

[titelloos]

op zoek naar een terminologie
om tono negro te kunnen omschrijven

Preludio

"Yo soy el tango"

letra Homero Expósito, música Domingo Federico, compuesto 1941.

*Soy
el tango milongón
nacido en los
suburbios
malevos y turbios.
Hoy,
que estoy en el salón
me saben amansado
dulzón y cansado.
Pa` qué creer.
Pa` qué mentir.
que estoy cambiando,
si soy el mismo de ayer.*

*Escuchen mi compás.
¿No ven que soy gotán?
me quiebro en mi canción
como un puñal de acero
pa` cantar una traición.
Me gusta compadrear,
soy reo pa` bailar...
escuchen mi compás:
yo soy el viejo tango
que nació en el arrabal.*

*Hoy,
tengo que callar,
que sufro el desengaño,
la moda, los años.
Voy,
costumbre de gotán,
mordiendo en mis adentros
la rabia que siento.
Pa` qué creer,
pa` qué mentir
que estoy muriendo
si yo jamás moriré.*

Het zoeken naar deze titel, is het onderwerp van de volgende tekst.

Van een bepaalde muzieksoort wordt het verschil met andere muzieksoorten nooit ergens echt gedefiniëerd. Dat onderscheid loopt dwars doorheen alle wel gedefiniëerde soorten, genres, stijlen of andere mogelijke indelingen die men van muziek kan maken. Laat me daarbij vooraf al duidelijk stellen, zoals verder zal blijken, dat mijn opzet absoluut niet het classificeren of etiketteren van muziek is, eerder integendeel.

In wijder perspectief ontbreekt precies hetzelfde onderscheid in alle kunst. Maar dat terrein is veel te uitgestrekt om er een zinnig overzicht op te kunnen verwerven. Daarenboven zijn mijn kennis en behendigheid ruimschoots ontoereikend om op dat koord te dansen.

Het bedoelde onderscheid is geen gevolg van een eigen mening. Weliswaar wordt het niet door iedereen waargenomen, maar het is welbekend sinds mensenheugenis. Het wordt dan dikwijls beschouwd als kenmerkend voor één bepaald genre, omdat liefhebbers die zover geïnteresseerd zijn, zich meestal beperken tot de studie van of de liefde voor slechts één enkel type muziek.

Elke vorm van adequate terminologie ontbreekt om te omschrijven wat ik ter discussie stel. Bovendien wordt dat veeleer waargenomen door de intuïtie en het gevoel, eerder dan door het verstand. Wie behoefte heeft aan academisch onderbouwd betoog, kan beter afhaken. Er zijn geen bronnen om naar te verwijzen en aanvoelen is een persoonlijke ervaring die niet neutraal kan beoordeeld en beschreven worden.

Nochtans gaat het niet om een uitsluitend subjectieve appreciatie, om een verschil in smaak of evaluatie. Vooraleer ik daarover een eerste woord kan plaatsen, verdrink ik al in diepgaand, ingewikkeld, omslachtig, wereldwijd verspreid gekrakeel over de diverse benamingen, omschrijvingen, betekenissen, semantiek, niet van het onderscheid dat ik poog te denomineren, maar van de complexe, meestal extreem zwaarwichtige emoties die het onderscheid in kwestie veroorzaakt binnen het domein dat het afbakent. Die zeer typische gevoelens, dikwijls aanleiding tot stormachtige onenigheden erover, zijn uiteraard altijd subjectief en kunnen door ieder individu anders of helemaal niet aanvoeld en geïnterpreteerd worden. Om tot een objectieve determinatie van hun oorzaak te komen, moet bijgevolg al die aangrijpende getroffenheid zelf, buiten beschouwing gelaten worden. Evenals Prousts madeleine-effect, dat iedereen beïnvloedt die emoties ervaart bij het beluisteren van muziek. Muziek is ongetwijfeld een veel doeltreffender ontstekingsmechanisme voor het genereren van al dan niet vergeten herinneringen, dan de degustatie van tee met een madeleine. Wie "À la recherche du temps perdu" (1913-27) gelezen heeft, weet trouwens dat ook voor Proust muziek en de fictieve componist Vinteuil een veel grotere rol speelden, dan de madeleine waarmee voor hem alles begon. Proust laat zijn alter ego Marcel beweren, dat muziek hem toelaat altijd nieuwe dingen in zichzelf te vinden, en zelfs ook dat hij daardoor de essentie leert kennen van de gevoelens van

anderen. Maar niet alleen bij Proust is het meestal een door de muziek opgeroepen en daarna met de muziek geassocieerde, bewuste of onderbewuste herinnering, dus niet de muziek zelf, die een bepaald gevoel ontketent. Desondanks zal de luisteraar vervolgens toch geneigd zijn om dat zo verwekte gevoel toe te schrijven aan de muziek, in plaats van aan de echte oorzaak, zijn herinnering.

Met alle respect voor de waarachtigheid van dergelijke sentimenten, ceci n'est pas une pipe. Magritte wees daarmee naar het begin van alle kunst en van de perceptie van alle kunst: het waarnemen van wat er is, niet van een voorin genomen verbeelding of verwachting van wat er is.

Hoewel het onderscheid dat ik een naam zou willen geven voorkomt in alle kunst, is het voor mij duidelijker herkenbaar in een aantal muziekgenres. In het Nederlands wenden meerdere auteurs de term stadsmuziek aan om flamenco, fado, rebetiko, tango, sommige Caraïbische en Amerikaanse muziek, en bij uitbreiding ook wel eens blues en jazz, te onderscheiden van andere categorieën muziekgenres, klassieke muziek, entertainment, pop en rock muziek en vooral volks-, folklore-, etnische en wereldmuziek. De eerste Amerikaanse etnomusicologen, zoals John en Alan Lomax, differentiëerden tussen rural en urban music. Maar die bestempeling werd al vlug absurd toen de vreemde noodzaak rees in de etnomusicologie om sommige genres te gaan splitsen, bijvoorbeeld in country en city blues. Historisch kan men in de oppervlakkige thematiek inderdaad de beweging vaststellen van de Mississippi delta naar Chicago, van de cotton fields naar het stadsleven, van de sheds, shacks en juke joints naar de barrelhouses, clubs en opnamestudio's in Chicago of LA, waar het artistieke zwaartepunt van de individuele zanger-gitarist of soms een duo zich verplaatste naar een combo. Maar op de natuur van blues hadden die evolutieve ontwikkelingen nauwelijks merkbare invloed tot vòòr 1965 en de Britse invasie. Daarbij is in de hedendaagse, internationale muziekscène het begrip urban geëvolueerd naar een welomlijnde betekenis, die behalve haar oorsprong niets meer te maken heeft met wat ik hier duid als urban en als stadsmuziek. Een zekere, bepalende connotatie in de wezensvreemde tegenstelling country/rural versus city/urban, gaat niet alleen in blues geheel verloren in een argeloze vertaling van urban music naar stadsmuziek. Veel stadsmuziek kan effectief in één adem genoemd worden met Cádiz, Granada, Córdoba, Sevilla, Jerez de la Frontera, Lisboa, Coimbra, Thessaloniki, Buenos Aires, Montevideo, Havana, Santiago de Cuba, New Orleans, Chicago, Memphis, zowel in Egypte als in Tennessee, of talloos veel andere wereldsteden. Niettemin blijft het etiket erg vaag en zeker niet correct, omdat niet alles waar het op geplakt wordt in een stad ontstaan is, het karakter van een stad evocert, een aspect van een stad als onderwerp heeft, of met een antoniem van rurale muziek kan omschreven worden.

Het onderling verband in de componenten van het onderscheid tussen wat gewoonlijk als stadsmuziek betiteld wordt en andere muziek, is nauwelijks beschreven in de vakliteratuur en niet ver af van mijn onderwerp. Het leven in de of in een bepaalde grootstad is daarin dikwijls tot op zekere

hoogte determinant, maar een combinatie van meerdere andere, specifieke eigenschappen is veel doorslaggevend. De quintessens daarvan is een niet-religieuze biecht, in de zin zoals Ivo Hermans daar nadrukkelijk op wijst in zijn boek "Duende" (1998). Niet noodzakelijk alleen de gezongen tekst, maar zeker ook de aard van de muziek, waarop ik verder hieronder terugkom, hebben het karakter van een confessie, waarin zielerorselen en hoogst persoonlijke overwegingen voorgelegd worden aan een of meer personen. Soms wordt dit ook wel vergeleken met een brief, waarin de muzikant onthullingen prijs geeft aan de luisteraar. Van cruciaal belang daarbij is het ontstaan van sterke betrokkenheid in een spirituele wisselwerking tussen de belijder-muzikant en de ontvanger-toehoorder. In flamenco wordt trouwens het jaleo verwacht als uiting van inleving door de luisteraar in de onthulling. Ivo Hermans: "De grondintentie van de flamencoartiest is in zichzelf te keren en vervolgens een diep gevoel naar buiten te brengen dat weerkaatst in de toehoorders, of ten minste in hemzelf. Muzikale oercommunicatie met zichzelf of met derden, zou men kunnen zeggen."

Die weerkaatsing, veroorzaakt door communicatie, is elementair als de vonk in waarover het hier gaat. Ook de kalief van flamenco, El Chocolate, vindt: "Lo único claro en este arte, como en cualquier otro, es que se tiene que producir comunicación entre el que canta y quien le escucha; cuando esto se da es que ha aparecido el llamado 'duende' y sobra todo lo demás." Hoe deze oerbelijdenis dan middels een artistiek proces het individuele weet te overstijgen en een echt universele waarde krijgt, is de kwaliteit die ik een naam zou willen geven, die een scheidingslijn trekt tussen muziek met en muziek zonder die kwaliteit, dwars doorheen alle gekende indelingen.

De indelingen van muzieksoorten lijden erg aan een gebrek aan juiste terminologie. Vooral de laatste jaren is het moeilijk geworden om alle classificaties te kennen en juist te interpreteren. Een etiket dekt meestal niet echt zijn lading meer.

Per se heb ik die indelingen of die terminologie absoluut niet nodig. Maar zonder terminologie is het zo goed als onbegonnen om iets te trachten formuleren, zoals ik hier ondervind. Een dubbelzinnige of misleidende terminologie heeft rampzalige misverstanden tot gevolg, zoals hieronder meermaals zal blijken. Bij nadere beschouwing zal men vrij vlug constateren dat zowat alle terminologie minstens vatbaar voor interpretatie is, en dikwijls dubbelzinnig of misleidend.

Naast stadsmuziek zouden op een deel van dezelfde genres waarin het bedoelde onderscheid floreert, ook andere labels kunnen gekleefd worden. Havenmuziek is alsnog geen echte verzamelnaam, die bovendien een zelfde dwalende woordbetekenis inhoudt als stadsmuziek, maar die toch in de buurt komt van een treffende kwalificatie.

Als ze zou kunnen samengebracht worden in een categorie, zou ook de verzameling van muziek langsheen de vele routes waar de slaventrufiek passeerde doorheen heel de wereld en heel de geschiedenis, verhelderend kunnen zijn in deze context.

Vandaag wordt slavernij in het Westen uitsluitend geassocieerd met 'wilde'

bewoners uit Midden Afrika, die door Noord-Afrikanen ontvoerd en verkocht werden in de America's. Maar sinds de oudheid, via de middeleeuwen, tot vandaag worden mensen van alle etniciteiten en oorden verkocht en ingezet als slaven. In tegenstelling tot alle stereotypering, leefden bijvoorbeeld zeer veel zigeuners in het verleden als slaven. Op het internet is een poster te zien, gedateerd 1852, waarop 38 zigeunerslaven "in conditio fina" te koop worden aangeboden in Boekarest. *[ref]¹.

In de ida y vuelta, die het ontstaan bepaalt van alle muziek waarover het hier gaat, staan de slavenroutes centraal. In de vaivén in de ritmes van die muziek, zou het onderhuids verzet tegen slavenrijkdom als oorsprong een belangrijke rol kunnen spelen. Of dat alles alleen maar toeval is, ofwel of er meer verband in moet gezocht worden met de origine van deze muziek, is bij mijn weten in zijn artistieke essentie, in breder opzicht dan etnologisch langs één bepaalde route, nog nooit echt onderzocht.

In ongeveer dezelfde context past ook de muziek van en over desperados die zichzelf buiten de wet stellen zodra de regelgever een verbond aangaat met georganiseerde onrechtvaardigheid en misdaad. Het met de hand voor de mond fluisterend zingen en begeleiden met kleine verborgen instrumenten van flamenco, rebetiko, Siciliaanse verzuchtingen over la mafia e li parrini, corridos over bandoleros de la frontera, zowel van Málaga tot Cádiz als van Mexico-Texas, of over allerlei beruchte outlaws, zijn daarvan kenschetsende voorbeelden, maar het is een fenomeen van alle culturen en tijden.

Zigeunermuziek is een nog vagere omschrijving dan stadsmuziek.

Bovendien poogt die term, net zoals het stigma wereldmuziek, zeer verschillende muzieksoorten te vermalen tot één brij, zo mee het einde veroorzakend van muziekgenres die nu nog zelfstandig bestaan, zij het soms zeer amechtig.

*

* *

Op zoek naar definities van zigeunermuziek, komt men onvermijdelijk hoogst merkwaardige stellingen en hypothesen tegen.

In Wikipedia staat onder "Romani music" onder meer:

"The quintessentially Spanish flamenco is to a very large extent the music (and dance, or indeed the culture) of the Roma of Andalusia."

De alleen maar verwarring zaaiende, erg enge visie in dergelijke definities wordt door velen letterlijk overgenomen, soms zelfs inclusief foutieve spelling, dan aaneen gebreid met nog ergere onzin, want dit is maar één willekeurig staaltje zonder flagrante fouten van wat niet alleen op het internet maar ook in de academische literatuur verspreid wordt, en tenslotte allemaal samen geïnterpreteerd tot een nog grotere pot apekool. Die kleverige smurrie woekert snel aan tot een catastrofale, alle juistheid bedelvende lawine.

Een scriptie van een eindejaarstudent van de humanoria over de zigeuners, overigens een zeer degelijk onderbouwde scriptie gebaseerd op vele bronnen, opent met de zeer verstandige vaststelling:

"Gedurende ons onderzoek merkten we dat de voorstellingen van de Roma volgens de diverse bronnen zeer uiteenlopend waren. De nadruk verschilt naargelang de auteur en de bedoeling van het werk. Vaak weerspiegelen pro-westerse bronnen een nogal negatief en kleingeestig beeld. Bovendien constateerden we dat er een grote onduidelijkheid bestaat rond de thematiek. Dikwijls vonden we dat die bronnen niet tot de kern van de zaak kwamen en meermaals gaven ze toe niet over de precieze informatie te beschikken."

