



'Bird' & 'Diz'

De Weg Naar een Nieuwe Identiteit in Jazz.

Eindscriptie Bachelor Muziekwetenschap 2011

Luc Vermeulen (3146596)

Scriptiebegeleider: Drs. W. Turkenburg

Universiteit Utrecht

'Bird' & 'Diz'

De Weg Naar een Nieuwe Identiteit in Jazz.

Eindscriptie Bachelor Muziekwetenschap 2011

Auteur: Luc Vermeulen (studentnummer: 3146596)

Scriptiebegeleider: Drs. W. Turkenburg

Universiteit Utrecht

Inhoudsopgave

'Bird' & 'Diz'	1
De Weg Naar een Nieuwe Identiteit in Jazz.	1
<i>Eindscriptie Bachelor Muziekwetenschap 2011</i>	<i>1</i>
Inhoudsopgave	1
Inleiding	1
Bebop en de Rassenproblematiek.....	2
Bebop als Moderne Jazz.....	3
Bebop Dankzij Racisme?	5
De Discussie	5
Blues	9
Jazz Goes Modern!	14
Swing.....	14
Modernisering.....	16
Conclusie	19
Bibliografie	21
Boeken.....	21
Artikelen	21

Inleiding

Het is begin 1945. De muziekwereld in de Verenigde Staten staat aan de vooravond van een revolutie. Een nieuw genre in de jazz is in opkomst. Aan de hand van trompettist John 'Dizzy' Gillespie (1917-1993) en saxofonist Charlie 'Yardbird' Parker (1920-1955) ontstaat Bebop, een stijl die de jazz voor altijd zou veranderen. De Bebop, ontstaan uit onvrede over de door de blanken gedomineerde entertainmentmarkt, betekent het begin van de moderne jazz. Hiermee werpt de Bebopgeneratie zich op als een groep opstandige revolutionairen in een gesegregeerd Amerika en wordt er definitief afstand gedaan van de jazz als entertainmentvorm.

De voorgaande alinea zou zomaar aangetroffen kunnen worden in een beschrijving van Bebop als genre, zonder dat het bij velen de wenkbrauwen zou doen fronsen. Maar hoe weten we zeker om wat voor een reden de Bebop is ontstaan? En wie bepaald wanneer jazz modern is? Het beeld van de Bebopgeneratie heeft in de loop der jaren zijn vorm gekregen in de jazzwereld, alsmede daarbuiten. De 'hipcats' uit deze periode hebben volgens jazzcritici een grote invloed gehad op het historische verloop van de jazz als muziekgenre. Er is echter volop discussie over het ontstaan van het genre en de beweegredenen van de hoofdrolspelers.

De overgang van de Swing naar de Bebop gaat gepaard met veel verschillende opvattingen, mythes en verklaringen. In mijn essay wil ik de beeldvorming rondom het proces van deze overgang en daarmee ook de beeldvorming van de jazz bij deze overgang analyseren. De belangrijkste vraag heeft betrekking op de identiteitsconstructie van de Bebop naar aanleiding van de overgang van de Swing naar de Bebop. Zoals hierboven vermeld ging deze overgang gepaard met veel meningen en opvattingen over de ontwikkeling van de jazz. Hierbij zal ik in het bijzonder ingaan op de opkomst van de, volgens de meeste critici, grootste pioniers van Bebop: Dizzy Gillespie en Charlie Parker. Beide musici stonden in de tijd van de Bebop het meest in de belangstelling en zijn nu nog de boegbeelden van de Bebop.

De hoofdvraag van dit essay is: Hoe heeft de opkomst van Dizzy Gillespie en Charlie bijgedragen aan de identiteitsconstructie van de Bebop? De identiteit van een genre is veranderlijk. Hiermee wordt bedoeld dat verschillende opvattingen en uitspraken over een genre van onder meer muzikanten, critici en wetenschappers invloed kan hebben op de beeldvorming en de identiteit van een stroming. De identiteit kan, kortom, worden geconstrueerd en staat niet vast. De vaststaande gegevens die er zijn, zoals gebeurtenissen, muzikale kenmerken en andere feiten hebben op zichzelf geen betekenis. Deze betekenis ontstaat wanneer mensen hier betekenis aan geven. Deze theorie is tegenovergesteld aan het

essentialisme, waarin wordt aangenomen dat een bepaald vaststaand gegeven ook vaststaande kenmerken met zich meebrengt en niet veranderlijk zijn. (Negus, 1996) Ook de identiteit van Bebop wordt voor een groot deel bepaald door de beeldvorming rondom dit genre. Met deze hoofdvraag wil ik onderzoeken welke opvattingen en meningen over de carrières van Parker en Gillespie de beeldvorming, en hiermee de identiteit, van de Bebop heeft vormgegeven.

De bovenstaande vraag is beschrijvend van aard en het essay zal dan ook een beschrijvend karakter krijgen. Belangrijk hierin is de beeldvorming rondom beide musici en de Bebop in het algemeen in deze periode. Waar nu de opvattingen van en over beide artiesten door verscheidene critici als vaststaande gegevens worden gepresenteerd, wil ik juist kijken naar hoe deze opvattingen tot stand zijn gekomen. Het hoofddoel zal blijven om de identiteitsconstructie zelf weer te geven. Het is dus niet mijn uiteindelijke doel om de waarheid van deze uitspraken te toetsen. Ik neem echter wel een kritische benadering aan wanneer ik deze uitspraken benoem en zal uiteindelijk een eigen standpunt in de discussie aannemen.

Waar de opvattingen van en over beide pioniers, Gillespie en Parker, met betrekking tot de Bebop als feitelijke waarnemingen worden neergezet, verwacht ik dat de constructie van de identiteit van de Bebop een dynamischer proces van beeldvorming is geweest. Om dit na te kunnen gaan is het belangrijk om verschillende opvattingen en meningen over de Bebop uit de ontstaansperiode en van later na te gaan. Ook de sociale context rond dit onderwerp zal hierbij moeten worden meegenomen.

Bebop en de Rassenproblematiek

In het ontstaan van de Bebop lijken er twee onderwerpen een belangrijke rol te spelen. In de eerste plaats is dit het racisme in de Verenigde Staten op allerlei verschillende gebieden. Door dit racisme zou een nieuwe generatie musici uit onvrede over de omstandigheden een eigen muziekstroom zijn begonnen: Bebop¹. De eerder ontstane Swingmuziek werd gekaapt door de blanke musici en de door blanken gedomineerde muziekindustrie. Hiernaast werden de stereotyperingen van blanken en zwarten door deze muziekindustrie in stand gehouden, waardoor zwarte bands vaak gedwongen werden om Bluesmuziek te spelen, in plaats van de zich steeds verder ontwikkelende jazz. Het eerste hoofdstuk zal ingaan op de rol van het racisme in de VS in het ontstaan van de Bebop.

Het hoofdstuk zal aanvangen met een beschrijving van de discussie over dit onderwerp. Hierbij kijk ik welke rol verschillende critici en wetenschappers hebben gegeven aan dit element en waar dit op wordt gebaseerd. Hierbij zullen Gillespie en Parker nog niet apart worden

¹ Scott Deveaux beschrijft de opvattingen over het ontstaan van de Bebop als revolutie tegen het racisme en de economische ongelijkheid in zijn inleiding. (Deveaux, 1997, 20-27). In het artikel *Bebop: Modern New York Jazz* van Peter Rutkoff en William Scott, bijvoorbeeld, wordt ook van deze gedachtegang uitgegaan. (Rutkoff en Scott, 1996, 91-95)

uitgelicht, omdat deze discussie vaak wordt gevoerd over de hele Bebopgeneratie, niet over individuen. Vervolgens laat ik zien hoe de relatie van de musici tot de Blues enige helderheid kan geven in deze problematiek. De aandacht zal hierbij wel gericht zijn op Gillespie en Parker.

