaal in stand houdt. In de woorden van Assmann: '[t]hrough its cultural heritage a society becomes visible to itself and to others. Which past becomes evident in that heritage and which values emerge in its identificatory appropriation tells us much about the constitution and tendencies of a society.' [47]

Het concept van *cultural memory* heeft de weg vrijgemaakt voor een andere benadering van de hedendaagse omgang met geschiedenis. Een standaardwerk op dit gebied is Pierre Nora's *Les lieux de mémoire*.[48] Nora gaat uit van een breuk tussen het heden en het verleden en onderzoekt op welke manieren de herinneringen aan een gedeeld verleden toch nog bewaard kunnen worden. In zijn zoektocht identificeert hij zowel fysieke als symbolische plaatsen (*lieux*) in Frankrijk, die herinneringen oproepen aan de Franse geschiedenis. De populariteit van monumenten, kostuumdrama's en historische musea tonen aan dat er nog steeds interesse is in het verleden, ook al bereikt deze het publiek misschien verdraaid door de erfgoedindustrie. Deze industrie laat zien dat er geen strikte scheiding is tussen heden en verleden, zoals Nora voor zich ziet. Herinneringen in tastbare en immateriële vorm zijn onze band met het verleden.

Nora heeft zijn blik gericht op Frankrijk en een nationale identiteit. Maar zoals wij eerder zagen, kan in de moderne wereld een persoonlijke identiteit geconstrueerd worden met elementen uit andere culturen. *Cultural memory* is een essentieel onderdeel in het scheppen van een gedeeld verleden, waarmee een gedeelde, collectieve identiteit wordt gecreëerd. Welke rol heeft *cultural memory* dan in dit globale tijdperk? Worden herinneringen ook overgenomen als individuen of gemeenschappen culturele elementen van anderen overnemen? Kunnen herinneringen gedeeld worden, of zijn zij eigendom van de gemeenschap die deze herinneringen gebruikt om een gedeeld verleden uit te drukken?

---

[45] Assmann, A., 'Transformations between History and Memory', *Social Research* 75, 1 (2008) 49-72, 55-56.

[46] Assmann, J., ' Communicative and cultural memory', in: Erll, A. en Nèunning, A. (eds.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* (Berlijn 2008) 62; Assmann, J. en J. Czaplicka. 'Collective Memory and Cultural Identity', *New German Critique* 65 (1995) 125-133, 126-127.

[47] Assmann, J. en J. Czaplicka. 'Collective Memory and Cultural Identity', 133.

[48] Nora, P., *Les lieux de mémoire* (Parijs 1984-92).

In de bundel *Memory in a global age* (Assmann, Conrad 2010) staat de gedachte centraal dat *memory* in een wereldwijde context bestudeerd moet worden. Migranten nemen hun cultuur, tradities en herinneringen mee, toeristen komen in aanraking met gemeenschappen over de hele wereld en in de academische wereld worden ideeën over *memory* en erfgoedbeleid uitgewisseld. Bovendien hebben organisaties als UNESCO en de EU – die internationaal opereren – invloed op het behoud en de presentatie van cultureel erfgoed.[49] Werd vroeger de discussie over een collectief geheugen vooral binnen de grenzen van een natiestaat gevoerd, nu wordt deze discussie ook gevolgd en bekritiseerd buiten deze grenzen.

Volgens Assmann en Conrad zijn er drie ontwikkelingen die ervoor zorgen dat *memory* een globale dimensie heeft gekregen. Ten eerste is er op internationaal niveau een beweging van *accountability* ontstaan. Voorbeelden die genoemd worden zijn de excuses die de paus heeft gemaakt aan de joden voor de nalatigheid van de katholieke kerk tijdens de Tweede Wereldoorlog en de excuses van de Belgische regering aan het volk van Congo. Het koloniale verleden van veel Europese landen wordt niet vergeten bij het creëren van een gedeeld verleden – en dit betekent dat andere gemeenschappen bij dit proces betrokken zijn.

Ten tweede zijn claims op *memory* geglobaliseerd. Het genoemde voorbeeld is de Holocaust, die door sommigen tot een universele nalatenschap wordt bestempeld. De Holocaust wordt gehanteerd als een universele, morele maatstaf waaraan andere mensenrechtenschendingen worden gemeten. Ten derde worden discussies over het verleden beïnvloed door de globale context. Globalisatie heeft invloed op de productie van *memory* doordat mensen een beroep doen op grensoverschrijdende gedeelde verledens, die ontstaan zijn door migratie of interactie op een wereldwijde schaal.[50]

Jan Assmann ziet een tegenstelling tussen globalisatie en *cultural memory*.[51] Onder globalisatie verstaat hij een proces van verspreiding van ideeën, technologieën en materiële zaken over politieke en culturele grenzen. Daarnaast is globalisatie het proces van een groeiende integratie van gebieden in een systeem van 'interconnecties en wederzijdse afhankelijkheid'. Globalisatie is volgens Assmann niet hetzelfde als universalisme – hetgeen een groei en verspreiding betekent van ideeën en overtuigingen die een universele waarde claimen.[52] *Memory* en globalisatie werken in tegengestelde richtingen, aldus Assmann, omdat *memory* verschillen impliceert

[49] Assmann, A., en S. Conrad (eds.), *Memory in a Global Age : Discourses, Practices and Trajectories* (Basingstoke 2010) 1-4.
[50] Idem, 6-9.
[51] Assmann, J.,'Globalization, Universalism, and the erosion of cultural memory', in: A. Assmann en S. Conrad (eds.), *Memory in a global age* (Basingstoke 2010) 121-137.
[52] J. Assmann, 'Globalization, universalism, and the erosion of cultural memory', 121.

terwijl globalisatie verschillen en grenzen vervaagt. Het concept van *global memory* zou paradoxaal zijn, omdat er geen *global identity* zou kunnen bestaan.[53]

Assmanns standpunt is te begrijpen omdat met *memory* een gedeeld verleden wordt herdacht van een culturele gemeenschap. Dit betekent dat er een grens getrokken wordt, te vergelijken met de *boundaries* van de socioloog Barth, tussen deze gemeenschap en 'de rest'. *Global memory* hoeft echter geen vervanging te zijn voor verschillende vormen van *cultural memory* en zij zouden naast elkaar kunnen bestaan. Assmann zegt dat globalisatie ook een verspreiding van ideeën omvat. Ideeën kunnen alleen maar verspreid worden als zij overgenomen en aangepast worden. Dit betekent dat ideeën over een gedeeld verleden en *cultural memory* ook overgenomen kunnen worden.

Global memory is een herinnering aan een verleden dat verder gaat dan dat van een nauw gedefinieerde culturele gemeenschap; het is een poging om verschillende gedeelde verledens van verschillende gemeenschappen een plaats te geven in de huidige wereld. Zo wordt er een standpunt ingenomen van waaruit wij naar de wereldgeschiedenis kunnen kijken. Omdat *memory* een selectief proces is waarmee waarden uitgedrukt worden, trachten de waarden van een *global memory* universeel te zijn. *Global memory* is daarom nauw verwant aan universalisme.

De lijst van (immaterieel) cultureel erfgoed van UNESCO is een manier om een *global memory* te creëren, waarbij de nadruk wordt gelegd op de diversiteit van culturen. *Global memory* verschilt hierbij van *cultural memory* omdat het verband tussen een groepsidentiteit en een herinnerd verleden minder sterk is. Het gaat hier namelijk om de erkenning van verschillende verledens en hoe deze met elkaar in aanraking zijn gekomen om de wereld die wij nu kennen vorm te geven. *Global memory* toont aan dat het mogelijk is om begrip te tonen voor andere culturele gemeenschappen en maakt zo de weg vrij voor universele waarden en interculturele tolerantie en dialoog. Het kan ervoor zorgen dat een culturele gemeenschap haar plek in de wereld kan definiëren.

1.2.2. PROSTHETIC MEMORY

Het idee van *global memory* en de verspreiding ervan kunnen wij beter verkennen aan de hand van Landsbergs concept van *prosthetic memory*. Landsberg onderzoekt de manier waarop Amerikanen zich het verleden herinneren via massamedia als boeken, musea, film en televisie. Het consumeren van het verleden via massamedia – het bekijken van *Schindler's List* en het bezoeken van het Holocaust Memorial Museum zijn genoemde voorbeelden – schept een

[53] Idem, 123.

ervaring (*experience*) bij de consument. De ervaring bij het bezoeken van het Holocaust Memorial Museum is niet die van de Holocaust zelf, maar het is een ervaring die de bezoeker in staat stelt om de gebeurtenis beter te kunnen begrijpen.[54] Dit soort herinneringen die via massacultuur gegenereerd worden beschrijft Landsberg als *prosthetic memory*, omdat zij net als protheses kunstmatig zijn maar toch meegedragen worden. Massacultuur heeft daarom invloed op de manier waarop wij ons het verleden herinneren: 'the technologies of mass culture and the capitalist economy of which they are a part open up a world of images outside a person's lived experience, creating a portable, fluid, and nonessentialist form of memory.'[55] De ervaring die de toeschouwer via het medium meekrijgt zorgt voor een begrip van een gedeeld verleden en een *cultural memory*:

> 'With prosthetic memory, as with earlier forms of remembrance, people are invited to take on memories of a past through which they did not live. Some of the strategies and techniques for acquiring memories are similar, too. Memory remains a sensuous phenomenon experienced by the body, and it continues to derive much of its power through affect. But unlike its precursors, prosthetic memory has the ability to challenge the essentialist logic of many group identities. Mass culture makes particular memories more widely available, so that people who have no "natural" claim to them might nevertheless incorporate them into their own archive of experience.'[56]

Een *prosthetic memory* is zowel persoonlijk als collectief. Het beeld van het verleden dat door massamedia gecreëerd wordt heeft invloed op de manier waarop de toeschouwer naar het verleden kijkt en beïnvloedt daardoor zijn eigen blik op *cultural memory*. 'Prosthetic memories are neither purely individual nor entirely collective but emerge at the interface of individual and collective experience. They are privately felt public memories that develop after an encounter with a mass cultural representation of the past, when new images and ideas come into contact with a person's own archive of experience.'[57]

Hoe wij een *global memory* vorm zouden moeten geven is het onderwerp van Misztals studie.[58] Misztal ziet twee tegenovergestelde theorieën: een die de nadruk legt op herinneren en een die de nadruk legt op vergeten. Beide zijn volgens haar belangrijk. Het gaat er namelijk om dat wij onze omgang met het verleden vormgeven op een manier die onze samenleving

---

[54] Landsberg, A., *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (New York 2004) 131.
[55] Idem, 18.
[56] Idem, 8-9.
[57] Idem, 19.
[58] Misztal, B.A., 'Collective memory in a global age', *Current Sociology* 58, 1 (2010) 24-44.

tegenwoordig het beste dient. '*Cosmopolitan memory',* volgens Misztal, is belangrijk omdat het mogelijk maakt een 'post-nationalistische solidariteit' te ontwikkelen, waarbij mensenrechten gerespecteerd worden. Om dit mogelijk te maken moeten wij goed nadenken over het belang van herinneren en vergeten. Landsberg ziet hierin een rol voor *prosthetic memories*: 'Because they feel real, they help condition
how a person thinks about the world and might be instrumental in articulating an ethical relation to the other.'[59]

1.2.3. MUZIEK ALS DRAGER VAN *GLOBAL MEMORY*

Populaire muziek is volgens Ana Sobral een uitstekend medium voor het creëren van een *global memory*. Zij onderzoekt hoe populaire muziekvormen reageren op het proces van globalisering. Sobral spreekt over 'global musicians': artiesten die op wereldniveau mensen aanspreken met een repertoire dat geworteld is in een lokale traditie. In het bijzonder worden er muzikale elementen uit verschillende culturen gemengd: uit de cultuur waar de artiest of zijn voorouders vandaan komen en de cultuur van het land waar de artiest verblijft. Omdat deze 'global music' vaak voortkomt uit minderheden, komt er een zelfbewustheid naar voren in de songteksten. Deze teksten hebben regelmatig een rebels karakter en gaan over zaken als gelijkheid en groepsidentiteit. De songteksten van deze globale muziek zijn de dragers van *global memory*.[60]

De *memory* in de songteksten noemt Sobral 'fragmentarisch' omdat slechts bepaalde elementen uit het verleden naar voren komen. Dit is het gevolg van een selectieproces dat op een individueel niveau (door de artiesten zelf) is toegepast. Het is kenmerkend voor de manier waarop *memory* tegenwoordig geconstrueerd kan worden, aldus Sobral. Via globale media worden narratieve constructies van groepsidentiteit gemakkelijk verspreid en worden zij onderdeel van een 'globaal bewustzijn'. Sobral trekt hierbij een vergelijking met het internet: songteksten zijn als een internetpagina met talloze links en het is aan het publiek om de verbanden te leggen.[61]

Sobral noemt het werk van Manu Chao als een voorbeeld van *global music*. Op zijn album *Clandestino* mengt hij verschillende muzikale stijlen: reggae, salsa, rumba en rap. De songteksten op het album gaan over de ervaringen van illegale migranten in Europa en Noord-Amerika. Zij geven de worstelingen aan van immigranten en etnische minderheden met hun 'nieuwe identiteit als wereldburgers.' Via het medium van muziek wordt de *cultural memory* van immigranten in het Westen overgedragen aan de luisteraar. De populariteit van Manu Chao, en

[59] Landsberg (2004): 21.
[60] Sobral, A., '"Fragments of reminiscence": Popular music as a carrier of global memory', in: A. Assmann en S. Conrad (eds.), *Memory in a global age* (Basingstoke 2010): 199-224, 201-203.
[61] Idem, 219.

andere artiesten op het gebied van *global music*, ziet Sobral als een aanwijzing voor het ontstaan van een 'globaal bewustzijn': 'Negotiating local with global experiences and tradition with innovation, global music projects new collective identities that are not bound to one nation, ethnicity or culture.'[62]

Hoewel Sobral geen gebruik maakt van het concept *prosthetic memory* sluiten haar ideeën aan op die van Landsberg. Wat Manu Chao in feite doet is het creëren van een *prosthetic memory*: de herinneringen aan een gedeeld verleden van etnische minderheden worden via het massamedium van populaire muziek overgebracht op een publiek dat dit verleden niet deelt. Zo wordt er begrip voor de ervaringen van migrantengroepen opgewekt en wordt het publiek in staat gesteld om deze groepen te erkennen en hun plaats in de hedendaagse wereld beter te begrijpen. Migranten en minderheden zijn bij uitstek de groep die uitspraken kan doen over de moeilijkheden van en ervaringen met een geglobaliseerde wereld, aldus Lipsitz. Zij zijn namelijk 'experts in ontaarding' en hebben zich aangepast aan een steeds veranderende leefomgeving.[63]

Het gebruiken van muzikale tradities uit een andere cultuur kan ook gedaan worden om – paradoxaal genoeg – een lokale identiteit te benadrukken. Brian George laat in zijn studie naar Franse hip hop zien hoe deze muziek, van oorsprong Amerikaans, gebruikt wordt door jongeren in de *banlieues* om zich te onderscheiden van de rest van de Franse samenleving.[64] Zij gebruiken een taal die een mengsel is van regionale dialecten, woorden uit het Arabisch en Franse straattaal om hun identiteit als leden van een subcultuur te benadrukken. In hun teksten verwijzen zij naar hun culturele achtergrond en hun positie in de Franse maatschappij. Zo wordt er in feite een gedeeld verleden van een stedelijke, economisch achtergestelde gemeenschap gecreëerd, hoe relatief recent dit ook mag zijn. Deze culturele toe-eigening om een groepsidentiteit te benadrukken valt onder Lipsitz' concept van '*strategic anti-essentialism*' en doet veel denken aan het door hem genoemde voorbeeld van de Maori-jongeren die Afro-Amerikaanse culturele uitingen overnemen.

Dit brengt ons terug naar het concept van *existential intangible heritage*. Net zoals de Japanse flamencotoerist Spaanse muzikale tradities gebruikt om voor zichzelf een persoonlijke, kosmopolitische identiteit te creëren, gebruikt Manu Chao muzikale tradities uit verschillende regio's om een globale identiteit te creëren. Het verschil is echter dat in het geval van Manu Chao een collectieve identiteit gecreëerd wordt die wereldwijd mensen aanspreekt. Andersom kan een muzikale traditie uit een andere cultuur ook gebruikt worden om een exclusieve, lokale identiteit te benadrukken. Beide voorbeelden maken duidelijk hoe zeer *memory* en identiteit vervlochten zijn en hoe flexibel muziek als drager van een identiteit kan zijn.

---

[62] Idem, 200-202.
[63] Lipzitz, G., *Dangerous crossroads,* 7.
[64] George, B., 'Rapping at the margins: musical constructions of identities in contemporary France', in: Biddle, I. en V. Knights (eds.), *Music, national identity and the politics of location* (Aldershot 2007).

Massacultuur is niet aan grenzen gebonden. Vooral via internet zijn elementen uit andere culturen gemakkelijk te leren kennen. Bovendien is dankzij de interactiviteit van het internet het gemakkelijk om met anderen over de hele wereld te communiceren, wat uitnodigt om ideeën met elkaar uit te wisselen. Zo kan er een culturele uitwisseling plaatsvinden die anders niet mogelijk was. De verspreiding van de massacultuur, consumptiecultuur en popcultuur, die in mijn ogen in veel gevallen gelijk zijn of elkaar overlappen, is een proces dat niet te stoppen is. Misztal heeft daarom een goed punt als zij zegt dat wij dit proces een richting moeten geven. *Prosthetic memories* zorgen ervoor dat er toch een *global memory* kan ontstaan, omdat via film, boeken en internet herinneringen kunnen worden gedeeld. Zo wordt er een globale identiteit als wereldburger gecreëerd die naast andere vormen van identiteit kan bestaan. Die herinneringen kunnen dan wel kunstmatig zijn, maar zoals wij gezien hebben is alle *collective memory* per definitie een *mediated memory* – en dit betekent dat het construeren van een collectieve herinnering een kunstmatig proces is.

1.3. AUTHENTICITEIT

"Tradition is a guide and not a jailer."
– WILLIAM SOMERSET MAUGHAM (*The Summing Up*, 1938, p. 223)

1.3.1. AUTHENTICITEIT VAN CULTUREEL ERFGOED

In het Westen heerst, aldus Lowenthal, een authenticiteitscultus. Het 'echte' wordt geprezen boven de 'namaak.' De toerisme-industrie speelt hier gretig op in door ervaringen en producten aan te prijzen als authentiek. Als gevolg hiervan wordt het moeilijk te onderscheiden, of voor onszelf te bepalen, wat er nou werkelijk onder authenticiteit verstaan wordt.[65] Bovendien zijn er verschillende visies op authenticiteit die door culturele factoren bepaald worden. Op de *Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention* (1994) is vastgesteld dat authenticiteit belangrijk is in het bepalen van een culturele erfgoedwaarde. De culturele gemeenschap waartoe het erfgoed behoort, bepaalt echter wat die authenticiteit inhoudt. Zo zien Japanners bijvoorbeeld geen aantasting in de authenticiteit van een tempel, als deze wordt afgebroken en met nieuw materiaal wordt herbouwd, terwijl in het Westen de authenticiteit van een kerk wordt gemeten aan de hand van het percentage originele stenen dat er nog in zit.[66]

[65] Lowenthal, D., 'Authenticity? The dogma of self-delusion', in: M. Jones (ed.), *Why fakes matter: essays on authenticity* (Londen 1992): 184-193.
[66] Raymond Lemaire en Herb Stovel (eds.), *The Nara Document on Authenticity* (Nara 1994).