Deze zeer juiste bevinding wordt vervolgens tegengesproken door de auteur zelf, in haar mededeling dat ze "via haar flamencolessen in contact kwam met de cultuur van de Roma, meer bepaald diegene die in Andalusië leven."

Dit soort manke omschrijvingen veroorzaakt serieuze misverstanden, die almaar aanzwellen tot kolossaler proporties in een moeras vol verkeerde beeldvorming, waarin de juiste voorstelling in vergetelheid verzinkt.

In 1971 werd in Londen het eerste congres van de Roma georganiseerd.

Een aantal Roma, die zeker niet alle Roma en ver van alle zigeuners vertegenwoordigden, riepen zichzelf daar uit tot een volk met een eigen nationaliteit, inclusief vlag en volkslied. Allemaal symboliek en iconen die lijnrecht indruisen tegen alles waarvoor het concept zigeuner staat in het Westen. Volgens de statuten van dat congres behoorden vanaf dan alle zigeuners van heel de wereld tot die nieuwe Roma nationaliteit.

'L'union fait la force.' Bekeken vanuit een louter sociologisch standpunt, lijkt trachten te bewijzen dat alle zigeuners van heel de wereld samen horen zeer aanvaardbaar. Zich kunnen manifesteren als één gemeenschap, in plaats van als vele uiterst marginale, voor de beleidmakers zo goed als onzichtbare groepen, zal hun sociale status wel ten goede komen.

Maar de totaal verschillende culturen van de vele verscheidene zigeuners over heel de wereld als één cultuur voorstellen is een groteske veralgemening, een verwerpelijk cliché dat latent raciale discriminatie inhoudt.

Het is meer dan duizend jaar geleden dat een nomadenvolk, volgens sommige bronnen de Rromane Chave, Rajastan verliet en zich tijdens een lange reis splitste in twee richtingen, Midden-Oosten en Klein-Azië, verder door

versplinterde in Noord-Afrika en Oost-Europa, en zich vervolgens over de wereld verspreidde.

De splintergroepen, oorspronkelijk verdeeld volgens het hindoe kastenstelsel, bleven lokaal dikwijls wel nomadisch of semi-nomadisch als clans leven, maar integreerden tegelijk in dat deel van de wereld waarin ze terecht waren gekomen, meestal als slaven of als buiten de wet gestelden.

De geschiedenis van elk van die groepen verloopt al vele eeuwen zeer uiteenlopend zonder vèrgaand of zelfs zonder enig onderling contact.

Bij gebrek aan geschreven of materiële authentieke bronnen zal de evolutie van die verscheidenheid altijd mysterieus en romantisch blijven.

Maar een zeer duidelijk vaststaand feit nu, is een duizend jaar oud, enorm groot cultureel verschil tussen bijvoorbeeld, onder vele anderen, de Roma in Oost-Europa, de Sinti in West-Europa en de Gitanos in Spanje. En dat is een zeer veralgemenende indeling. Wanneer men het aan de zigeuners in kwestie zelf vraagt, zullen zij een ingewikkelde samenstelling voorleggen van door elkaar lopende etnische volksgroepen met elk een eigen, eeuwenoude benaming, die mogelijk nog verwijst naar de originele onderverdelingen van de functies binnen de vier ledematen van het hindoe kastenstelsel.

Een monolitische Roma- of zigeunercultuur bestaat enkel als stereotype.

Alle etnische zigeuners stammen wellicht af van de Rromane Chave.

Echter meer dan een mondeling overleverde, misschien hartstochtelijk bevlogen maar niettemin zeer verre herinnering, kan dat niet betekenen.

Een feitelijke band met hun oude Indische beschaving en cultuur zal men nauwelijks ergens direct kunnen herkennen, al zijn daar zeker nog sporen van terug te vinden, eerst en vooral in en rondom Rajastan, Noord-Pakistan, Noord-Indië en Bengalen tot aan de monding van de Ganges.

Tot 1971 noemde men alleen de vele verschillende zigeuner volken of families in Oost-Europa, die elk ook een eigen benaming hadden, gezamenlijk de Roma. Verspreid over de wereld leven zeer veel andere zigeuner volken of families, waarvan de meeste zo goed als zeker niet afstammen van de Oost-Europese Roma. Ze allemaal samen gaan beschouwen als één volk, is vergelijkbaar met het uitroepen van alle blanke westerlingen als één volk, de Kelten. Of het uitroepen van heel de wereldbevolking als één volk, omdat iedereen afstamt van dezelfde Afrikaanse oermoeder. Bovendien veroorzaakt de keuze van de naam Roma voor alle zigeuners een verreikende spraakverwarring, omdat men nu daarmee niet alleen de Roma in de Balkan kan aanduiden, maar ook de Sinti en de Gitanos en vele andere volken, die misschien ook van de Indische Rromane Chave afstammen, maar niet van de Roma in de Balkan, en, behoudens elk hun eigen versie van de Romani taal en hun mondeling overleverde herinnering aan 'het oude land', met deze laatste in cultureel opzicht totaal niets gemeen hebben.

Wat het congres van 1971 in politiek opzicht heeft opgeleverd, kan ik niet inschatten. Hoe het ook zij, het westers denkbeeld over de etniciteit van zigeuners is er in geen enkel opzicht door verduidelijkt, wel integendeel. Vandaag nog hoorde ik een nieuwslezer zeggen, "Een bende Romazigeuners is opgepakt." Zijn tekst wordt uitgevlooid door taalspecialisten. Nochtans zit

in Romazigeuners ofwel een betekenisverandering, ofwel onvermijdelijk de gevolgtrekking dat er nog andere zigeuners dan de Roma zijn, dat Roma dus niet gebruikt wordt als synoniem van zigeuners.

Terminologie ingegeven door wat men politieke correctheid noemt, draagt nooit bij tot meer correctheid, integendeel wel altijd tot meer onduidelijkheid en verwarring, met als gevolg het averechts van het beoogde resultaat.

In de hierboven aangehaalde scriptie, wil ik aannemen dat de auteur het woord Roma gebruikt als equivalent van het woord zigeuners.

Dat wordt hoe langer hoe gebruikelijker, maar daarom niet verhelderder.

Een dubieuze term wordt correct zodra het gebruik ervan voldoende veralgemeend is. Alle talen, zeker ook de Nederlandse, zijn daar zeer onderhevig aan. Roma wel of niet als synoniem van zigeuners naar gelang de kennis van wie de term hanteert, is wellicht onomkeerbaar. Maar dat maakt de stellingname van de geciteerde schrijfster niet minder twijfelachtig. Eerst onderkent ze het gebrek aan correcte informatie in haar bronnen. Vervolgens, door de Spaanse zigeuners Roma te noemen, bouwt ze haar scriptie zelf verder op die door haar erg verwarrend genoemde uitgangspunten.

Een alomvattende synthese van alle dergelijke, verkeerde uitgangspunten en generalisaties is te vinden in "Princes amongst men - Journeys with Gypsy Musicians" (2005) door Garth Cartwright. Een kritische analyse van dat boek brengt daarnaast heel wat thema's aan de oppervlakte, die raken aan het onderscheid dat ik graag zou determineren.

Een groot deel van het boek is geconstrueerd rond de westerse, romantische zigeuner clichés, zoals die zich ontwikkeld hebben in alle westerse folklore en kunsten. De auteur zegt op zoek te gaan in de Balkan naar de waarheid achter die clichés. Nochtans ligt het voor de hand dat die waarheid uiteraard nooit in de Balkan kan te vinden geweest zijn, maar integendeel in het Westen zal moeten gezocht worden, waar die clichés gevormd werden door westerlingen. Die westerse clichés, zeker de oudere, betreffen helemaal niet de Roma in de Balkan, maar de westerse zigeuners. Voor de Roma in de Balkan toont het Westen nog maar enkele jaren enige belangstelling, sinds ze letterlijk voor de deur staan, niet als zigeuners maar als asielzoekers.

Op bijna elke pagina van het boek kom ik in dit verband in aanvaring met de auteur. Hij confronteert voortdurend westerse, moderne maar dikwijls ook oudere tot zeer oude, geromantiseerde ideeën over en voorstellingen van zigeuners, met de hedendaagse realiteit van de Roma in de Balkan.

Op zich leidt dat tot hoogst opmerkelijke tegenstellingen, wat inderdaad ook de voornaamste bedoeling lijkt van het boek, maar het kan onmogelijk ooit enig licht werpen op wat voorop staat als een uitgangspunt.

Cartwright neemt een duidelijke stelling in ter verdediging van de status van de Roma als een erkend volk, een tendens die volgehouden wordt en eigenlijk prominent een hoofdrol speelt.

Hij beschrijft zijn reizen doorheen bijna alle landen van de Balkan op zoek naar zigeunermuzikanten. Hij ontmoet enkele zeer interessante artiesten

en heeft met sommigen lange en boeiende gesprekken. Echter het overgrote deel van zijn boek wordt ingenomen door zijn reisverslagen, gelardeerd met allerhande, overwegend sociologische bespiegelingen, commentaar, opinies, standpunten, gebaseerd op zijn kennis van de Balkan en vooral ook op zijn persoonlijke, subjectieve inzichten. Vergelijkingen maakt hij meestal met voorbeelden uit zijn Amerikaans-Angelsaksische achtergrond.

In zijn ontmoetingen met muzikanten werken die inzichten en achtergrond dikwijls eerder tegen. Wanneer hij bijvoorbeeld in Belgrado op bezoek gaat bij (vermoedelijk Aleksandar) Aca Susic, volgens hem de fijnste traditionele violist in het Tito tijdperk, houdt die stellig vol, "wij hebben deze huidkleur, maar we zijn geen Roma." Aca Susic schetst vluchtig enkele lijnen uit zijn levensverhaal. Het is een uitermate boeiende aanzet tot de ingewikkelde etnische diversiteit in de Balkan, ook bij de zigeuners, en de plaats daarin, of eigenlijk geen plaats daarin voor de Roma. Een zigeuner die leeft buiten de Roma gemeenschap in de Balkan, zal niet vlug toegeven dat hij deel uitmaakt van de Roma. Bij een vorig bezoek van Cartwright zou Aca Susic bevestigd hebben dat hij afstamt van Hongaarse Vlach (Vlax), die op hun beurt zouden afstammen van weggelopen Roemeense zigeuner slaven in de negentiende eeuw. Misschien een dooddoener, want mijn eigen betovergrootmoeder vertelde exact hetzelfde over haar voorouders aan haar nakomelingen. Aca Susic beschouwt zichzelf daarom als niet behorend tot de Roma. Hij speelt traditionele muziek, overgedragen sinds meerdere generaties van vader op zoon. Blijkbaar past geen van deze hoogst intrigerende mededelingen van de muzikant in het scenario van de auteur, die er nergens een millimeter dieper op in gaat, terwijl ze zeker toch beantwoorden aan de belangrijkste verwachtingen van wie een boek met deze titel koopt.

Een zeer breedvoerig interview met portret van Esmá Redžepova, ongetwijfeld de bekendste van meerdere hedendaagse draagsters van de titel Queen of the Gypsies, is een van de interessantste bijdragen in dit boek. Het geeft veel informatie over de Balkan, de Roma in de Balkan en hun muziek.

Maar tegelijk is het een verhelderende illustratie van hoe de boeiendste vertellers ook gemakkelijk een loopje nemen met de waarheid en in feite de grootste verzimmers van fabels en mythen zijn. Wanneer Esmá Redžepova de geschiedenis van de zigeuners belicht, moet dat altijd met de nodige korrels zout bestrooid worden. Haar eerste uitspraak in het boek luidt:

"Elvis Presley was een zigeuner, hij gaf het nooit toe maar hij was een Rom." Jazeker, dan ben ikzelf ook een Rom. Dan is Rom geen etnisch begrip meer, maar een zo ver verwijderde oorsprong dat iedereen hem kan opeisen.

Elvis Huna is een van de muzikanten in de band van Esmá Redžepova. De muzikale held van Elvis is Jimi Hendrix, beweert hij. Maar wanneer de auteur hem naar "Band of Gypsies" vraagt, blijkt Elvis daarover niets te weten. "Waren zij zigeuners?", vraagt hij. Waarop de auteur antwoordt, "Nee, het waren zwarte Amerikanen, maar zij hielden van zigeuners." Deze burlleske vat kenmerkend de volgehouden teneur van heel het boek samen.

Roma of zigeuners waren altijd goede muzikanten, beweert Cartwright. Ondermeer Jimi Hendrix zou dat goed begrepen hebben door zich af te zetten tegen de massa muziek die gemaakt en geconsumeerd wordt in het Westen. Die westerse muziek zou statisch, zelfbewust, zelfgenoegzaam, laf, zonder magie zijn, niet in staat om geesten op te wekken omdat ze zelf geen geest heeft. Grote muzikanten, zoals Niccolò Paganini hadden vermoedelijk zigeunerbloed en de Hongaarse pianist Franz Liszt ging er zelfs prat op. Componisten in de vroege twintigste eeuw, zoals Bartók en Kodály, schonken er veel aandacht aan en maakten er baanbrekende opnamen van. De auteur haalt daar ook nog de gitaar van Furry Lewis bij, maar dan kan Elvis hem niet meer volgen, net zo min als de meeste van zijn lezers neem ik aan.

In Bukarest koopt Cartwright cd's van vier oude Roemeense muzikanten, die nog aansluiting hebben met de traditionele zigeunermuziek van de Balkan, waarover in dit boek nauwelijks iets te leren valt.

Gabi Lunca is de enige nog overlevende uit wat de auteur zelf 'de gouden tijd' noemt, maar ze treedt niet meer op buiten de kerkgemeenschap waartoe ze behoort en waardoor ze onderhouden wordt. Romica Puceanu, Toni Lordache, Dona Dumitru-Siminica, zijn overleden maar hun muziek leeft nog zeer sterk bij de liefhebbers, die echter ook op hun beurt langzaam maar zeker lijken uit te sterven, beweert Cartwright. Ik ben zeer overtuigd van het omgekeerde, nu de opnamen van die artiesten eindelijk ook buiten Roemenië algemeen verkrijgbaar worden.