Bebop als Moderne Jazz

Het tweede onderwerp wat in de geschiedenis van de Bebop terug blijft keren is de modernisering van de jazz. Waar de Swing puur was bedoeld voor entertainment, om op te dansen, daar is Bebop een genre wat bedoeld zou zijn als kunstgenre, een genre waar je naar luistert. Hierin zit ook een conflict tussen verschillende generaties verborgen. Bij het ontstaan van de Bebop zou er een jonge generatie, waaronder ook Gillespie en Parker vallen, zich hebben afgezet tegen de geldende normen en waarden in de jazz van de eerdere Swingperiode. Hierdoor ontstond er een breuk tussen beide generaties en ontstond Bebop. Deze breuk wordt door veel critici gezien als een revolutie in jazz. In het tweede hoofdstuk kijk ik wat over deze modernisering gezegd is en door wie.

Het begin van het hoofdstuk zal gaan over de verhouding tussen de Bebopmusici en de wereld van de bigbands, oftewel de Swing. Hoe zetten de jongere Bebopgeneratie zich af tegen de oudere Swinggeneratie en hoeft heeft dit bijgedragen aan de identiteit van Bebop? Als laatste kijk ik in dit hoofdstuk naar het modernisme van de Swing. Er zal gekeken worden hoe nieuw de muziek van de artiesten was volgens verschillende toeschouwers. Er zal hierbij ook worden gekeken hoe de muziek van Gillespie en Parker het label modern opgespeld krijgt door de critici en luisteraars.

In beide hoofdstukken wordt de muziek zelf ook betrokken. Het is belangrijk om te kijken hoe verschillende opvattingen aan muzikale elementen worden gekoppeld. Op deze manier is beter te begrijpen waarom verschillende personen allerlei kenmerken aan een genre, in dit geval Bebop, hebben gegeven. Hiermee wordt niet gezegd dat de identiteit van een muziekstroom louter op basis van muzikale kenmerken wordt geconstrueerd. Zoals gezegd spelen de sociale context en verschillende gebeurtenissen mede een belangrijke rol in dit proces. De muzikale kenmerken kunnen echter niet achterwege blijven bij onderzoek naar een sociale omgeving, waarin de muziek centraal staat. Door verschillende auteurs en critici worden deze kenmerken gezien als essentialistische kenmerken die bij een bepaalde groep of stroming horen. Dit heeft mede invloed op de beeldvorming rondom Bebop. Er zullen verschillende Bebopwerken als voorbeeld worden gebruikt. Dit zijn nummers die door andere auteurs veelvuldig worden besproken, om aan te geven hoe verschillende critici en wetenschappers de muziek zelf benaderen.

Via de bovengenoemde weg wil ik het proces waarin de identiteit van Bebop tot stand is gekomen beschrijven aan de hand van de carrières van Gillespie en Parker. Ik verwacht hierbij, zowel bij het onderwerp van het racisme als het onderwerp van de modernisering, veel tegenstrijdige verklaringen en opvattingen tegen te komen. Bebop is een genre dat niet op een bepaald beslissend moment is ontstaan en er is relatief weinig opnamemateriaal beschikbaar. Ook de belangstelling was bij het ontstaan van het genre niet overweldigend. Hierdoor is er in het onderzoek naar Bebop veel ruimte om een eigen interpretatie van een werk of gebeurtenis te geven. Het blijft hierna lastig om het tegendeel te bewijzen, omdat er nooit direct bij de makers zelf in de gedachtegang meegekeken kan worden. Er zal dus altijd onduidelijkheid bestaan over het ontstaan van het genre, buiten de muzikale verandering om. Daarnaast verwacht ik dat er met de Bebop een eigen idee van moderne muziek wordt gecreëerd. Dit eigen idee zal echter waarschijnlijk wel gebaseerd zijn op verschillende opvattingen over moderne muziek uit de Europese muziekwereld uit de jaren dertig en veertig.

Het begrip identiteit en de daarbij horende identiteitsconstructie speelt een belangrijke rol in het onderzoek. Via een onderzoek met analytische benadering wil ik ingaan op de identiteitsconstructie van de Bebop. Dit zal overigens een puur kwalitatief onderzoek zijn. Via verschillende bronnen over Gillespie en Parker zal ik proberen de identiteitsconstructie van de Bebop deels in kaart te brengen, om er vervolgens een eigen positie in aan te nemen. Hierbij zal er literatuur over de musici zelf, zoals biografieën, recensies en kritieken, als literatuur over het genre van de Bebop gebruikt worden. Bij deze benadering maak ik gebruik van een combinatie tussen tekstanalyse en discours-analyse. Er komen niet alleen geschreven bronnen aan bod. Ook zal ik kijken hoe de muziek zelf, naast de sociale context, een rol heeft gespeeld in de beeldvorming rondom het genre en de musici. Verder onderzoek ik of de identiteitsconstructie van de stroming na de periode van de Bebop verder is beïnvloed.

Bebop Dankzij Racisme?

De Discussie

Bebop is ontstaan in een tijd waarin de muziekindustrie werd beheerst door een gesegregerde samenleving. Met de opkomst van de Swing werd de muziek van de zwarte bigbands ook bij blanke musici populair. Door de gescheiden samenleving speelden de zwarte en blanke musici zo veel mogelijk gescheiden van elkaar. De grote concertzalen en hotels huurden blanke bigband voor het blanke jazzpubliek. De zwarte bigbands speelden vooral in clubs en cafés in New York. Bij studio-opnames werd er wel regelmatig door zwarte en blanke artiesten gezamenlijk gespeeld. Het Benny Goodman Trio is hier een goed voorbeeld van. Bij openbare optredens bleven de artiesten echter vaak strikt gescheiden. Zolang een zwarte musicus niet een sterrenstatus had verkregen, was het ondenkbaar voor deze artiest om een plek in een blanke bigband te veroveren.

Managers en tussenpersonen uit de jazzwereld leek zich te conformeren aan het gescheiden sentiment in de Amerikaanse samenleving. De jim crow-wetten zorgden voor constante discriminatie van Afro-Amerikanen in de Verenigde Staten, vooral in het Zuiden van het land. Deze discriminatie was ook terug te vinden in de entertainmentindustrie. Waar de blanke bigbands de bestbetaalde optredens in de grootste hotels in de grootste steden toegewezen kregen, daar waren de zwarte bigbands om rond te kunnen komen vaak aangewezen op tournees door provinciale gebieden. Naast de lange reistijden naar de kleinere plaatsen werden de zwarte musici vaak vijandig, niet altijd zonder agressie, bejegend door de lokale blanke bevolking. De zwarte musici traden bijna uitsluitend op voor een zwart publiek. Dit publiek was in omvang veel kleiner dan het blanke publiek van de (blanke) bigbands. Het is niet verwonderlijk dat het zwarte publiek in de minderheid was. In 1940 bestond 9,8% van de Amerikaanse bevolking uit Afro-Amerikanen². Het was voor een zwarte bigband hiernaast veel moeilijker om landelijke bekendheid te verwerven, omdat hiervoor radiozendtijd essentieel was. Er waren wel 'zwarte' radiostations, maar ook naar deze werden vooral geluisterd door zwarte Amerikaanse burgers. Een radio-optreden voor een groot aantal luisteraars was alleen weggelegd voor de blanke bigbands bij radiostations voor blanke luisteraars.

Deze ongelijkheid tussen blanke en zwarte musici was extra pijnlijk voor de zwarte musici, omdat jazz en de hierbinnen vallende Swing zou zijn ontstaan vanuit de zwarte cultuur in Amerika. Wanneer het beeld van jazz transformeerde van een obsceen genre naar een vermakelijk genre in entertainmentwereld, stroomden blanke musici steeds vaker in. Voor veel

² Deze demografische cijfers van Amerika zijn te vinden in de Time Almanac. (Time Almanac, 2005)

Afro-Amerikanen gaf dit het gevoel dat ze door de blanke musici bestolen werden van de eigen Swingstijl, zodra dit een lucratief genre bleek te zijn³. De ongelijke behandeling van de artiesten zorgde voor veel frustratie en onvrede bij de zwarte musici.