Lowenthal erkent dat authenticiteit niet als een absolute waarde beschouwd moet worden; authenticiteit is '… in continual flux, its defining criteria subject to ceaseless change.'[67]

De toerist die op zoek is naar een ervaring met de 'echte' cultuur van een land komt vaak bedrogen uit. De klassieke studie naar de ervaringen van toeristen door MacCannell laat zien dat toeristen zich vaak begeven in een wereld die zorgvuldig 'in scène gezet' is.[68] Zij willen een kijkje nemen in de wereld van de cultuur waar zij op bezoek zijn, maar komen slechts in aanraking met bezienswaardigheden die voor de buitenstaander op maat gesneden zijn. Deze 'staged authenticity' houdt rekening met de verwachtingen van de toerist en speelt hierop in.[69]

Het (muziek-)toerisme in New Orleans is hiervan een uitstekend voorbeeld. De 'staged authenticity' die men hier aantreft heeft Mark Souther (en anderen met hem) ertoe gezet de French Quarter, het historische centrum, te vergelijken met Disneyland: hier is alles nep.[70] Het proces van 'Disneyficatie' die de stad onderging tussen het einde van de Tweede Wereldoorlog en orkaan Katrina, heeft ervoor gezorgd dat bezoekers, maar ook inwoners, werden afgeschermd van de harde realiteit van het dagelijkse leven van de arme zwarte stadsbewoners. Niet alleen gebeurde dit via de *staged authenticity* die opgezet werd om toeristen te behagen, het gebeurde ook op een fysieke manier door huizenprojecten voor arme stadsbewoners ver buiten het toeristische centrum op te zetten.[71]

De fysieke scheiding van de zwarte buurten en het toeristische French Quarter laat zien dat er een grens bestaat in de VS tussen kleur en klasse. Die afstand tussen deze twee werelden is bepalend voor de vorm van het toerisme in New Orleans en daarmee voor het perspectief van de blanke toerist: '...ethnic heritage tourism centered on black culture has relied on a precarious balancing act, whereby black living spaces are portrayed as tantalizingly close yet distant enough to purge the enjoyment of black cultural forms from anything more than a residual guilt on the part of the tourist-voyeur.'[72]

In het voorbeeld van toerisme in New Orleans blijkt dat het negeren van een authenticiteitswaarde negatieve gevolgen kan hebben. Het kan ervoor zorgen dat een

---

[67] Lowenthal, D., 'Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?', *The Getty Newsletter* 14 (1999) 3.

[68] MacCannell,D., 'Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings', *American Journal of Sociology* 79, 3(1973): 589-603.

[69] Chhabra, D., R. Healy en E. Sills, 'Staged Authenticity and Heritage Tourism', *Annals of Tourism Research* 30, 3 (2003) 702-719.

[70] Souther, J. M., "The Disneyfication of New Orleans: The French Quarter as Facade in a Divided City." *Journal of American History* 94, 3 (2007): 804-812. De term 'Disneyfication' komt niet zomaar uit de lucht vallen. Walt Disney was gecharmeerd van de French Quarter en heeft in 1966 de wijk nagebouwd in Disneyland in Californië. Deze gecontroleerde setting wakkerde een discussie aan over de mogelijkheden om toeristen in New Orleans eenzelfde ervaring te geven. (804-806)

[71] Hartnell, A., 'Katrina Tourism and a Tale of Two Cities: Visualizing Race and Class in New Orleans', *American Quarterly* 61, 3 (2009) 723-747; Souther, 'The Disneyfication of New Orleans', 810-811; Taylor, H., 'After the Deluge: The Post-Katrina Cultural Revival of New Orleans', *Journal of American Studies* 44, 3 (2010) 483-501, 483-486; Thomas,L., 'Roots Run Deep here: The Construction of Black New Orleans in Post-Katrina Tourism Narratives', *American Quarterly* 61, (2009) 749-768.

[72] Hartnell, 'Katrina Tourism and a Tale of Two Cities', 744.

problematiek – een scheiding langs etnische lijnen gekoppeld aan armoede – vergeten of zelfs doelbewust genegeerd kan worden. Toerisme is plaatsgebonden en de authenticiteit die de toerist zoekt is dan ook vaak van een lokale aard. Immaterieel cultureel erfgoed is echter, zoals we zagen, niet aan fysieke grenzen gebonden.

Hoewel tango en flamenco wereldwijd bekend zijn en geassocieerd worden met de regio waar zij vandaan komen, getuigen de inschrijvingen van deze muzieksoorten van een ongemakkelijk gevoel bij deze verspreiding. In de nominatie van Tango blijkt dat de betrokken instanties zich zorgen maken over de invloed die een geglobaliseerde context heeft op het imago ervan:

> 'Although Tango is known almost all over the world, not always it is known as it really is in its most authentic way and character. The knowledge about it tends to be superficial and mostly it is seen as extravagant and exotic.
>
> (…)As a consequence of this distorted image, it is vital to inscribe Tango in the Representative List of Safeguarding Intangible Cultural Heritage of Humanity in order to secure its visibility as an essential expression and authentic product, result of a multiplicity of cultures with a variety of expressions across time.
>
> In a world context in which the great cultural industries produce all kind of articles, from books to DVD's, practically without brands, or showing a certain kind of international folklore with only one target (the consumer), the protection of Tango in all its expressions and in all depth of its meaning, will serve to reaffirm it as a cultural manifestation.'[73]

Met andere woorden: de erkenning van Tango als immaterieel cultureel erfgoed moet de authenticiteit van deze culturele uiting waarborgen – en zo het vertekende beeld van Tango bestrijden dat zich kan verspreiden via de cultuurindustrie.

De inschrijving van tango op de lijst van immaterieel cultureel erfgoed is een manier om 'de kern' van tango te behouden, om zo de rol van tango als een kenmerkend deel van de culturele identiteit van de Rio de la Plata-regio te behouden. Voor flamenco geldt hetzelfde, omdat de kennis hierover onderhevig is aan 'vooroordelen en stereotypen.'[74] De inschrijvingen van tango en flamenco laten zien dat er een idee van authenticiteit bestaat, al wordt er niet

[73] Tango nominatieformulier voor de inschrijving op de lijst van immaterieel cultureel erfgoed (referentienummer 00258) C. Verkregen via: http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00258. Verkregen op 15 juli 2012.

[74] Flamenco nominatieformulier voor de inschrijving op de lijst van immaterieel cultureel erfgoed (referentienummer 00363) 2. Verkregen via: http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00363. Verkregen op 15 juli 2012.

expliciet beschreven wat authentieke tango of authentieke flamenco is. Er wordt niet verwezen naar technische kenmerken van de muziek. Het nominatieformulier van flamenco verwijst wel naar het hanteren van de gitaar maar wijst erop dat in de loop der tijd meerdere instrumenten gebruikt zijn om flamenco te spelen. De authenticiteit is dus ook niet alleen te vinden in het hanteren van traditionele muziekinstrumenten. De authenticiteit van flamenco en tango is volgens de nominaties vooral te vinden in de culturele achtergrond van deze muziek.

Authenticiteit is een moeilijk te bevatten begrip, vooral wanneer het gaat om muziek. Muziek is een vrije kunstvorm waarin musici elementen van andere muziek kunnen overnemen, kopiëren, imiteren of bewerken. De inschrijvingen op de lijst van UNESCO geven geen antwoord op de vraag wat authentieke tango of flamenco is, ze geven alleen aan dat er beeldvervormingen zijn die begrip van de muziek als cultureel kenmerk in gevaar brengen. De erkenning dat de muziekvormen zich ontwikkeld hebben uit een mengsel van culturele invloeden en er tegenwoordig nog innovaties plaatsvinden binnen het genre, maakt een definiëring van authentieke tango en flamenco er niet gemakkelijker op.

Bij de inschrijving van fado wordt er pragmatischer gekeken naar het idee van authenticiteit. Er wordt erkend dat het vaststellen van een authentieke vorm innovaties binnen het genre kan verhinderen en dat het beter is het erfgoed van fado te behouden om de continuïteit van de muziek te waarborgen. Een verademende omgang met traditie, die in mijn ogen alleen maar ter verrijking van de muzikale expressie kan dienen:

> 'It would be unrealistic and undesirable to establish for Fado a canon of "authenticity" which would not correspond to any specific stage of its continuous process of internal change in history and which would be seen as an artificial norm hindering the natural flow of innovation and creativity in any living artistic genre, as defined by the communities that practice it. But the preservation of Fado's historical heritage, which in many cases is currently at risk, is undoubtedly an urgent task and an important component of the effort to assure the continuity and reinforcement of its practice(...)'[75]

Een groepsidentiteit wordt onder andere geconstrueerd door een gedeeld verleden en hiervoor zijn collectieve herinneringen nodig. Dit betekent dat een gemeenschap bepaalde culturele uitingen als voortkomend uit haar eigen geschiedenis beschouwt. Zoals wij gezien hebben kunnen individuen en groepen culturele uitingen overnemen van een andere culturele gemeenschap – of op zijn minst hiervan kennisnemen via de massacultuur. Het ongemak bij dit

[75] Fado nominatieformulier voor de inschrijving op de lijst van immaterieel cultureel erfgoed (referentienummer 00563) 2. Verkregen via: http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00011&RL=00563. Verkregen op 15 juli 2012.

proces zien we in de nominatie van tango op de lijst van immaterieel cultureel erfgoed van UNESCO. Er wordt gevreesd dat tango niet op een authentieke wijze bekend is bij het grote (globale) publiek doordat het via het filter van de massacultuur bij hen terechtkomt. Dit impliceert dat de authentieke tango te vinden is buiten de massacultuur – bij de 'kern' of de 'wortels' waarover gesproken wordt. En omdat tango een belangrijk kenmerk is van de identiteit van de mensen in de Rio de la Plata-regio, wordt door het vervormde beeld van de tango hun identiteit aangetast. De claim die gelegd wordt op een authentieke tango is dus een claim op een identiteit die niet is aangetast. Het hanteren van de term authenticiteit kan in dit geval beschouwd worden als een claim op identiteit. Op deze manier worden grenzen (Barth's '*boundaries*') getrokken tussen groepen. Authenticiteit speelt zo een rol in het bepalen van een groepsidentiteit.

Zoals we eerder zagen, kunnen individuen en groepen een traditie overnemen om een identiteit te vormen. Maar wat betekent dit voor de authenticiteit van dit cultureel erfgoed? Het eerder genoemde '*existential authenticity*' verwijst naar een gevoel dat een toerist kan hebben als hij bepaalde dingen ziet of ervaart. *Existential authenticity* wordt ervaren als de toerist bij het participeren aan een activiteit het gevoel heeft zichzelf te kunnen zijn, ongehinderd door 'de beperkingen van het dagelijkse leven.'[76] Bij deze activiteiten maakt het niet uit of de objecten of handelingen geconstrueerd, gereconstrueerd of daadwerkelijk intact uit het verleden zijn overgeleverd. In de woorden van socioloog Ning Wang:

> '(…) existential authenticity, unlike [the] object-related version, can often have nothing to do with the issue of whether toured objects are real. In search of tourist experience which is existentially authentic, tourists are preoccupied with an *existential state of Being* activated by certain tourist activities. To put it another way, existential experience is the authenticity of *Being* which, as a potential, is to be subjectively or intersubjectively sampled by tourists as the process of tourism unfolds.'[77]

Deze subjectieve – en psychologische – vorm van authenticiteit kan goed samenvallen met de manier waarop muziek ervaren wordt. Muziek spreekt op een emotioneel niveau mensen aan en wordt daarom op een persoonlijke manier geïnterpreteerd. *Existential authenticity* zal daarom een belangrijk element zijn in het muziektoerisme, zoals wij eerder zagen bij de Japanse flamencotoeristen. Het is ook een vorm van authenticiteit die moderne mensen zal aanspreken in hun zoektocht naar een 'kosmopolitische, persoonlijke identiteit' omdat de culturele context minder belangrijk is dan het effect dat de activiteit heeft op een persoonlijk niveau.

---

[76] Wang, *Tourism and modernity: A sociological analysis* (Oxford 2000) 49-50.
[77] Wang, 'Rethinking authenticity', 359.

1.3.2. AUTHENTICITEIT IN MUZIEK

In de twintigste eeuw is er aandacht gekomen voor 'oude muziek'. Muziekensembles probeerden klassieke werken uit voorgaande eeuwen te spelen zoals zij ten tijde van de eerste opvoeringen gespeeld zouden zijn, met oude instrumenten die gestemd zijn zoals in die tijd gebruikelijk was. Deze uitvoeringen zouden authentieker zijn dan de latere arrangementen die van deze oude muziek gemaakt zijn en tot het klassieke repertoire zijn gaan behoren. Lowenthal, die aan deze stroming van muziekpurisme kort aandacht besteed in zijn overzicht van Westerse klassieke muziek, merkt op dat complete authenticiteit niet mogelijk is. Al zouden er oude instrumenten gebruikt worden, precies op dezelfde manier als eeuwen geleden, dan zou de context van de uitvoering toch nooit hetzelfde zijn. Deze '*period performances*' hebben desondanks wel voor een verrijking voor de muziek gezorgd, aldus Lowenthal. Ze hebben er namelijk voor gezorgd dat er een frisse blik op bekende muziek mogelijk is en zo mogelijkheden geopend voor muzikale vernieuwing.[78]

De interesse voor een authentieke opvoering van oude muziek kwam vooral voort uit esthetische motivaties. Er zijn echter vele vormen van authenticiteit in muziek, zoals Weisethaunet en Lindberg in hun studie naar authenticiteit en muziekkritiek aantonen.[79] Een andere motivatie voor het streven naar authenticiteit in muziek komt voort uit de kracht die muziek heeft als persoonlijke expressiemiddel. Kort gezegd: een authentieke opvoering is een opvoering die het dichtste bij de gevoelens van de artiest ligt. Vooral in de popmuziek is deze vorm van authenticiteit, door Weisethaunet en Lindberg *authenticity as self-expression* genoemd, een sterk keurmerk.[80] Popmuziek wordt met deze notie van authenticiteit verheven tot kunstvorm en de originaliteit en het talent van de artiest staan centraal.

Barker en Taylor behandelen dit motief uitvoerig in hun studie naar authenticiteit in popmuziek. Met verschillende voorbeelden laten zij zien hoe popartiesten proberen 'authentiek te zijn' door hun songteksten zoveel mogelijk met hun persoonlijke imago's te laten rijmen. In veel gevallen is de druk van de muziekindustrie – die er vooral op gericht is een stabiele fanbasis te creëren om zoveel mogelijk platen te verkopen – erg hoog. Artiesten komen onder druk te staan om een gecreëerd imago vast te houden en worstelen daarom met hun zelfbeeld. [81]

In populaire muziek is er een sterke koppeling tussen persoonlijke integriteit, het 'eerlijk zijn over jezelf', en authenticiteit. Hoe eerlijker een artiest is – hoe meer zijn teksten gaan over persoonlijke ervaringen en omstandigheden – hoe authentieker hij is. Het publiek heeft echter

---

[78] Lowenthal, 'From Harmony of the Spheres to National Anthem', 8-10.
[79] Weisethaunet, H. en U. Lindberg, 'Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real.' *Popular music and society* 33, 4 (2010): 465-485.
[80] Idem, 471.
[81] Barker, H. en Y. Taylor, *Faking it: The quest for authenticity in popular music* (Londen 2007).

ook veel invloed op de manier waarop een artiest als authentiek wordt ervaren. Er zijn namelijk bepaalde elementen in het werk van een artiest waardoor het publiek hem als authentiek ervaart. Authenticiteit is, in de woorden van Peterson, een 'socially agreed-upon construct.'[82] Welke elementen dit zijn verschilt per genre, maar wat zij gemeen hebben is dat ze een band tonen tussen de artiest en het publiek – de subcultuur die zich met de muziek verbonden voelt. Weisethaunet en Lindberg noemen dit *authenticity as negation*.[83] Authenticiteit is voor de artiest en het publiek een middel om zich te onderscheiden, vaak door zich af te zetten tegen de commercie, en een groepsidentiteit te creëren.

De verkoop van albums en de hoeveelheid tijd die hip hop op MTV geniet is sinds de jaren negentig explosief gestegen. De subcultuur dreigde opgenomen te worden in de *mainstream* – de dominante cultuur waarvan het zich altijd had afgezet. Dit proces kan gezien worden als een *appropriation*, een soort culturele toe-eigening, zoals beschreven door Deborah Root. Zij ziet een koloniale neiging in Westerse culturen om culturele verschillen in consumptiegoederen (*commodity*) te veranderen.[84] Binnen de hip hopcultuur is er een tegenreactie ontstaan. McLeod ziet een proces binnen de hip hopcultuur ontstaan, waarin authenticiteit wordt gehanteerd als een keurmerk voor een 'pure' identiteit – een proces dat ontstaan is uit de worsteling van hip hopartiesten met de commercie die hip hop richting de *mainstream* dreef.[85] Het is deze angst voor assimilatie, het verdwijnen van de subcultuur door de opname binnen de *mainstream*, die ervoor zorgde dat er een discussie rond authenticiteit is ontstaan binnen de hip hopcultuur:

> 'The multiple invocations of authenticity made by hip-hop community members are a direct and conscious reaction to the threat of the assimilation and the colonization of this self-identified, resistive subculture. Authenticity claims are a way of establishing in-group/out-group distinctions. Therefore, by invoking authenticity, one is affirming that (…) hip-hop culture's core remains pure and relatively untouched by mainstream U.S. culture.'[86]

De hip hopcultuur heeft haar wortels binnen de zwarte Amerikaanse gemeenschap. Daarom is het niet verbazingwekkend, aldus McLeod, dat claims op authenticiteit vooral van zwarte artiesten en fans komen. Het is vooral de angst voor het verdwijnen van een zwarte

---

[82] Peterson, R.A., *Creating Country music: Fabricating authenticity* (Chicago 1997) 5.
[83] Weisethaunet, H. en U. Lindberg, 'Authenticity Revisited', 472-3.
[84] Root, D., *Cannibal Culture: Art, Appropriation, and the Commodification of Difference* (Boulder 1996).
[85] McLeod, K. 'Authenticity within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation', *Journal of Communication* 49, 4 (1999) 134-151, 136; Lee, K. 'Reconsidering Rap's "I": Eminem's Autobiographical Postures and the Construction of Identity Authenticity', *Canadian Review of American Studies* 38, 3 (2008) 351-374, 353-354.
[86] McLeod, 'Authenticity within Hip-Hop', 146.

Amerikaanse identiteit die ertoe heeft geleid dat claims op authenticiteit binnen de hip hopcultuur, maar ook binnen de Afro-Amerikaanse cultuur in het algemeen, zo belangrijk zijn geworden.[87]

De opname van hip hop binnen de *mainstream* is inmiddels een feit geworden en het is dan ook niet verrassend dat blanken actief zijn in dit genre. De blanke artiest Eminem is allang niet meer het zwarte schaap van de hip hopgemeenschap. Eminem is een interessant geval omdat zijn commerciële succes als blanke hip hopartiest laat zien dat huidskleur niet het enige is dat telt. Eminems relatie met persoonlijke authenticiteit is ook al ambigu, omdat hij bekend staat onder meerdere namen (Slim Shady, Eminem en zijn echte naam Marshall Mathers) en zijn songteksten in veel gevallen hyperbolische beschrijvingen zijn van gebeurtenissen die niet hebben plaatsgevonden. De oorzaak van zijn populariteit en succes moet vooral gevonden worden in de eerlijkheid van zijn ambiguïteit. Hij speelt in zijn teksten en optredens met de noties van authenticiteit die er binnen de hip hopcultuur bestaan, doordat hij benadrukt wat hij niet is (zwart) en wat hij wel is: een blanke uit de lagere klasse van de Amerikaanse samenleving. Vooral het feit dat hij zich niet anders voordoet dan hij is zorgt voor zijn geloofwaardigheid en kwalificeert hem voor een gerespecteerde plaats binnen de hip hopgemeenschap.[88] Bovendien helpt zijn sterke persoonlijke band met de zwarte hip hopgemeenschap – en in het bijzonder zijn vriendschap met de producer Dr. Dre (een zwaargewicht in het genre) – om Eminem extra geloofwaardigheid te geven.[89] Overigens moet de rol van een slim marketingbeleid hierin niet vergeten worden. Dankzij Dr. Dre, die als producer al jaren ervaring heeft in 'the business', is Eminem een succesvol product dat een grote doelgroep, en daarmee een grote bron van inkomsten, aanspreekt: de jongeren uit de blanke middenklasse. Armstrong trekt daarom een vergelijking met Elvis Presley, die dankzij het commerciële inzicht van producer Sam Phillips en manager Tom Parker zwarte muziek toegankelijk maakte voor een breed, blank publiek.[90] Eminems succes laat zien dat authenticiteit in de moderne popmuziek een ambigue plaats inneemt. Het laat ook zien welke kwesties een blanke artiest die 'zwarte muziek' maakt oproept.