De auteur merkt ook wel het verschil tussen Roemeense volks- en populaire muziek en het daarin verankerde repertoire van deze zanger, zangeressen en cymbalon speler, maar verder weet hij daarover of over 'de gouden tijd' helemaal niets te vertellen. Spijtig, want dit zijn de perfecte vertolkers van zigeunermuziek. In vergelijking met Gabi Lunca of Romica Puceanu blijven weinig zigeunermuziek of hedendaagse Gipsy Queens overeind. Ook spijtig omdat de scheidingslijn waarnaar ik heel de tijd op zoek ben, zich nergens zo opmerkelijk aftekent als in de rijke verscheidenheid van Roemeense muziek. Zijn gebruikelijke vergelijkingen met blues en jazz iconen breidt Cartwright hier nog uit met "Cuba's evenzeer vereerde oude meesters van de mambo", wat helemaal nergens meer op slaat. Wie zouden die meesters dan zijn? Hij noemt de jaren 1950-60 oud en de muziek die toen opgenomen werd klassiek. Moet dan alles vòòr 1950 gesitueerd worden in een donkere prehistorie? Over Cubaanse muziek is dat hoe dan ook een bespottelijke opvatting. Cartwright's omgeving wordt gedomineerd door vele vergelijkbare gezichtspunten, waarin steeds het einde van de jaren 1960 als het begin, niet alleen van hemzelf maar van heel de wereld geldt.

Wat hebben Perez Prado en zijn epigonen, of wie anders Cartwright bedoelt, gemeen met oude Cubaanse muziek en meesters? Of met deze vier artiesten uit de Balkan waarmee hij de vergelijking maakt? Daar volgt geen enkel woord uitleg over. Zulk aanhoudend, zenuwslopend gehiphop van de auteur tart soms alle verbeelding. Hij vervolgt dan bijvoorbeeld met wat Albert King tegen Stevie Ray Vaughan zou gezegd hebben, "Vele gitaristen die snel spelen concentreren zich niet op de soul. Jij speelt snel, met soul." Dat lijkt wel uitgeknipt uit The Muppet Show, om ook eens te verwijzen naar een bron die

door de auteur zou kunnen gekozen zijn.

Het is om gek van vertwijfeling te worden, wanneer men zich in alle ernst begint af te vragen wat dit bepaald citaat, op zich al volslagen onzin, zou kunnen betekenen in de context van de paragraaf waarin het staat, van het hoofdstuk, of van het hele boek, dat overladen is met vele tientallen soortgelijke, van de pot gerukte uitspraken en tegenoverelkaarstellingen.

Cartwright voelt zich duidelijk veel beter thuis in de huidige Balkan waarin hij zich beweegt, dan in de geschiedenis.

"Wie is de Balkan muziek aan het vermoorden?" vraagt hij, waarop hij ook een antwoord weet. Cassetten is de muziekdrager in de Balkan. Weinigen kunnen zich cd's veroorloven en zeker geen computer om muziek te downloaden. Overal vind je cassetten te koop, enkele traditionele van Gabi of Romica en voor de hand liggende westerse pop muziek. Maar ze vergaren stof. Het is manele waaraan geld wordt uitgegeven, beweert de auteur. Hij stelt vast dat er een enorm verschil is tussen wat de westerse wereldmuziekindustrie verkoopt als zigeunermuziek en de muziek waarnaar de Roma in de Balkan luisteren. Saban is koning in Servië, stelt hij vast, Esma heerst in Macedonië, Fulgerica wordt gerespecteerd, Fanfare Ciocarlia en Taraf de Haïdouks bestaan uitsluitend in het Westen. Dat zij superieure zigeunermuziek spelen, geworteld in de traditie, betekent hier niets. De plaatselijke Roma luisteren er niet naar. Wat zij willen is Adrian. En Guta. Guta zou in het Westen geprobeerd hebben om een carrière op te bouwen met het traditionele, maar hij verkoos om in Roemenië te blijven, waar hij verplicht is om manele te zingen, de moderne populaire muziek van de Roma, die niet echt beantwoordt aan wat eender wie zich voorstelt bij het woord zigeunermuziek.

De auteur neemt aan dat zijn lezer, omdat hij interesse toont voor het boek, enige voorkennis bezit over het onderwerp. Bovendien gaat hij er van uit dat de lezer zijn weg kent doorheen de westerse cultuur en kunsten. Hij stelt voortdurend zijn Angelsaksische achtergrond en voorkeuren tegenover wat hij in zijn boek beschrijft. Ongetwijfeld is dat een ingreep om de inhoud van het boek identificeerbaarder en toegankelijker te maken voor de Angelsaksische markt, waarvoor de publicatie in de eerste plaats bestemd is. Maar zelfs in de Angelsaksische wereld zullen Steven Tyler, Gene Pitney, Robert Mitchum, en een eindeloze parade van allerhande coryfeeën, als toelichtende voorbeelden niet onmiddellijk veel licht doen opgaan, vooral bij gebrek aan enig feitelijk verband met de context, maar ook bij gebrek aan herkenbaarheid.

Wie, met uitzondering van doorwinterde liefhebbers, kan zich nu nog iets voorstellen bij de oorspronkelijke impact (1963) van "24 hours from Tulsa", waarop Cartwright zich al in de eerste bladzijden beroept? Even verder merkt de auteur op dat de meeste van zijn westerse tijdgenoten bang zijn van elke niet-Engelstalige muziek. Waarop die zeer arbitraire aanname gebaseerd is, behalve op zijn persoonlijke en Angelsaksische mentaliteit, vernemen we niet. Het boek loopt over van dergelijke aanvechtbare want extreem subjectieve inzichten en stellingnamen, die zelden verdere uitdieping krijgen en daarom soms zelfs de proportie aannemen van de visie van de stereotiepe Angelsak-

sische toerist die zich 'abroad' begeeft, alhoewel dat op Cartwright niet echt van toepassing is. Op betere momenten doet hij veeleer denken aan, verdwaald in de Balkan, Neal Cassady met Jack Kerouac "On the road", waarnaar hij trouwens zelf meermaals verwijst, al is hij zeker Kerouac niet en zijn compagnon altijd een semi-professionele vertaler-gids-chauffeur. Misschien maakt ook dat deel uit van de strategie die de auteur toepast met het oog op de markt.

De voorbereiding, de reizen en het uitwerken van zijn boek hebben Cartwright een dieper dan oppervlakkig inzicht gegeven in de Balkan. Dat komt onmiskenbaar tot uiting.

Wat hij niet inziet of wil inzien, en wat bijgevolg veel minder tot uiting komt, is een bevattelijke notie van de herkomst en evolutie van wat hij zigeunermuziek noemt. Zijn referentiepunten in dat opzicht zijn volslagen verkeerd gekozen, omdat veel wortels van de zeer verschillende soorten muziek die men zo kan omschrijven, nooit in de Balkan te vinden geweest zijn.

Die verschillende soorten muziek zijn langs zeer verschillende wegen, op zeer verschillende plaatsen in de wereld ontstaan, gebaseerd op invloeden die de zigeuners uit de lokale etnische muziek of folklore adapteerden en verder ontwikkelden. Flamenco is daarvan een van de duidelijkste voorbeelden, zonder het minste aantoonbaar verband met de Roma in de Balkan of hun muziek. Ik beweer daarmee niet en ook hieronder nergens dat er geen uitwisseling zou zijn, en geweest zijn, tussen de Roma in de Balkan, de Sinti en andere zigeunermuzikanten. Die is er natuurlijk wel, zelfs in overvloed sinds de communicatie vergemakkelijkt werd in de jaren 1980, maar ook vroeger. In Parijs en Brussel belandden veel Russische zigeuners, de vrienden van Rasputin. Hun Russisch beïnvloede muziek is sterk verwant aan oudere zigeunermuziek, ook die uit de Balkan. Lida Goulesco, dochter van de ooit zeer befaamde Russisch-Parijse zigeunerviolist Jean Goulesco, zingt even goed begeleid door Parijse Manouche als door Duitse Sinti of door Balkan Roma, en ze wordt bij oudere opnamen soms een Russische, yiddische tzigane genoemd, wat de mogelijke melange duidelijk illustreert.

De hoofdbron van de meeste genres waarop men het etiket zigeunermuziek plakt, ontspringt in de Balkan, of wellicht veeleer in Hongarije.

Op de Balkan fanfares en veel wereldmuziek die nu de markt verovert, kleeft men datzelfde etiket, al passen die dikwijls helemaal niet binnen de context waarin de andere zigeunermuziek samenhoort.

Zelfs Cartwright, die wat dit betreft weinig tot geen onderscheid erkent, laat dat duidelijk blijken zonder diepergaande uitleg.

In zijn veel te vluchtig hoofdstuk over de lange reis vanuit Rajastan, beschrijft Cartwright de evolutie van zigeunermuziek:

"Klanken van Aziatische oorsprong of gewoon mimicri van Europese muziek? Een Oriëntaalse bijmaak is te vinden in de meeste muziek van zigeuners die leven in voormalige Ottomaanse gebieden. Maar enige directe link naar de Indische pandits en ustads, de meestermuzikanten die onderricht geven door middel van voorbeelden, is al lang verbroken. Roma muzikanten zijn en blijven vernieuwers, begiftigd met muzikale ekster eigenschappen."

Met een discussie over dit citaat kunnen we een nieuw en interessanter dan zijn boek vullen. De laatste zin bepaalt wel treffend de uitgesproken diversiteit die de verschillende soorten zigeunermuziek karakteriseert, naar gelang de plaats in de wereld waar ze ontstaan en verder ontwikkeld zijn.

Cartwright volgt, samen met bijna heel de Angelsaksische wereld, de foute redenering van hedendaagse Roma in de Balkan, dat alle zigeuners van hen afstammen en daarom in wezen Roma zijn. Hij laat enkele niet van de minste Roma, ondermeer Esmā Redzepova, dat getuigen.

Aan universiteiten, ook en vooral in de Balkan, lopen momenteel veel studies in die richting. ^{[ref]²}. Daarin wordt meestal wel een onderscheid erkend met de huidige Roma in Oost-Europa, in de taal en de cultuur van de verschillende groepen zigeuners per land of streek. In een veel te simpele simulatie van die bronnen, beweert Cartwright over de zogenaamde travelers die zich doorheen Groot-Brittannië bewegen, dat zij niet afstammen van de Roma, maar van Ieren. Alle andere zigeuners over de hele wereld zouden wel van de Roma afstammen. Laat me, om beleefd te blijven, dat een hoogst merkwaardige theorie noemen. De Britse travelers vertonen zeer veel overeenkomsten met de West-Europese Sinti, waarvan veel groepen zichzelf ook reizigers in plaats van zigeuners noemen. Wellicht leven er, naast of gemengd met die zigeuners, daadwerkelijk afstammelingen van Ierse en/of Schotse teuten, zoals meerdere authentieke bronnen wel, maar Cartwright niet vermelden. Ook in de rest van de wereld werden, door de eeuwen heen, zigeuner-gemeenschappen ongetwijfeld geïnfiltreerd door andere rondreizende gezelschappen van artiesten, circus- en kermisvolk, teuten, joden, nomaden en allerlei zwervers. De Noord-Amerikaanse travelers zijn daarvan een kenschetsend voorbeeld.

In dit verband keer ik even terug naar het alle juistheid bedelvende lawine-effect. Alweer in het onvolprezen Wikipedia staat als uitleg voor flamenco een schreeuwend voorbeeld van een verlichte geest, die iets over deze Ierse tinkers opgevangen heeft en er dan maar ineens de Welshe uitvinders van flamenco van maakt, in een overigens ook bijzonder fraaie omschrijving: "Flamenco is a Spanish dance with origins in Andalusian [sic] and a term that refers both to a musical genre, known for its intricate rapid passages, and a dance genre characterized by its audible footwork. The origins of the term are unclear. It's rumoured to originate in South Wales and is associated with tin mining."

Deze definitie van flamenco wordt door duizenden mensen gelezen en ongetwijfeld door een aantal van hen in alle ernst geabsorbeerd als een feit, omdat ze gepubliceerd is in een verondersteld achtenswaardige bron.

De Spaanse Gitanos en de Sinti in de Benelux en de Elzas, om maar twee zeer bekende verzamelingen van groepen zigeuners te noemen die dichtbij leven, wilden vòòr het wereldcongres van de Roma in 1971, absoluut niet geweten hebben dat ze Roma zouden zijn. De Sinti zien zichzelf wel altijd als deel van het Romani (Rromane) volk, maar de Balkan nooit als hun intussen mythisch geworden oude land van herkomst. In Spaanse academische studies wordt aangenomen dat de Gitanos langs Egypte en Noord-Afrika in Spanje zouden

beland zijn, zonder enig contact met de Balkan. De Spaanse Gitanos hebben een totaal andere culturele achtergrond dan de Roma in de Balkan, ze zien er anders uit en kennen zelfs de Romani taal niet, iets wat de meeste andere zigeuners over heel de wereld wel gemeenschappelijk hebben. De Gitanos zouden de Romani taal vergeten zijn en vervangen hebben door Calé (Caló). Universitaire studies in de Balkan zouden dan weer graag aantonen dat Calé toch een verbastering is van de Romani taal. Voorlopig is de enige vaststaande factor in dit enigma de algemene onenigheid erover.

Cartwright is totaal onwetend, of wenst wellicht onwetend te blijven, van al deze verschillen. Hij volgt zonder meer de redenering dat alle zigeuners afstammen van de Roma in de Balkan. Veel erger nog, interpreteert hij uit dat verkeerde concept de zwaarwegende implicatie dat bijgevolg alle zigeunermuziek Roma muziek zou zijn.

Dat poneert hij al zeer resoluut in zijn introductie. Hij noemt daar als voorbeelden van illustere zigeunermuzikanten: Django Reinhardt, Joe Zawinul, Camarón de la Isla. Twee Sinti en een Gitano, geen Rom uit de Balkan terwijl, of hij dat nu graag hoort of niet, de muziek van die laatste toch als enig echt onderwerp aan bod komt in zijn boek.

Het is trouwens zeer opvallend dat niet alleen de auteur, maar evenzeer de door hem ondervraagden, zodra ze verlegen zitten om de naam van een gerenommeerde zigeunermuzikant, altijd naar niet-Roma refereren.

Zo zegt een van hen, "Noem mij niet Rom, maar gypsy. De hele wereld weet wat dat is. Kijk maar naar de Gypsy Kings, de beroemde band."

Die Gypsy Kings, met gemengde roots van Gitanos en Manouche, kunnen evenmin als de drie eerder genoemde sterren, via een redelijk onderbouwde argumentatie, in de verste verte in verband gebracht worden met de Roma muziek in de Balkan, behalve misschien in het simultaan afglijden van de Gypsy Kings samen met de Balkan muzikanten naar wereldmuziek voor een louter commerciële wereldmarkt.