Over de ongelijkheid in de muziekindustrie uit de Swingperiode lijkt weinig discussie over te bestaan. De vraag in deze kwestie is of de jongere generatie musici mede uit onvrede over deze leefomstandigheden een nieuw genre hebben gecreëerd, het genre wat later bekend zou worden onder de naam Bebop. De rol die de sociale omstandigheden bij het ontstaan van het genre hebben gespeeld is moeilijk te bepalen. Dit wordt alleen maar lastiger vast te stellen wanneer de sociale positie van de Afro-Amerikaan uit de ontstaansperiode van de Bebop hierbij wordt betrokken. De ontwikkeling van Bebop is begonnen tijdens de tweede wereldoorlog. Deze oorlog veranderde veel voor zwarte Amerikaanse burgers. Door de oorlog was er veel meer werk te vinden voor de zwarte bevolking, maar hierdoor ontstonden ook nieuwe spanningen tussen blanke en zwarte arbeiders. Verder werd het voor zwarte musici lastiger om geld te verdienen, doordat een busreisverbod werd opgelegd om rubber, het bestanddeel van banden, te sparen voor de oorlog. Hierdoor kwamen tournees door het binnenland onder druk te staan, tournees die essentieel waren voor de zwarte artiesten om geld te verdienen. De oorlog van de Amerikanen tegen het onderdrukkende Duistland werd hiermee voor de zwarte bevolking, inclusief de artiesten, een oorlog tegen de racistische cultuur in de Verenigde Staten.⁴ Veel musici ontweken door deze onvrede de dienstplicht. Een veel geciteerde uitspraak hierover komt van Dizzy Gillespie, die tijdens zijn rekrutering verklaarde:

“Well, look, at this time, in this stage of my life here in the United States whose foot has been in my ass? The white man’s foot has been in my ass hole buried up to his knee...! Now, you’re speaking of the enemy. You’re telling me the German is the enemy. At this point, I can never even remember having met a German. So if you put me out there with a gun in my hand and tell me to shoot at the enemy, I’m liable to create a case of ‘mistaken identity...’” (Gillespie, 1997, 120)

De vraag blijft staan of deze omstandigheden hebben bijgedragen aan het ontstaan van de Bebop. Volgens Roger Stump zijn de bovenstaande sociale omstandigheden een directe aanleiding voor de muzikale transformatie die op dat moment plaatsvond. In zijn artikel beschrijft Stump het belang van een bepaalde locatie voor innovatie in de populaire muziek. Hierin vermeld hij het volgende over de sociale omgeving van Bebopmusici:

³ In verschillende beschrijvingen van de Bebop en de Swing wordt deze onvrede beschreven, bijvoorbeeld door Scott Deveaux en Ted Gioia. (Deveaux, 1997; Gioia, 1997;)

Er bestaat discussie over de invloed die blanke musici op de jazz hebben gehad. Een voorbeeld hiervan is het boek *Lost Chords* van Richard M. Sudhalter.

⁴ Scott Deveaux spreekt hierbij van tegenstrijdige gevolgen van de Tweede Wereldoorlog voor de (zwarte) muziekindustrie. Zwarte burgers hadden door meer werk meer te besteden aan de vrije tijd, zoals concerten. Daarentegen bleven de machthebbers in de industrie de beste plekken aan blanke bigbands uitdelen. Door het verbod op het busvervoer waren het voor veel artiesten financieel onzekere tijden. (Deveaux, 1997, 263-253)

"[...] African-American Jazz musicians were growing increasingly resentful of the social conventions that limited their performance opportunities. During the Swing era, nearly all jazz bands were racially segregated. [...] Audiences too were separated by race, [...] Such disparities led many black musicians to conclude that the white bands of the 1930s and early 1940s had profited disproportionately from Swing's popularity, often by copying the work of lesser known black performers. Together, these conditions engendered a strong disaffection among young black musicians with the status quo in jazz, in both commercial and artistic terms." (Stump, 1998)

Volgens Stump is deze nieuwe visie op de muziekindustrie van een jongere generatie musici samen met een algemene trend om te innoveren verantwoordelijk voor de nieuwe muziekstijl. Stump geeft hiermee aan dat de onvrede over de sociale omstandigheid een reden is geweest om een nieuwe vorm van muziek te creëren. Dit lijkt echter een te makkelijke conclusie te zijn. Er zijn weinig auteurs die de onvrede van de zwarte artiest over de sociale positie tegenspreken, maar er is wel discussie over de mate waarin dit heeft meegespeeld in de daadwerkelijke transformatie van de muziek.

Scott Deveaux heeft een belangrijk boek geschreven over de ontstaansgeschiedenis van de Bebop. Hierin geeft hij een genuanceerder beeld van de invloed die de raciale ongelijkheid heeft gehad op het ontstaan van Bebop. Deveaux laat zien dat de stijl van de Bebop is ontstaan door verschillende vooruitstrevende ideeën van verschillende afzonderlijke artiesten. Deze musici, waaronder Charlie Parker en Dizzy Gillespie, speelden eind jaren dertig en begin jaren veertig in verschillende bigbands. In deze bigbands maakten de oudere generatie vaak de dienst uit. Deveaux wijst erop dat een belangrijke rol in het leerproces van jonge musici was weggelegd voor de jamsessie (Deveaux, 1997, 202-217). Om aan een jamsessie met ervaren musici deel te nemen was het van essentieel belang om goed getraind te zijn in harmonieleer en het gebruik van ritme. Door hiermee te experimenteren zochten de jonge musici, die zichzelf moesten bewijzen tijdens de jamsessie, steeds meer de grenzen van de gangbare Swingstijl op. Een nieuwe manier van spelen begon hierdoor tot stand te komen.

Deze ontstaansgeschiedenis lijkt niet te wijzen op een groot aandeel van de sociale omstandigheden bij het ontstaan van het genre. Door deze situatie was de entertainmentindustrie wel gesegmenteerd, waardoor aan de jamsessies voor het overgrote deel door zwarte musici werd deelgenomen. Dit toont echter niet aan dat discriminatie in de muziekindustrie heeft bijgedragen aan de vernieuwing van de muziek zelf. De sociale positie van de Afro-Amerikaanse musici hebben wel een grote rol gespeeld in de verzelfstandiging van de Bebop. Er zijn verschillende auteurs die een beschrijving geven van de 'mainstreaming' van Bebop⁵ De musici zochten een manier om het onzekere bestaan in een bigband te vermijden. De belangrijkste oplossing was te vinden in de aanvankelijk overwegend besloten jamsessies. De

⁵ Voor beschrijvingen kunnen meerdere boeken worden geraadpleegd. O.a. (Deveaux, 1997, 273-436; Gioia, 1997, 216-234; Feather, 1949, 33-45; Shipton, 1999, 140-210; Russel, 1973, 162-198)

jongere generatie musici probeerde de aandacht voor zichzelf te trekken door deze jamsessies, met de kleine combo's, naar de voorgrond te verplaatsen. Er is discussie over de mate waarin deze tactiek het gewenste resultaat heeft opgeleverd, maar deze combo's zijn in de loop der tijd een belangrijk herkenningspunt van de Bebop geworden.

Nu rijst de vraag of de sociale omstandigheden van de zwarte Amerikaanse bevolking totaal geen rol heeft gespeeld in de vorming van de Bebop als muzikale stijl. Er kan niet gezegd worden dat de verschillende auteurs en artiesten die achteraf beamen dat deze omstandigheden een rol hebben gespeeld ongelijk hebben. Zoals gezegd is het lastig om dit achteraf te onderzoeken, omdat nauwelijks na is te gaan met wat voor een motivatie de jonge Bebopgeneratie de muziek heeft hervormd. Verschillende auteurs brengen de problemen rondom deze discussie goed in kaart.