1.3.3. AUTHENTICITEIT EN COMMERCIE

Commercie en authenticiteit, zo lijkt het, staan op gespannen voet. De tegenbeweging binnen de hip hopcultuur is ontstaan uit een reactie op de commercialisering van het genre. Doordat hip

[87] Idem, 147.
[88] Lee. 'Reconsidering Rap's "I"', 369-370.
[89] Armstrong, E. G., 'Eminem's construction of authenticity', *Popular Music and Society* 27, 3 (2004) 335-356.
[90] Idem, 348.

hop commercieel succesvol werd, ontstond er een angst dat de subcultuur door de *mainstream* werd opgeslokt. Dit veroorzaakte een zorg over de groepsidentiteit. In reactie hierop werd het stempel van authenticiteit belangrijk om een persoon tot de subcultuur te laten behoren. Een hip hopartiest die zijn werk commercieel aantrekkelijk maakt, dreigt niet serieus te worden genomen door de subcultuur omdat hij niet 'bij zichzelf blijft.' Een '*sell-out*' is niet authentiek omdat hij zich niet houdt aan het credo dat zo belangrijk is in de subcultuur: '*keep it real*.' De specifieke elementen die voor een authenticiteitswaarde zorgen binnen de hip hopcultuur gelden niet voor alle genres, aldus McLeod, omdat elk genre er andere conventies op nahoudt. De analyse die hij op hip hop heeft toegepast is echter wel geldig bij studies naar andere muziekvormen, omdat hij daar hetzelfde soort processen ziet.[91]

In de hip hopcultuur wordt commercie gezien als een bedreiging voor de groepsidentiteit van de subcultuur. Het opmerkelijke is echter dat hip hop zich heeft kunnen verspreiden en heeft kunnen groeien dankzij de infrastructuur van de muziekindustrie, die op een commerciële manier opereert. Bovendien worden er in hip hopmuziek delen gebruikt uit popliedjes (*samples*), die via commerciële kanalen verspreid zijn. Commercie kan dus ook een helpende factor zijn in het uitdragen van een identiteit.

Lipsitz onderzoekt de kracht van populaire muziek als een drijfveer voor sociale verandering, waarbij de lokale en globale context essentieel is in het interpreteren ervan. De interactie tussen commercie en cultuur, zo benadrukt hij, moet niet vergeten worden als er gekeken wordt naar deze kracht. Commercie kan ervoor zorgen dat culturele uitdrukkingen van een minderheid door de meerderheid overgenomen worden (*appropriation*). Hierbij bestaat de kans dat culturele uitdrukkingen slechts mode worden en alle sociale context en betekenis ervan vergeten worden. Aan de andere kant zorgt commercie er juist voor dat gemeenschappen via hun muziek contact maken met een breder publiek. Zo ontstaat een kans op dialoog en een mogelijkheid om een boodschap uit te dragen. Lipsitz is daarom niet bij voorbaat negatief over de werking van commercie in muziek. Via commerciële kanalen kan gewerkt worden aan een begrip, 'to illuminate affinities, resemblances, and potentials for alliances among a world population that now must be as dynamic and as mobile as the forces of capital.'[92]

Commercie is dus niet slechts een bedreiging voor authenticiteit – en daarmee een groepsidentiteit. Pietrobruno (2009) betoogt dat de scheiding tussen commercie en traditionele culturen niet zo strikt getrokken kan worden. Helaas worden vaak traditionele culturen en het cultureel erfgoed dat zij met zich dragen tegenover commerciële praktijken gesteld, waarbij het waardeoordeel ten voordeel van traditie wordt geveld. Pietrobruno toont in zijn studie naar

[91] McLeod, 'Authenticity whithin Hip-Hop, 147.
[92] Lipsitz, *Dangerous crossroads*, 17.

Latijns-Amerikaanse muziek- en dansvormen echter aan dat commerciële praktijken ook tot een cultuur kunnen behoren en dat zij net zo goed naar een culturele identiteit kunnen verwijzen.

De Cubaanse *tumba francesa* en *casino* in zijn voorbeelden zijn dansvormen die een Cubaanse identiteit definiëren, ondanks de commerciële invloeden die deze muziekvormen en dansen hebben ondergaan en vormgegeven.[93] Traditionele culturele uitingen worden gezien als praktijken die generatie op generatie worden doorgegeven. Een traditionele cultuur wordt als waardevoller bestempeld dan commerciële, populaire cultuur. Om deze reden is het populaire *casino* niet op UNESCO's lijst van Meesterwerken van het immateriële erfgoed (2003) gezet – in tegenstelling tot *tumba francesa*, dat als een traditionele dans wordt gezien die ontstaan zou zijn uit traditionele Afrikaanse en Europese dansvormen. Pietrobruno toont echter aan dat de Europese invloed in *tumba francesa* een commerciële oorsprong heeft: Europese dansvormen werden door professionele dansinstructeurs onderwezen, niet als traditie van generatie op generatie overgedragen. Andersom heeft het populaire, commerciële *casino* veel elementen uit traditionele dansvormen van Afrikaanse oorsprong. De grens tussen traditioneel en commercieel is dus niet altijd zo scherp; veel vormen van 'traditionele' cultuur hebben in het verleden waarschijnlijk te maken gehad met een commerciële invloed op hun ontwikkeling.[94]

Pietrobruno's punt is dat commercie en traditie met elkaar verweven kunnen zijn. Dit betekent ook dat commerciële praktijken een traditionele cultuur met zich mee kunnen dragen. Commercie kan er zo aan bijdragen dat een traditie behouden blijft. De verwevenheid van commerciële en traditionele praktijken zorgt er ook voor dat commerciële culturele uitingen het bestuderen waard kunnen zijn:

> 'Just as intangible arts regarded as traditional expressions may incorporate a certain level of commercialism, the commodification of popular intangible arts could reinterpret tradition. Conducting research on commercial intangible arts can dismantle the opposition between the traditional and the commercial by illuminating the way commercial cultures include tradition in their historical development and/or contemporary contexts. Hence commercial performing arts that incorporate the traditional may also be worthy of preservation. The value bestowed on commercial intangible arts often lies in their link to their traditional heritage rather than in their commercial aspects, which are often viewed in a negative light. (…) To place traditional culture above commercial forms becomes to a certain extent meaningless, as tradition

[93] Pietrobruno, S., 'Cultural Research and Intangible Heritage', *Culture Unbound* 1 (2009), 227-247.
[94] Idem, 234-7.

and commodification may intertwine during the development of particular cultures.'[95]

1.4. CONCLUSIE: GRENZELOOS ERFGOED

"Music is the universal language of mankind – poetry their universal pastime and delight."
– HENRY WADSWORTH LONGFELLOW (*Outre-Mer: A pilgrimage beyond the sea*, 1835)

De globalisering heeft ervoor gezorgd dat er een grotere mogelijkheid is om kennis te nemen van andere culturen. Het heeft er ook voor gezorgd dat we verschillende culturen een plaats proberen te geven in onze visie op de wereld. Dit kunnen we het beste doen door op een andere manier te kijken naar immaterieel cultureel erfgoed en concepten van *memory*, en authenticiteit.

Een groepsidentiteit wordt gecreëerd door het benadrukken van een gedeeld verleden. Cultureel erfgoed houdt dit verleden levend en draagt zo collectieve herinneringen over. Het *collective memory* dat op deze manier ontstaat is essentieel in de constructie van een culturele identiteit. Door de globalisering en de reikwijdte van de massamedia kunnen mensen immaterieel cultureel erfgoed van elkaar overnemen. Hiervoor is geen gedeeld verleden nodig. De vorming van een identiteit – een collectieve of een individuele – is niet meer gebonden aan fysieke grenzen. En dankzij de individualisering is men tegenwoordig ook niet meer slechts gebonden aan een culturele achtergrond bij het uitdrukken van een identiteit. We hebben de keuze om een persoonlijke, kosmopolitische identiteit te creëren, door op een andere manier naar immaterieel cultureel erfgoed te kijken. Immaterieel erfgoed wordt daarmee *existential intangible heritage*.

Muziek kan kenmerkend zijn voor een culturele identiteit. Traditionele muziekvormen worden overgedragen van generatie op generatie en hebben hun wortels in een culturele gemeenschap. Zij worden daarom vaak geassocieerd met een regio. Deze lokaliteit is minder van belang als de muziek door anderen wordt overgenomen en de identiteitswaarde van de muziek verandert dan. De plaats van oorsprong is minder belangrijk dan de boodschap die de muziek uitdraagt. Lokaliteit zorgt ervoor dat muziek, als een herinnering aan een gedeeld verleden, drager is van een *local memory*. Muziek is echter ontastbaar en wordt niet door fysieke grenzen beperkt. Dit is de kracht van muziek en het is deze kracht die ervoor zorgt dat muziek gebruikt kan worden voor het creëren van een *global memory*. Door met muziek collectieve

[95] Pietrobruno, 'Cultural research and intangible heritage', 236.

herinneringen vorm te geven en te delen wordt het een *prosthetic memory* – een middel om andere culturen te bereiken en mensen een gedeeld verleden te tonen dat niet gebonden is aan landsgrenzen of etnische grenzen.

Grenzen kunnen worden aangegeven door claims te leggen op authenticiteit. Door een vorm van muziek als authentiek te bestempelen, worden andere vormen en interpretaties als ongeldig verklaard; zij zijn immers 'nep'. Zo wordt een culturele identiteit afgebakend (*authenticity as negation*). Muziek is echter meer dan een manier om een culturele identiteit aan te tonen; het is ook een persoonlijke expressievorm (*authenticity as self-expression*). De *global musician* en de Japanse flamencotoerist zoeken een *existential authenticity*. Zij zoeken een betekenis in muziek die hen persoonlijk raakt en doen dat met een grenzeloze blik. Deze vorm van authenticiteit past bij de moderne wereld, waarin individuele keuzes een belangrijke rol hebben en mensen worden blootgesteld aan velerlei culturele uitingen.

De globalisering zou zonder commercie niet ontstaan zijn. Consumptiegoederen worden over de hele wereld verhandeld en via massamedia worden ideeën wereldwijd verspreid. Verschillende muziekvormen zouden zonder de commerciële muziekindustrie minder bekendheid genieten. Dit betekent niet dat commercie slechts een positieve factor is in het verspreiden van muziek. Doordat de muziekindustrie zich richt op het vergroten van de verkoop kan de diversiteit van muziek in het geding komen; succesnummers worden immers herhaald omdat ze in het verleden bewezen hebben een groot publiek aan te spreken. Bovendien bestaat de kans dat culturele uitingen overgenomen worden en de culturele en sociale context ervan in dit proces vergeten worden.

Zoals Pietrobruno heeft aangetoond kan commercie echter ook voor innovaties zorgen. Populaire muziekvormen veranderen doordat de smaak van het publiek verandert. Daarnaast kan commercie er ook voor zorgen dat traditionele muziekvormen blijven voortbestaan zonder dat zij een 'museumobject' worden – onveranderd door levende mensen en tentoongesteld om een kijkje te nemen in een vreemd verleden. Als een authentieke muziekopvoering zich houdt aan vaste liedstructuren, harmonische elementen of onderwerpen, dan zullen veel musici niet authentiek zijn. Bij het maken van muziek – net als andere kunstvormen – kan er namelijk inspiratie geput worden uit voorgaande tradities om zo te komen tot een persoonlijke muzikale expressie die ervan afwijkt. Als deze vorm van authenticiteit – het vasthouden aan een muzikale traditie zonder daarvan af te wijken – heilig verklaard wordt, dan dreigt de kracht van muziek verloren te gaan en zouden we steeds hetzelfde deuntje horen.

2. CASUS: BLUESMUZIEK ALS IMMATERIEEL CULTUREEL ERFGOED

2.1 INLEIDING

In mijn onderzoek naar de bluesliteratuur probeer ik de hierboven beschouwde erfgoedconcepten te identificeren. De studies naar de ontwikkeling van de blues en de karakterisering ervan bevatten achterliggende gedachten over een gedeeld verleden en een *cultural memory* en een idee over authentieke blues. Door de concepten van *memory* en authenticiteit te verkennen in de bluesliteratuur wordt duidelijk op welke manieren er van een 'bluesidentiteit' gesproken kan worden. Van wie is de blues? En waarom?

Het bepalen van een groepsidentiteit is een narratief dat afhankelijk is van de intenties van de auteur. Hierbij is de interpretatie van de concepten van *cultural memory* en authenticiteit van belang omdat het factoren zijn die het narratief vormgeven. Hoe gebeurt dit in de bluesliteratuur? Welke interpretatie van *memory* en authenticiteit zorgt ervoor dat blues als lokaal erfgoed gezien wordt, dat behoort tot een nauw gedefinieerde groep? En welke interpretaties zorgen ervoor dat bluesmuziek als globaal erfgoed gezien kan worden?

In de casusstudie heb ik onderscheid gemaakt tussen een nauwe en een open interpretatie van de blues om te benadrukken dat verschillende opvattingen over *memory* en authenticiteit invloed hebben op het vormgeven van cultureel erfgoed. Het is vaak moeilijk om een auteur of een argument voor honderd procent te plaatsen onder de nauwe of open interpretatie, onder 'lokaal' of 'globaal.' Auteurs kunnen ambigu zijn in hun blik op bluesmuziek, de muziekindustrie of termen als identiteit. Het is te gemakkelijk om slechts een chronologische indeling te gebruiken in de bestudering van de bluesliteratuur – om de folkloristen tegenover de cultuurhistorici te zetten. Moderne publicaties over bluesmuziek kunnen bijvoorbeeld ook een begrenzende definitie van authenticiteit hanteren. Een thematische benadering laat ons nadenken over het toepassen van erfgoedconcepten op een populaire muziekvorm. Het laat ons nadenken over de rol die muziek kan hebben in het creëren van een identiteit en het herinneren van het verleden. De vragen die deze casusstudie oproept kunnen leiden tot een verandering in de manier waarop wij naar contemporaine populaire cultuur kijken en de rol die het verleden daarin speelt.

Als we terugkijken naar Obama's opmerkingen valt op dat hij spreekt over zwarte Amerikanen en toch bluesmuziek als universeel bestempelt. Dit hoeft geen tegenstrijdigheid te zijn; cultureel erfgoed kan een regionale oorsprong hebben, maar toch voor een breed publiek belangrijk zijn. Het onderscheid dat ik maak tussen de nauwe en de open interpretatie is daarom

vooral bedoeld om een discussie te beginnen over het claimen van immaterieel cultureel erfgoed en de rollen die identiteit, *memory* en authenticiteit daarin spelen.

2.2 WAT IS BLUES?

Barlow maakt een onderscheid in de manier waarop blues door onderzoekers benaderd is: als folklore, als *oral literature* en als cultuurgeschiedenis.[96] De folkloristen hebben blues op de kaart gezet als een muziek die onderzoekswaardig was. Ze legden de rurale bluestraditie uit de Delta (het deltagebied van de Mississippi) vast voor 1920. John en Alan Lomax zijn de meest bekende folkloristen. Zij hielden zich vooral bezig met bluesmuziek in de jaren '30 en '40. De folkloristen richtten zich voornamelijk op het opschrijven en opnemen van bluesliederen, omdat er gevreesd werd dat met de verspreiding van een commerciële muziekcultuur via grammofoonplaten en radio een zwarte, regionale muziekcultuur zou verdwijnen.

Sinds de jaren '60, toen bluesmuziek bij het grote publiek al lang bekend was en er een hernieuwde interesse ontstond in folkmuziek, verschenen er publicaties van auteurs die behalve een etnografische ook een esthetische interesse in bluesmuziek hadden. Deze auteurs maken onderscheid tussen verschillende stijlen van blues zonder daar altijd een waardeoordeel over te vellen. Hun interesse richt zich ook op de bluesmuzikanten zelf; zij zijn de dragers van de bluestraditie. Afro-Amerikaanse populaire muziek kreeg in de jaren '70 extra wetenschappelijke aandacht dankzij sociale en politieke ontwikkelingen in de zwarte cultuur in die tijd.[97]

In de laatste twintig jaar zijn er publicaties verschenen met een brede cultuurhistorische blik. Zo is er gekeken naar kwesties van *gender* en seksualiteit in bluesmuziek, het mythologiseren van bluesmuzikanten en de blues als onderdeel van de zwarte cultuurindustrie.[98] Door deze vernieuwde benadering is bluesmuziek in een breder cultuurhistorisch perspectief te plaatsen.

2.2.1 DEFINITIES

Voordat we kunnen bepalen wat een 'bluesidentiteit' is moet bepaald worden wat blues eigenlijk is. Deze vraag is gemakkelijker gesteld dan beantwoord. Vanuit een musicologisch perspectief kan een lied als blues bestempeld worden als het een vast akkoordenschema volgt. Een 'klassiek'

[96] Barlow, W., *'Looking up at down.' The emergence of blues culture* (Philadelphia 1989).

[97] Meadows, E. S., *Blues, Funk, Rhythm and Blues, Soul, Hip Hop and Rap. A research and information guide.* (New York 2010) xv.

[98] Hamilton, M., 'Sexuality, authenticity and the making of the blues tradition', *Past & Present* 169 (2000) 132-160; Wald, E., *Escaping the Delta: Robert Johnson and the invention of the blues* (New York 2004); Cashmore, E., *The black culture industry* (London 1997).

blueslied heeft twaalf maten: vier maten van het basisakkoord (I), twee maten van de subdominant (IV), twee maten van het basisakkoord (I), een maat van het dominant septiemakkoord (V7), een maat van de subdominant (IV) en twee maten van het basisakkoord (I). Het rijmschema dat dit akkoordenschema volgt bestaat gewoonlijk uit twee herhaalde regels, gevolgd door een derde (AAB).[99]

Een probleem met deze strikte musicologische definitie, is dat er ook bluesliederen zijn die bestaan uit acht, zestien of meerdere maten. Het rijmschema AAB is ook niet altijd van toepassing omdat de eerste regel soms twee of drie keer herhaald wordt. Daarnaast wordt er vaak geïmproviseerd in teksten en akkoorden, waardoor er van het schema afgeweken wordt.[100] Toch kunnen uitvoeringen waarin dit gebeurt musicologisch als blues beschouwd worden omdat de pentatonische toonladder gebruikt wordt. De kleine terts en de kleine septiem op deze toonladder worden *blue notes* genoemd, die als karakteristiek voor de blues worden gezien.

'*The blues ain't nothing but a low-down, aching chill*,' zong bluesgitarist Son House ooit.[101] De songteksten van bluesmuziek, zo wordt vaak aangenomen, gaan slechts over misère, verloren liefde en wanhoop. Alan Lomax was gefascineerd door de melancholische gevoelens die de blues overbrengt – gevoelens van 'vervreemding en ontaarding.'[102] Hoewel bluesmuziek vaak over trieste zaken gaat, is het te simpel om het onderwerp van veel bluesliederen als definiërend kenmerk van de blues te bestempelen. Zoals muziekhistoricus en bluesgitarist Elijah Wald betoogt, heeft de blues weliswaar veel emotionele muziek voortgebracht maar kent de bluestraditie ook veel humoristische, vrolijke dansmuziek.[103]

Wald heeft een pragmatische blik op bluesmuziek. Hij erkent dat bluesmuziek vooral een marketingcategorie is en daarom is de term blues soms op ogenschijnlijk arbitraire manier toegepast. Hatch en Millward merken ook op dat blues een term is die gedeeltelijk tot stand is gekomen door marketingpraktijken en wordt gebruikt om verschillende muzikale stijlen uit verschillende regio's in het zuiden van de VS aan te duiden.[104] Wald noemt als voorbeeld van het arbitraire karakter van muziekmarketing de indeling van de muziek van Jimi Hendrix onder rock, terwijl de covers van zijn nummers door Stevie Ray Vaughan onder blues ingedeeld worden. Deze definitie van blues als genre in een commerciële muziekindustrie reflecteert de ontwikkeling die de muziekvorm onderging, aldus Wald.[105] Tijdens een bezoekje aan de lokale

---

[99] Meer informatie over de musicologische eigenschappen van blues is onder andere te vinden in: Hatch, D. en S. Millward, *From blues to rock. An analytical history of pop music* (Manchester 1987) 62-65.
[100] Wald, E., *The Blues. A very short introduction* (New York 2010) 2-5; Courlander, H., *Negro folk music, U.S.A.* (New York 1991) 125-127; Evans, D., 'The development of the blues', in: A. Moore (ed.), *The Cambridge companion to blues and gospel music* (Cambridge 2002) 22.
[101] Geciteerd in: Wald, *The Blues*, 1.
[102] Lomax, A., *The land where the blues began* (Londen 1993) ix.
[103] Wald, *The Blues*, 2.
[104] Hatch en Millward, *From blues to rock*, 34-5.
[105] Wald, *The Blues,* 6-7.