De Sinti-Manouche muziek zoals ze nu bekend is, onder meer van Django Reinhardt, ontstond rond het begin van de twintigste eeuw. Van oudsher bekende niet-zigeuner deuntjes, joodse en Balkan hore en andere dansmuziek, Hongaarse verbunkos en csardas, die in de negentiende eeuw al gepopulariseerd waren door de bewerkingen van tal van componisten, zoals door piano virtuozen Liszt en Brahms, werden in de Balkan door gemengde combo's van Roma țigani lautari en joodse klezmerim versmolten met oude klezmer in een heuse, geforceerde fusie, zeer lang voor dat begrip in de muziek uitgevonden werd. Vooral violisten en pianisten, maar ook vocalisten in de Romani taal, droegen die combinatie uit doorheen heel de wereld als zigeunermuziek, dikwijls in salons en restaurants maar ook in zogenaamde zigeunerkelders, waar ze nogmaals versmolt met de toen zeer modieuze valse musette en java, die furore maakten in de Parijse onderwereld, 'dans les bouges de la nuit' zoals Mistinguett ze populariseerde. In dat milieu is uit persoonlijke interpretaties van die oudere muziek een welomschreven genre ontstaan met zeer bekende muzikanten. Enerzijds lag aan de oorsprong een amalgaam van oude zigeunermuziek met bal musette

muziek door de orkesten van accordeonisten zoals Vetese Guerino, Gus Viseur, Tony Murena, Emile Carrara, begeleid door gitan gitaristen zoals, naast Django en Joseph Reinhardt, de broers Sarane (Étienne), Baro (Pierre) en Matelo (Jean-Pierre) Ferret, sterk beïnvloed door de een generatie oudere maar zo goed als onzichtbare schoonvader van Sarane, de gitarist Gusti Malha. Anderzijds lag aan de oorsprong een gelijkaardig amalgaam met de Amerikaanse swing jazz door Django Reinhardt en Stéphane Grappelli. Het zo gevormde genre kan zeker niet uitsluitend maar toch grotendeels toegeschreven worden aan Sinti en Manouche zigeuners, zonder in de evolutie ervan de minste inbreng of invloed van Balkan Roma muziek. Wel putten beide uit dezelfde oudere bronnen en de laatste jaren zijn ook enkele Balkan muzikanten zich gaan toeleggen op Manouche jazz, die zeer populair en bijgevolg ook commerciëel aantrekkelijk is geworden. Wat betreft Camarón en flamenco is eenzelfde verloop zo mogelijk nog klaarblijkelijk evident. Alhoewel Wikipedia ook weer hierover het tegenovergestelde beweert, is het voor iedereen die de allereerste beginselen van flamenco kent, absoluut klaar en duidelijk dat Balkan Roma muziek totaal afwezig is in de vele invloeden die flamenco gevormd heeft. Wie enige kennis heeft van de verschillende muziekgenres, zal onmiddellijk niet alleen een duidelijk compositorisch verschil kunnen vaststellen, maar ook een andersgericht appèl aan en exploitatie van het gevoel, tussen bijvoorbeeld Roma muziek uit de Balkan, Sinti-Manouche muziek en flamenco, maar ongetwijfeld ook tussen andere soorten zigeunermuziek. Het klasseren van die erg ver van elkaar verwijderde muziekgenres onder de gezamenlijke noemer Roma muziek is etnisch, historisch, geografisch, cultureel, en wellicht nog in veel andere opzichten, zonder meer flagrant onjuist.

Van bij de aanvang insinueert Cartwright in zijn boek minstens op elke pagina een overeenkomst, tot zelfs een nauwe verwantschap, tussen enerzijds voorbeelden, die hij dikwijls met citaten illustreert, uit zijn ogenschijnlijk brede westerse achtergrond, cultuur, educatie en subjectieve inzichten, en anderzijds het onderwerp dat hij in de Balkan onderzoekt.

Maar enig reëel verband met de zigeunermuziek van de Roma in de Balkan wordt daarin nooit omschreven en blijft altijd beperkt tot insinuatie via overdreven veel namedropping en quotes, zoals bijvoorbeeld al geldt voor de eerst opduikende, "Livin' like a Gypsy, honey, it ain't easy tryin' to be free", een strofe van Steven Tyler.

Tyler heeft langs moeders kant naast Cherokee ook Oekraïense voorouders. Met enige goede wil zou men zelfs kunnen aannemen 'hij ziet er uit als een zigeuner'. Via zijn imago kan men hem, samen met tientallen collegae rockers, misschien een geromantiseerde vrijheid toedichten, wat Cartwright hier via het gekozen citaat inderdaad lijkt te doen. Die volgens Tyler moeilijk te verwerven vrijheid is dezelfde geromantiseerde vrijheid die men, vooral in films maar nergens in de hedendaagse noch in de historische realiteit van de Balkan, kan toeschrijven aan zigeuners en in breder perspectief aan alle zogenaamde natuurvolken zoals indianen en aan alle nomaden en outlaws, met andere woorden aan al degenen voor wie geen plaats voorzien is in het westers beeld van de nieuwe wereld.

In diezelfde perceptie moet dan denkkelijk ook de vrijheid gesitueerd worden van de artiest in het algemeen, en de vrijheid in voor de auteur zeer invloedrijke, opeenvolgend moderne, zogeheten existentiële filosofieën, met als uitlopers de beat generation in het spoor van Jack Kerouac, de rebels without a cause van de jaren 1950, en de zeer twijfelachtige vrijheidromantiek van de wild angels in de jaren 1950-60, met later de ontsporingen van de Hell's en allerlei andere angels.

Die vrijheid is niet te koop in de supermarkt. De eeuwige betrachting om van zigeunervrijheid een universele waarde te maken, leidt altijd onvermijdelijk tot burgerlijke, banaliserende clichévorming of erger, omdat die bepaalde vrijheid enkel een strikt individuele morele waarde kan zijn en dan de enige echte vrijheid is die een mens kan bezitten.

De film "Agujetas, cantaor" (1998) van Dominique Abel over de flamencozanger Agujetas, die zich opwerpt als een icoon van de idee zigeuner, opent met een citaat van Unamuno dat zowel die idee als Agujetas perfect omschrijft, "El que defiende el yo defiende todos los yos, es el nosotros."

Overigens ook nu nog steeds een zeer interessant doordenkertje voor westers politiek links. Het verband hiermee dat Cartwright insinueert met het imago of de muziek van Steven Tyler, en dat hij daarna soms bijna terloops, soms zeer nadrukkelijk suggereert met vele tientallen andere artiesten, auteurs, acteurs, muzikanten en diverse personaliteiten uit de westerse, vooral Angelsaksische samenleving, is een nietszeggende veralgemening die men evengoed kan toeschrijven aan eender welke westerse bohémien.

En terwijl men in het Westen de illusie van het imaginaire zigeunerbloed blijft voeden en exploiteren, stellen we in de Balkan net het tegenovergestelde vast. Artistieke bohémiens, met wel echt 'zigeunerbloed in de aderen', die er wonen buiten de Roma gemeenschap, zullen niet vlug toegeven dat ze Roma zijn en beweren dat ze een andere zigeuner etniciteit hebben, of zoveel mogelijk afstand nemen zonder daarbij hun roots te verloochenen. En wie kan hen dat kwalijk nemen, wanneer men de erbarmelijke situatie erkent waarin de Roma in de Balkan proberen te overleven?

Als het ergens zou te vinden zijn, is enig verband met de Roma in de Balkan en hun muziek, of met andere premissen in het boek, onmogelijk ver te zoeken in Cartwright's gejongleer met naar mijn aanvoelen zeer chaotisch geplaatste, in feite compleet misplaatste tegenoverelkaarstellingen, die vooral de eruditie van de auteur moeten onderstrepen.

Wat daarin uitblijft en wat wel een grote openbaring zou geweest zijn, is het werpen van enig licht op hoe, waar en waarom het imago of het werk van de door de auteur naar voor geschoven personaliteiten, en vooral bijvoorbeeld de muziek van Aerosmith, Muddy Waters, Sidney Bechet, Buddy Bolden, Gene Pitney, Jimi Hendrix, Robert Johnson, Furry Lewis, Charlie Parker, Big Bill Broonzy, Miles Davis, Bob Marley, Elvis Presley, The Impressions, Art Pepper, Jelly Roll Morton, Edwin Star, Little Richard, en ga zo maar door en door, iets diepers gemeen hebben met de Roma en hun muziek dan het gebruik van het zeer veralgemenend en daarom zo goed als betekenisloze woord gipsy. Daarmee zou ineens ook het middelpunt omschreven zijn van

het onderscheid waarnaar ik hier zoek.

Afgezien van een massa indirecte insinuaties in die richting, biedt Cartwright ons niets dan subjectieve meningen over stereotiepen en clichés. En dat zijn zeker geen exclusieve meningen, die al zeer lang vòòr hem gedeeld werden door mensen die zijn boek en zijn andere geschriften niet gelezen hebben. De gemeenschappelijke spirituele essentie, die de auteur zo krampachtig probeert te vatten met zijn aanhoudende allusies, kan niet zoals hij dat ziet, uitsluitend aan zigeuners toegeschreven worden, en nog veel minder aan de Balkan. Die essentie is de ziel van de artistieke van alle eerlijke muzikanten, en bij uitbreiding artiesten, over heel de wereld ongeacht hun etniciteit. Pas daarna kan de vaststelling komen dat, in zover het muziek betreft, zeker in het verleden maar lang niet zo zeker in het heden, en ook zeker niet bepaald de Roma in de Balkan maar zigeuners van over heel de wereld, in de evolutie en misschien zelfs in het ontstaan van die essentie een cruciale, maar ver van een exclusieve rol spelen.

Het is vreemd genoeg Esmá Redzepova die de auteur erop wijst, dat talent vooral tot bloei komt als gevolg van hard werken en zeker niet als een automatisch gevolg van de erfelijkheid van zigeunerbloed.

In de nu gangbare gedachtenstroom rond wereldmuziek is men nog nauwelijks geïnteresseerd in de etnische oorsprong en evolutie van muziekgenres. Nochtans zal die afkomst van belang blijven, niet alleen met het oog op de geschiedschrijving, maar vooral ook met het oog op de artistieke voortzetting en modernisering van specifieke en verscheidene muzieksoorten.

Er is geen toekomst zonder verleden.

Emmylou Harris, toch alles behalve een etnomusicologe:

"We can't know where we're going until we know where we've been.

And the music of the past is not just to study and put in a museum.

The way to study it is to put it on the stereo and turn it up as loud as you can."

Of stevenen we toch naar één uniforme, globale muziek en cultuur zonder verleden? In wereldmuziek wordt alles zonder veel overweging vermalen tot één en overall dezelfde salsa, die we overigens in alle vormen en uitingen van cultuur in heel de wereld kunnen proeven, en die ook zo goed als alle hedendaagse muzikanten in de Balkan bereiden. Iedereen wil mee aanschuiven aan het uitbetalingsloket, of zoals in het boek van Cartwright de trompettist Boban Markovic het wat omfloerster omschrijft, "ik wil populaire muziek maken, geen muziek voor etnomusicologen."

Binnen die ideologie ben ik hier heel de tijd op zoek naar spijkers op laag water, in tegenstelling tot Cartwright. Hij laat zo goed als geen licht schijnen op de oorsprong en evolutie van zigeunermuziek. In feite belooft hij dat ook niet in de titel van zijn boek. Het is een sociologisch verslag over het leven en de muziek in de Balkan, met anekdoten van enkele oudere muzikanten als enige, in het geheel bekeken erg magere bijdrage over de bronnen en de geschiedenis ervan. Ik ben geen muziek- of andere etnoloog of academicus, ik bestudeer muziek zoals Emmylou Harris voorschrijft. Trouwens, wanneer het orkest begint te spelen, kan beter eender welke uitleg verstommen. Ik ben niet erg vèrgaand geïnteresseerd in etnische en folkloristische muziek en maak me in de verste verte geen zorgen over de opvattingen in het boek vanuit op

conservatie gerichte bekommernissen. Ik maak me daarover uitsluitend zorgen omdat het belangrijkste artistiek aspect van de in de titel genoemde muzikanten erin miskend en tegensproken wordt. Beslist mede een reden waarom in het boek Saban Bajramovic eindigt als een bittere oude man zonder muzikale toekomst en zonder erfgoed om door te geven aan de volgende generatie.

In zijn laatste officiële uitgegeven cd, "Romano Raj", uitgebracht in 2007, een jaar voor zijn overlijden en na de publicatie van Cartwright's boek, zet Saban Bajramovic die uitspraak een neus. Hij blaast heel zijn nalatenschap een pril nieuw leven in, begeleid door een uitstekend jazz orkest.

Tegelijk, zonder de authenticiteit van zijn werk geweld aan te doen, lapt hij alle verwachtingen aan zijn laars. De cd wordt verkocht als wereldmuziek. Kwaliteit wordt bepaald door het wezen en het werk van de artiest, niet door het genre waarin het werk ontstaat of nog minder door een etiket dat er achteraf wordt opgeplakt.

Waarin Cartwright hopelijk vooral ongelijk krijgt, is dat er altijd nieuwe, integere muzikanten zullen opstaan, met een voldoende gehalte aan originele artistieke en een voldoende afstand van de wereldmarkt, om de authenticiteit die Saban Bajramovic eigen was, te kunnen evenaren en overstijgen.

Hoe die muziek dan genoemd of geklasseerd wordt, is totaal onbelangrijk.

Goede prestaties passen meestal toch niet in courante classificaties.

Wat Saban Bajramovic gedurende heel zijn leven tegen de stroom in gemaakt heeft, in zeer verschillende, dikwijls onmogelijke omstandigheden, beginnend in de gevangenis waar hij als twintigjarige wegens ongehoorzaamheid eerst belandde en dan verlenging kreeg tot meer dan vijf jaar, is geconstrueerd op Balkanmuziek en op oude Romanimuziek, met veel invloeden uit andere culturen.

Men kan het dus terecht die diverse benamingen geven, ook zigeunermuziek. Zijn zigeuner natuur bepaalt ongetwijfeld grotendeels de aard ervan, zoals die ook zijn leven bepaalde, maar zijn artistieke natuur bepaalt de verdiensten en kwaliteiten ervan. Slechts één etiket omschrijft juist waar het om gaat: het is Saban Bajramovic muziek.

Wie Saban Bajramovic beluistert, zal zich, wars van allerlei evaluatieve consideraties, onmiddellijk realiseren dat de man, zijn leven en zijn muziek een ondeelbaar geheel vormen. Zijn muziek is zijn wijze van zijn en vandaar een incarnatie van zijn diepste wezen.