Scott Deveaux legt in de inleiding van zijn boek over het ontstaan van Bebop uit waar de knelpunten in de rassenkwestie rondom Bebop in de geschiedschrijving liggen. Om te beginnen stelt hij de vraag: "What role should race be assigned in the history of jazz?" (Deveaux, 1997, 17) Aan het eind van dezelfde alinea concludeert Deveaux dat deze vraag niet alleen aan de hand van feiten wordt beantwoord: "How one construes the importance of race for the historical development of the music is not simply a matter of marshaling the evidence: it depends very much on who is speaking and what that speaker wants to prove." De verschillende antwoorden op de vraag over de rol van de rassenkwestie bij het ontstaan van de muziek is dus onderhevig aan interpretatie. Deze discussie wordt volgens Deveaux verkeerd gevoerd wanneer er wordt gewezen op verschillende *essentialistische* kenmerken van de 'zwarte' muziek. Doordat bij dit essentialisme de muzikale kwaliteiten genetisch bepaald zouden zijn, worden deze kenmerken, volgens Deveaux, vaak onterecht gescheiden met de politieke omstandigheden. De musicoloog wijst hierbij op het standpunt van de Afro-Amerikaanse schrijver Amiri Baraka. Volgens Baraka bestaat er geen juiste jazzgeschiedenis, waarin de rol van de ethnische politiek niet volledig is meegenomen⁶. Toch is het moeilijk om deze politiek te verbinden aan muzikale elementen. Zo relativeert Deveaux nog steeds in de inleiding: "Yet the Bebop pioneers seemed unmotivated by racial exclusivity. Quite the contrary: Dizzy Gillespie and Charlie Parker made a point of hiring white musicians for some of the earliest bop bands." (Devaux, 1997, 19)

In dezelfde inleiding presenteert Scott Deveaux ook de opvattingen van de jazzcriticus Leonard Feather. Volgens Feather moeten de sociale, raciale omstandigheden zo veel mogelijk gescheiden worden van de ontwikkeling in de muziek. De ethno-sociale omstandigheden zou de vrije expressie blokkeren, niet veroorzaken⁷. Ik betrek met opzet de opvattingen van Feather en van de eerder genoemde Amiri Baraka, omdat het belangrijk is om te laten zien dat een groot

⁶ Baraka schrijft dit in zijn boek *The Music: Reflections on Jazz and Blues* (Amiri Baraka, Amina Baraka; New York: William Morrow, 1987)

⁷ Deveaux haalt dit uit *The Book of Jazz* (Leonard Feather; New York: Meridian Books, 1959).

deel van de discussie over dit onderwerp zich niet tijdens de ontwikkeling van de Bebop afspeelde. De boeken waarin de auteurs de rol van sociale omstandigheden beschrijven komen zelfs niet eens uit de hoogtijdagen van de Bebop. Veel discussie over dit onderwerp is pas later gevoerd. Bij Amiri is dit niet verwonderlijk, aangezien de schrijver in 1934 is geboren en nog te jong is geweest om de topjaren van de Bebop mee te maken, laat staan de ontstaansperiode. Feather werd in 1914 geboren en was wel oud genoeg om de Bebop bewust mee te maken. Sterker nog: Feather was tot een insider gegroeid in de Bebopwereld door zijn interesse en contacten in de jazz.

Feather schreef wel al eerder een boek over de geschiedenis van Bebop, maar hierin wordt de discussie over het belang van het racisme niet genoemd. In *Inside Bebop* uit 1949 noemt de auteur de racistische ongelijkheden wel, maar verbindt hij ze niet aan de ontwikkeling van de muziek (Feather, 1949). Dit is gezien zijn eerdergenoemde standpunt in de discussie niet verwonderlijk. Wel is het vreemd dat de discussie over het onderwerp niet in zijn boek terug is te vinden. Als in 'zijn' Bebopwereld werd beweerd dat de gesegregeerde behandeling een rol zou hebben gespeeld in de ontwikkeling van de muziek, dan zou dit recht tegen zijn opvatting ingaan. Het was logischer geweest dat Feather meer uitweidde over deze discussie, als deze opvatting over het de ontwikkeling van Bebop bij Feather bekend was. Afgezien hiervan is het sowieso moeilijk om een boek of artikel te vinden over de beweegredenen van Bebopmusici uit de tijd van de Bebop zelf. Van een raciale discussie over de Bebop lijkt in de periode van de Bebop zelf geen sprake te zijn. Dit lijkt niet bij te dragen aan het beeld van de Bebopgeneratie als een revolutionaire, opstandige generatie tijdens de ontwikkeling van Bebop.

Blues

Ondanks de vele onduidelijkheden zijn er enkele aanwijzingen die de relatie tussen de vorming van Bebop en de sociale omstandigheden wat verder ophelderen. Een van de belangrijkste is de omgang van de Bebopgeneratie met een ander muzikaal genre: de Blues.

De Blues is een genre wat in de Verenigde Staten als een typisch zwart genre werd beschouwd. Het was volgens velen het genre van de arme zwarte arbeider. Dit beeld werd door managers uit de muziekwereld gebruikt om van Blues een winstgevende business te maken. Dit zorgde bij Parker en Gillespie voor verschillende gedachtes over de Blues. Zo geeft Gillespie aan de Blues hoort bij zijn afkomst (Gillespie, 1979, 371). Deze opmerking maakt hij, omdat verschillende toeschouwers, vooral collega musici, niet begrepen dat Gillespie ook Bluesnummers speelde:

"People wanted to hear the beat and the Blues, but the Bebop musicians didn't like to play the Blues. They were ashamed. The media had made it shameful. Blues artists at that time hardly ever played before white people, and we played mostly for white audiences."
(Gillespie, 1979, 371)

Allereerst lijkt Gillespie hiermee een belangrijke discussie in de jazzwereld te beschrijven. Veel Bebopartiesten zetten zich af tegen, de door de media besmeurde, Blues. Zelfs een Bebopgrootheid als Gillespie riep vraagtekens bij collega's op, wanneer hij Blues speelde. Gillespie legt op dezelfde pagina ook uit wat aan deze aversie tegen dit genre volgens hem ten grondslag lag:

“The Bebopmusicians wanted to show their virtuosity. They’d play the twelvebar outline of the Blues, but they wouldn’t Blues it up like the older guys they considered unsophisticated. [...] Bebop is a highly sophisticated form of music; the Blues is very simple, in form”
(Gillespie, 1979, 371)

De Blues zou voor veel Bebopmusici een simpele muziekvorm zijn die door de media belachelijk is gemaakt. Het zwarte publiek bleef echter zelf wel om Blues vragen, zoals Gillespie zelf ook beschrijft. Bebopmusici lijken om deze redenen de Blueselementen in de muziek zo veel mogelijk te mijden. Er zou hierbij geredeneerd kunnen worden dat Bebopmusici, mede uit een afkeer tegen het imago en de eenvoud van de Blues, veranderingen in de muziek hebben doorgevoerd. Veranderingen die uiteindelijk zouden leiden tot de Bebop.

Toch lijkt dit niet zondermeer de waarheid te zijn. Ten eerste geeft Gillespie zelf aan vaak, tot onbegrip van verschillende collega's, in de stijl van de Blues te spelen. Dit is vreemd voor een pionier van het genre dat mede zou zijn gevormd door een afkeer tegen Blues. Gillespie wijst op zijn afkomst, wanneer er om uitleg gevraagd wordt: “Man, that’s my music, that’s my heritage.” (Gillespie, 1979, 371) Dit klinkt niet als een musicus die tegen een, door de muzikindustrie in stand gehouden, beeld van de Blues vecht. Sterker nog: Gillespie ziet het muzikale verleden van de zwarte Amerikaan als een belangrijke handvat voor de zwarte musicus. Dit komt niet overeen met het beeld van de revolutionaire musicus die tegen racisme strijdt, wat mede in stand zou worden gehouden door beeldvorming rond muzikale genres. Gillespie was hiernaast niet de enige die de ideeën van de Blues veelvuldig gebruikte.