Free Record Shop werd ik zelf ook verrast door de eigenaardigheden van de muziekmarketing: B.B. King en John Lee Hooker liggen keurig onder het naambordje 'Blues/Jazz', terwijl Eric Clapton in de algemene bak met popmuziek ligt. Het bepalen van genres door de muziekindustrie bepaalt nog steeds in grote mate hoe wij muziek beschouwen, welke verwachtingen wij ervan hebben en welke geschiedenis wij ons erbij inbeelden.
Er zijn kortom verschillende manieren om de definitie van bluesmuziek te benaderen: door te kijken naar musicologische eigenschappen als liedstructuur en toonladders, onderwerp en culturele context. Deze drie factoren worden in de bluesliteratuur gebruikt om een *cultural memory* aan te duiden en authenticiteit te bespreken.

2.2.2 HET ONTSTAAN VAN 'DE BLUES'

Het is moeilijk precies aan te duiden wanneer de blues ontstaan is. In de literatuur is men het over eens dat bluesmuziek voortkomt uit de zwarte Amerikaanse gemeenschap en tegen het begin van de twintigste eeuw haar herkenbare vorm heeft aangenomen. De publicatie van *Memphis Blues* van bluescomponist W.C. Handy in 1912 wordt als een belangrijke mijlpaal gezien in de bluesgeschiedenis omdat het een nationale '*blues craze*' inluidde. W.C. Handy's compositie werd gebruikt voor een nieuwe dans (de foxtrot) en in 1914 werd dit het eerste blueslied waarvan een geluidsopname gemaakt werd. Meer bladmuziek met blues in de titel werd snel gepubliceerd en in de jaren '20 vergaarden zwarte zangeressen als Bessie Smith en Ma Rainey populariteit als *Blues Queens*.[106]

Memphis Blues kwam echter niet zomaar uit de lucht vallen. W.C. Handy beweerde geïnspireerd te zijn door een zwarte straatzanger die hij in 1903 tegenkwam op een treinstation in Tutwiler, Mississippi. Terwijl hij op een vertraagde trein wachtte hoorde hij de man zijn gitaar bespelen met een mes langs de snaren, een speelstijl die nu bekend staat als '*bottleneck*'. Met enkele geïmproviseerde variaties zong hij een melodie die moeilijk in muzieknotatie vast te leggen was: '*I'm goin' where the Southern cross the Dog.'* Handy was geïnspireerd door deze vreemde muziek en componeerde en publiceerde al snel deuntjes die in korte tijd populair werden bij het grote publiek.[107] Zijn muziek volgde het traditionele akkoordenschema van de blues.

De gitaarspelende vreemdeling op het station in het gehucht Tutwiler was geen kluizenaar die zonder invloeden van buitenaf in zijn eentje een geheel nieuwe muziekvorm uitgevonden had: ook zijn blues kwam niet uit de lucht vallen. In het zuiden van de VS bestonden er vele muzikale tradities die invloed hadden op het ontstaan van de blues.

---

[106] Wald, *The Blues,* 11-12, 22-24; Oakley, G., *The devil's music* (New York 1997) 83-88.
[107] Lomax, *The land where the blues began*, 166-7; Oakley, *The devil's music*, 40-1.

Vooral *field hollers* worden in de literatuur als een belangrijke invloed genoemd. *Field hollers* (of soms slechts '*moans*') waren kreten die tijdens het werk op het platteland – voornamelijk bij het katoenplukken – het harde dagelijkse leven een muzikale tint gaven. De zwarte plattelandarbeiders riepen korte teksten op een melodische toon naar elkaar. Deze teksten waren slechts één regel lang en vaak geïmproviseerd. Op deze tekst werd door de andere arbeiders soms gereageerd door ofwel de regel te herhalen, ofwel een geïmproviseerd, muzikaal antwoord erop te verzinnen. Deze praktijk bestond al vanaf de afschaffing van de slavernij (toen zwarten voor weinig beloning hard werk moesten leveren) en waarschijnlijk al daarvoor (toen zwarten voor geen enkele beloning hard werk moesten leveren). Het is daarom niet verwonderlijk dat veel *field hollers* een klagelijk karakter hadden. Na verloop van tijd zijn teksten van *field hollers* hergebruikt en aangepast en terechtgekomen in het vocabulaire van de blues.[108]

Naast *field hollers* waren er andere muzikale tradities die invloed hadden op de ontwikkeling van de blues. Al vroeg in de negentiende eeuw kenden de VS een traditie van *minstrelsy* – een vaudevilleshow met humoristische, muzikale sketches met een satirische blik op de Amerikaanse samenleving. Zwarte Amerikanen werden hierin niet al te rooskleurig afgebeeld en werden gespeeld door blanke acteurs met roetzwart geschminkte gezichten: *blackface*. Opmerkelijk is echter dat veel *minstrel shows* tegen het einde van de negentiende eeuw ook zwarte acteurs in de hoofdrol hadden, die soms zelfs hun gezicht 'extra zwart' maakten door in *blackface* op te treden. De *minstrel shows* gaven professionele zwarte muzikanten de kans een groot publiek te bereiken – soms blank maar meestal zwart – en hadden zo invloed op het muzikale landschap ten tijde van het ontstaan en de groei van de blues. De invloed van deze shows op de bluesmuziek wordt geïllustreerd door het feit dat W.C. Handy en *Blues Queen* Ma Rainey beiden veteranen waren van het circuit.[109]

Tutwiler heeft een plek gekregen in de Mississippi Blues Trail en beweert met trots de '*birthplace of the blues*' te zijn. Alan Lomax noemt het deltagebied van de Mississippi '*the land where the blues began*'. Dit zijn echter simplificaties. (Lomax zal dichter bij de waarheid zitten als hij de hele regio noemt, maar vanuit zijn perspectief kan eigenlijk de hele West-Afrikaanse kust tot *ground zero* van de blues beschouwd worden.) Het aanduiden van een precieze geboortedatum of –plaats voor de blues kan een leuke hobby zijn voor bluesfans, maar het is niet

---

[108] Courlander, *Negro folk music*, 81-8; Wald, *The blues*, 14-5; Oakley, *The devil's music*, 35-40; Evans, 'The development of the blues', 22.

[109] Abbott, L. en D. Seroff, '"they Cert'Ly Sound Good to Me": Sheet Music, Southern Vaudeville, and the Commercial Ascendancy of the Blues', *American Music* 14, 4, New Perspectives on the Blues (1996) 402-454; Abbott, L. en D. Seroff, *Ragged but right: Black traveling shows, 'Coon songs', and the dark pathway to blues and jazz* (Jackson 2007); Evans, 'The development of the blues', 25-7; Wald, *The blues*, 16-9.

relevant voor het belang van de muziek voor de muziekgeschiedenis en de beschouwing van blues als cultureel erfgoed. Bluesmuzikanten groeiden op in een muzikale wereld en werden blootgesteld aan verschillende muzikale tradities waaruit zij inspiratie putten. *Field hollers* en *minstrel shows* waren slechts twee tradities waarmee de bevolking in het zuiden van de VS bekend was. Het ontstaan van de blues kent daarom geen exacte geboortedatum of –plaats; het is ontstaan door het samenkomen van verschillende tradities. Dit samenkomen van muzikale tradities om een nieuwe muziekvorm te laten ontstaan zagen wij eerder bij flamenco, tango en fado.

2.3 BLUES *MEMORY*: EEN GRIJSGETINT VERLEDEN

2.3.1 ZWARTE HERINNERINGEN

"The blues started from slavery."
– MEMPHIS SLIM [110]

De muzikale eigenschappen van blues komen voort uit de West-Afrikaanse traditie. De *blue notes* die zo karakteristiek zijn voor bluesmuziek duiden noten aan op de Westerse toonladder, maar deze aanduiding is slechts een benadering van het geluid dat muziekinstrumenten en de stem kunnen voortbrengen. In de praktijk worden gitaarsnaren gebogen en wordt de stem vervormd zodat er tonen ontstaan die niet in de Westerse muzieknotatie uitgedrukt kunnen worden. Een vakkundig hanteren van deze '*in-between*' tonen zorgt ervoor dat een muzikant geprezen wordt om zijn '*blues feel*.'[111] De niet-westerse muzikale eigenschappen van blues zorgden in eerste instantie voor onbegrip bij Westerse toeschouwers, aldus Jones, die zwarte muzikale uitingen daarom als primitief beschouwden.[112]

Bluesmuziek speelde een grote rol in het behouden van een orale traditie.[113] Bluesmuzikanten haalden hun inspiratie uit persoonlijke observaties en de orale traditie van de zwarte bevolking. Bluesteksten zijn daarom 'een mengsel van persoonlijke sentimenten en een collectief geheugen,' aldus Barlow. In het zuiden van de VS was de zwarte bevolking grotendeels nog analfabeet, waardoor de orale traditie een belangrijke plaats innam in de zwarte

[110] Geciteerd in: Tracy, S., '"Black Twice": performance conditions for blues and gospel artists', in: A. Moore (ed.), *The Cambridge companion to blues and gospel music* (Cambridge 2002) 89-101, 89.
[111] Wald, *The blues*, 6.
[112] Jones, L., *Blues people. Negro music in white America* (New York 1975) 24.
[113] Het belang van de orale traditie in bluesuitvoeringen wordt benadrukt in: Eastman, R., 'Country Blues Performance and the Oral Tradition', *Black Music Research Journal* 8, 2 (1988) 161-176.

gemeenschap. Barlow concludeert dat de *rural* blues, door het lenen van en het bijdragen aan de orale traditie, een tijdsgeest vastlegde.[114]

De culturele context van het ontstaan van de blues wordt in de literatuur vaak gebruikt om bluesmuziek een *cultural memory* toe te schrijven die behoort tot de zwarte Amerikaanse gemeenschap. De verschillen tussen de muziekcultuur van zwarte en blanke Amerikanen worden benadrukt om een zwarte Amerikaanse (sub-)cultuur aan te duiden.

Barlow probeert in zijn studie de opkomst van een 'bluescultuur' als een tegenbeweging te kenmerken. Zijn doel is 'to bring to life the emergence of a blues culture that documents from the bottom up the historical trajectory of African-American cultural resistance to white domination.' Bluesmuziek is volgens hem een *folk culture* van de zwarte Amerikanen: 'The blues have always been a collective expression of the ideology and character of black people situated at the bottom of the social order in America.' Barlow ziet een sterke band tussen de bluestraditie en de sociale omgeving en preoccupaties van zwarte Amerikanen.[115]

Barlow ziet vier verschillende elementen in de culturele weerstand van de bluestraditie tegen blanke dominantie: *sound*, *text*, *performance* en *blues praxis* van muzikanten en fans. De *sound* verschilde van Europese muziekstandaarden. De *blue note* en de stemtechnieken die bluesmuzikanten hanteerden weken af van wat het blanke establishment gewend was. De *text* gaf de luisteraar een perspectief van de zwarte lagere klasse van de samenleving. Bluesteksten zaten vol uitdrukkingen en woordspelingen die alleen bij het zwarte publiek bekend waren. In *performances* speelde improvisatie een grote rol. Deze esthetische nadruk op spontane inbreng kent een lange geschiedenis in de Afro-Amerikaanse cultuur. De publieksparticipatie in optredens creëerde een sociale cohesie en sociale harmonie. De *lifestyle* en het imago die bluesmuzikanten creëerden voor zichzelf en de bluesmuziek vat Barlow samen in de term *blues sensibilities*. Bluesmuzikanten creëerden in hun teksten personages voor zichzelf. Deze personages kregen een 'mythisch aanzien' in de zwarte gemeenschap en hadden niks te maken met voorbeeldfiguren uit de blanke middenklasse. Deze '*folk iconoclasts*' stonden lijnrecht tegenover het zwarte stereotype dat heerste.[116]

Woods zit in zijn beschouwing van de bluestraditie op één lijn met Barlow. Hij zet de *Blues tradition* tegenover *Bourbonism*. *Bourbonism* is de beweging van blanke Zuiderlingen die de participatie van zwarte Amerikanen tegenwerkt. De bluestraditie daarentegen zet zich in voor 'working class leadership, social vision, sustainable communities, social justice, and the

[114] Barlow, *'Looking up at down'*, 4-5.
[115] Idem, xii.
[116] Idem, 325-7.

construction of a new commons.'[117] Deze traditie is daarmee een emancipatoire, die met golven wordt onderdrukt en weer de kop op steekt. Woods koppelt hiermee de zwarte strijd tegen ongelijkheid en oneerlijke kansen aan de inzet van blues-, en rythm & bluesmuzikanten uit de Mississippi Delta.

Folklorist Alan Lomax legt de nadruk op de continuïteit van Afrikaanse muzikale tradities binnen de blues. Volgens hem stelden die zwarte Amerikanen in staat om de moeilijkheden van het leven in de Nieuwe Wereld te verdragen. Lomax heeft zijn hele leven geprobeerd die muzikale tradities vast te leggen in geluidsopnames, omdat Afrikaanse tradities vooral oraal, gebaseerd op uitvoering, en niet schriftelijk zijn. Zijn opnames in West-Afrika hielpen hem om 'het Afro-Amerikaanse drama in perspectief te plaatsen.'[118] De nadruk die Lomax legt op een continuïteit van een rijke Afrikaanse traditie zorgt ervoor dat hij een Afrikaanse identiteit ziet in elke zwarte Amerikaan. Hij creëert in feite een *cultural memory* die alle zwarte Amerikanen bindt, al gebruikt hij de term niet:

> 'Every one of the world-renowned black American genres from ragtime to rap bears the mark of this "folk" heritage. Clearly also it provided the resources employed by the Delta blacks in manifold adaptations to their harsh destiny as an uprooted and exploited people. Gradually, I saw how, through every trial, Delta blacks had been buoyed up and propelled forward by the nourishing river of black cultural practice, maintained in the isolation of the Southern ghetto.
>
> (…) [T]he new song styles of the Delta symbolized the dynamic continuance of African social and creative process as a technique of adaptation. Moreover, the birth of the blues and the struggles of its progenitors could be seen as a creative deployment of African style in an American setting, the operation of African temperament in new surroundings. In a sense, African-American singers and dancers made an aesthetic conquest of their environment in the New World.'[119]

De 'bluescultuur als tegenbeweging' waar Barlow naar verwijst kan teruggevonden worden in de teksten van bluesmuziek. Deze teksten kunnen impliciet of expliciet verwijzen naar raciale ongelijkheid of de moeilijkheden die zwarte Amerikanen ervaren. Bluesteksten die deze ervaringen uitdrukken of hier commentaar op leveren kunnen, als wij Sobrals idee van tekst als

---

[117] Woods, C., 'Katrina's World : Blues, Bourbon, and the Return to the Source', *American Quarterly* 61, 3 (2009) 427-453, 428-9.
[118] Lomax, *The land where the blues began*, xiii-xiv.
[119] Idem, xiv.

drager van *memory* hanteren, gezien worden als een middel om een gedeeld verleden uit te drukken van zwarte Amerikanen.

Bluesteksten kunnen variëren in de manier waarop de positie van zwarte Amerikanen wordt uitgedrukt. Dit kan gebeuren door rechtstreeks commentaar of verwijzingen naar ongelijkheid in verhulde termen die door het zwarte publiek herkend worden.[120] Tussen het einde van de burgeroorlog en de burgerrechtenbeweging was de positie van de zwarte Amerikaan in het Zuiden weinig verbeterd. Blind Blake haalt in 'Third Degree Blues' herinneringen op aan de slavernij, als hij commentaar levert op het politiegeweld tegen zwarte Amerikanen: 'But they put me in jail, didn't give me no bond. It made me think about my people's that's dead and gone.'[121]

Ferris laat zien dat zwarte bluesmuzikanten hun optredens vaak aanpasten als zij voor een blank publiek speelden, zodat er 'twee repertoires' ontstonden.[122] Dit werd gedaan om een blank publiek niet voor het hoofd te stoten als er concrete verwijzingen in de tekst waren die de ontevredenheid van zwarte Amerikanen uitdrukken. Big Bill Broonzy vertelt bijvoorbeeld over het lied 'Tell me Joe Turner been here and gone': 'They couldn't sing that song when there was white people around because the white people wanted them to believe that there was nobody who could treat the Negro no better than they could and did.' [123]

Volgens Ferris is het contrast tussen de vrolijke, op *minstrelsy* gebaseerde, bluesmuziek die populair was bij blanken en de blues die gaat over de moeilijkheden van zwarten en populair was bij een zwart publiek opmerkelijk; het laat zien dat er een ongemakkelijk gevoel bestond bij het blanke publiek.[124] In een interview met folklorist Scarborough merkt W.C. Handy op dat het blanke publiek weinig bekend is met deze kant van de bluesmuziek:

> '[The blues] are essentially racial, the ones that are genuine (…) They are essentially of our race, and our people have been singing like that for many years (…) Most white people think that the Negro is always cheerful and lively (…) But he isn't, though he may seem that way sometimes when he is most troubled. The Negro knows the blues as a state of mind, and that's why this music has that name.'[125]

---

[120] Voorbeelden van direct politiek commentaar en politiek engagement van bluesmuzikanten zijn te vinden in: Rijn, G. van, *Roosevelt's blues. African-American Blues and Gospel Songs on FDR* (Jackson 1997).
[121] Geciteerd in: Tracy, S., '"Black Twice"', 91.
[122] Ferris, W.R., 'Racial Repertoires among Blues Performers', *Ethnomusicology* 14, 3 (1970) 439-449.
[123] Broonzy, W., *Big bill blues* (New York 1964) 56.
[124] Ferris, 'Racial repertoires among blues performers', 440.
[125] Scarborough, D., *On the trail of negro folk songs* (Hatboro 1963[Harvard 1925]) 265, 270. Het fenomeen van de 'dubbele identiteit' van zwarte Amerikanen werd voor het eerst door de zwarte historicus en pan-afrikanist Du Bois beschreven: Du Bois, W.E.B., *The souls of black folk* (New York 1903).

Overigens gaat Ferris voorbij aan het feit dat het melancholische en essentialistische karakter van sommige blues juist een blank publiek aanspraken, voornamelijk na de Tweede Wereldoorlog tijdens de *folk revival* en de periode van de hernieuwde interesse in vergeten bluesmuzikanten door blanke rockgroepen als de Rolling Stones. (Zij waren echter meer geïnteresseerd in de kracht van blues als persoonlijke, emotionele expressievorm dan als protestvorm.) Bovendien waren vrolijke, dansbare vormen van blues ook populair bij het zwarte publiek, zoals wij later zullen zien.

Politiek geladen teksten zijn het onderwerp van de Nederlandse documentaire *Times like Deese* (2011).[126] Hierin komen bluesmuzikanten aan het woord die vertellen over de invloed die de Amerikaanse politiek heeft gehad op hun dagelijkse leven. De ondertitel van deze documentaire is daarom niet voor niets 'Het Afro-Amerikaanse commentaar op de Amerikaanse geschiedenis.' In hun teksten verwijzen de bluesmuzikanten ook naar het zwarte verleden en gaan zij terug tot de slavernij. De documentaire laat zien dat er in de zwarte bluesgemeenschap een bewustzijn bestaat van de oorsprong van de muziek. Hier wordt in de teksten bewust naar verwezen om een gedeeld verleden aan te duiden. Dit bewustzijn van een gedeeld verleden bestaat overigens ook bij de rappers die aan het woord komen. Zij worden door de documentairemakers daarom ook gezien als opvolgers van de bluesmuzikanten.

De tekst van blues kan ook indirect een drager van een *cultural memory* van zwart Amerika zijn.[127] In de tekst wordt dan niet expliciet verwezen naar het zwarte Amerikaanse verleden (de *black experience*) maar het bevat elementen die in de zwarte orale traditie door generaties zijn overgeleverd. Ayana Smith (2005) ziet de verwijzingen naar zogenaamde *tricksters* in veel vroege bluesliedjes als elementen die teruggrijpen naar Afro-Amerikaanse en zelfs Afrikaanse folklore.