Tussen dit soort muziek en de imitaties ervan, ongeacht in welk genre of muzikale indeling, of eender welke andere overweging, tekent zich zeer duidelijk de scheidingslijn af die ik in breder opzicht zou willen definiëren.

*

* *

Mijn analyse kan de indruk wekken dat ik aanhoudend aanstuur op confrontatie. Dikwijls probeer ik de aandacht te vestigen op onjuiste uitgangspunten en tekortkomingen in andermans stellingen. Toch ligt het nooit in mijn bedoeling om een controverse of een polemiek op gang te brengen, zeker niet om iemands gelijk of ongelijk te beslechten. Zoals reeds gezegd, heb ik geen mening of overtuiging om te bepleiten. Wanneer ik een vraag stel of ergens vragen bij stel, is mijn belangstelling altijd uitsluitend, enkel en alleen, gericht op de antwoorden die ik hoop te krijgen, nooit op het in verlegenheid brengen van iemand. In de ijdele verwachting enige deining teweeg te brengen, werp ik soms een steen in het water. Maar als ongeschoolde, onbeholpen stratenmaker op zee, ben ik er hoegenaamd niet op voorzien, en zeker niet op uit, om me daarvoor te verantwoorden. Zo beland ik zelf voortdurend in verlegenheid. Per se wil ik niemands ongelijk aantonen en nog minder mijn eigen gelijk. In kunst mag van mij alles en moet niets. In mijn ervaring blijft bijna iedereen, soms ook zeer geleerde mensen, die veel meer kennis hebben opgedaan dan ik me kan voorstellen, halsstarrig vasthouden aan een mening, zelfs in het licht van onweerlegbaar bewijs dat een ingenomen standpunt verkeerd of nergens op gebaseerd is. Volgens sommige geleerden zijn zowaar de wetenschappen al deels ontaard in meninkjes. *[ref]³. Bovendien heeft ook elke dwaas wat hij zijn eigen mening waant over alles en nog wat, waar hij graag mee uitpakt en waar hij met hand en tand zal voor vechten, als voor een in zijn bevattingsvermogen verworven recht. Waarmee ik geenszins probeer de vrije meningsuiting of de democratie in twijfel te trekken. Die is iedereen gegund, maar wat is dan tenslotte de waarde van al die meningen, inclusief de mijne? Zoekend door middel van schrijven, hoop ik argumentaties te formuleren die mijn stellingen onderbouwen of onderuit halen. Daarbij probeer ik me los te maken van alle vooringenomenheid, van mezelf maar evenzeer van andere schrijvers. Dat leidt onvermijdelijk tot botsingen, omdat essayisten en academici in de regel wel meningen verdedigen, dikwijls zelfs geen eigen meningen, soms koste wat kost. Eigenlijk probeer ik dan, zoals ik alles wat ik zelf schrijf in vraag stel, ook wat een auteur poneert als een feitelijkheid terug in vraag te stellen, hoe eminent hijzelf en zijn bronnen ook mogen zijn. In dat opzicht is niets mij heilig en ik ervaar dat niet als domme hoogmoed.

Mijn analyse kan eveneens de indruk wekken dat ik van mezelf geloof het allemaal wel te weten, of zelfs dat ik betweterig probeer terecht te wijzen. Ook dat is zeker nooit mijn intentie, zoals uit de voorgaande paragraaf, of uit het onbevooroordeeld doornemen van mijn tekst zou moeten blijken. Sinds ik Nescio gelezen heb, is zijn naam ook mijn levensmotto. Zijn naam laat zich niet goed vertalen in het Nederlands bij gebrek aan een exact equivalent van nescere, antoniam van cognoscere. Ik weet niet. Dit is de natuur van mijn schrijven, ik kan niet anders. Een zweem van eigenzinnige neiging tot relativering daarin, wordt wel eens over het hoofd gezien of verkeerd geïnterpreteerd, ongetwijfeld omdat ik niet het artistiek talent en de fijnzinnigheid bezit om dat tegendraadse te implementeren zoals bijvoorbeeld Blaise Cendrars, "Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre?",

Thomas Bernhard, John Kennedy Toole of Rainer Werner Fassbinder, elk op hun zeer verschillende, eigen manier dat grandioos gedaan hebben. Deze laatste is trouwens in dit opzicht ongeveer de meest misbegrepen artiest ooit. De ondertoon in mijn tekst wordt blijkbaar helemaal niet waargenomen, of soms als een eigenschap van asperger of van cynisme. Zonder een cynicus te zijn, kan ik me wel enigszins vinden in de oorspronkelijke betekenis van het cynisme: "a Greek philosophy of the 4th century bc advocating the doctrines that virtue is the only good, that the essence of virtue is selfcontrol and individual freedom, and that surrender to external influence is beneath the dignity of man". Voor wie een academisch, duidelijk overzicht en enig inzicht wil: *[ref]⁴. Buiten de universiteit is cynisme tegenwoordig verworden tot een banaal synoniem van zelfgenoegzame ironie, waarmee men alles en nog wat kan kwalificeren. Wat het begrip is gaan betekenen in de loop van de twintigste eeuw, van sarcastisch leedvermaak tot harteloos negativisme, wijs ik met klem af en heeft absoluut niets te maken met de cynische uitbranders van Diogenes van Sinope, die momenteel ver weg is, terwijl hij in de huidige tijdgeest toch een zeer geschikt boegbeeld zou kunnen zijn. Maar ook in zijn eigen tijd al, was hij een verschopte hond (kunikos), geen boegbeeld. Dat verandert nooit voor wie onverbloemde waarheid uitspreekt. Het trachten verwoorden van waarheid is toch het tegenovergestelde van betweterig kapittelen. George Bernard Shaw was wellicht geen literaire hoogvlieger, maar zijn spitsvondigheden blijven onovertrefbaar: "The power of accurate observation is frequently called cynicism by those who don't have that power."

The power of accurate observation is wel degelijk wat ik nastreef. Daar win je geen vrienden mee. It takes two to tango. Daarnaar streven collideert voor men het weet met vriendschap, loyaliteit, gentlemanship. Dat is een leidmotief in het werk van Joseph Conrad, waarin de moderne interpretatie van de gentleman centraal staat. Gebrek aan accurate observatie, niet wat men meestal als de oorzaken aanziet, is de aanleiding tot veel, misschien wel alle leed. Een oorlog in de Balkan begint met een meningsverschil over iets als een lelijk schouwgarntuur. Allerlei overtuigingen en voorwendsels tot de strijd komen er pas later voor in de plaats.

Alle uitgedrukt menselijke denken en verbeelding zijn, afgezien van andere onderhuidse implicaties, altijd minstens doordrongen van diplomatie tot achterbaksheid. In het beste geval noemt men het beschaafdheid en beleefdheid. Al die bijbetekenis moet uit het denken verwijderd worden om accuraat te kunnen observeren. Elk compromis is daarbij uitgesloten. Of zoals Sam Dillemans het kleurrijk formuleert in de film "De waanzin van het detail" (2007): "Het leven zit vol compromissen. Maar de kunst kent geen compromissen. Ge moet eigenlijk permanent uzelf in vraag stellen, zonder egocentrisch te worden. Op ontdekking gaan naar het innerlijk, zonder psychedelisch te worden, zonder filosofieën daarrond. Met al de mogelijkheden die we hebben, is er nog zelden iemand die aan de rand van de weg naar een boom

kijkt en zegt: ah, die boom is prachtig. Dat gebeurt niet meer of zelden. En als het gebeurt, is het geprogrammeerd op zondag met de kinderkoets voorop, vandaag gaan we naar de bomen kijken. Maar zo steekt het niet in mekaar. Ze gaan naar Walibi. Ze gaan naar een tentoonstelling van hedendaagse kunst, hoe hedendaagser hoe liever, want dan zijn ze mee met de smaak. Ze willen vooral niet versleten worden voor oude nichten, terwijl ze dat eigenlijk wel zijn. Een jonge nicht staat met zijn ogen open, zoals Jacques Brel, naar de wereld te kijken. Zij zijn verouderd en toch denken ze dat ze mee zijn met de tijd. Mee zijn met de tijd is altijd creperen, dat is het probleem. Ge moet niet mee zijn met de tijd, ge moet mee zijn met de poëzie. Ge moet mee zijn met alles wat boven de tijd staat, met wat niets met de tijd te maken heeft."

Heel die film is een imponerende illustratie van wat artistieke visie inhoudt. "Le mystère Picasso" (1956) van de magistrale cineast Henri-Georges Clouzot, waar Dillemans trouwens uitgebreid naar verwijst, is ook zeer sterk in dat opzicht. Picasso mompelt daarin alleen wat voor zich uit en laat de kijker zijn eigen conclusies. Wat zeer verstandig is, of de houding van een meester, zullen velen opmerken. Dillemans daarentegen weet als geen ander dat waar het om gaat te vatten in zijn overvloedig en veelzijdig commentaar. Door de manier waarop hij het vertolkt, prikkelt hij vriend en vijand. Naar het zich laat aanzien akteert hij helemaal niet, maar is hij echt, zoals hij is, het summum van wat een filmregisseur zichzelf kan toewensen als acteur.

Niet toevallig zegt Sam Dillemans al in het begin "ge moet eigenlijk permanent uzelf in vraag stellen, zonder egocentrisch te worden." Het is veel te gemakkelijk om zijn werk af te schrijven als egocentrisch. Weliswaar plaatst hij zichzelf als een subject in het centrum, als een titaantje dat het blijft opnemen tegen grotere titanen. Zijn eeuwige herhaling en de daarmee gepaard gaande gedrevenheid kunnen aanleiding geven tot allerlei bemerkingen, vooral wanneer men veel van zijn werk samenbrengt, zoals in zijn indrukwekkende tentoonstelling van 2009.

Maar moet er meer thematiek zijn in kunst?

Voor mij blijft hij of elke gedegen artiest altijd minstens even fascinerend als eender welk ander onderwerp of motief. Is de Grote Golf van Hokusai, of de Mont Saint-Victoire van Cézanne, als onderwerp interessanter dan Sam Dillemans en zijn helden? Elk waargenomen element representeert toch heel het multiversum. Ligt dat niet aan de basis van alle kunst en in het bijzonder van schilder- en grafische kunst? Verder in de film legt Sam Dillemans dat zeer didactisch verduidelijkend en zeer overtuigend uit, aan de hand van de visie en de techniek van onder meer van Gogh en Picasso.

Meer moet dat voor mij absoluut niet zijn, maar natuurlijk leven we niet meer in dezelfde wereld als Cézanne, van Gogh, Gauguin, Picasso, ...

In een in elk opzicht steeds sneller en complexer evoluerende omgeving, kan men kritiek op de blootheid van dit erg primaire basisprincipe niet zonder meer naast zich neer leggen, verneemt men vanuit alle hoeken.

Een verhelderende resumptie daarvan, vanuit het standpunt van de kunstenaar, staat te lezen in de inleiding tot de website van een andere boeiende, hedendaagse schilder, Dirk Wildemeersch. *[ref]⁵.

Net zoals men een boom niet meer bekijkt voor wat hij is, bekijkt men Cézanne's Mont Saint-Victoire enkel nog als een geometrisch object dat heel de moderne schilderkunst bepaalt. Nochtans is het niet dat, maar wel de spanning die Cézanne gecreëerd heeft door de onderlinge tegenoverelkaarstelling van zijn tekens en kleuren, dat wat Dillemans omschrijft als tijdloze poëzie en Wildemeersch als "het gaat niet zozeer om de uiterlijke verschijningsvorm, maar om de verbeelding van het innerlijke; het innerlijke veruitwendigen", dat echt verbijstert, door ons in contact te brengen met wat de Mont Saint-Victoire werkelijk is.

*

* *

Fragment uit "Rumba" door Huib Billiet (EPO 2001):

De man buigt zich luisterend voorover, kijkt in mijn richting en wenkt. Er verschijnt zo'n opentropenlach op zijn gezicht. 'Moet je dit horen, man', roept hij. Ik kom dichterbij en luister naar het zand en de keien die de metalen ton teisteren. Het is een eentonig geluid waar we al aan gewend zijn. Ik kijk de man vragend aan. Hij trekt me mee naar de andere kant, dicht bij de motor. 'Wel, hoor je het nu?' schreeuwt hij, terwijl zijn wijsvingers op en neer gaan. Ik veeg het zweet van mijn gezicht en concentreer me. De man accentueert enkele geluiden, waardoor zich ook voor mij een ritmisch basispatroon begint af te tekenen. Hij improviseert een reeks ritmische geluiden en raakt erg opgewonden. Zijn lichaam komt in beweging en zijn ogen schieten vol vuur. Hij klapt het ritme in zijn handen en port me aan om hem na te volgen. Hij kantelt zijn heup en veert opnieuw door de knieën. 'Dat is het ritme van de rroeoemba, man' schreeuwt hij.

Fragment uit "Duende" door Ivo Hermans (EPO 1998):

Iedereen weet dat klank rust of onrust sticht en serene of duistere stemmingen kan opwekken. Sommige culturen zijn diep doordrongen van dat besef en bouwen er een levenswijze op. De Tibetaanse monniken bijvoorbeeld, die de boventonen in hun zang gebruiken om een geestelijke verheffing te bereiken. Of de Perzische soefis, die door de voortdurende herhaling van een perfecte klankcurve, zichtbaar op een oscillogram, de meest etherische zones van de gewaarwording betreden. Zij noemen die klank 'Aum'. Eigenlijk is het niet meer dan het benadrukte geluid van de adem die de keel verlaat en tegelijk is het de naam van God. Zowel in Tibet als in Perzië harmoniseert en vervolmaakt men de ziel door de kracht van klanken. Flamenco daarentegen wil ogenschijnlijk onverenigbare tegengestelden zoals blijdschap en droefenis of hoop en doodsucht met elkaar verbinden. Combinaties die leiden tot droef geluk of blijde droefenis. Vreemde sensaties die een traan met een glimlach verbinden. De huiver van een betraande lach in een tragische en hoogst individualistische stemming. Precies hierin ligt de impact van die Andalusische muziekritus. Hij verscheurt de ziel en voegt ze weer samen in een schitterend ogenblik van bevrijding. In Andalucía noemt men dat extreme moment de Duende, de donkere ziel van de flamenco.

Fragment uit "Fado" door Dirk Lambechts (EPO 2000):

Saudade heeft niets te maken met de soleares in de flamenco, hoewel die ook spreken over dood, liefde en eeuwige emoties. Bij saudade of fado speelt de factor Tijd een grote rol. Het is in se niet de gruwel van een finale dood, wel de vergankelijkheid van alles rondom en in ons. Het lot is niet definitief, maar laat ons droeve mogelijkheden als een

verre illusie.