Ook Charlie Parker was een liefhebber van de Blues. In analyses van opnames zijn verschillende voorbeelden genoemd waar Parker gebruik maakt van elementen uit de Blues. Zo somt Carl Woideck, voordat hij in zijn biografie van Parker aan de muzikale analyse begint, 13 algemene kenmerken op, die hij in veel studies en recensies van Parker is tegengekomen. Het vijfde kenmerk in deze rij krijgt de titel: “Bluesiness, poetic qualities.” Dit kenmerk valt volgens Woideck onder de subjectieve kenmerken die moeilijk gekwantificeerd kunnen worden. Uit de verdere uitweiding over dit aspect blijkt dat het lastig is om precies de vinger op de Blues in Parkers muziek te leggen:

“Apart from the exhilarating and playful qualities of Parker, listeners relate to poetic depth that they feel is present. Much of this is identified as a profound sense of the Blues permeating the music, whether the material is a twelve-bar Blues or some other form.”

Among many factors, Parker's creative use of common-property Blues phrases along with his cutting saxophone timbre ("tone") seem to contribute to the sense of the Blues."
(Woideck, 1996, 55)

De Bluesidentiteit van Parkers muziek ligt volgens Woideck dus bij het gevoel van de luisteraar. Dit gevoel zou mede door de Blueslijnen en klankleur van Parker worden opgeroepen. In de verdere muzikale analyse van de vele opnames van Parker komt in de biografie van Woideck nauwelijks naar voor welke elementen de 'Bluesiness' zorgen. Wel wordt er gewezen op de objectieve waarneming van het grote aantal nummers in de Bluesvorm die door Parker zijn opgenomen.

Iemand die wel in zijn analyse ingaat op de Blueselementen van Parker is de al eerder genoemde Scott Deveaux. De auteur gebruikt hierbij verschillende opnames van het nummer "Tiny's Tempo" uit 1944 (vlak voor het jaar 1945, het hoogtijjaar van de Bebop) als voorbeeld. Naast dat het stuk in de Bluesvorm wordt gespeeld zijn er verschillende Bluesaspecten terug te vinden in de solo's van Parker. Parker maakt verschillende keren gebruik van een blue notes, zoals de verlaagde zevende trap. Deveaux laat hiernaast zien dat Parker telkens op dezelfde plek (maat 8 van de A-gedeeltes in de solo) gebruik maakt van dalende arpeggio's op achtereenvolgens een iii^7 en een $\flat \text{iii}^7$ van in dit geval de toonsoort bes groot. De verlaagde derde trap vormt samen met de verlaagde zevende trap en de verlaagde dominant de groep blue notes van de Bluestoonladder. Doordat deze akkoordenwisseling telkens op dezelfde plek terugkomt lijkt er in dit geval sprake te zijn van, zoals Barry Kernfeld het beschrijft, formule-improvisatie (Kernfeld, 1995, 137-142). Bij deze vorm van improvisatie worden er verschillende terugkerende formules gebruikt om de stroom van noten in de juiste banen te leiden. Dit betekent dat Parker bewust de Bluesakkoorden. De Blues in de solo's van Parker was geen toeval. Ook de klankleur wordt door kenmerken van de Blues beïnvloedt. Zo schrijft Deveaux: "Its Bluesiness is usually enhanced by a scooped attack and the throaty timbre available in the lower register of the alto saxophone." Al deze elementen spelen een rol in de 'verBluesing' van de solo's van Parker. (Deveaux, 1997, 377-379)

De beschreven Blues werd echter afgewisseld met veel vernieuwingen en innovatieve ideeën. De musici waren volgens verschillende auteurs op zoek naar een manier om virtuositeit en beheersing van de harmonieleer ten toon te spreiden. Dit staat in contrast met de relatief simpele Blues. Verschillende auteurs wijzen op de combinatie van Blues en de meer ingewikkelde nieuwe stijl. Peter Rutkoff en William Scott schrijven hierover: "By asserting its artistic identity and drawing on African-American Blues, Bebop enabled black jazz musicians to liberate themselves from white control as they revitalized a jazz that had become stagnant and formulaic." (Rutkoff & Scott, 1996, 95) Volgens de auteurs bevrijden de musici zichzelf door de nieuwe muziek te creëren. Hiermee verbinden Rutkoff en Scott de onvrede over de ethno-sociale

omstandigheden direct met de creatie van een eigen muziekstijl. De auteurs gaan zelfs nog verder:

“Parker and Gillespie restored the Blues to jazz, reconnecting it with its African-American origins. Bebop enabled them to express their cultural as well as their artistic identities. They played jazz that expressed their feelings and ideas.” (Rutkoff & Scott, 1996, 95)

Dit citaat neigt naar het essentialisme waar Deveaux een tegenstander van is. De muzikale kenmerken zouden in de genen van de musici zitten. Door terug te gaan naar de eigen roots, met de daarbij horende gevoelens en ideeën, kunnen de artiesten ontsnappen aan de blanke controle in de muziekwereld. Zo zijn er overigens meerdere critici die wijzen op de roots van de musici bij de kenmerken van Bebop⁸.

Deveaux vermoedt dat de Bebopmusici andere redenen hadden voor de combinatie van Bebop met Blues. Gemotiveerd door de afkeer tegen de Blues, die door Gillespie beschreven wordt, zochten de musici naar een uitweg van de Blues. Maar zonder de Blues was, vooral, het zwarte publiek uit de plattelandsgebieden ontevreden. Door Blues te combineren zou het publiek tevreden zijn geweest en hadden de musici een mogelijkheid om het publiek te scholen in de nieuwe moderne muziek. Maar hierbij laat Deveaux de musici die wel van de Blues hielden buiten beschouwing.

Eric Porter denkt dat er meer zit achter de relatie tussen de muzikale ontwikkeling en de Blues. Voortbordurend op de opvatting van Deveaux presenteert Porter het idee van het *critical ecumenicalism*. Zowel Dizzy Gillespie als Charlie Parker voelden zich verbonden met de Blues⁹. Volgens Porter geeft Deveaux de Bebopmusicus neer als een persoon die ernaar streeft om in een zo hoog mogelijke sociale klasse te komen. Hierbij wordt de acceptatie van het verschil tussen de verschillende klassen als een vanzelfsprekendheid beschouwd. Volgens Porter is dit een ouderwetse gedachte. In plaats hiervan houdt Porter vast aan het idee van het *critical ecumenicalism*. Hij beschrijft dit begrip in combinatie met de Blues als volgt:

“[...] but to emphasize that Bebopmusici' rejection of the Blues may also be understood as a product of a collective ethos involving exploration, aversion to categories, mental acuity, group pride, and an understanding that racial categories and assumptions be called into question.

Naast de combinatie van moderne muziek en Blues geeft Porter de uiterlijke stijl van de Bebopmusici als belangrijk voorbeeld van het *critical ecumenicalism*. Door zich als intellectuelen te kleden stappen zij met opzet over de grenzen van de klassen heen en bekritisieren de

⁸ De overgang van de grote bigbands naar de combo met de daarbij horende jamsessie is bijvoorbeeld een element wat is toegeschreven aan de Afro-Amerikaanse afkomst. Deveaux laat zien dat de jazzcriticus Hugues Panassié de jazzmusici afschildert als folkmusici, omdat de musici een beweging maakte van de grote commerciële bigbands naar de kleine combo's. (Deveaux, 1998, 205)

⁹ Gillespie beschrijft dit in zijn biografie *To be or not to bop*. (Gillespie, 1979, 371)

Bebopmusicici de racistische denkbeelden van de zogenaamde hogere klassen. Porter ziet de muzikale veranderingen als een resultaat van de ontstane onderliggende gedachte tegen de verdeling in verschillende sociale en raciale groepen. (Porter, 1999, 429-438) Deze benadering lijkt hierbij uit te gaan van een, voor de musici, minder bewuste rol van het racisme bij het ontstaan van Bebop.