Een *trickster* (een vrije vertaling zou wellicht 'schelm' kunnen zijn) is een figuur die in veel teksten terugkomt, vaak in menselijke gedaante maar ook in dierlijke, zoals het fabelachtige konijn 'Br'er Rabbit'. 'The Signifying Monkey' is een sluwe aap die een leeuw te slim af is door met de verschillende betekenissen van woorden te spelen. Deze uit Afrikaanse folklore geïmporteerde *trickster* wordt gezien als verwant aan de godheid Esu-Elegbara, die een ondeugend of zelfs duivels karakter heeft.[128] De aap maakt gebruik van '*signifying*' – een combinatie van woordspelingen en verwijzingen naar contextgebonden uitdrukkingen die bekend zijn bij een bepaalde gemeenschap. De invloedrijke studie van Gates (1988) plaatst het

[126] Schmidt, M. en Doebele, T., *Times like deese* (Doc Eye Film 2011).
[127] Small, C., *Music of the Common Tongue : Survival and Celebration in Afro-American Music* (Londen 1994).
[128] Gates, H.L. Jr., *The signifying monkey: a theory of Afro-American literary criticism* (New York 1988) 6; Smith, A., 'Blues, criticism, and the Signifying Trickster', *Popular Music* 24, 2, Literature and Music (2005) 179-191, 184.

concept van *signifying* centraal in de Afro-Amerikaanse orale traditie. Het verhaal van 'The Signifying Monkey' wordt in de zwarte Amerikaanse gemeenschap oraal doorgegeven, waarbij het verandert met elke verteller. Het motief blijft echter hetzelfde:

> 'In the narrative poems, the Signifying Monkey invariably repeats to his friend, the Lion, some insult purportedly generated by their mutual friend, the Elephant. The Monkey, however, speaks figuratively. The Lion, indignant and outraged, demands an apology of the Elephant, who refuses and then trounces the Lion. The Lion, realizing that his mistake was to take the Monkey literally, returns to trounce the Monkey. It is this relationship between the literal and the figurative, and the dire consequences of their confusion, which is the most striking repeated element of these tales. The Monkey's trick depends on the Lion's inability to mediate between these two poles of signification, of meaning.'[129]

Zoals Gates het figuur van de *signifying trickster* identificeert in de zwarte Amerikaanse literatuur en orale traditie, ziet Smith dit element terugkomen in vroege bluesteksten. De *trickster* is een figuur die gemarginaliseerd is en het moet hebben van een scherpe geest en een scherpere tong om uit de problemen te raken. Als buitenstaander heeft hij lak aan de heersende normen en gebruikt hij verbale middelen als humor en misleiding voor eigen gewin. De rebelse *trickster* is daarom vaak een volksheld – door Barlow de *folk iconoclast* genoemd – omdat deze verhalen voor zwarte Amerikanen in een onderdrukkende samenleving een uitlaatklep kunnen zijn: 'The telling of tales that demonstrates the achievement of power through cunning and deceit allowed the slave to identify, albeit briefly, with the antics of the folk hero. In a narrative world where reality is inverted, and double meanings abound, one could find temporary solace.'[130]

De *trickster* kent echter ook een negatieve variant. Zijn destructieve of zelfzuchtige karakter komt naar voren als de blueszanger zichzelf met hem identificeert. Smith gebruikt 'Railroad Bill' als voorbeeld. Deze crimineel speelt de hoofdrol in oude zwarte Amerikaanse volksverhalen, ballades en blues, zoals het lied 'Railroad Bill' van Will Bennett (1930). Bennett verplaatst zich in de crimineel ('Buy me a gun just as long as my arm/Kill everybody ever done me wrong') en vertoont kenmerken die volgens Smith karakteristiek zijn voor de *trickster*: weerwil ('Going to drink my liquor drink it and win/Doctor said it will kill me but he never said when'), komische overdrijving ('If the river was brandy and I was a duck/I'd sink to the bottom

[129] Gates, *The signifying monkey,* 55.
[130] Smith, 'Blues, criticism, and the Signifying Trickster', 179-80.

and I'd never come up') en het uitwisselen van beledigingen ('Son you talk about your honey you ought to see mine/She's humpbacked bow-legged crippled and blind').[131]

Smiths verkenning van het *trickster*-motief in vroege blues laat zien dat bluesteksten een betekenis kunnen hebben die begrepen kan worden door de zwarte Amerikaanse gemeenschap, omdat het verwijst naar verhalen of figuren die in de zwarte orale traditie zijn overgeleverd. Ook al worden deze figuren op den duur vergeten, de literaire technieken van het identificeren met een schurk en het komische overdrijven blijven vaste elementen in veel zwarte Amerikaanse muziek. (Zelfs funklegende George Clinton wordt door sommigen gezien als een moderne *trickster* door zijn gebruik van ironie.)[132] Wald merkt ook op dat gewelddadige thema's veel voorkomen in blues, net als in rap, maar dat dit als komische overdrijving gezien moet worden ('I'm gonna buy me a pistol, as long as I am tall/Gonna kill my man and catch the Cannonball'). De humor hiervan wordt echter niet ingezien door veel mensen van 'een meer beschermde achtergrond', aldus Wald.[133]

Bluesmuziek komt voort uit de zwarte Amerikaanse gemeenschap. Hoewel er veel invloeden zijn uit Afrikaanse muzikale tradities is de Amerikaanse context essentieel in het ontstaan van de blues:

> 'The blues are a synthesis (...) combining worksongs, group seculars, field harmonies, sacred harmonies, proverbial wisdom, folk philosophy, political commentary, ribald humor, elegiac lament, and much more. They constitute an amalgam that seems to have always been in motion in America – always becoming, shaping, transforming, displacing the peculiar experiences of Africans in the New World.'[134]

Deze erkenning dat er een culturele context is buiten het gedeelde verleden van voormalige slaven, en de erkenning dat deze context de ontwikkeling van bluesmuziek mogelijk heeft gemaakt en heeft gevormd, zorgt ervoor dat er ook met een ruimere blik naar de *cultural memory* van de blues gekeken kan worden.

---

[131] Idem, 181.
[132] Dettmar, K.J.H. en W. Richey (eds.), *Reading Rock and Roll: Authenticity, appropriation, aesthetics* (New York 1999) 148-150.
[133] Wald, *The blues*, 117.
[134] Baker, H. Jr., *Blues, ideology and Afro-American Literature* (Chicago 1986) 5.

2.3.2 KLEURRIJKE TRADITIES

"You take country music, you take black music, you got the same goddamn thing exactly."
- RAY CHARLES [135]

Leroi Jones ziet het ontstaan van bluesmuziek als kenmerkend voor het ontstaan van de Afro-Amerikaan: de titel van zijn werk *Blues people* verwijst niet slechts naar zwarten maar naar zwarte Amerikanen. De periode na de slavernij (de *Reconstruction*) bracht vele sociale en culturele veranderingen in het leven van zwarte Amerikanen. Deze veranderingen ziet Jones gereflecteerd in de muziek. De bluesmuziek kon zich volgens hem ontwikkelen dankzij de 'aanpassing aan en adoptie van Amerika.'[136] 'Pure' Afrikaanse werkliederen veranderden onder invloed van de omstandigheden waarin de zwarte bevolking in de VS zich bevond. Daarmee is de blues te bestempelen als een Amerikaans product.[137]

Jones ziet deze aanpassing vooral als voortkomend uit de zwarte gemeenschap, maar in de ontwikkeling van de blues zijn er ook invloeden geweest van buitenaf. In de Anglo-Amerikaanse muzikale traditie waren ballades heel belangrijk. Deze liederen met een verhalende structuur hebben de bluesmuziek beïnvloed doordat zwarte zangers en muzikanten de formele vorm hiervan overnamen. Hierdoor ontstonden er zwarte ballades die vaak het verhaal vertelden van zwarte en blanke historische of fictieve personen. De zwarte ballades werden gespeeld met banjo of gitaar en aangepast tot een dansbaar tempo. Doordat de liedstructuur van de ballades overgenomen werd kon de herkenbare structuur van de blues ontstaan met het karakteristieke AAB-rijmschema.[138]

De muzikale uitwisseling over raciale grenzen werkte ook andersom. Zwarte ballades waren populair bij blanke muzikanten, die eenzelfde soort liederen begonnen te schrijven. Blanke muzikanten uit rurale gebieden werden ook geïnspireerd door de rurale of *country blues*. Ze gebruikten vaak dezelfde instrumenten en hetzelfde thema en idioom. Al vroeg in de ontwikkeling van de blues lijken blanken en zwarten elkaar muzikaal beïnvloed te hebben.[139] Dit maakt het lastig te bepalen in hoeverre gesproken kan worden over een 'pure' bluestraditie. Het maakt duidelijk dat blanke en zwarte muzikanten zich over het algemeen niet druk maakten over de bron van hun inspiratie; zij speelden verschillende soorten muziek die door het hele

[135] Geciteerd in: Wald, *The Blues*, 109-10.
[136] Jones, *Blues people*, 60-6.
[137] Idem, 17-9.
[138] Evans, 'The development of the blues', 22-3.
[139] Courlander, *Negro folk music*, 144-5; Evans, 'The development of the blues', 22-3.

land populair waren.[140] De Mississippi Sheiks, Robert Johnson en zelfs B. B. King waren geïnspireerd door de blanke Jimmie Rodgers, die op zijn beurt ook bluesmuziek heeft gemaakt.[141] Dit laat zien dat het spelen en het waarderen van verschillende muziekstijlen niet door raciale grenzen beperkt werd.

Hatch en Millward spreken van een '*racial indeterminism*': een muzikale integratie van blank en zwart waardoor op muzikaal gebied de grens tussen blank en zwart vervaagt. Regionale demografische verschillen zorgden voor verschillen in populaire muzikale tradities. In het Delta-gebied waren blank en zwart vaker geografisch gescheiden dan in de Piedmont-regio – de staten in het zuidoosten van de VS. Daardoor kwamen in de Piedmont blank en zwart veelvuldig met elkaars muzikale tradities in aanraking en speelden blanken vaak in zwarte stijlen. Hatch en Millward zien de discussie over de huidskleur van gitarist en zanger Bayless Rose als bewijs van een muzikale integratie; uit zijn muziek is niet op te maken of hij blank of zwart was.[142]

Platenmaatschappijen die regionale muziek opnamen in het zuiden probeerden hun muziek strategisch op de markt te brengen. Daarbij hanteerden zij een raciale onderscheiding die op muzikaal gebied niet altijd bestond. Zwarte artiesten werden soms onder de term 'hillbilly' op de markt gezet voor een blank publiek als zij traditionele muziek op de viool speelden, terwijl zij onder 'Race' werden geplaatst als zij blues opnamen. Omgekeerd maakten de platenmaatschappijen liever opnames van blanke banjo- en vioolspelers die Afro-Amerikaanse dansmuziek konden spelen. Dit marketingbeleid hield geen rekening met de werkelijkheid: blanke banjospelers en zwarte vioolspelers speelden vaak dezelfde deuntjes en speelden soms samen. Overigens betekende dit niet dat er sprake was van gelijkheid in de maatschappij.[143] De associaties van country met blanken en blues met zwarten zijn het gevolg van marketingpraktijken en reflecteren niet altijd de voorkeuren van artiesten of publiek. Otis Rush hield van countrylegende Eddy Arnold, Johnny Copeland speelde liedje van Hank Williams voor zijn vrienden en Bobby Bland had graag countryballades gezongen, maar werd verhinderd door segregatie.[144]

In de jaren '30 en '40 bestond er in de linkse Amerikaanse politiek een interesse voor Amerikaanse *folk music*. Roy laat in zijn studie zien hoe deze muziek voor politieke doeleinden

[140] Miller, K., *Segregating Sound : Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow* (Durham 2010) 1-2.
[141] Wald, *The Blues*, 103.
[142] Hatch en Millward, *From blues to rock*, 28-30.
[143] Wald, *The Blues*, 96-9.
[144] Idem, 110.

werd gebruikt.[145] De *People's Songs movement* was een beweging die verbonden was met de Amerikaanse Communistische Partij. Deze beweging zag in volksmuziek ('*the people's music*') een middel om solidariteit te creëren onder de arbeidersklasse en organiseerde concerten door het hele land.[146] In het genre van *folk music* werden hierdoor raciale scheidslijnen minder belangrijk; er werd immers getracht alle arbeiders te bereiken en het publiek een politieke boodschap mee te geven.

Deze ontwikkeling is een voorloper op de *folk revival* van de jaren '60, met als uitzondering dat dankzij de *civil rights movement* de muziek actief gebruikt werd: werd voorheen de muziek slechts als politieke boodschap gepresenteerd, nu participeerde het publiek en werd muziek een medium voor een collectieve activiteit.[147] Een van Roy's stellingen is dat sociale bewegingen cultuur en muziek kunnen gebruiken om hun doelen te bereiken, zoals het gebruik van *folk music* illustreert. Cantwell maakt echter een kritische kanttekening. Het teruggrijpen naar 'traditionele' Amerikaanse rurale muziek was weliswaar een statement, maar juist doordat in de muziek zelf geen politieke associaties lagen. Folkmuziek werd volgens Cantwell juist omarmd vanwege haar 'echte en menselijke waarden'.[148]

De *folk revival* zorgde ook voor een *blues revival* en bracht een hernieuwde interesse in *country blues*.[149] Deze vorm van blues wordt gekenmerkt door akoestisch gitaarspel en wordt, zoals de naam doet vermoeden, geassocieerd met bluesmuzikanten uit het platteland. In de jaren '60 werden er folkfestivals georganiseerd als het Newport folk Festival en The American Folk-blues Festival, waarvoor 'vergeten' bluesrtiesten als Mississippi John Hurt en Skip James werden opgespoord en uitgenodigd. Jongeren uit de blanke middenklasse vormden voor het grootste deel het publiek voor deze festivals.

De *blues revival* wordt in de literatuur vooral gekenmerkt als een verandering van het bluespubliek van zwart naar blank, een verandering die nu nog steeds het bluespubliek kenmerkt.[150] Blues, of in ieder geval de *country* variant hiervan, werd door het grote, stedelijke, zwarte publiek als ouderwets gezien. In de jaren '60 was het zwarte publiek grotendeels gaan luisteren naar Soul. De groeiende interesse van een blank publiek in bluesmuziek, had als gevolg dat veel bluesartiesten voor een blank publiek speelden. Artiesten als B.B. King vergaarden veel

---

[145] Roy, W., *Reds, Whites, and Blues: Social Movements, Folk Music, and Race in the United States* (Princeton 2010).

[146] Filene benadrukt dat het verband dat gelegd werd tussen *folk culture* en sociaal activisme voortvloeide uit het New Deal-beleid van president Roosevelt: Filene, B., *Romancing the folk: Public memory and American roots Music* (Chapel Hill 2000) 150.

[147] Roy, *Reds, Whites, and Blues*, 1-2.

[148] Cantwell, R., *When we were good: The Folk revival* (Cambridge, Mass. 1996) 22.

[149] Wellicht de eerste publicatie over de *country blues* die geworteld is in deze hernieuwde interesse is: Charters, S., *The Country Blues* (New York 1959).

[150] Kinnon, J. B., 'Are whites taking or are blacks giving away the blues?', *Ebony* 52, 11 (1997) 86-91.

fans, vooral ook doordat blanke artiesten als Eric Clapton hun muzikale inspiratie erkenden en ernaar verwezen.[151]

In de jaren '60 had de verspreiding van bluesmuziek een groot effect op populaire muziekstijlen van de Amerikaanse en Britse blanke jeugd. Barlow ziet dit op twee manieren gebeuren. Ten eerste was er de herontdekking van *rural* blues en vaudeville bluestradities binnen de folk revival. Blanke *folk*-muzikanten luisterden naar oude bluesopnames en speelden zelf bluesnummers in koffiehuizen en universiteitscampussen. Oude bluesmuzikanten werden opgespoord en konden voor een nieuw publiek hun muziek laten horen op festivals als het Newport Folk Festival. Muzikale en orale tradities werden op een nieuw, jong en blank publiek overgedragen. De *'standard-bearers of traditional blues*', zoals Barlow hen noemt, kregen eindelijk de waardering die zij verdienden. Ten tweede zorgde de bestaande *urban* blues voor nieuwe elementen in de *mainstream* popmuziek van de jaren '60. De bluesmuziek die nog een levendige *scene* kende in Chicago, New Orleans en enkele andere grote steden werd herontdekt, bestudeerd en gebruikt door jonge blanke muzikanten. Grote Britse rockbands werden vooral door R&B geïnspireerd. Grote steden trokken jonge blanke muzikanten aan, die vaak in bands speelden die geleid werden door zwarte bluesmuzikanten als Muddy Waters. Barlow ziet dankzij deze praktijken de blues voortleven in een nieuw publiek: 'Thus, even as the blues were slowly becoming marginal to the music of African Americans, they were being absorbed into the mainstream of rock music. The lag time in this cross-cultural phenomenon created a mushrooming young white blues audience at the same time that the black blues audience was both aging [sic] and dwindling in numbers.'[152]

Courlander ziet in muziek de mogelijkheid om persoonlijke ervaringen te delen waarin het publiek zich kan herkennen: 'As with all music and poetry, the more a song touches the experiences of those who hear it, the more it becomes universal property, despite the author's concern with a seemingly unique set of circumstances.'[153] Hiermee lijkt hij het eens te zijn met Sobral, die in songteksten mogelijke dragers van *memory* ziet. De *memory* waar zij naar verwijst is van een gemeenschap, terwijl Courlander naar persoonlijke herinneringen verwijst. Het mechanisme is echter hetzelfde: met muziek wordt er een band gecreëerd tussen performer en publiek omdat via de muziek ervaringen gedeeld worden. Courlanders opmerking doet denken

[151] Titon, J.T., 'Reconstructing the blues: reflections on the 1960s Blues Revival', in: Rosenberg, N.V. (ed.), *Transforming tradition: Folk music revivals examined* (Urbana 1996) 220-40; Daley, M., '"Why do Whites sing Black?": The blues, whiteness, and early histories of rock', *Popular music and society* 26, 2 (2003) 161-167; Wald, *The Blues*, 67.
[152] Barlow, *'Looking up at down'*, 339-340.
[153] Courlander, *Negro folk music*, 124.

aan de Japanse flamencotoeristen in de studie van Vidal González, die een persoonlijke voldoening vinden in flamenco en op zoek zijn naar een *existential authenticity*.

2.4 AUTHENTICITEIT: TRADITIE, COMMERCIE EN RAS

2.4.1 EEN GEÏSOLEERDE CULTUUR

"You don't need nothing to make no blues, just a Black soul."
– FAMOUDOU DON MOYE [154]

De folkloristen die bluesartiesten in het zuiden opspoorden en hun teksten vastlegden hechtten veel waarde aan de vermeende authenticiteit van de muziek die zij daar aantroffen. Keil maakt de zoektocht naar authenticiteit op humoristische wijze belachelijk:

> 'Old age: the performer should preferably be more than sixty years old, blind, arthritic, and toothless… Obscurity: the blues singer should not have performed in public or have made a recording in at least twenty years… Agrarian milieu: a bluesman should have lived the bulk of his life as a sharecropper, coaxing mules and picking cotton, uncontaminated by city influences.'[155]

Karl Hagstrom Miller, cultuurhistoricus aan de universiteit van Austen, laat in *Segregating Sounds* (2010) zien dat de notie van een authentieke *folk music* geconstrueerd is. Zijn focus op het arbitraire karakter van categorisering en marketing van muziekgenres, en zijn pragmatische blik op de rol van commercie in de verspreiding en ontwikkeling van populaire muziek, plaatsen hem op één lijn met Wald. Miller toont aan dat authenticiteit in de blues vaak wordt bepaald door buitenstaanders, in plaats van de makers van blues zelf.