*É como lenha queimada
dos velhos o coração
As cinzas são as saudades
dos tempos que já lá vão!*

*Het hart van wie oud is
is als verbrand hout.
De as is saudade
om jaren die vervlogen zijn!*

*Quem me obrigou a cantar
p'ra não chorar?
Foi a saudade!
Quem me fez beber sem conta
(cabeza tonta)?
Foi a saudade!*

*Wie dwong me te zingen
om niet te moeten wenen?
Het was saudade!
Wie deed me mateloos drinken
(mijn dwaze hoofd)?
Het was saudade!*

De illusie van het leven en de treurnis over het verlies van mensen en dingen waarvan men hield, worden niet alleen fatalistisch benaderd; er is ook een weemoed die een eigenaardig, bijna onvoelbaar geluksgevoel teweegbrengt en in die zin herinneringen oproept aan de romantische periode waarin fado trouwens is ontstaan. 'Dort wo Du nicht bist.' De tijd gaat voorbij en de enige troost – tezelfdertijd ook het verdriet – is de herinnering aan en het verlangen naar een ondefinieerbaar iets dat nog zou kunnen komen, om dan zelf weer na een tijd een vaag, vluchtig herinneren en een zoete kwelling te worden.

Fragment uit "Dirk Van Esbroeck" door Dree Peremans (EPO 2010):

'Het is voor veel mensen waarschijnlijk een beetje wennen', geeft Dirk Van Esbroeck toe. 'Maar poëzie maakt in een land als Argentinië deel uit van het dagelijkse leven. Zelfs analfabeten zijn daar zeer goed op de hoogte van hun poëzie en hun dichters. Tangoteksten zijn vaak zeer beeldrijk maar toch wordt dat zonder problemen begrepen.'

*Grijze gordijnen, spiegels op een bol
rook aan de muur en de tierelantijnen
schimmen verdwijnen, draaien als een tol
over en weer door de rookgordijnen
de jagende wolf op zijn eigen terrein
zijn ogen gewend aan de magere schijn
in zijn vizier 'n gewillige prooi
hij wacht om 'n gooi, om 'n gooi te wagen*

*Zij schiet met haar ogen de brand aan het vuur
ze vangt wie ze wil, wie komt haar stelen
zo brandt het maar door, 't is net een oude film
een oude film die ze nog altijd spelen
"wij zijn als de hoop die in leegte verzinkt
we leven gejaagd door de brandende wind"*

*de jagende wolf en het laaiende vuur
het laaiende vuur in rookgordijnen*

*Grijze gordijnen, spiegels op een bol
rook aan de muur en de tierelantijnen
schimmen verdwijnen, draaien als een tol
over en weer door de rookgordijnen
de jagende wolf op zijn eigen terrein
zijn ogen gewend aan de magere schijn
de jagende wolf en het laaiende vuur
het laaiende vuur in rookgordijnen*

Tien jaar geleden heb ik niet kunnen weerstaan aan het schrijven van een tekst over wat ik hier herneem. Diep geraakt bij het lezen van "Duende" (1998) door Ivo Hermans, heb ik toen naast een analyse van dat boek een aantal zeer persoonlijke kanttekeningen genoteerd. Mijn inleiding opende met:

"Ivo Hermans heeft een schitterend boek geschreven. Daar valt in geen enkel opzicht iets op af te dingen. Ik kan aan zijn expertise absoluut niets toevoegen. Mijn beschouwingen zijn dus nergens bedoeld als kritiek. Het zijn veeleer onbeantwoorbare vragen, al lijken ze daar op het eerste gezicht niet altijd op. Al wat ik nastreef door ze in de openbaarheid te brengen, is misschien enige reactie die ze wat zou kunnen ophelderden."

Dat is in niets verschillend van wat ik altijd opnieuw probeer, met daarin een zweem van eigenzinnige neiging tot tegendraadse relativering, maar helemaal zonder ironie.

Echter, mijn uitgangspunt toen was fundamenteel verkeerd.

Ik voelde dat al wel aan, maar ik zag geen andere invalshoek. Ik stelde de duende, een gevolg van het onderscheid waarnaar ik op zoek ben, voorop als dat onderscheid zelf. Daarom, en ook omdat ze intussen erg achterhaald zijn, kan ik mijn bevindingen van toen niet zonder meer herhalen. In de voorbije tien jaar zijn zowel het onderwerp zelf, als de beschikbare kennis van alle besproken aspecten ervan, alsook mijn kijk daarop, ingrijpend geëvolueerd. Bovendien, hoewel ik overduidelijk geen recensent ben en mijn annotaties zeker niet geconcipteerd waren als een kritische bespreking van het boek, konden ze tot mijn spijt, wegens mijn onvolkomen schrijverschap en de hierboven omschreven natuur daarvan, soms wel zo geïnterpreteerd worden. Niettemin wil ik er op terugkomen, want flamenco en de duende, maar zeker ook de manier waarop Ivo Hermans daar mee omgaat, zijn de meest bepalende factoren in wat ik zoek, ondanks zijn voortdurend benadrukte verwondering over de heftige commoties veroorzaakt door zijn benadering, die volgens hem een vulgariserende inleiding was tot flamenco voor een groot publiek, wat inderdaad bevestigd wordt door de verkoopcijfers van de vele herdrukken. Vanuit dat en vanuit elk ander perspectief is "Duende" zonder enige twijfel een groots succes. Evenwel blijf ik ook nu nog altijd vaststellen dat er voor de aandachtige lezer zeer veel meer in te vinden is dan vulgarisatie, dat er achter de maskers even veel in schuilt als in de daarna volgende boeken van Ivo Hermans, maar waarin, zoals hij het formuleert, "je de beheksing nooit stuk mag denken".

In het hedendaags debat over de duende verwijst vreemd genoeg nooit iemand naar de nochtans voor de hand liggende uitleg over de betekenis ervan door Federico García Lorca in zijn voordracht "Teoría y juego del duende" (1933). Die beantwoordt dan ook geenszins aan de meeste stellingen die nu verdedigd worden. Lorca wendt een eerder luchthartige toon aan met lichtvoetige noten, omdat het een voordracht, een vorm van entertainment is en geen studie. Maar onder die oppervlakte geeft hij een allerminst oppervlakkige en zeer vèrstrekkende uiteenzetting over de verschillende vormen en facetten van de duende, volgens hem een typisch Spaanse verschijning. Hij onderzoekt het onderwerp met zijn nonconformistische visie en inzicht van dichter en kunstenaar, die misschien niet heel duidelijk zullen overkomen

bij de meeste exegeten die de duende willen omkaderen. Hoe dan ook kunnen zij die visie en dat inzicht niet inlijsten binnen de grenzen die ze zichzelf opleggen. De eigengereide beschouwing van Lorca maakt het onmogelijk om bepaalde passages uit zijn tekst te lichten als citaat om het begrip duende te verklaren. De voordracht heeft alleen betekenis in zijn geheel. *[ref]⁶.

"Lagartijo con su duende romano, Joselito con su duende judío, Belmonte con su duende barroco y Cagancho con su duende gitano, enseñan, desde el crepúsculo del anillo, a poetas, pintores y músicos, cuatro grandes caminos de la tradición española."

Lorca schrijft de duende nadrukkelijk niet toe aan het medium waarin de manifestatie zich voordoet, een opmerkelijk verschil met vele meningen en standpunten. Die verscheidenheid stond als aanknopingspunt centraal in mijn nota's bij "Duende" door Ivo Hermans. Wegens mijn ongepolijste aanpak ging daarbij blijkbaar de mist in, dat ik ook toen geen eigen mening te verdedigen had en dat ik nog veel minder meende te moeten terechtwijzen. In feite had ik niets anders op het oog dan het stellen van mijn inzichten tegenover inzichten in het boek, die mij sterk aangrepen en waarvoor ik het grootste respect had.

Dat stond ondubbelzinnig vooropgesteld op mijn eerste pagina:

"De duende manifesteert zich enkel als een puur subjectief aangevoelde emotie die nooit precies kan gedefiniëerd worden. Elke poging daartoe is ijdel. Al wat men kan proberen, is zich op glad ijs wagen in omschrijvingen. Tijdens het meebeleven van flamenco echter, kan iedereen op elk moment beweren 'ik voel de duende', zonder dat iemand dat zal kunnen bevestigen noch weerleggen in een redelijke argumentatie. Wie in woorden wil vernemen wat het begrip inhoudt, moet het boek van Ivo Hermans lezen. Dat is de meest complete perifraseduende zoals hij door flamenco kan opgeroepen worden."

Daar heb ik nu, net als toen, over duende in flamenco niets aan toe te voegen. Er bestaan zeer veel andere explicaties en omdat de duende altijd een absoluut subjectief gegeven blijft, zal niemand in een omschrijving ervan objectief zijn gelijk kunnen halen. Lees in ieder geval met open geest het boek van Ivo Hermans, vooraleer je een opinie wilt doorgeven over wat de duende is.

Eigenlijk is mijn opzet de oorzaak van de duende een naam geven, hier, maar ook in mijn vroegere tekst waarin ik, net als vele anderen, het gevolg beschouwde als de oorzaak. In die vroegere tekst probeerde ik ook al vooral het feit te belichten dat de duende niet wordt opgeroepen door de aard van een medium, maar door het wezen en de artistieke van een kunstenaar. In die zin is Lorca's voordracht definitief toonaangevend.

Volgens hem ontstaat de duende symptomatisch uit de Spaanse traditie. Niet iedereen is het daarmee eens. Ik wel, maar dezelfde oorzaak die de duende oproept, kan op andere plaatsen en in andere media gelijkaardige verschijningen evoceren, die dan niets met de Spaanse traditie te maken hebben, anders uitgelegd worden en een andere of meestal geen naam krijgen.

De flamenco aficionado zal daar ongetwijfeld onmiddellijk aan toevoegen dat geen van die andere emotionele materialisaties kan vergeleken worden met de duende in flamenco, zeker niet in intensiteit.

Saudade in Portugal en vroegere kolonies, kaimos in Griekenland, ergah in joodse muziek, sevdah in de Balkan, blues in de USA, zijn in essentie zonder twijfel geheel andere belevenissen dan de duende. In mijn stelling komen alle dergelijke emoties en fenomenen wel voort uit dezelfde oorzaak die de duende oproept. Daar zouden nog een lange reeks andere ervaringen, ontstaan in heel andere media en oorden, kunnen aan toegevoegd worden als ze een naam zouden hebben. Dat ontbreken van een terminologie schept grote onduidelijkheid en leidt bijgevolg tot misverstanden en meningsverschillen. Nog verwarrender is het feit dat net zoals voor de oorzaak, ook voor het collectief van de gevolgen geen definiërende benaming bestaat, wat elke verdere dialoog daarover zo goed als onmogelijk maakt en bovendien leidt tot vreselijk irritante misvattingen in de trant van 'Spaanse blues', 'Portugese blues', 'joodse blues', 'Griekse blues', 'Balkan blues', ...

Niet elke bewogenheid veroorzaakt door, of toegeschreven aan muziek of kunst, is een gevolg van dat waarnaar ik op zoek ben.

In mijn vroegere tekst noteerde ik in dit verband:

"Nescio, die zijn oeuvre afsloot met 'het leven heeft mij, Goddank, bijna niets geleerd', schreef in 'Het Dal der Plichten' (1922, ©1961 Van Oorschoot):

'Ik zit op den berg en kijk in het dal der plichten. Dat is dor, er is geen water, het dal is zonder bloemen en boomen. Er loopen veel menschen door elkaar. De meesten zijn wanstaltig en verwelkt en kijken voortdurend naar den grond. Enkeligen kijken nu en dan op en dan schreeuwen zij.

Na eenigen tijd sterven zij allen, toch zie ik niet dat hun aantal mindert, het dal ziet er steeds eender uit. Verdienen zij beter?

Ik rek mij uit en kijk op langs mijn armen naar de blauwe lucht.

Ik sta in het dal op een pleintje van zwarte sintels, bij een kleine stapel afbraakplanken en een onbruikbare waschketel. En ik kijk en zie mezelf zitten, daar boven, en ik jank als een hond in de nacht.'

Dat is een rake omschrijving van de duende. Maar ik kan niet met een logische bewijsvoering staven dat het wel degelijk gaat om dezelfde ervaring als de duende in flamenco. Bijvoorbeeld groot verdriet, adembenemende aanschouwingen, indrukwekkende gebeurtenissen, massabijeenkomsten of sportmanifestaties, militaristische of nationalistische neigingen, zelfs marsmuziek of een plotse schrik, en vele andere dergelijke belevenissen, kunnen ook een beklemming wekken die lijkt op de pellizco veroorzaakt door flamenco. Maar zonder hun eerlijkheid in twijfel te willen trekken, situeren al die gevoelens zich voor mij duidelijk op een uitsluitend aan de menselijke natuur gebonden niveau. Het is maar na de toevoeging door een kunstenaar van zijn artistieke alchemie dat, onder een ideaal gesternte, de duende mogelijk gemaakt wordt op een ander niveau in een andere dimensie.

Welk medium benut wordt, is in die alchemie niet van primordiaal belang.

De ontmoeting met de duende is een belevenis, waartoe het initiatief eerst en vooral door de waarnemer zelf moet genomen worden. En er zijn dan maar twee mogelijkheden, ieder volgt zijn eigen weg of laat zich misleiden naar een pad der 'gelovigen'. Al wat men kan aanbieden, is de aandacht van medereizigers proberen te vestigen op tekens, die als het ware door zigeuners die ons in de loop der tijden voorgingen, quasi verborgen werden achtergelaten

langs de goede wegen.

Of leef ik in een illusie, omringd door spinsels van mijn eigen verbeelding en sta ik alleen, zonder medereizigers, kabaal te maken in een woestijn? Soms voel ik me er enigszins bij als de man, in 'Fitzcarraldo' (1982) van Werner Herzog, die als eerste blanke de Niagara watervallen gezien had. Toen hij terugkeerde en het wonder beschreef geloofde niemand hem. Het enige bewijs dat hij had was, 'ik heb ze gezien.' Fitzcarraldo, de bergverzetser die ondermeer, terwijl hij de Rio Pachitea opvoer, contact poogde te leggen met 'wilde' indianen door middel van zijn grammofoon en Enrico Caruso, voegt daar aan toe, 'ik weet niet wat dat met mij te maken heeft.'"