Een musicus die zich in ieder geen direct verband legt tussen de sociale situatie en de ontwikkeling in Bebop is Dizzy Gillespie. Gillespie geeft in zijn biografie de volgende visie:

"[...] the style or mode of life among black folks went the same way as the direction of the music. Yes, sometimes the music comes first and the life-style reflects the music because music is some very strong stuff, [...]. Artists are always in the vanguard of social change, but we didn't go out and make speeches or say, "Let's play eight bars of protest." We just played our music and let it go at that. The music proclaimed our identity; it made every statement we truly wanted to make." (Gillespie, 1979, 291)

Met deze quote sluit ik dit hoofdstuk af. Uiteraard is de vraag of de sociale ongelijkheid mee heeft gespeeld in de vorming van Bebop nog steeds niet beantwoord. Ik denk dat Scott Deveaux over deze discussie gelijk had wanneer hij schreef: "[...] it depends very much on who is speaking and what that speaker wants to prove."

Jazz Goes Modern!

Swing

Waar in het vorige hoofdstuk de relatie van Bebop tot het oudere genre van de Blues is besproken, wordt hier gekeken naar het genre voorafgaand aan de Bebop. Voor sommige Bebopmusici voelde het spelen van de Blues als het herontdekken van de eigen afkomst. De stijl van de Swing moet voor veel Bebopmusici midden jaren veertig hebben gevoeld als een gesloten boek. De jonge generatie zette definitief de stap voorwaarts naar het 'moderne' tijdperk van de jazz.

In tegenstelling tot critici die schreven dat met Bebop een vorm van folkmuziek, gericht op de 'roots' van de musici, was geboren, zijn er nog veel meer auteurs die hebben gewezen op het modernisme wat met Bebop samengaat. Dit moderne genre lijkt op alle punten tegenovergesteld te zijn aan de Swing. Rutkoff en Scott vatten dit als volgt samen:

"Throughout the early 1940s Gillespie's musical prowess grew. [...] Yet, Swing bands played commercially successful music that bore little resemblance to the jazz that Gillespie and other nascent Bebopmusici played at Minton's and Monroe's." (Rutkoff & Scott, 1996, 108)

Uit dit citaat is af te leiden dat de afstand van de Bebopmusici ten opzichte van de Swingmusici niet (alleen) door het racisme in de muziekindustrie komt. Volgens Rutkoff en Scott was de muziek van de Swing wel commercieel succesvol, maar had het genre nog maar weinig muzikale overeenkomsten met de nieuwe stijl.

En dit is toch een vreemd gegeven, wanneer na wordt gegaan waar de Bebopmusici zijn begonnen. Alle pioniers van het nieuwe genre, dus ook Charlie Parker en Dizzy Gillespie, hebben langere tijd in bigbands gespeeld. De musici hebben zelfs tot de uiteindelijke doorbraak van het genre zelf in bigbands gespeeld. Aangezien de stijl van de Bebop niet van de een op de andere dag is ontstaan betekent dit dat de stijl al gevormd werd toen de Bebopmusici nog in de bigband speelden.

Blijkbaar was er toch een breuk met de bigband nodig om de vernieuwende stijl van de nieuwe generatie tot zijn recht te laten komen. Gunther Schuller heeft hier wel een verklaring voor:

"I have frequently referred to the gradual atrophy of Swing: atrophy by repetition, formularization, the reduction of improvisation and, thereby, loss of spontaneity of creation. By the time bop came in, most big bands had become so creatively restrictive and flexible and so entrapped by their own popularity and commercial success, that they could not really deal with the faster moving, technically more demanding, lighter, airier expressions of bop, no to mention the spectre of perhaps losing what audience they had left." (Schuller, 1989, 848)

Schuller hecht veel waarde aan de spontaniteit van improvisatie. De belangrijkste oorzaak van de opkomst van Bebop ligt volgens hem dan ook in het slinken van de improvisatie bij de bigbands.

Gillespie geeft zelf een andere reden op voor de verzelfstandiging van Bebop. Volgens Gillespie kwam dit vooral doordat er niet meer gedanst kon worden op de Bebop. Waar de Swing een genre was waar op gedanst moest kunnen worden, daar was de Bebop een genre om naar te luisteren. (Gillespie, 1979, 184-203) Dit begint al meer te klinken naar het wantrouwen dat er tegen de commerciële vorm van jazz zou zijn ontstaan in deze periode. Hiermee bedoel ik het veronderstelde wantrouwen in het commerciële aspect van jazz. Scott Deveaux legt uit dat deze vorm van anti-commercialisme voortkomt uit de scheve financiële verhoudingen in de Swing en door de opvattingen van belangrijke personen in de jazzwereld, zoals Gunther Schuller en Leonard Feather. De financiële achterstelling van de zwarte musicus tijdens de Swing, zou voor een wantrouwen jegens de muziekindustrie gezorgd. Rutkoff en Scott schrijven hierover:

“As this small core of innovative modern jazz musicians defined themselves, they created a distinct body of work so personal others found it difficult to copy. Mary Lou Williams suggested that the musicians stayed in Harlem because they feared “that the commercial world would steal what they had created”” (Rutkoff & Scott, 1996, 112)

De eerste opmerking uit het citaat is een opvatting die bij sommige critici leeft, maar er is volgens Deveaux nimmer iemand geweest die dit heeft verklaard. Deveaux wijt het ontstaan van deze opvatting aan een verkeerd begrepen citaat van Thelonious Monk. Hij geeft hierbij aan dat er sowieso geen muziek te maken is die iemand, ongeacht ras, niet zou kunnen kopiëren. (Deveaux, 1997)

De Bebopmusici zagen zichzelf als avant-garde kunstenaars, in plaats van entertainers. En juist uit dit beeld probeerden de Bebopmusici geld te verdienen. Er zijn verschillende critici die wijzen op het belang van de financiën voor de jonge generatie. Eric Porter geeft aan dat zowel het financiële aspect als het artistieke voor de musici. De musici maakten zich zorgen over de invloed van de markt op de muziek. Een inkomen is daarentegen wel essentieel voor de artiesten. (Porter, 1999,440) Zowel Charlie Parker als Dizzy Gillespie hebben problemen gehad om een leven als Bebopartiest financieel te kunnen overleven. Gillespie stapte na de korte periode als trompettist in verschillende ensembles over naar de bigband. Dit keer was het echter wel zijn eigen (commerciële) bigband. Ook bij zijn eigen bigband ging het op financieel gebied snel achteruit. Uiteindelijk had Gillespie geen andere keuze dan te stoppen met zijn bigband. Hij zou hierna, op een enkele uitzondering na¹⁰, nooit meer een Bebopband beginnen en besloot zich te gaan verdiepen in Zuid-Amerikaanse muziek. (Shipton, 1999,179-210) Ondanks dat Gillespie's pogingen om een financieel gezonde bigband op te richten niet zijn gelukt is er toch

¹⁰ Een uitzondering is zijn United Nations Orchestra in de jaren '80.

discussie over de mate waarin Gillespie heeft moeten toegeven aan de commercie. Oftewel: speelde Gillespie de muziek die hij zelf wilde spelen of maakte Gillespie de muziek waar het publiek om vroeg? Verschillende critici geven aan dat Gillespie zich steeds meer als entertainer ging gedragen. Zelfs Louis Armstrong, de grote entertainer uit de vroege jazzjaren, zei tegen Gillespie: "You're cutting the fool up there, boy, showing your ass". (Deveaux, 1997, 431-436)

Ook Parker heeft na 1945 geen lange carrière meer gehad. Tot zijn dood in 1955 heeft hij nog wel geëxperimenteerd met verschillende muziekstijlen. Maar experimenten met symfonieorkesten en koren waren geen succes. Parker wisselde dit af met betere opnames. Toch heeft ook Parker zich niet bezig gehouden met de modernere vormen van de muziek. (Woideck, 1996, 131-218)