De oprichting van de American Folklore Society in 1888 door antropologen en het werk van platenmaatschappijen hebben het idee versterkt dat er in het zuiden van de VS een aparte 'folk' muziek bestond, die de tegenpool was van de wijdverspreide contemporaine popmuziek. Deze muziek wordt ook wel Tin Pan Alley genoemd, verwijzend naar de buurt in Manhattan waar veel platenmaatschappijen gevestigd waren. De folkmuziek van het Zuiden zou haar wortels hebben in de muziektradities van de Britse immigranten en die van de Afrikaanse slaven. Folkloristen onderzochten vanaf de late negentiende eeuw liederen die populair waren op het platteland van het Zuiden en probeerden deze te categoriseren om hun herkomst te

[154] Beauchamp, L., 'Interview with Famoudou Don Moye', in: Beauchamp, L.T. (ed.), *BluesSpeak* (Chicago 2010)13-16, 16.
[155] Keil, C., *Urban blues* (New York 1991) 34-5.

achterhalen. Hierbij werd een scheiding aangebracht tussen blanke en zwarte folk. John Lomax is een van de folkloristen die ervan overtuigd was dat de muziek in het Zuiden geïsoleerd stond. De verspreiding van populaire muziek zou de folkmuziek beïnvloeden en daarom minder authentiek maken.[156] Deze selectiviteit van de folkloristen heeft de notie van authenticiteit bij het grote publiek en de latere folk-artiesten beïnvloed.[157]

Overigens waren ook platenmaatschappijen op zoek naar een authentiek, ruraal geluid. Zij stuurden *talent scouts* naar het Zuiden om daar muzikanten op te sporen. Muzikanten die geschikt werden gevonden mochten van hun muziek opnames maken in de studio's in het noorden van het land. Deze praktijk ontstond al in de vroege jaren '20, toen platenmaatschappijen een nieuwe markt wilden openen. De zwarte bevolking werd ontdekt als een nieuwe afzetmarkt en hiervoor werd gezocht naar 'zwarte muziek'. Naast de *talent scouts* werd er ook geluisterd naar suggesties van het publiek, die per post kon aangeven welke lokale muzikant een platencontract verdiende. Zo steeg het aantal uitgegeven blues- en gospelopnames van ongeveer 50 in 1920 tot meer dan 500 in 1928.[158] Ondanks dat er enkele zwarten actief waren in de zwarte muziekindustrie, waren het vooral blanken die hiervan profiteerden.[159]

Het vader en zoon-duo John en Alan Lomax hebben veel invloed gehad op de folkloristische benadering van blues. Bluesmuziek zou als authentieke uiting van een zwarte Amerikaanse volkscultuur bedreigd worden door de massale verspreiding van de Westerse (blanke) cultuur. Dezelfde angst voor een aantasting van authenticiteit zagen wij eerder bij de nominatie van tango op de lijst van immaterieel erfgoed. De folkloristische notie van authenticiteit – een traditie is authentiek als het niet is aangetast door de massacultuur – houdt rekening met de sociologische aspecten van muziek en haar betekenis in een sociale en culturele context, die dreigt te verdwijnen als de traditie een consumptieproduct (*commodity*) wordt.[160]

De zwakte achter deze gedachtegang is echter dat authenticiteit moeilijk te bepalen wordt als wij kijken naar populaire of massacultuur zelf, of als een traditie ontwikkelt en groeit door middel van commerciële, massale communicatievormen. Dit is bij bluesmuziek het geval. De manier waarop folkloristen naar een authentieke muziektraditie zochten laat zien dat zij niet zelden geleid werden door een afkeer van moderniteit. Zoals Pietrobruno echter heeft aangetoond kan muziek traditionele en commerciële wortels hebben die vaak met elkaar vergroeid zijn.

---

[156] Miller, K., *Segregating Sound : Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow* (Durham 2010) 176.
[157] Filene, *Romancing the folk: Public memory and American roots music*, 5.
[158] Hatch en Millward, *From blues to rock*, 46-8.
[159] Het profiteren van de zwarte cultuurindustrie door blanken, en de moeilijkheden die zwarte artiesten hadden in deze industrie is het centrale thema in: Cashmore, E., *The Black Culture Industry* (London 1997).
[160] Weisethaunet, H. en U. Lindberg, 'Authenticity Revisited', 469.

De authenticiteit die de folkloristen zochten lijkt op het eerder genoemde *authenticity as negation*; het wordt een manier om een traditie te scheiden van andere tradities die er invloed op hebben gehad, om een bluestraditie af te zetten tegen commerciële muziektradities. Het grote verschil is echter dat bij de bluesfolkloristen niet de artiesten zelf, maar de folkloristen dit idee van authenticiteit hanteerden. Veel folkloristen werden hierin geleid door romantische en primitivistische noties van een zwarte volkscultuur omdat zij ervan uitgingen dat deze cultuur geïsoleerd stond van de rest van de Amerikaanse samenleving.[161]

In de jaren '30 maakten de Lomaxes geluidsopnames van bluesmuziek voor het archief van volksmuziek van de Library of Congress. Zij maakten daarbij ook opnames van bluesmuzikanten Son House en Willie Brown, die eerder commerciële opnames hadden gemaakt. Het is opvallend dat de opnames van de Lomaxes een ander karakter hebben dan de commerciële: de Lomaxes waren op zoek naar wat zij als folk-blues beschouwden, niet zozeer wat populair was bij het plaatselijke publiek. Hatch en Millward merken daarom op dat ons beeld van de blues in de jaren '20 en '30 vervormd zou zijn, als wij slechts zouden beschikken over de opnames van de Library of Congress en niet van de commerciële platenmaatschappijen.[162]

De folkloristische benadering heeft ervoor gezorgd dat er een idee ontstond van traditionele bluesmuziek dat niet altijd overeenkomt met de voorkeuren van het bluespubliek of de bluesmuzikanten. Begin jaren '60 maakten Lightnin' Hopkins en John Lee Hooker bijvoorbeeld muziekopnames met een akoestische gitaar, terwijl zij normaal altijd een elektrische gebruikten. De classificatie van blues als 'folk' is daarom ook arbitrair. Dit gebeurt meestal op twee manieren: blues die opgenomen is voor een bepaalde datum, of akoestisch uitgevoerde blues die uit rurale gebieden is voortgekomen wordt vrijwel automatisch bestempeld als folk-blues.[163] Hatch en Millward zien de zwakte in van deze categorisering: het houdt geen rekening met de verspreiding van bluesnummers en –stijlen via opnames en radio-uitzendingen sinds de jaren '20. Het houdt bovendien ook geen rekening met het publiek – de 'folk' in folk-blues.

De discrepantie tussen de blues waar de folkloristen enthousiast over waren en de bluesmuziek waar de zwarte bevolking in het Zuiden naar luisterde is opmerkelijk. De

---

[161] Hamilton, M., *In Search of the Blues : Black Voices, White Visions* (New York 2008); Hamilton, M., 'The voice of the blues', *History workshop journal* 54 (2002)123-143. Hamilton gaat uitvoeriger in op de primitivistische noties van veel folkloristen. Zij gaat ook verder in op de fascinatie met de vermeende seksuele vrijheid van veel zwarte Amerikanen en draagt het idee op dat dit een sterke aantrekkingskracht tot het zwarte Amerikaanse stereotype vormde. De seksualisering en daarmee verwante stereotypering – niet slechts bij blues maar ook bij andere vormen van zwarte Amerikaanse popcultuur – is een interessant onderwerp dat verdere aandacht verdient, maar waar ik hier helaas geen ruimte voor heb.

[162] Hatch en Millward, *From blues to rock*, 11-2.

[163] Idem, 12.

blueshelden die tijdens de *folk revival* weer tot leven werden gewekt – Son House, Skip James, Robert Johnson – verkochten in hun hoogtijdagen maar nauwelijks platen.[164] De eenzame getormenteerde zwarte man met zijn gitaar leek over het algemeen weinig populair bij zijn contemporaine publiek. In de jaren dertig bestonden de platen in de jukeboxen in Clarksdale ('*home of the blues*') uit opnames van Louis Jordan, Count Basie en Fats Waller – stedelijke, dansbare jazzmuziek met seksueel getinte teksten.[165]

Net als de eenzame gitarist op het treinstation van Tutwiler leefden bluesmuzikanten in de jaren '20 en '30 niet in een artistiek vacuüm: grammofoonplaten en radio's waren wijdverspreid en populaire muziek bereikte ook bluesoren. John en Alan Lomax maakten daarom veel opnames in gevangenissen. Daar hoopten zij zwarte volksmuziek te vinden die niet getint was door populaire contemporaine muziek omdat de gevangenen waarschijnlijk geen toegang hadden tot radio of luisterapparatuur. Zij namen de veroordeelde Huddie 'Lead Belly' Ledbetter onder hun vleugels, die onder hun supervisie veel volksdeuntjes opnam voor de Library of Congres. Ledbetter werd vervolgens ingeroosterd voor een reeks optredens voor een blank publiek. Dit boegbeeld van de folkloristen hield echter ook van populaire muziek en wilde zijn eigen versies (covers) hiervan opnemen. Gefrustreerd door de eisen van John Lomax dat hij slechts 'traditionele' liederen zong en moe van zijn financiële afhankelijkheid van Lomax, verbrak Ledbetter hun relatie (volgens Lomax onder dreiging van een mes).[166]

Leroi Jones (die zijn naam heeft veranderd in Amaru Baraka) ziet het gedeelde verleden van zwarte Amerikanen als essentieel in het maken van authentieke blues, omdat zwarte Amerikanen weten hoe het is om zwart te zijn in Amerika. Dit argument wordt door Rudinow *The experiential acces argument* genoemd.[167] Blanken zouden geen toegang hebben tot de diepere betekenis van de blues omdat zij niet de unieke historische ervaring delen van zwarte Amerikanen. Hun blues is daarom 'oppervlakkig' en niet authentiek. Volgens Jones is er daarom geen blanke bluesartiest mogelijk:

> 'Blues as an autonomous music had been in a sense inviolable. There was no clear way into it, i.e. its production, not its appreciation, except as concomitant with what seems to me to be the peculiar social, cultural, economic, and emotional experience of a black man in America. The idea of a white blues singer seems an even more violent contradiction of terms than the idea of a middle-class blues singer. The materials of blues were not available to the

[164] Palmer, R., *Deep blues. A musical and cultural history of the Mississippi Delta* (New York 1981) 123-4.
[165] Hamilton, 'The voice of the blues', 124-5.
[166] Idem, 135-6.
[167] Rudinow, J., 'Race, Ethnicity, Expressive Authenticity: Can White People Sing the Blues?' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, 1, The Philosophy of Music (1994) 127-137.

> white American, even though some strange circumstance might prompt him to look for them. It was as if these materials were secret and obscure, and blues a kind of ethno-historic rite as basic as blood.'[168]

In de blues worden soms uitdrukkingen en metaforen gebruikt die vooral voor het zwarte publiek begrijpelijk zijn (*signifying*). Het onderwerp van sommige blues en het gebruik van stilistische elementen en Afro-Amerikaanse spreektaal suggereren dat blues vooral door zwarte Amerikanen op een dieper niveau begrepen kunnen worden. Het eerder genoemde verwijzen naar de *trickster* en verhulde omschrijvingen van racisme en ongelijkheid, zijn elementen die ervoor zorgen dat bluesmuziek door buitenstaanders niet in haar volledigheid begrepen kan worden. Paul Oliver spreekt dan ook over 'barriers to appreciation presented by the manner of delivery, of speech, and of form (…)'[169]

Het idee van *roots* in de blues is nog steeds van kracht. Het bovengenoemde citaat van bluesmuzikant Famoudou Don Moye (geboren in 1946) toont een sterke associatie aan tussen zwarte muziek en een zwarte culturele identiteit die geworteld is in een gedeeld verleden. In hetzelfde interview spreekt Moye over blues als 'a true derivative of our African tradition of music' en 'the direct channel to the ancient music.'[170]

2.4.2 EEN POPULAIRE CULTUUR

"(…) I think anybody could sing the Blues."
– KOKO TAYLOR [171]

W.C. Handy (die zelf ook zwart was) is in de bluesgeschiedenis vooral van belang als publicist die de blues bekendheid en populariteit heeft gegeven. Als een gehaaide zakenman en bandleider herkende hij de populariteit van de zuidelijke melodieën bij het publiek en wist hierop in te spelen. Bij een dansgelegenheid waar zijn band met professionele muzikanten optrad, raakte hij onder de indruk van drie zwarte muzikanten uit de buurt die het even overnamen. Zij verdienden in korte tijd meer dan Handy's band tijdens de hele avond. Handy besefte toen hoe populair deze dansmuziek was: 'Then I saw the beauty of primitive music. They had the stuff people wanted. It touched the spot.'[172]

Handy's gebruik van de blues laat zien dat de commercie een grote rol speelt in het populariseren en verspreiden van muziek. Commercie maakt het mogelijk om kennis te nemen

[168] Jones, *Blues people*, 147-8.
[169] Oliver, P., *Blues Fell this Morning* (New York 1993) 255.
[170] Beauchamp, L., 'Interview with Famoudou Don Moye', 16.
[171] Lerner, G., 'Interview with Koko Taylor', in: Beauchamp, L.T. (ed.), *BluesSpeak* (Chicago 2010) 3-8, 7.
[172] Handy, W.C., *Father of the blues* (New York 1941) 80-2.

van verschillende tradities en hieruit inspiratie te putten. Zoals Pietrobruno aantoonde met zijn studie naar commerciële Latijns-Amerikaanse muziek, is traditie en commercie vaak verweven. Dit is ook het geval met de blues. Het is daarom te simpel om authenticiteit en commercie tegenover elkaar te zetten. De commercie heeft ervoor gezorgd dat geluidsopnames verspreid konden worden. Die opnames vormden de inspiratie voor bluesmuzikanten (zwart, blank, Amerikaans en Brits) zodat er mogelijkheden ontstonden voor vernieuwingen in de popmuziek en het ontstaan van nieuwe genres.

Bluesmuziek heeft naast traditionele ook commerciële wortels en dit maakt het lastig om te bepalen wat 'authentieke' blues is. De *folk revivalists* zagen in de *country blues* een muziekvorm die voortkwam uit het volk en als tegenhanger kon dienen van de commerciële muziekindustrie – en daarmee de kapitalistische samenleving. De folkloristen zagen hetzelfde, maar werden meer geleid door sentiment, romantisering en een notie dat tradities voorgoed zouden verdwijnen als zij niet ingrepen. Hierbij wordt de rol van professionele muzikanten (die voor geld muziek maken en dus per definitie commercieel zijn) uit het oog gelaten. Bluesmusici als Blind Lemon Jefferson gebruikten weliswaar traditionele liederen, maar zij werden ook beïnvloed door de commerciële verspreiding van muziek en speelden in op de groeiende populariteit van blues.[173]

De commerciële muziektradities in het begin van de twintigste eeuw zijn, zoals ook Peter Muir betoogt, van grote invloed geweest op de ontwikkeling van de blues.[174] Muir onderzoekt gepubliceerde bladmuziek van vroege blues, ragtime en 'proto-blues' – de voorloper van de bekende blues die de *Blues Queens* voortbracht. Zuidelijke componisten, waaronder Handy, werden door lokale muziekpraktijken geïnspireerd om dansbare bluesmuziek te creëren. Deze populaire blues was bepalend in de ontwikkeling die de blues na Handy onderging. De vroege populaire blues verdient volgens Muir daarom meer serieuze studie: '… early commercial blues was of great significance, a vitally important *missing link* in the evolution not only of blues itself, but also surrounding styles like jazz and popular song. Besides which, so much of it was great music! Yet despite this, the genre had been almost totally neglected by scholarship.'[175]

Platenmaatschappijen in de vroege twintigste eeuw zagen commerciële potentie in het verkopen van muziekopnames aan de zwarte bevolking. Zij pasten hun marketing hierop aan en creëerden raciale categorieën in hun uitgaven. De 'Race Records' waren bedoeld voor zwarten en Afro-Amerikaanse muziek werd beschouwd als een apart genre. Wald en Miller tonen aan dat de segregatie die in de Amerikaanse samenleving bestond werd doorgezet in de commerciële

---

[173] Wald, *The Blues*, 29.
[174] Muir, P.C., *Long lost blues: Popular blues in America, 1850-1920* (Urbana 2010).
[175] Citaat van Muir op de officiële website van *Long lost blues*: www.longlostblues.com. Verkregen op 23 januari 2013. De website bevat een uitgebreide discografie en audio-voorbeelden van vroege commerciële blues.

muziekwereld. Van zwarte artiesten werd er verwacht 'zwarte muziek' te maken terwijl blanke artiesten 'old time-' of 'hillbilly-' muziek maakten voor een blank publiek. De interraciale kruisverstuiving van muzikale invloeden maakte deze indelingen soms lastig: de blanke Allen Brothers werden vaak gecategoriseerd als 'race' en als de opname van een zwarte muzikant een blank publiek zou kunnen aanspreken werd deze vaak in de popcatalogus geplaatst. Maar over het algemeen hanteerden de platenmaatschappijen een strikte scheiding tussen blanke en zwarte performers: 'Companies (…) often refused to allow black artists to record selections the musicians held dear — from pop songs and arias to hillbilly breakdowns — but did not fit within corporate conceptions of black music.'[176] De platenmaatschappijen hingen een idee van authenticiteit aan dat het blanke en zwarte publiek zou moeten aanspreken en spoorden hun artiesten aan om die notie te volgen. '[White artists] had to paint the pop tunes they loved with a patina of down-home credibility. Southern black recording artists were encouraged to pretend they did not know about modern pop music.'[177]

Tijdens de *folk revival* werd er een nadruk gelegd op de authenticiteit van de rurale blues. Voorheen trok de blues luisteraars die geïnteresseerd waren in dansmuziek en humoristische teksten. De *revivalists* zochten echter naar 'een alternatief voor het lichte amusement van de popmuziek' en 'inzicht in een verloren wereld', aldus Wald. Hij ziet een voordeel in deze voorkeur voor authenticiteit; het heeft er immers voor gezorgd dat oudere vormen van blues bewaard bleven en gezien werden als kunstvorm.[178] De *blues revival* ontstond door het werk van platenverzamelaars, die de opnamen van de folkloristen en platenmaatschappijen van dertig jaar eerder herontdekten. Folkmuzikanten imiteerden al snel de uitvoeringen op deze opnamen. Britse bands als de Rolling Stones werden geïnspireerd door de blues en zwarte bluesartiesten als B.B. King kregen er vele blanke fans bij.

Het onderscheid tussen *rural* en *urban* blues is vooral het gevolg van het werk van de platenverzamelaars die de *blues revival* mogelijk hebben gemaakt, aldus Hamilton in haar studie naar bluesonderzoek. Dit onderscheid, zo benadrukt zij, was van weinig belang voor het bluespubliek in de jaren '20 en '30: het werd niet in de advertenties gebruikt en de meeste bluesmuzikanten verdienden hun geld op straat in de steden en leerden hun vak van andere straatmuzikanten.[179] Deze zoektocht naar een alternatief voor moderniteit door de blanke

---

[176] Citaat van: Miller, *Segregating Sound,* 189; Wald, *The Blues*, 24, 96-9; Wald, *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues* (New York 2004) 22.

[177] Miller, *Segregating sound*, 227. Meer over het raciale onderscheid dat door de muziekindustrie werd toegepast is onder andere te vinden in: Roy, W., '"Race records" and "hillbilly music": Institutional origins of racial categories in the American commercial recording industry', *Poetics* 32 (2004) 265.

[178] Wald, *The Blues*, 70-1.

[179] Hamilton, M., 'Sexuality, authenticity and the making of the blues tradition', *Past & Present* 169 (2000) 132-160, 150.

revivalists heeft ervoor gezorgd dat de geschiedenis van de blues herschreven werd; Robert Johnson werd bijvoorbeeld gezien als de ultieme folk-bluesmuzikant. Het zorgde er ook voor dat het blanke publiek blues tot 'een soort acteren' maakte, aldus Wald.[180] Hoewel Wald hier niet veel problemen mee heeft, moet er kritisch gekeken worden naar deze vorm van *appropriation*.

Robert Johnson is wellicht een van de bekendste bluesartiesten, ondanks dat wij weinig over hem weten. Er zijn slechts twee foto's van hem bekend en in zijn leven heeft hij maar weinig opnames gemaakt. Zijn bekendheid is vooral het gevolg van de legende van *The Crossroads*. Johnson zou als een beginner weinig succes hebben gehad met zijn amateuristische optredens. Na een korte afwezigheid, waarin niemand hem gezien zou hebben en niemand zou weten waar hij was, kwam Johnson terug, trad hij op en speelde hij de sterren van de hemel. Johnson had niet alleen muzikaal succes: hij scheen het ook goed te doen bij de vrouwen. In zijn muziek drukte hij echter uit wat hem dwars zat ('Hell Hound on my trail', The Devil and me'). Robert Johnson had namelijk zijn ziel verkocht aan de duivel om zijn succes te kunnen behalen. Op middernacht zou hij naar een kruispunt (*The Crossroads*) zijn gegaan en van een vreemde voorbijganger de blues hebben leren spelen. De duivel kreeg uiteindelijk zijn ziel: op 27-jarige leeftijd stierf Robert Johnson aan een onbekende oorzaak.