De duende en gelijkaardige gevoelens die vorm aannemen, zijn absoluut duidelijk uniek en wel vergelijkbaar maar zeker niet van dezelfde aard als andere ervaringen veroorzaakt door of toegeschreven aan muziek en kunst zoals exaltatie, euforie, extase, hysterie, of evenmin zoals roes, trance, geestesvervoering, gelukzaligheid, nirvana.

Alle zulke ondervindingen worden dikwijls zeer gemakkelijk, samen op één hoop, aan de hand van rationele argumenten weg geredeneerd als illusoire sentimenten, als het tegengestelde van cognitieve verworvenheden.

Nochtans zijn moderne filosofen, bijvoorbeeld Martha Nussbaum, en zelfs technologische wetenschappers, zoals Rosalind Picard, er daarentegen van overtuigd dat emotie en cognitie niet apart in de mens aanwezig zijn, maar onlosmakelijk met elkaar verweven.

Niemand kan de gevoelens waarover het hier gaat, vatten door middel van een cognitief proces. Ze kunnen daarom alleen beschouwd worden als irrationaal, als iets dat niet kan uitgedrukt worden, maar dat wel bestaat. Irrationaal is allerm minst een synoniem van irreëel of onlogisch. In 1500 bc zouden Indische geleerden al irrationale getallen gekend hebben, die men later met de vierkantswortel uit rationale getallen kon trekken.

Lang niet alles dat is, of wat de mens beschouwt als iets dat is, kan rationeel omschreven worden. Zelfs Descartes kon dat niet.

There are more things in heaven and earth, Horatio, than are dreamt of in your philosophy. Dat is, vierhonderd jaar later, nog altijd even juist en actueel.

De oorzaak die ik wil bepalen, kan sterke beroering teweeg brengen in verschillende ervaringsvormen. Dat is zeker een facet van de definitie die ik zoek. Maar een superlatief synoniem van ontroering of emotie, zoals pellizco of het zogenaamde 'kippenvelmoment', volstaat van geen kanten als term daarvoor. Daarover schreef ik in mijn vroegere tekst: "De duende is niet, zoals dikwijls wordt aangenomen, alleen ontroering. Het wonder van de duende is dat hij een spanningsveld creëert, tussen enerzijds de diepst voelbare ontroering die hij losmaakt en anderzijds een zeer kortstondige perceptie en inzicht die hij biedt van alles dat is, van het hele universum, niet in de filosofische zin, maar op een puur gevoelsmatig niveau. Achteraf kan men die belevenis niet rationeel analyseren en beredeneren. Nochtans zou de filosofische of religieuze denker er een fameuze kluif aan hebben, aan die flitsende gewaarwording van 'het al', of naar gelang zijn visie, van 'god'. Maar de duende blijft altijd ongrijpbaar en onbegrijpelijk voor de ratio."

Een vergelijking met bevlogen filosofische en religieuze beschouwingen, zoals de vele verschillende vormen van mysticisme, dringt zich dan op. Maar de duende is ontegensprekelijk een direct gevolg van kunst, zeker in geen enkel opzicht van filosofische, boeddhistische, religieuze, of andere cognitieve contemplatie of meditatieve beleving of goddelijke bliksem-schichten, al zijn de materialisatie van de duende en de dimensie waar die zich voltrekt, wel zeer vergelijkbaar met het ultieme van elke mystiek. De duende kan uitsluitend vorm aannemen onder ideale omstandigheden uit de energie opgewekt door de interactie tussen een onthulling die een kunstenaar door zijn werk onthult en de inleving in die onthulling door de toeschouwer, luisteraar of lezer.

In een groepsgebeuren, wanneer die energie versterkt wordt, omdat de interactie simultaan wordt beleefd door meerdere mensen, die elkaar en daardoor ook de interactie stimuleren, kan de duende zich uitgesprokener manifesteren. Maar toch blijft ook dan altijd, net zoals in mystieke ervaringen, die verschijning voor een groter publiek in feite tegelijk een strikt individualistische beleving, in evidente tegenstelling tot enigszins vergelijkbare 'kippenvol' sensaties, die niet uit deze interactie ontstaan of uitsluitend uit de groeps- en samenhangsgevoelens, maar waarvan dilettanten onachtzaam of onwetend de overweldigende gemoedsaandoening zullen verwarren met de duende.

Verder laat ik hier alle analyse in die richting in het midden, mede met het oog op de zeer terechte raadgeving van Ivo Hermans, "je mag de beheksing nooit stuk denken".

Mij interesseert het vinden van een toepasselijke benaming voor de oorzaak van de duende en de beschreven fenomenen, zodat het mogelijk zou worden om, ongehinderd door een gebrek aan terminologie, een gewone gedachtenwisseling te kunnen voeren over dit onderwerp.

Ik zou dan ook een titel boven deze tekst kunnen zetten.

*

* *

Fragment uit "Dirk Van Esbroeck" door Dree Peremans (EPO 2010):

*zambita arribeña
de donde vendras...
quien sabe que ausencias
y que nostalgias lloraras...*

*kleine zamba arribeña,
waar kom je vandaan
wie weet welk gemis
of heimwee je zal bewenen*

*caminos andando
quien sabe por que
igual que la zamba
con un recuerdo vivire*

*altijd loop ik langs de wegen
wie weet waarom
zoals de zamba
een herinnering laat leven*

*por esos cerros
se llevan los vientos
los tristes acentos
de mi soledad
a veces el llanto
se vuelve canto
en el andar*

*over de heuvels
waait de wind
als triestig teken
van mijn eenzaamheid
en soms wordt verdriet
een lied
gaandeweg*

Wie eenmaal de tangomicrobe in zijn lijf en hersens heeft, raakt ze nooit meer kwijt.

*Percanta que amuraste
en lo mejor de mi vida
dejandome en el alma herida
y splin en el corazón*

*je hebt me in de steek gelaten
in het mooiste van mijn leven
me achterlatend gewond in de ziel
en spleen in het hart*

Fragment uit "Fado" door Dirk Lambechts (EPO 2000):

Fado vertelt over de intens diepe poëzie van het leven, over heimwee, vreugde, verdriet en vergankelijkheid. Het is een kunst die in een schemerzone ligt. Geen glamour, geen publicitaire sensatie en niet gesteund door officiële subsidies. Hij is kwetsbaar geworden, niet door zichzelf maar door een manier van leven en van denken die verloren dreigt te gaan.

Fragmenten uit "Duende" door Ivo Hermans (EPO 1998):

Flamenco is niet alleen de naam van de zang, muziek en dans die hun oorsprong vonden in Andalucía. Het is ook een manier om tegen het leven aan te kijken, een geestesgesteldheid. Flamenco heeft niet de intentie mooi te zijn of enig esthetisch doel na te streven. Het doel is 'beheksing'. Ver boven de grenzen van het verstand. De kracht daartoe lijkt van hogerhand te komen. Als een gave, el don in het Spaans.

Het verschijnen van de duende is voelbaar. Het kondigt zich aan, groeit en spat uit elkaar. Flamenco vindt zijn hoogste voltooiing wanneer het publiek de boodschap van de artiesten perfect ontvangt en weer terugkaatst in de vorm van het jaleo, de kreten waarmee de toeschouwers hun betrokkenheid bevestigen.

De kennismaking met flamenco komt vaak met een korte schok tot stand maar vergt daarna een lange initiatie.

Sinds die eerste kennismaking in mijn kindertijd heb ik die zwarte tonen nooit meer losgelaten. De zwarte tonen die een eigen taal spreken. De taal van de flamenco met zijn expressionistische klanken en gebaren. Het moet afschuwelijk zijn, bedenk ik nu, om cante jondo te moeten horen als men de Duende niet voelt. Want die zang is er niet om te behagen, maar om het hart voor even te verscheuren en daarna volmaakter te herstellen. Wie die sensatie kent, blijft er voor altijd aan gekluisterd. Maar dat gebeurt alleen als men neerdaalt in de diepten van zijn ziel.

Tono negro is een neologisme dat stilaan in de gesproken taal als synoniem wordt gebruikt voor de sonidos negros, de uitdrukking waarmee de dichter García Lorca de donkere klanken aanduidde die het specifieke gevoelsklimaat van de flamenco verwekken. Wie die tonen verandert, ontkracht de ziel van het genre, ook al blijven de globale melodie en het compás gespaard.

Zigeuners cultiveren de tono negro, omdat hij via het compás samen met het quejío of lament de Duende oproept. Het moment van de beheksing. Het ogenblik van extreme zinnelijke ontroering. Het ogenblik waarop de last van het hele leven, die als lood op de schouders weegt, in goud verandert. Het moment van de loutering.

Van in het begin al had ik het bevreemdende vermoeden dat deze kunst er niet was om zichzelf, maar dat ze slechts een middel was dat voor iets moest dienen. Zoals het exorcisme van een demon die de ziel bespookt. Zonder de Duende is het alleen een zinloos spel van klanken en gebaren. Een demon die de huid koud maakt onder de hete zon maar die de kilte in een verlaten hart plots tot tranen toe verhitten kan. Wie is die demon en wat vermag hij? Telkens wanneer ik Andalucía bereisde was het antwoord anders. Want de Duende leeft in de flamenco en vertoont zich telkens anders.

Oppervlakkig kan men muziek indelen in twee, in elkaar overvloeiende segmenten, die men zou kunnen noemen voordracht en beleving. Ideaal vullen ze elkaar aan tot een evenwichtig geheel, maar dikwijls domineert toch één van beide.

Aan de ene kant gaat de aandacht van de muzikant vooral of uitsluitend naar de vormgeving, die zijn publiek moet bevangen en beroeren.

Virtuose demonstratie van talent, kennis en kunde is altijd zeer populair.

Ze kan allerlei zeer gepassioneerde emoties teweegbrengen, zowel in sacrale tempels en paleizen als in de meest profane stadions. Dikwijls zal ze ook bijdragen tot het artistiek potentieel van de muzikant, waarmee hij zijn werk en eventueel zijn onthulling beter gestalte zal kunnen geven. Maar op zich leiden die zeer lovenswaardige verworvenheden naar alles behalve waarover het hier gaat.

Aan de andere kant, de beleving, probeert de muzikant een zekere innerlijke beweging over te dragen naar of te verwekken in de luisteraar door middel van zijn spel met klanken en eventueel woorden, dansbewegingen en visualisaties. De vormgeving en de techniek staan dan ten dienste van die gerichtheid. Uiteraard sluit dit nauwer aan bij waarover het hier gaat.

De bepaalde muziek die ik wil definiëren, houdt altijd de oprechte bedoeling in om een diepgevoeld spanningsveld te creëren, waarin een verschijning zoals de duende mogelijk wordt, in eender welk genre en wars van eender welke andere consideraties. Waarmee ik absoluut niet bedoel dat die intentie uitdrukkelijk vanuit zulke filosofische bezinningen moet voorop staan.

De muzikant wordt bij de compositie en bij de uitvoering volledig in beslag genomen door heel andere overwegingen en besognes.

De beschouwingwijzen die de muzikant of zijn publiek aannemen, kunst, kitsch, entertainment, expertise, virtuositeit, commercialisering, zijn fundamenteel geheel onbelangrijk. Maar natuurlijk lenen een aantal muzieksoorten zich duidelijk wel beter dan andere tot het vervullen van die ene voorwaarde. En zeker kunnen bepaalde aangenomen houdingen en bijkomende afwegingen het tot stand brengen van het vereiste spanningsveld vergemakkelijken, bemoeilijken, of onmogelijk maken.

Volgens sommigen bestaan zelfs enkele specifieke genres, flamenco, fado, rebetiko, misschien nog andere, eigenlijk maar echt als of binnen een rite die niet streeft naar andere artistieke waarden, maar uitsluitend naar het oproepen van de duende of een gelijkaardig fenomeen. Dat houdt dan onvermijdelijk in dat alle aanwezigen degelijk moeten ingewijd zijn in alle ceremoniële geplogenheden eigen aan de cultus. Elke niet-geïnitieerde is een storende factor. Bijgevolg is een dergelijk ritueel logischerwijs enkel weggelegd voor bevoorrechten in een zeer besloten kring op voor buitenstaanders ontoegankelijke plaatsen. Dat kan, voor men het weet, leiden tot bentvorming en erg begrenzend standpunten, waarin de meeste muziek afgewezen wordt die in een andere omgeving wel tot dezelfde genres gerekend wordt.

Het spanningsveld dat ik hier voorleg, kan objectief waargenomen worden, maar misschien niet door iedereen. Dat is zeker niet hetzelfde, maar in dit opzicht zeer vergelijkbaar met de blue note of met de wolfskwint, de diabolus in

musica, de tritonus. Ook bijvoorbeeld het verschillend compás in flamenco palos, of de contratiempo in het flamenco compás, of de confrontatie tussen het mannelijk en het vrouwelijk facet van het Rioplatense tango compás, of de onweerstaanbare quintillo in het ritme van de merengue, of het ritme van de cumbia, waarvan beweerd wordt dat het overvliegende vogels zodanig mesmeriseert dat ze uit de lucht vallen, verwekken een zeker spanningsveld dat de luisteraar, maar niet iedere luisteraar, bewust of meestal onbewust aangrijpt. Muziek die het opgaan in meditatie of in trance nastreeft, zal uiteraard een bijzonder geprononceerd dergelijk spanningsveld dienen te creëren. Elk van die door muziek gegenereerde spanningsvelden kan dus wel degelijk een uniek eigen karakter hebben. De muziek die ik wil definiëren, onderscheidt zich door een gemeenschappelijk eigen karakter van het spanningsveld dat ze veroorzaakt. Dat wordt in dit geval echter niet door het ritme bepaald, of ook niet uitsluitend door de aard van het genre of de origine van de muziek waarin het verwekt wordt, maar vooral door iets in het artistiek proces dat niet met woorden kan omschreven worden, dat enkel kan aan-gevoeld en tot op zekere hoogte begrepen worden door wie er ontvankelijk voor is, net zoals de diabolus in musica of de andere aangehaalde geladenheid niet door iedereen aan-gevoeld wordt, maar toch wel degelijk duidelijk en objectief kan aangetoond worden, in die gevallen in het ritme.

Ivo Hermans onderkent in "Duende" een dergelijke spanning in de natuur van flamenco:

"Flamenco wil ogenschijnlijk onverenigbare tegengestelden zoals blijdschap en droefenis of hoop en doodszucht met elkaar verbinden. Combinaties die leiden tot droef geluk of blijde droefenis. Vreemde sensaties die een traan met een glimlach verbinden. De huiver van een betraande lach in een tragische en hoogst individualistische stemming. Precies hierin ligt de impact van die Andalusische muziekritus. Hij verscheurt de ziel en voegt ze weer samen in een schitterend ogenblik van bevrijding. In Andalucía noemt men dat extreme moment de Duende, de donkere ziel van de flamenco."