Modernisering

De vraag is nu of wat Gillespie en Parker hebben bijgedragen aan het beeld van de moderne jazz. Hiervoor is het essentieel om verschillende analyses van beide musici te bestuderen. Ted Gioia geeft een beschrijving van de intrede van de moderne jazz:

"[...], the rise of a more overt modernism in the early 1940s should not be viewed as an abrupt shift, as a major discontinuity in the music's history. It was simply an extension of jazz's inherent tendency to mutate, to change, to grow. Jazz had already revealed its ability to swallow other musical idioms – the march, the Blues, the spiritual, the American popular song, the rag – and make them a part of itself. To do the same with Stravinsky and Hindemith, Schoenberg and Ravel presented, no doubt an extraordinary challenge, but also an inevitable one." (Gioia, 1997, 200-201)

Gioia zegt hier iets belangrijks in het onderzoek naar het modernisme in Bebop. De meeste onderzoekers op het gebied van Bebop lijken het erover eens te zijn dat de verandering in Bebop tot stand is gekomen door moderne aanpassingen in de muziek. De componisten die Gioia noemt zouden van invloed kunnen zijn geweest op de Beboppioniers, bij de modernisering van de jazz. Parker voegt in zijn eigen uitspraken hier ook de namen Debussy, Wagner en Bach aan toe (Woideck, 1996, 171). Nu zijn niet alle genoemde componisten moderne componisten, maar Parker lijkt hiermee in ieder geval een intellectuele indruk te willen achterlaten. Gioia beweert daarentegen dat al deze componisten geen invloed hebben gehad op de vorming van Bebop. Hij geeft aan dat Bebop een genre is dat vanuit de kelders van New York naar buiten is getreden. De jamsessies zouden het meeste invloed hebben gehad. (Gioia, 1997, 199-216)

Gioia geeft in zijn boek verder geen uitgebreide analyse van de transformaties in de muziek van Swing naar Bebop. Leonard Feather gaf in zijn boek uit 1949 al wel een muzikale analyse. De jazzcriticus begint met een analyse van de Blues die gebruikt wordt in veel Bebopwerken. Hierin worden nog geen moderne kenmerken ontdekt. Vervolgens gaat Feather verder in op de puls. De grootste veranderingen hebben betrekking op de overgang van 'hot jazz'

naar 'cool jazz' en het accent wat is verplaatst naar de zwakke maatdelen. Alhoewel deze effecten goed te horen zijn, kent Feather hier geen modern karakter aan toe. Nadat ook in de vorm van de werken geen moderne bijzonderheden zijn gevonden komt Feather toe aan de intervallen en doorgangstonen. Bij de intervallen wordt kort geconcludeerd dat er vaak ongewone intervallen te horen zijn. Uiteindelijk komen we bij de voor de Bebop essentiële doorgangsnoten. Feather legt uit dat in Bebop de doorgangstonen niet altijd op blijken te lossen, waardoor de muziek een extra spanning krijgt. Ook de tritonus als substitutie van de dominant wordt door Feather in dit deel besproken. Wat hierbij opvalt is dat Feather aangeeft dat deze tritonusvervanging van de dominant absoluut niet nieuw is, maar wel relatief nieuw in de jazz. Uit de analyse van Feather komt geen beeld van een modern genre naar voor. Het woord modern is zelfs niet één keer genoemd. Dit is opvallend voor een genre wat nu als uiterst modern voor die tijd wordt weergegeven.

In de recentere onderzoeken naar Bebop wordt er meer over het modernisme gesproken. Een van de meest genoemde werken is "Ko-Ko" uit 1945. Deveaux schrijft het volgende over het stuk:

"What's being celebrated here is not simply artistic achievement. There are, after all, many other fine recordings by Gillespie and Parker. But there is only one pivotal, defining moment: the birth of Bebop. One can look and see, [...], all of jazz modernity flowing from this moment." (Deveaux, 1997, 365)

Deveaux geeft geen analyse van het werk zelf. Carl Woideck maakt wel een korte analyse van het werk. Na de ingewikkelde inleiding begint Parker zijn solo en speelt meteen na zijn eerste lick een patroon uit een ander werk: "Tea for Two". Hierna wijst Woideck vooral op het gebruik van accenten door Parker. Door het accent in de verschillende licks constant te verleggen, creëert Parker een asymmetrisch schema, een schema wat Woideck een 'bobbish scheme' noemt. (Woideck, 1996, 115-117) Barry Kernfeld wijst bij zijn analyse op de alteraties van Gillespie, op de piano, bij verschillende akkoorden. Door deze wijzigingen in de akkoorden is het voor de luisteraar niet precies duidelijk welke akkoorden er gespeeld worden. De akkoorden zijn op verschillende manieren te interpreteren, waardoor het geheel een desoriënterende werking krijgt. (Kernfeld, 1995, 56-61)

Wat opvalt bij de analyses van de aparte stukken, is dat er tijdens de analyse van een werk zelf bijna nooit een verband wordt gelegd met het modernisme. Anders gezegd: de jazzcritici lijken zich niet te wagen aan een 'moderniteitsanalyse' van de werken. De problemen die hierbij tegengekomen kunnen worden zijn dan ook groot. Ten eerste is er de vergelijking van bijvoorbeeld Charlie Parker zelf met componisten als Hindemith, Schoenberg en Debussy. Afgezien van de heletonstoonladder van Debussy, lijken er geen grote overeenkomsten te bestaan. Een serieuze vergelijking met het modernisme, zou hiermee erg lastig worden.

Het is hiernaast maar de vraag hoe nieuw de kenmerken van de Bebop waren. Verschillende critici wijzen hier ook op. Dit heeft vooral betrekking op de muziek zelf. Veel harmonische en ritmische veranderingen in jazz werden tijdens de periode van de Swing al doorgevoerd. Naast Gillespie en Parker worden de namen van Coleman Hawkins en Thelonious Monk vaak genoemd als het gaat om muzikale innovatie in deze periode, vooral bij harmonische veranderingen. Hawkins en Monk worden echter door veel critici niet als Bebopmusici gezien. Thelonious Monk blijkt hier later veel moeite mee te hebben:

"I feel like I have contributed more to modern jazz, than all of the other musicians combined. [...] Dizzy and Bird did nothing for me musically, they didn't teach me anything. In fact, they were the ones who came to me with questions, but they got the credit. They're supposed to be the founders of modern jazz when most of the time they only interpreted my ideas..." (Kelley, 2009, 105)

Alhoewel Monk hier erg gefrustreerd overkomt, raakt de musicus hier wel een belangrijk punt in de discussie rondom Parker, Gillespie en Bebop. Parker en Gillespie hebben volgens veel jazzcritici, in tegenstelling tot wat Monk beweert, wel degelijk de muziek geïnnoveerd. Het is alleen wel belangrijk om ook te zien dat er ook anderen zijn geweest, niet zelden buiten de Bebopgeneratie, die hieraan ook hebben bijgedragen.

De term modernisme zou in de Bebop beter onderzocht kunnen worden. Hierbij kan echter niet zomaar gesteld worden dat de Bebop geen modern genre zou mogen heten. Er is blijkbaar toch een reden dat de muziek van Bebop als modern wordt beschouwd. Welke reden dit is, zal de toekomst uit moeten wijzen. Al is deze vraag voor sommigen overbodig. Robin Kelley schrijft in zijn biografie van Monk over Coleman Hawkins: "Hawkins sought out the freshest, most original musicians, and had little patience for those who would quibble over the difference between "modern" or "progressive", "Swing" or "Bebop"." Volgens de saxofonist is de discussie overbodig: "I don't think about Music as being new, or modern, or anything of the type, music doesn't goes seasonable to me.", aldus Hawkins. (Kelley, 2009, 96)

Conclusie

In mijn onderzoek heb ik gekeken naar de beeldvorming rond de identiteit van Bebop. Hierbij val als eerste op te merken dat er veel discussie gaande is over de rol die de ongelijke ethno-sociale omstandigheden hebben gespeeld. Waar sommige auteurs er zonder enige onderbouwing vanuit gaan dat deze omstandigheden direct hebben geleid tot een transformatie in de muziek, daar twijfelen anderen sterk aan de rol die deze omstandigheden daadwerkelijk hebben gespeeld.