De mythologisering van Robert Johnson is het gevolg van een romantisering van het getalenteerde individu en de creativiteit die voortkomt uit een innerlijke strijd. De *blues revival* draaide vooral om de eenzame zwarte man die zichzelf met een akoestische gitaar begeleidt: het beeld dat Handy ook al schetste in zijn verhaal over zijn ontmoeting met de blues op het kleine station in Tutwiler. Son House, Charley Patton en Robert Johnson werden gezien als *the real thing*.[181] In de laatste jaren zijn historici kritischer gaan kijken naar de mythe van Robert Johnson. Wald en Schroeder zien het ontstaan van de mythe als een onderdeel in de culturele tegenbeweging van de jaren '60. Schroeder benadrukt dat de mythe vooral aantrekkelijk was voor een jong publiek dat streefde naar rebellie en een vrijheid van persoonlijke expressie. Bovendien heeft de mythe een exotische aantrekkingskracht. Johnson is volgens Schroeder een figuur dat nog steeds tot de verbeelding spreekt, nog steeds cultureel relevant is, omdat hij verschillende betekenissen heeft voor verschillende mensen.[182]

De populariteit van de mythe van Robert Johnson kan gezien worden als een waardering van een andere vorm van authenticiteit. De folkloristen zochten naar een volkscultuur die onaangetast was door commercie en legden de nadruk op overgeleverde tradities. De romantische *revivalists* van de jaren '60 zochten naar een *authenticity as self-expression*. Het verband met een Afro-Amerikaanse culturele achtergrond kan daarbij misschien vergeten worden, maar het gevolg van deze nieuwe authenticiteitswaardering is wel een herwaardering

[180] Wald, E., *Escaping the Delta: Robert Johnson and the invention of the blues* (New York 2004) 253.
[181] Evans, D., *Big road blues* (Berkeley 1982) 174-5.
[182] Schroeder, P.R., *Robert Johnson, Mythmaking, and contemporary American culture* (Urbana 2004) 54.

van de creativiteit van bluesmuzikanten op een individueel niveau. Deze waardering zorgt er ook voor dat de blues als muziekvorm gebruikt kon worden door anderen, die niet het gedeelde verleden hebben van zwarte Amerikanen. Charters ziet blues als een persoonlijk expressiemiddel, een 'poëtische taal' die tijdloos is en over de 'menselijke werkelijkheid' gaat. Dit zorgt ervoor dat het meer dan slechts een historische voetnoot is, meer dan 'slechts een proteststem op een moment in de geschiedenis.'[183]

Hamilton karakteriseert het werk van de *blues revivalists* niet als een heropleving, maar als een uitvinding. De beschouwing van de Delta blues, waarvan Robert Johnson een belangrijk voorbeeld is, als de ultieme vorm van blues die het dichtste bij een pure vorm van expressie ligt, heeft het beeld van de blues voor altijd veranderd. De eenzame, getorm'enteerde zwarte man werd het icoon voor de blues, 'a resonant figure of cultural purity.'[184] De aantrekkingskracht tot dit icoon komt volgens Hamilton vooral voort uit een primitivistische drang tot een ongehinderde uiting van emotie.

> 'Embedded in [the revivalist's] search for the authentic was a sensitivity to emotion, a desire to be deeply moved by manifestations of inner feeling. (…) Revivalists channeled that search for life sources into the blues and in the process remade the tradition. (…) To revivalists the authentic bluesman was a tormented soul who found in his suffering a kind of transcendence: driven by demons, as legend held Robert Johnson had been, but generating through his torment the blues' highest art.'[185]

De romantische blik op Robert Johnson (en wellicht bluesmuziek in het algemeen) lijkt te botsen met de werkelijkheid van de commerciële aspecten van het muziek maken. Deze schijnbare tegenstrijdigheid van creatieve impuls en commerciële motivaties is nog steeds de reden waarom Robert Johnson door mythes omhuld is – en het vertroebelt onze blik op de historische Johnson:

> '… the more Johnson's music is hyped, the more difficult it becomes to appreciate its actual beauties. Similarly, we resist the image of Johnson making music as a career, rather than out of some dark compulsion. The idea of a man producing those sounds largely out of a desire to sell records seems unthinkable. […] Likewise, our own sense of romance rebels at the idea of creative genius coexisting with a banal drive to carve out a living.'[186]

---

[183] Charters, S., *The poetry of the blues* (New York 1986) 173.
[184] Hamilton, 'Sexuality, authenticity and the making of the blues tradition', 156.
[185] Idem, 159-60.
[186] Polizzotti, M., 'Love in vain', *The New Republic*, (7 en 14 juni 2004) 40-45, 45.

Door de ontwikkeling van opnametechnieken konden jonge bluesmuzikanten van vastgelegde bluesliedjes leren. De platenmaatschappijen hadden daarom onbedoeld een progressieve rol in de ontwikkeling van een Afro-Amerikaanse kunstvorm, geeft Barlow toe. Desondanks ziet hij ook een nadeel in de verspreiding van bluesmuziek op opnames. Deze ontwikkeling, die hij karakteriseert als de transformatie van een volksmuziek (*folk music*) tot een commercieel product, zorgde voor een stagnatie in de vernieuwing van de bluesmuziek. Grote platenmaatschappijen herhaalden liever successen uit het verleden met dezelfde conventionele liedstructuur en 'gekannibaliseerde' songteksten: '(t)hese recordings diluted the content and the character of the blues, substituting a predictable imitation for the real thing (...).' Commercie vormde dus een gevaar voor de authenticiteit van de blues, aldus Barlow.[187]

De opkomst van opnametechnieken en de daaropvolgende verspreiding van muziekopnames heeft gevolgen gehad voor de manier waarop muziek beschouwd wordt. Doordat een uitvoering van een lied op een plaat vast te leggen is kan muziek een 'ding' worden – iets dat tastbaar is in de vorm van een grammofoonplaat, lp of cd. Daardoor kan er gesproken worden van een 'origineel' – de eerste opname van een lied, gespeeld door 'de originele' band of artiest die het lied heeft geschreven en/of voor het eerst heeft opgenomen.

Dit idee van 'het origineel' is echter problematisch voor muziek, vooral voor muzieksoorten als blues, die ontstaan zijn uit verschillende tradities. Bluesartiesten speelden voor een publiek en zij waren dan ook georiënteerd op de uitvoering. Zij zagen hun teksten vaak niet als een compositie omdat improvisatie in hun optredens een belangrijk element was. Hierbij werden regels soms ter plekke verzonnen. De interactie met het publiek wordt door Ferris zelfs als essentieel beschouwd: 'Listeners influence the length and structure of each blues performed and force the singer to integrate his song with their responses. (...)[W]hat I first saw as "interruptions" were, in fact, the heart of the blues performance.'[188]

Vooral in de vroege blues werden verzen uit andere liederen overgenomen, aangepast, bewerkt en geïmiteerd om zo tot een nieuw blueslied te komen. Bluesteksten werden beschouwd als een soort publiek bezit. Wald benadrukt dan ook dat de opname van een dergelijke uitvoering slechts het idee geeft dat het een voltooide compositie is, terwijl de artiest vijf minuten later andere verzen in een andere volgorde zou kunnen gebruiken.[189] De teksten van blues, de uitvoeringen van dezelfde teksten door verschillende artiesten, het lenen van een vers of een melodielijn: zij moeten vooral gezien worden als het bewijs van een levende cultuur

[187] Barlow, *'Looking up at down'*, 115.

[188] Ferris, W.R., *Blues from the Delta* (New York 1978) 101-2. Lacava hecht belang aan zowel verbale als non-verbale uitingen bij bluesoptredens: Lacava, J. D., 'The theatricality of the blues', *Black Music Research Journal* 12, 1 (1992) 127-139. Keil karakteriseert de interactie tussen het publiek en de artiest als een ritueel: Keil, *Urban blues*, hoofdstukken 6 en 7.

[189] Wald, *The blues*, 112-3. Hatch en Millward gaan verder in op het idee van een '*common-stock material*' – thema's en verzen die bij blank en zwart bekend waren en die in de jaren '20 in de blanke en zwarte muzikale tradities zijn opgenomen: Hatch en Millward, *From blues to rock*, 18-9.

en een gedeelde taal om een persoonlijke uitdrukking te vinden. (In de woorden van Wald: '… there is no way to write a comprehensible sentence without reusing familiar arrangements of familiar words – that is what makes up a language.')[190]

Het bovengenoemde citaat van Koko Taylor geeft aan dat gevoel en expressie belangrijkere factoren kunnen zijn in authenticiteitsperceptie. In hetzelfde interview vertelt ze over haar bewondering voor blanke bluesartiesten die blues kunnen spelen, ondanks dat zij geen gedeeld verleden hebben met zwarte bluesartiesten.

> 'You don't necessarily have to have lived the life, you know, and went through the struggle and hardships of life that I have to sing the Blues. There's a lot of White groups out here today singing the Blues, and I refuse to think that they is singing the Blues because they have lived the Blues or was born with the Blues. I think they are singing the Blues because they love the Blues music, and they have very good talent to sing the Blues.'[191]

De notie dat gevoel en expressie belangrijke factoren zijn in de beleving van (blues-)muziek doet ons denken aan het concept van *existential authenticity*. Een gebrek aan een gedeeld verleden met zwarte Amerikanen, het ontbreken van een *black experience*, betekent niet dat de persoonlijke ervaring bij het beleven van bluesmuziek niet authentiek is; er kan immers een persoonlijke voldoening uit voortkomen en het kan een belangrijke plaats innemen in iemands leven.

Het eerder genoemde *experiential access argument* beweert dat blanken niet volledig, op een 'dieper niveau', de blues kunnen ervaren, omdat zij de achtergrond niet hebben om verwijzingen met meerdere lagen van betekenis te kunnen begrijpen. Rudinow erkent deze meerdere lagen, maar merkt op dat dit betekent dat buitenstaanders uiteindelijk ook tot de 'blues community' kunnen behoren. De diepere betekenis kan immers overgedragen worden omdat het begrip hiervan geworteld is in kennis van de cultuur en niet in onveranderlijke eigenschappen als 'ras'. Het *experiential acces argument* houdt geen rekening met de 'universele, menselijke' thema's in de blues, aldus Rudinow, en impliceert de mogelijkheid dat niet-zwarten 'ingewijd' kunnen worden in het gebruik van blues als een expressiemiddel. Op de vraag of blanken de blues kunnen zingen antwoort hij dan ook: 'Yes. Unless you're a racist.'[192] Rudinows opvatting van een authentieke bluesuitvoering komt uiteindelijk voort uit een waardering van integriteit en het hanteren van het bluesidioom, en de erkenning van en respect voor de oorsprong van de blues.

---

[190] Wald, *The blues*, 116.
[191] Lerner, 'Interview with Koko Taylor', 7.
[192] Rudinow, 'Race, ethnicity, expressive authenticity', 134.

> '… the essence of the blues is a stance embodied and articulated in sound and poetry, and what distinguishes authentic from inauthentic blues is essentially what distinguishes that stance from its superficial imitations – from posturing. I think that if we wish to avoid ethnocentrism, as we would wish to avoid racism, what we should say is that the authenticity of a blues performance turns not on the ethnicity of the performer but on the degree of mastery of the idiom and the integrity of the performer's use of the idiom in performance. This last is delicate and can be difficult to discern. But what one is looking for is evidence in and around the performance of the performer's recognition and acknowledgement of indebtedness to sources of inspiration and technique (which as a matter of historical fact do have an identifiable ethnicity).' [193]

De bluescultuur staat boven rassen-, klasse- en generatieverschillen, aldus Barlow. Blank en zwart kunnen hun tijd in hun eigen gemeenschap doorbrengen en zo gescheiden leven, maar de bluescultuur loopt tegen deze sociale stratificatie in. Vooral het overdragen van de bluestraditie van de oude zwarte arbeidersklasse aan de blanke middenklasse, heeft sociale relaties opgeschud. Barlow is erg positief over de verspreiding van bluesmuziek. Ondanks dat er een historische nalatenschap van racisme bestaat en er nog verschillen bestaan in klasse, ras en geslacht, kan de liefde en respect voor muziek voor een interculturele communicatie zorgen: 'This proclivity to break down cultural barriers and to refashion race and social relations along more egalitarian lines gives the blues culture its utopian potential and positions it as a radical alternative to the color-coded, hierarchical dominant culture.'[194]

In de laatste decennia is de blues een internationale en interraciale muziekcultuur geworden. Publieke erkenning van blues als een 'American cultural treasure' heeft ervoor gezorgd dat de academische interesse ervoor gegroeid is. Publiek geld heeft mogelijk gemaakt dat bluesmuzikanten, -musea, festivals, films, onderwijsprogramma's ondersteund zijn. Dit heeft voor 'een cohesie in de bluescultuur' gezorgd. Helaas is deze ondersteuning gekomen nadat de blues voorbij zijn hoogtepunt was, aldus Barlow: '(t)he music and message are no longer on the cutting edge of the black oral tradition.'[195] Toch is blues een belangrijk onderdeel van de Amerikaanse populaire muziek, gedeeltelijk door de invloed van blanke fans.

---

[193] Idem, 135.
[194] Barlow, *'Looking up at down'*, 346.
[195] Idem, 340-1.

2.5 CONCLUSIE: EEN 'BLUESIDENTITEIT'

"Nothing more clearly affirms one's 'class,' nothing more infallibly classifies, than tastes in music."
– PIERRE BOURDIEU [196]

Het antwoord op de vraag of er een 'bluesidentiteit' is, of 'van wie' de blues eigenlijk is, verschilt naar gelang de interpretaties van de geschiedenis van de blues. Het hangt af van 'de herinnering' die bluesmuziek met zich meedraagt en door wie het wordt herinnerd. En het wordt beïnvloed door de vraag wanneer blues 'echt' of 'nep' is. De literatuur die ik behandeld heb is slechts een deel van alle bluesliteratuur en de elementen die ik uitgelicht heb roepen vragen op die in de tekst niet expliciet gesteld zijn – laat staan beantwoord. Desondanks kan deze casusstudie een nuttig begin zijn voor een verdere studie naar muziek als immaterieel cultureel erfgoed in het algemeen en bluesmuziek als erfgoed in het bijzonder.

De geschiedenis van de blues laat zien dat muziek geen 'pure' vorm kent. Muziek wordt gemaakt door mensen, als individuen en als leden van een gemeenschap, en mensen hebben altijd interactie. Zij worden beïnvloed door wat zij horen en worden geïnspireerd door anderen. Het is daarom niet verwonderlijk dat een muziekvorm veranderingen ondergaat en er nieuwe muziekvormen ontstaan. Tango is ontstaan door het samenkomen van immigranten in de steden van Uruguay en Argentinië, flamenco is ontstaan door de interactie tussen Arabieren, joden en zigeuners en blues is ontstaan doordat blanke en zwarte Amerikanen elkaar beïnvloedden.

Afrikaanse slaven brachten hun muziek mee naar de Noord-Amerikaanse plantages. Zij bleven muziek maken en zij bleven hun muziek ontwikkelen onder invloed van de omgeving waarin zij zich bevonden. Als nieuwe, zwarte Amerikanen pasten hun nakomelingen hun muziek aan op een veranderende smaak en een veranderende maatschappelijke context. Bluesmuziek heeft haar wortels in het zwarte Amerikaanse verleden. Musicologische eigenschappen als de *blue note* en het karakteristieke *call-and-response*-patroon zijn overgeleverd uit west-Afrikaanse tradities. De instrumentatie en de liedstructuur zijn gevormd onder invloed van de Amerikaanse, blanke, omgeving. Musicologisch gezien draagt bluesmuziek dus een gemengd *cultural memory* met zich mee.

Als er beweerd wordt dat slechts zwarte Amerikanen authentieke blues kunnen spelen dan wordt er verwezen naar een gedeeld verleden, naar gedeelde ervaringen van Afro-Amerikanen. Niet-zwarten zouden niet kunnen begrijpen hoe het is om zwart te zijn in Amerika – en deze *black experience* zou de bron zijn van de expressie van de blues. Er moet echter niet

[196] Bourdieu, P., *Distinction. A social critique of the judgement of taste* (Londen 1984) 18.

vergeten worden dat de blues ook wortels heeft in een bredere context: de invloed van blanke muzikale tradities en de commerciële muziekindustrie. Bovendien is blues ook een kunstvorm. Blues bevat meer dan verwijzingen naar een gedeeld zwart verleden; het is ook een expressievorm die over universele thema's kan gaan. De veranderde perceptie van blues als volkstraditie naar blues als muzikale kunstvorm komt voort uit de waardering van *authenticity as self-expression*. Het heeft ervoor gezorgd dat blues als een onderdeel van de Amerikaanse muziekcultuur wordt gezien. Blues is dan niet slechts een bepalende factor in de identiteit van zwarte Amerikanen, maar kenmerkend voor de Amerikaanse cultuur met al haar diversiteit.

Muziek is belangrijk voor een identiteitsgevoel en dit is vooral het geval voor minderheden. Zwarte Amerikanen vonden in muziek een manier om een politiek bewustzijn te cultiveren en zo een identiteit te vinden als Amerikaan.[197] De context die dit mogelijk maakte is daarbij essentieel. De geleidelijke deelname aan de Amerikaanse consumptiemaatschappij zorgde ervoor dat er een idee ontstond van een zwarte Amerikaanse identiteit omdat het zwarten de mogelijkheid schonk deel te nemen aan de samenleving en tegelijkertijd zich te onderscheiden.[198] Hieruit kunnen we leren dat een populaire cultuur net zo belangrijk is voor een identiteitsgevoel als een traditionele. Sterker nog: een populaire cultuur kan bepalender zijn omdat het levendig is, meer participanten heeft, meer open staat voor invloeden uit allerlei hoeken. Daardoor ontstaan er meer mogelijkheden tot nieuwe ideeën en nieuwe vormen van zelfexpressie.

De blues zou wellicht weinig invloed hebben gehad op de Amerikaanse populaire (muziek-)cultuur als zij geen commerciële wortels had. De commercie – ondanks haar soms beperkende werking op creativiteit – heeft ervoor gezorgd dat het grote publiek met blues kennis kon maken. Zonder de verspreiding die de muziekindustrie mogelijk maakte hadden bluesartiesten minder inspiratiebronnen tot hun beschikking. Dan zouden zij, en latere generaties binnen en buiten de VS, minder geïnnoveerd kunnen hebben. De ontwikkeling van de Amerikaanse populaire muziek – en daarmee populaire cultuur op een globale schaal – zou een andere wending hebben genomen omdat het kenmerkende element in de Amerikaanse populaire cultuur commercie is.[199]

---

[197] Ward, B.R., *Just My Soul Responding: Rhythm and Blues, Black Consciousness, and Race Relations* (Berkeley 1998).

[198] Baldwin, D.L., *Chicago's New Negroes: Modernity, the Great Migration, and black urban life* (Chapel Hill 2007); Green, A., *Selling the Race: Culture, Community, and Black Chicago, 1940-1955* (Chicago 2007); Neary, T. B. 'Buying the Dream: Identity, authenticity, and mass consumption in black America', *Journal of Urban History* 36, 1 (2009) 116-122.

[199] Consumentisme wordt als een bepalende factor gezien in de Amerikaanse cultuur van de twintigste eeuw, bijvoorbeeld in: Cohen, L., *A consumer's republic: The politics of mass consumption in Postwar America* (New York 2003).

De identiteit die de geschiedenis van de blues laat zien is van een kleurrijke, diverse gemeenschap die tradities aanpast op de ontwikkelingen van de moderniteit, die uit een soms pijnlijk verleden put om muziek te maken die ons op een menselijk niveau raakt, ons soms laat nadenken, ontroert of opvrolijkt. Willen we blues als erfgoed en als kunstvorm waarderen, dan is de belangrijkste vraag die we onszelf moeten stellen niet van wie de blues is, maar voor wie de blues is.

3. CONCLUSIE: HERITAGE BLUES

"This land is your land & this land is my land – sure – but the world is run by those that never listen to music anyway."
– BOB DYLAN (*Tarantula*, 1970, p. 88)

Cultureel erfgoed is een dialoog die wij met onszelf aangaan als samenleving. Als wij bepalen dat tastbare en ontastbare resten uit het verleden het waard zijn om te herinneren, dan proberen wij onze samenleving te verklaren. Dan willen wij niet alleen weten hoe onze samenleving geworden is zoals zij is, maar willen wij ook haar schoonheid behouden, vasthouden aan idealen waarvoor gestreden is en deze schoonheid en waarden overbrengen op volgende generaties. Cultureel erfgoed geeft een gemeenschap wortels in het verleden, zodat zij in de toekomst kan bloeien. De nadruk moet hierbij liggen op het bloeien, niet op de wortels; wortels geven ons stabiliteit maar kunnen ons immers ook beperken. Het heeft geen zin om onszelf te vragen hoe wij hier gekomen zijn als wij het antwoord op die vraag niet gebruiken om te bepalen waar wij heen willen gaan. Cultureel erfgoed kan ons hierbij helpen omdat het ons een mogelijkheid biedt tot zelfreflectie.

Bluesmuziek neemt voor sommige artiesten en fans een belangrijke plaats in bij de beleving en waardering van het muzikale landschap van de VS en van de wereld. Blues is zonder twijfel een factor van grote invloed geweest op de ontwikkeling van de Amerikaanse popmuziek – en daarmee ook de ontwikkeling van wereldwijd bekende, geconsumeerde en beoefende populaire muziek.[200] Vanuit dat oogpunt kan blues als muzikaal erfgoed beschouwd worden: bepaalde bluesstandaarden, zowel tekstuele als muzikale innovaties op conventionele akkoordenwisselingen en liedstructuren, zijn overgenomen door muzikanten die grote bekendheid genieten en invloed hebben gehad op de popmuziek. Zij hebben blueselementen bewust in hun muziek verwerkt en daarmee de rol van erfgenamen van de blues op zich genomen. Voor deze artiesten en hun fans lijdt het geen twijfel dat bluesmuziek gekoesterd en in leven gehouden moet worden omdat deze muziek voor hen een emotionele expressievorm is.

Behalve deze waarde als expressievorm toont de blues ook aan dat diversiteit belangrijk is in het ontwikkelen van nieuwe muzikale uitingen. Zoals de geschiedenis van de blues – en de geschiedenis van alle popmuziek wat dat betreft – aantoont, zijn er geen duidelijke grenzen tussen traditie en commercie, authenticiteit en *appropriation*. Dit komt doordat inspiratie overal vandaan kan komen, ondanks de beperkingen die een maatschappij op menselijke relaties kan leggen. Dit is de werkelijke reden waarom bluesmuziek als cultureel erfgoed gezien kan worden:

[200] Phinney, K., *Souled American: How Black Music Transformed White Culture (*New York 2005).

het toont aan hoe mensen elkaar hebben beïnvloed, door elkaar geïnspireerd zijn en nieuwe manieren hebben gevonden om elkaar te raken. Het is een viering van een populaire cultuur die openstaat voor iedereen en zo eenieder de mogelijkheid geeft zich te uiten – zowel door een persoonlijke, emotionele expressie als het erkennen van een verwantschap met een gemeenschap. Als wij op deze manier naar blues kijken kan het werkelijk globaal erfgoed worden.

Bluesmuziek en sommige vormen van populaire muziek als tango en fado balanceren op de grens tussen traditie en commercie, het verleden en innovatie (als er al sprake is van grenzen). Bij de omgang met deze muziek moeten we niet gehinderd worden door nostalgie en het vasthouden aan traditie; dit zorgt er immers voor dat er geen innovatie mogelijk is en een kunstvorm en cultuur niet kan evolueren. De beste manier om het verleden te eren is om niet bang te zijn het verleden los te laten. Dit betekent niet dat het verleden vergeten moet worden maar dat het kan dienen tot inspiratie en reflectie, om zo uiteindelijk tot nieuwe dingen te komen en ons verder te helpen. En als we daarbij achter de horizon kijken en durven te leren van anderen, dan zijn de mogelijkheden eindeloos.

Deze scriptie heet *Heritage Blues* omdat het net als in veel blues gaat over moeilijkheden: de vraag of het overnemen van muziekelementen het negeren van een verleden is, de vraag of muziek maken voor geld betekent dat dit geen uiting kan zijn van echte ervaringen of emoties, de vraag of vernieuwing een waardering van het verleden in de weg staat. Op al deze vragen ben ik geneigd 'nee' te antwoorden, maar ik ben me ervan bewust dat er kritische kanttekeningen geplaatst moeten worden en er velen zullen zijn die het hier niet mee eens zijn. Gelukkig maar: zonder kritische blik op het gebruik van het verleden zou er geen sprake kunnen zijn van zelfreflectie.

Het logische vervolg op *Heritage Blues* is *Blues Heritage*: een studie naar de erfgoedindustrie rondom de blues. Daarbij kan gekeken worden naar de behandelde concepten. Op welke manier komen deze terug in de erfgoedindustrie? Worden zij kritisch benaderd? Hoe komt het verleden van de blues naar voren in festivals, film, muziekuitgaven en bluesmusea? En welk beeld schetst dit van de blues? Is er sprake van een *prosthetic memory* dat hierdoor wordt overgedragen? Door naar blues te kijken in populaire cultuur en toerisme analyseren we dieper hoe het verleden overgedragen wordt en in welke vormen hieruit inspiratie wordt geput. Het laat ons zien hoe een populaire cultuur tot stand komt met behulp van het verleden.

De wereld is in de twintigste eeuw kleurrijker geworden. Inwoners van voormalige koloniën kwamen naar West-Europa en veranderden het straatbeeld – zowel het werkelijke als het nostalgische. Afrikaanse voetballers in het Franse nationale team zijn de grote voorbeelden voor

de jeugd, na een avond uitgaan is het een traditie geworden om bij 'de Turk' om de hoek kebab te eten en traditionele Surinaamse gerechten zijn door blank, zwart en alles daartussen thuis te maken met behulp van poeders uit plastic zakjes van een oer-Hollands merk. Commercie, migratie, massamedia, wereldwijde verspreiding van ideeën en entertainment zorgen ervoor dat het soms moeilijk is om van de cultuur van een land te spreken, omdat er zoveel gemeenschappen wonen en er zoveel interactie is tussen mensen met verschillende achtergronden.

Deze ontwikkelingen zorgen ervoor dat we rekening moeten houden met de globalisering in al haar verscheidenheid als wij kijken naar immaterieel cultureel erfgoed. Het overnemen van culturele elementen uit een andere gemeenschap is een praktijk met een lang verleden, een praktijk die ervoor zorgt dat culturen zich ontwikkelen en mensen nieuwe manieren van culturele expressie vinden. Zonder deze culturele ontwikkelingen zijn we beperkt in onze uitingen en uiteindelijk in ons wereldbeeld omdat we ons weinig bewust zouden zijn van wat voor ideeën, schoonheid en mogelijkheden er achter de horizon schuilen.

LITERATUUR

Abbott, L. en D. Seroff, '"they Cert'Ly Sound Good to Me": Sheet Music, Southern Vaudeville, and the Commercial Ascendancy of the Blues', *American Music* 14, 4, New Perspectives on the Blues (1996) 402-454.

———, *Ragged but right: Black traveling shows, 'Coon songs', and the dark pathway to blues and jazz* (Jackson 2007).

Aigner-Treworgy, A. en T. Cohen, 'Obama adds his voice to White House Blues jam', *CNN*, verkregen via: http://articles.cnn.com/2012-02-21/entertainment/showbiz_obama-red-white-and-blues_1_blues-keb-mo-king-and-guy?_s=PM:SHOWBIZ, verkregen op 2 september 2012.

Armstrong, E. G., 'Eminem's Construction of Authenticity' *Popular Music and Society* 27, 3 (2004) 335-356.

Ashworth, G.J. (ed.), *Building a New Heritage : Tourism, Culture, and Identity in the New Europe* (Londen 1994).

Ashworth, G.J., B. Graham and J.E. Tunbridge (eds.), *Pluralising Pasts: Heritage, Identity and Place in Multicultural Societies* (Londen 2007).

Assmann, A., 'Transformations between History and Memory', *Social Research* 75, 1 (2008): 49-72.

Assmann, A. en S. Conrad (eds.), *Memory in a Global Age : Discourses, Practices and Trajectories* (Basingstoke 2010).

Assmann, J. en J. Czaplicka. 'Collective Memory and Cultural Identity', *New German Critique* 65 (1995) 125-133.

Assmann, J., ' Communicative and cultural memory', in: Erll, A. en Nèunning, A. (eds.), *Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook* (Berlijn 2008).

———, 'Globalization, Universalism, and the erosion of cultural memory', in: A. Assmann en S. Conrad (eds.), *Memory in a global age* (Basingstoke 2010) 121-137.

Baker, H. Jr., *Blues, ideology and Afro-American Literature* (Chicago 1986).

Baldwin, D.L., *Chicago's New Negroes: Modernity, the Great Migration, and black urban life* (Chapel Hill 2007).

Barker, H. en Y. Taylor, *Faking it: The quest for authenticity in popular music* (Londen 2007).

Barlow, W., *"Looking up at down". The emergence of blues culture* (Philadelphia 1989).

Barth, F., 'Boundaries and connections', in: A. Cohen (ed.), *Signifying identities* (Londen 2000) 17-36.

Beauchamp, L.T. (ed.), *BluesSpeak* (Chicago 2010).

Beauchamp, L., 'Interview with Famoudou Don Moye', in: Beauchamp, L.T. (ed.), *BluesSpeak* (Chicago 2010)13-16.

Biddle, I. en V. Knights (eds.), *Music, national identity and the politics of location* (Aldershot 2007).

Bourdieu, P., *Distinction. A social critique of the judgement of taste* (Londen 1984).

Broonzy, W., *Big bill blues* (New York 1964).

Cantwell, R., *When we were good: The Folk revival* (Cambridge, Mass. 1996).

Cashmore, E., *The Black Culture Industry* (London 1997).

Charters, S., *The Country Blues* (New York 1959).

———, *The poetry of the blues* (New York 1986).

Chhabra, D., R. Healy en E. Sills, 'Staged Authenticity and Heritage Tourism' *Annals of Tourism Research* 30, 3 (2003) 702-719.

Cohen, L., *A consumer's republic: The politics of mass consumption in Postwar America* (New York 2003).

Courlander, H., *Negro folk music, U.S.A.* (New York 1991).

Daley, M., '"Why do Whites sing Black?": The blues, whiteness, and early histories of rock', *Popular music and society* 26, 2 (2003) 161-167.

Dettmar, K.J.H. en W. Richey, *Reading Rock and Roll: Authenticity, Appropriation, Aesthetics* (New York 1999).

Du Bois, W.E.B., *The souls of black folk* (New York 1903).

Eastman, R., 'Country Blues Performance and the Oral Tradition' *Black Music Research Journal* 8, 2 (1988) 161-176.

Egeac, 'Application of fado to the representative list of the intangible cultural heritage of humanity (UNESCO)' (2010). Via: www.candidaturadofado.com, verkregen op 26 juni 2011.

Erll, A., A. Nèunning en S.B. Young (eds.), *Cultural Memory Studies: in international and interdisciplinary handbook* (Berlijn 2008).

Evans, D., 'The development of the blues', in: A. Moore (ed.), *The Cambridge companion to blues and gospel music* (Cambridge 2002) 20-43.

———, *Big road blues* (Berkeley 1982).

Ferris, W.R., 'Racial Repertoires among Blues Performers.' *Ethnomusicology* 14, 3 (1970): pp. 439-449.

Ferris, W.R., *Blues from the Delta* (New York 1978).

Filene, B., *Romancing the folk: Public memory and American roots music* (Chapel Hill 2000).

Fina, A. De, D. Schiffrin en M. Bamberg (eds.), *Discourse and identity* (Cambridge 2006).

Gates, H.L. Jr., *The signifying monkey: a theory of Afro-American literary criticism* (New York 1988).

George, B., 'Rapping at the margins: musical constructions of identities in contemporary France', in: Biddle, I. en V. Knights (eds.), *Music, national identity and the politics of location* (Aldershot 2007).

Green, A., *Selling the Race: Culture, Community, and Black Chicago, 1940-1955* (Chicago 2007).

Gunn, S., *History and cultural theory* (Harlow 2006).

Halbwachs, M. (vert.: L.A. Goser), *On collective memory* (Chicago 1992 [1925]).

Hamilton, M., *In Search of the Blues : Black Voices, White Visions* (New York 2008).

———, 'Sexuality, Authenticity and the Making of the Blues Tradition' *Past & Present* 169 (2000) 132-160.

———, 'The voice of the blues', *History workshop journal* 54 (2002)123-143.

Handy, W.C., *Father of the blues* (New York 1941).

Hartnell, A., 'Katrina Tourism and a Tale of Two Cities: Visualizing Race and Class in New Orleans', *American Quarterly* 61, 3 (2009) 723-747.

Hatch, D. en S. Millward, *From blues to rock. An analytical history of pop music* (Manchester 1987).

Jones, L., *Blues People : Negro Music in White America* (New York 1975).

Keil, C., *Urban Blues* (New York 1991).

Kinnon, J. B., 'Are whites taking or are blacks giving away the blues?', *Ebony* 52, 11 (1997) 86-91.

Lacava, J. D., 'The Theatricality of the Blues' *Black Music Research Journal* 12, 1 (1992) 127-139.

Landsberg, A., *Prosthetic Memory: The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture* (New York 2004).

Lee, K. 'Reconsidering Rap's "I": Eminem's Autobiographical Postures and the Construction of Identity Authenticity', *Canadian Review of American Studies* 38, 3 (2008) 351-374.

Lipzitz, G., *Dangerous crossroads: Popular music, Postmodernism, and the poetics of place* (New York 1994).

———, *Time passages: Collective memory and American popular culture* (Minneapolis 1990).

Lowenthal, D., 'Authenticity: Rock of Faith or Quicksand Quagmire?', *The Getty Newsletter* 14 (1999) 3.

———, 'Authenticity? The dogma of self-delusion', in: M. Jones (ed.), *Why fakes matter: essays on authenticity* (Londen 1992): 184-193.

———, 'From Harmony of the Spheres to National Anthem: Reflections on Musical Heritage.' *GeoJournal* 65, 1-2 (2006): 3-15.

———, 'Heritage and history. Rivals and partners in Europe', in R. Van Der Laarse (ed.), *Bezeten van vroeger. Erfgoed, identiteit en musealisering* (Amsterdam 2005) 29-39.

———, *Possessed by the past: The Heritage Crusade and the Spoils of History* (Cambridge, U.K. 1998).

MacCannell,D., 'Staged Authenticity: Arrangements of Social Space in Tourist Settings', *American Journal of Sociology* 79, 3 (1973) 589-603.

McLeod, K. 'Authenticity within Hip-Hop and Other Cultures Threatened with Assimilation' *Journal of Communication* 49, 4 (1999) 134-151.

Meadows, E. S., *Blues, Funk, Rhythm and Blues, Soul, Hip Hop and Rap. A research and information guide.* (New York 2010).

Miller, K., *Segregating Sound: Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow* (Durham 2010).

Misztal, B.A., 'Collective memory in a global age', *Current Sociology* 58, 1 (2010) 24-44.

Moore, A. (ed.), *The Cambridge Companion to Blues and Gospel Music* (Cambridge 2002).

Muir, P.C., *Long lost blues: Popular blues in America, 1850-1920* (Urbana 2010). Officiële website van de publicatie: http://www.longlostblues.com (verkregen op 23 januari 2013).

Neary, T. B. 'Buying the Dream: Identity, Authenticity, and Mass Consumption in Black America', *Journal of Urban History* 36, 1 (2009) 116-122.

Nora, P., *Les lieux de mémoire* (Parijs 1984-92).

Oakley, G. *The Devil's Music: A History of the Blues* (New York 1997).

Oliver, P., *Blues Fell this Morning* (New York 1993).

Palmer, R., *Deep blues. A musical and cultural history of the Mississippi Delta* (New York 1981).

Peterson, R.A., *Creating Country music: Fabricating authenticity* (Chicago 1997).

Phinney, K., *Souled American: How Black Music Transformed White Culture (*New York 2005).

Pietrobruno, S., 'Cultural Research and Intangible Heritage.', *Culture Unbound* 1, (2009) 227-247.

Polizzotti, M., 'Love in vain', *The New Republic* (7 en 14 juni 2004) 40-45.

Rijn, G. van, *Roosevelt's blues. African-American Blues and Gospel Songs on FDR* (Jackson 1997).

Root, D., *Cannibal Culture: Art, Appropriation, and the Commodification of Difference* (Boulder 1996).

Roy, W., '"Race records" and "hillbilly music": Institutional origins of racial categories in the American commercial recording industry' *Poetics* 32 (2004) 265.

———, *Reds, Whites, and Blues: Social Movements, Folk Music, and Race in the United States* (Princeton 2010).

Rudinow, J., 'Race, Ethnicity, Expressive Authenticity: Can White People Sing the Blues?' *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 52, 1, The Philosophy of Music (1994) 127-137.

Scarborough, D., *On the trail of negro folk songs* (Hatboro 1963 [Eerste uitgave: Harvard 1925]).

Schmidt, M. en Doebele, T., *Times like deese* (Doc Eye Film 2011) [film].

Schroeder, P.R., *Robert Johnson, Mythmaking, and contemporary American culture* (Urbana 2004).

Small, C., *Music of the Common Tongue: Survival and Celebration in Afro-American Music* (Londen 1994).

Smith, A., 'Blues, Criticism, and the Signifying Trickster', *Popular Music* 24, 2, Literature and Music (2005)179-191.

Sobral, A., '' Fragments of reminiscence': Popular music as a carrier of global memory', in: A. Assmann en S. Conrad (eds.), *Memory in a global age* (Basingstoke 2010): 199-224.

Souther, J. M., 'The Disneyfication of New Orleans: The French Quarter as Facade in a Divided City', *Journal of American History* 94, 3 (2007) 804-812.

Taylor, H., 'After the Deluge: The Post-Katrina Cultural Revival of New Orleans', *Journal of American Studies* 44, 3 (2010) 483-501.

Thomas,L., 'Roots Run Deep here: The Construction of Black New Orleans in Post-Katrina Tourism Narratives', *American Quarterly* 61, (2009) 749-768.

Titon, J.T., 'Reconstructing the blues: reflections on the 1960s Blues Revival', in: Rosenberg, N.V. (ed.), *Transforming tradition: Folk music revivals examined* (Urbana 1996) 220-40.

Tracy, S., '"Black Twice": performance conditions for blues and gospel artists', in: A. Moore (ed.), *The Cambridge companion to blues and gospel music* (Cambridge 2002) 89-101.

UNESCO, *Conventie Betreffende De Bescherming Van Het Immaterieel Cultureel Erfgoed* (2003).

———, *Fado Nominatieformulier Voor De Inschrijving Op De Lijst Van Immaterieel Cultureel Erfgoed (Referentienummer 00563)*, Bali, Indonesië, November 2011.

———, *Flamenco Nominatieformulier Voor De Inschrijving Op De Lijst Van Immaterieel Cultureel Erfgoed (Referentienummer 00363)*, Nairobi, November 2010.

———, *Tango Nominatieformulier Voor De Inschrijving Op De Lijst Van Immaterieel Cultureel Erfgoed (Referentienummer 00258)*, Abu Dhabi, 28 september - 2 oktober 2009.

———, 'What is Intangible Cultural Heritage?' , verkregen op 23 februari 2012, http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=en&pg=00002.

———, *UNESCO Universal Declaration on Cultural Diversity*, 2001. Verkregen via: http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001345/134556e.pdf. Verkregen op 23 februari 2012.

Urry, J., *The tourist gaze: leisure and travel in contemporary societies* (Londen 1990).

Vecco, M., 'A Definition of Cultural Heritage: From the Tangible to the Intangible', *Journal of Cultural Heritage* 11, 3 (2010) 321-324.

Vidal Gonzalez, M., 'Intangible Heritage Tourism and Identity', *Tourism Management* 29, 4 (2008) 807-810.

Wald, E., *The Blues: A very Short Introduction (very Short Introductions)* (New York 2010).

———, *Escaping the Delta: Robert Johnson and the Invention of the Blues* (New York 2004).

Wang, N., *Tourism and modernity: A sociological analysis* (Oxford 2000).

Wang, N., 'Rethinking authenticity in tourism experience', *Annals of tourism research* 26, 2 (1999).

Ward, B.R., *Just My Soul Responding: Rhythm and Blues, Black Consciousness, and Race Relations* (Berkeley 1998).

Weisethaunet, H. en U. Lindberg, 'Authenticity Revisited: The Rock Critic and the Changing Real', *Popular music and society* 33, 4 (2010) 465-485.

White, T., 'A man out of time beats the clock', *Musician* 60 (oktober 1983).

Woods, Clyde, 'Katrina's World: Blues, Bourbon, and the Return to the Source', *American Quarterly* 61, 3, (sept. 2009) 427-453.