De omgang van Bebopmusici met de Blues kan ons enkele aanwijzingen geven over de relatie tussen de sociale omstandigheden en de ontwikkeling van de muziek. Gillespie en Parker waren allebei liefhebbers van de Blues, ondanks dat deze besmeurd zou zijn door de (blanke) media. Veel collega-musici waren het hierin niet eens met Parker en Gillespie. Waar de twee pioniers zich beriepen op de muzikale afkomst, vonden veel andere musici de Blues een onintellectueel genre, juist het tegenovergestelde van Bebop. Toch waren er veel Blueselementen in de muziek, van bijvoorbeeld Charlie Parker, terug te vinden.

De musici zelf lijken niet bewust gebruik te hebben gemaakt van de sociale omstandigheden bij de muzikale innovatie. Er kan hiermee echter niet gezegd worden dat alle auteurs die dit wel beweren ongelijk hebben. Het is in deze tijd immers nooit meer na te gaan wat de beleving en de gedachtes van de musici uit de tijd van de Bebop waren.

Eric Porter lijkt in deze patstelling een middenweg te hebben gevonden. Met het critical ecumenicalism legt hij uit dat er niet vanuit moet worden gegaan dat de Bebopgeneratie een weg naar hogere klassen zocht. Volgens Porter leefden de Bebopmusici juist met een onderliggend gezamenlijk gevoel tegen de onderverdeling in groepen en klassen.

Er bestaan verschillende opvattingen over de reden van de breuk met de Swing, waardoor de Bebop als nieuw genre zou ontstaan. Volgens Gillespie waren er musici die niet meer van dansmuziek hielden. Gunther Schuller is kritischer op de Swingbeweging. Swing zou zijn vastgeroest en het meest essentiële element van de jazz, improvisatie, zou langzaam zijn verdwenen. Volgens Schuller mag de opkomst van de Bebop dan ook geen verrassing heten. Er zijn ook veel auteurs die de reden leggen bij de sterk gecommmercialiseerde industrie van de Swing. Hiermee lijkt echter te worden ontkend dat Bebopmusici ook in eerste instantie op zoek waren naar een goed inkomen. Toen bleek dat dit met Bebopmuziek lastig te behalen viel, schroomden zowel Gillespie als Parker niet om meer commerciële middelen in te zetten. Hierbij behaalden zij wisselend succes en kregen ze hier soms de nodige kritiek over.

Het vreemde in deze gehele discussie is de plek die het modernisme inneemt hierin. Wanneer het over dit modernisme gaat wordt vaak het stuk "Ko-Ko" van Parker en Gillespie uit

1945 genoemd. Alhoewel de juistheid van het modernisme, ook in dit werk, vaak wordt betwist, is het toch opvallend hoe vaak de Bebop als modern wordt bestempeld. Dit gebeurt overigens zelden bij muzikale analyses. Het is hierdoor moeilijk om een vinger te leggen op de elementen die de muziek voor de luisteraar modern maken. Vergelijkingen met andere Westerse componisten maakt de discussie er niet makkelijker op. Hier zou eventueel nog ruimte liggen voor verder onderzoek.

De hoofdvraag van het essay is: Hoe heeft de opkomst van Dizzy Gillespie en Charlie bijgedragen aan de identiteitsconstructie van de Bebop? Aan het idee van de ontworsteling aan het racisme lijken beide musici nooit bewust te hebben bijgedragen. Waar vaak de raciale ongelijkheid wordt genoemd als oorzaak van de opkomst van de Bebop, zijn er weinig aanwijzingen om aan te nemen dat dit bij Parker en Gillespie ook het geval was. Zo zijn de musici voorstanders geweest van blanke muzikanten in de Bebopbands. Maar ook het gebruik van de Blues, het genre wat voor de zwarte arme bevolking bestemd zou zijn, wijzen niet naar een ontsnapping uit de sociale werkelijkheid. Wel waren beide muzikanten op meer economische voorspoed uit. Omdat deze financiële voorspoed in de Swingperiode vooral voor de blanke musici gold, lijkt, vooral in een latere periode, de raciale ongelijkheid een grotere rol te hebben gekregen in de identiteit van de Bebop.

De muzikale veranderingen van beide musici lijken de discussie over de beweegredenen van de Bebopmusici te hebben gecompliceerd. Het moderne karakter van de muziek zelf ligt vooral in de muzikale ontwikkeling. Zowel Gillespie als Parker hebben in deze ontwikkeling een belangrijk aandeel gehad. Het is hierbij wel lastig om de vinger te leggen op het modernistische karakter wat de bebop zou krijgen. Waren de muzikale transformaties genoeg om van de bebop een 'kunstgenre' in plaats van een 'entertainmentgenre' te maken? Of waren hier ook de lovende uitspraken van Charlie Parker over verschillende klassieke componisten voor nodig? Het vernieuwende, moderne beeld van de Bebop lijkt ook door de Parker en Gillespie zelf te zijn uitgedragen, in tegenstelling tot de raciale ongelijkheid. Ook het gebruik van de Blues kan hierbij een signaal zijn geweest. Juist door de Blues te vernieuwen, lijken de beide musici het modernistische karakter van de Bebopbeweging te willen onderstrepen. De avant-garde klederdracht van Gillespie past in ditzelfde beeld. Latere auteurs hebben wel moeite om de commerciële instelling van Gillespie en Parker thuis te brengen. Waar sommigen de Bebopbeweging als anti-commercieel neerzetten, blijken vooral Parker en Gillespie op zoek te zijn geweest naar financiële vooruitgang. Wellicht wordt op dit punt juist de verkeerde discussie gevoerd. Het lijkt namelijk meer de vraag hoe anti-commercieel een modernistische musicus moet zijn.

Bibliografie

Boeken

- Feather, Leonard (1949). Inside Bebop. New York: J.J. Robbins & Sons, inc
- Deveaux, Scott (1997). The Birth of Bebop, a social and musical history. Londen: University of California Press
- Gillespie, Dizzy; Fraser, Al (1979). To Be or Not to Bop. New York, Da Capo Press
- Gioia, Ted (1997). The History of Jazz. New York: Oxford University Press
- Kelley, Robin D.G. (2009). Thelonious Monk, the life and times of an american original. New York: Free Press
- Kernfeld, Barry (1995). What to Listen for in Jazz? New Haven: Yale Univerity Press
- Negus, Keith (1996). Popular music in theory: An introduction. Cambridge: Polity Press. Hs 4 'Identities', 99-135.
- Owens, Thomas (1995). Bebop, the Music and its Players. New York: Oxford University Press
- Russel, Ross (1973). Bird Lives!, the high life and hard times of Charlie (Yardbird) Parker. New York: Charterhouse
- Schuller, Gunther (1989). The Swing Era, the Development of Jazz, 1930-1945. New York: Oxford University Press
- Shipton, Alyn (1999). Groovin' High, the life of dizzy gillespie. New York: Oxford University Press
- Woideck, Carl (1996). Charlie Parker, His Music and Life. Ann Arbor: The UIniversity of Michigan Press

Artikelen

- Merod, Jim (1995). Jazz as a Cultural Archive. *Boundery 2*, vol. 22, no. 2
- Porter, Eric (1999). "Dizzy Atmosphere": The Challenge of Bebop. *American Music*, vol. 17, no. 4
- Rutkoff, Peter; Scott, William (1996). Bebop: Modern New York Jazz. *The Kenyon Modern Review*, vol. 19, no. 2
- Stump, Roger W. (1998). Place and Innovation in Popular Music: The Bebop Revolution in Jazz. *Journal of Cultural Geography*, vol. 18, issue 1