Mits de benamingen en locatie aangepast worden, preciseert deze frappante omschrijving exact ook alle andere, spiritueel verwante muziekgenres, waarin zich andere fenomenen van dezelfde aard als de duende kunnen manifesteren, zij het minder intens volgens flamenco aficionados.

In zijn conference over de duende noemde Lorca deze zelfde natuur, sonidos negros, een uitdrukking die hij toeschreef aan Manuel Torres, een grondlegger van wat nu bekend is als het genre flamenco:

"Manuel Torres, el hombre de mayor cultura en la sangre que he conocido, dijo, escuchando al propio Falla su Nocturno del Generalife, esta espléndida frase: 'Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende'. Y no hay verdad más grande."

Wannes Van de Velde in "Duende" door Ivo Hermans:

"Dat waar het in de flamencokunst om gaat, en ik bedoel uitsluitend om gaat, is niet in woorden of omschrijvingen te vatten. Het is de diepte, de duisternis onder – of achter – de uiterlijkheden, de demon tussen de lijnen die de vorm afbakenen. Dat aan te voelen en te begrijpen vereist een heel apart soort intuïtie, die van de desesperado, de outcast, de zoeker langs de zijwegen, de romantische mysticus."

Lang niet iedereen bezit of gebruikt die heel aparte soort intuïtie. Wat Wannes Van de Velde omschrijft als dat waar het uitsluitend om gaat, kan dus gemakkelijk totaal onopgemerkt aan de luisteraar voorbijgaan. Die kan alleen de uiterlijkheden waarnemen en daarmee een beeld vormen, zoals hij van Cézanne's Mont Saint-Victoire ook maar alleen de uiterlijkheden waarneemt en analyseert, zonder dat waar het echt om gaat, wat Sam Dillemans de tijdloze poëzie noemt, te percipiëren. Dat onvolledig beeld, dat Ivo Hermans concretiseerde als "zinloze uiterlijkheid, zoals de levenloze cocon van een insect," kan in vrij korte tijd populair en de norm en de regel worden. Dezelfde soort muziek, waarin het wel blijft gaan om het veruiterlijken van de innerlijkheid, wordt daardoor in de vergetelheid gedrongen. Of meer in de geest van Ivo Hermans, zou men kunnen stellen dat de vlinder waar het om gaat, is weggevlogen, en dat men een dood, zinloos, leeg omhulsel overhoudt en bewondert. Die levenloze cocon kan wel degelijk een zeer grote schoonheid en een fascinerende aantrekkingskracht inhouden voor velen. In mijn leven heb ik zo'n complete metamorfose geobserveerd in twee zeer verschillende muziekgenres, in de jaren 1970 in blues en in de jaren 1990 in flamenco, met twintig jaar verschil volkomen gelijklopend in dit opzicht, vanuit dezelfde oorzaken met dezelfde gevolgen. Ergens in vergeten, duistere catacomben en spelonken, of ook wel eens "aan de rand van de stad, waar de lucht de huizen raakt", besteden artiesten en publiek zeker nog aandacht aan "dat waar het om gaat" in blues en flamenco, vooral die uit het verleden, maar in het licht van de schijnwerpers wordt dat in hedendaagse blues en flamenco helemaal overschaduwde door de verafgoding van het uiterlijke, toevallig of niet, in beide genres verzinnebeeld door de virtuositeit van de gitarist. Er is niets verkeerd aan de virtuositeit van een gitarist, absoluut integendeel. Er is evenmin iets mis met de adoratie van bedrevenheid en deskundigheid. De gitarist heeft ook niet de exclusiviteit op die verafgoding, ze kan evengoed de zanger of de danser te beurt vallen. Het bevreemdt mij wel altijd in hoge mate, wanneer nokvolle zalen of pleinen uit de bol gaan voor demonstratie van zowel klassieke, als pop-, als genremuziek, begeesterd door de schoonheid of de juistheid of wat dan ook van een lege verpakking, maar dat is niet bizarder dan veel andere, veel kwetsieuzere schouwspelen. Ik voel of begrijp dit niet, mijn interesse is gericht op een heel ander aspect van de muziek, maar ik heb niets in te brengen tegen die entoesiaste geestdrift en soms vurige gepassioneerdeheid. Ik geef geen waardeoordeel, enkel een feitelijke vaststelling van een ontwikkeling, waarin het zwaartepunt van de artistiekheid zich geheel verplaatst van de zanger-componist naar de gitarist-componist, en tegelijk van wat ik hierboven noemde van de beleving naar de voordracht, van de inhoud naar de vormgeving, van het innerlijke naar het uiterlijke, nooit strikt gescheiden want die twee polen vloeien altijd in elkaar over, maar toch in zodanige mate dat de oudere muziek in feite een heel ander genre was dan de recentere. De mutatie van de identiteit van die muziek is veel ingrijpender dan een verandering die voortkomt uit gewone evolutie.

Het spanningsveld dat ik wil determineren, wordt dus maar door een beperkt publiek waargenomen en naar waarde geschat, terwijl daarnaast altijd een veel ruimer publiek in het beste geval dweept met alleen de uiterlijkheden van de muzikale technieken, ofwel er wil bij horen om redenen die niets met de muziek te maken hebben, maar met soms exhaustieve, soms vluchtige, andersgerichte belangstelling, zoals nostalgie, folklore, etnologie, sociologie, antropologie, enz., of dikwijls ook met 'creatieve' nabootserij, nieuwsgierigheid, vrijetijdsbesteding, mode, snobisme, een woord in onbruik of averechts aangewend, omdat wat het bepaalt de norm geworden is.

Sam Dillemans zegt daarover in de hierboven genoemde film, nogal streng, maar men kan niet streng genoeg zijn in dit opzicht:

"Nu is er een enorme versnippering. Iedereen doet aan alles een beetje, maar niets goed. Iedereen is kunstenaar op dit moment. Er is er wel ene een pot aan het bakken, een andere is een schilderij aan het maken, de andere is op zijn gitaar aan het tokkelen, ze zijn allemaal lekker creatief. Veel mensen zijn creatief, maar weinigen zijn kunstenaar."

Met Sam Dillemans vind ik dat een te verdedigen democratisch principe.

Maar het rechtvaardigt in geen geval het onder de mat vegen van het verschil tussen creativiteit en kunst, zoals men dat de dag van vandaag al te vlot doet. Dezelfde 'creatieve' mensen, die alles 'leuk' willen houden, 'shoppen' van de ene naar de volgende, nog boeiender verstrooiing. Ze zoeken in Wikipedia een muziekgenre op, maar in plaats van er dan zo veel mogelijk naar te luisteren, volgen ze om de hoek zes uren workshop, waarna ze publiek komen verkondigen waarover het allemaal gaat. Ze beginnen zelf workshops te geven over hoe het allemaal *moet* en wat er allemaal *niet mag*, terwijl ze niet eens enig benul hebben van het wezenlijke van waarmee ze bezig zijn. Flitsende oppervlakkigheid is de maatstaf in hun coterieën, want de minste glimp van diepgang zou de leukheid in gevaar kunnen brengen.

Vergissingen begaat iedereen, ik eerst, maar niet iedereen wil ze inzien en er op terugkomen. De beste bedoelingen liggen meestal aan de basis van de ergste en hardnekkigste vergissingen. Daarom overwin ik enig zelfverwijt, dat me bevangt bij het wijzen op flagrant verkeerde beeldvormingen in opstellen, tractaten en thesissen van jonge mensen die, opgelegd door een examen en/of vanuit eerlijke interesse, een thema gaan onderzoeken dat mijn onderwerp raakt, zoals het hierboven ter sprake gebrachte eindschrift over zigeuners.

Op het internet circuleert een gelijkaardige scriptie over flamenco door Chjanoy Kromowidjojodie die, na onder meer het lezen van "Duende" door Ivo Hermans, een verhandeling schreef, "De Boom die Flamenco heet" ^[ref], waarin voorop staat in de inleiding: "Maar wat is flamenco nou eigenlijk?"

In deze paper ga ik op onderzoek naar wat de (etnische) achtergronden zijn van de flamenco, welke grootheden de flamenco kende, welke invloeden er zijn geweest op de flamenco en zal flamenco ergens invloed op hebben?

Zijn er banden met betrekking tot popmuziek en popcultuur en andere kunststromingen? Wat zijn de wortels? Wat is de stam en heeft deze inkervingen?

Waar groeien de takken en bladeren heen? En waar vallen de bladeren?

Door middel van verschillende media ga ik op onderzoek uit."

Dit soort bevlogen, zeer hoog gegrepen, entoesiaste ondernemingen, dwingt

uiteraard meer respect af dan het tijdverdrijf van workshoppers en leukerds, tot uit de bevindingen van het zogenaamde onderzoek eclatant aan het licht komt dat enige persoonlijke ervaring met triviale flamenco, het lezen van vier boeken, waarvan dan nog twee duidelijk blijkt geven van een zeer bedenkelijke kennis van zaken, en het bekijken van enkele populaire films, het internet en kranten, ver van volstaan om als een volslagen kenner, aan de hand van vallende bladeren, de vooropgestelde, bijzonder ambitieuze aspiraties waar te kunnen maken in het openbaar. Alle genegenheid kan onmogelijk opwegen tegen de tentoongespreide inhoudloze oppervlakkigheid, pijnlijke missingen en regelrechte fouten. Alfred Döblin kon de kunstwereld nog terechtwijzen: "Die Öffentlichkeit ist kein Klosett", vandaag is dat gewis letterlijk een feit.

Wat het grote publiek wordt genoemd, blijft bij dit alles stoïcijns onbewogen. Zoals het appreciëren van alle kunst, is het appreciëren van de muziek waarop ik hier de aandacht probeer te richten, een elitaire aangelegenheid, of men dat nu graag hoort of niet.

Ernstige initiatie en doorgedreven inspanningen gaan altijd vooraf aan elke kunst, voor de beoefenaar, maar ook eerst voor de geïnteresseerde liefhebber. Kunst voor de massa bestaat niet.

Ook de flamenco zanger Antonio Nuñez Montoya, El Chocolate, kwam tot de vaststelling, "el Flamenco autentico o puro nunca llegará a las masas, siempre será para gentes especiales que posean gran sensibilidad. [...] Primero, sensibilidad y después, educar el oído." De laatste zin zou, naar oude gewoonte, in alle workshops boven de deur moeten hangen. En daar voegt hij aan toe: "Ahora se habla mucho de evolución como algo novedoso, cuando el cante siempre ha estado evolucionando. Lo importante es tener base, haber escuchado a los clásicos y de ahí hacerte tu propia personalidad.

Para escuchar buen cante hay que tener paciencia. El flamenco de verdad es nuevo siempre, lo que hoy se llama moderno es antiguo mañana.

Hay que sentirse mucho para expresar y comunicar. Noto que se canta cuidando mucho la técnica pero vacíos por dentro y así se transmite poco.

La diferencia entre el gitano y el payo es igual que entre el negro y el blanco, es cuestión de ecos y matices; no es mejor ni peor, son diferentes formas de sentirse y manifestarse. Entrar en esta polémica es tan absurda como el de cante grande y cante chico: está claro que hay cantes más fáciles de hacer que otros, pero la mayor o menor grandeza se la da el propio artista. Lo único claro en este arte, como en cualquier otro, es que se tiene que producir comunicación entre el que canta y quien le escucha; cuando esto se da es que ha aparecido el llamado 'duende' y sobra todo lo demás." *[ref]⁸.

In enkele kwasi terloopse zinnen, vat El Chocolate hier de elementaire essentie van flamenco en bij uitbreiding van alle kunst, zeer eenvoudige, ongecompliceerde waarheid, die vandaag overal geheel toegedekt wordt door curatoren van allerlei slag onder politiek correcte wolligheid, zoals een simplistische interpretatie van 'alles is evenwaardig'.

Iedereen kan inderdaad wel evenwaardig 'creatief goed bezig' zijn, maar zoals Sam Dillemans zegt, weinigen zijn kunstenaar.

El Chocolate kan in geen enkele artistieke vergelijking beschouwd worden als evenwaardig. Hij heeft als artistieke persoonlijkheid meer dan een en ander

gemeen met de hierboven in een andere wereld genoemde Saban Bajramovic. Zijn muziek is evenzeer zijn wijze van zijn, een incarnatie van zijn diepste wezen. Ook tussen zijn muziek en surrogaten ervan, tekent zich zeer duidelijk de scheidingslijn af die ik in breder opzicht zou willen definiëren.

El Chocolate wijst op wellicht het meest elementaire aspect van die definitie: "Lo importante es tener base, haber escuchado a los clásicos y de ahí hacerte tu propia personalidad."

Bij wat zich vervolgens uit die eigen persoonlijkheid zal ontwikkelen, wordt dan vanzelf ook de queeste naar de heilige graal van moderne kunstenaars en vooral van hun critici, de achterhaalde vraag of het wel voldoende vernieuwend of avant-garde is, totaal overbodig.

Samengevat onderscheidt de muziek die ik een naam wil geven zich, door het uniek karakter van een spanningsveld dat ze genereert, waarin voor wie er ontvankelijk voor is een bijzondere energie ontstaat, die onder ideale omstandigheden een vorm kan aannemen zoals de duende, verwekt door de confrontatie van enerzijds intense gevoelens onthuld door de artiest middels zijn klank- en eventueel woord- en danskunst, met anderzijds de inleving in die gevoelens door de luisteraar-belever.

Zoals reeds vooropgesteld, sluit ik daarbij geen enkele soort muziek uit.

Maar het uniek karakter dat die definitie bepaalt, is in veel muzieksoorten ver van evident en wordt er door toedoen van de uitvoerende muzikant slechts exceptioneel geforceerd of toevallig ingebracht, terwijl het daarentegen wel zeer prominent deel uitmaakt van de natuur van sommige genres, waarvan soms zelfs beweerd wordt dat ze uitsluitend bestaan ter wille van die natuur. Dat uniek karakter van het bedoelde spanningsveld is onmogelijk uit te drukken in woorden. Ik kan al wat ik in mijn onderneming zoek wel gemakkelijk en juist omschrijven als "todo lo que tiene sonidos negros." Maar die hierboven geciteerde notie van Manuel Torres, zal weinig verduidelijken voor wie niet al weet waarnaar ze verwijst.

Als begripsbepaling daarvoor komt vervolgens melancholie het meest in aanmerking. Maar die term heeft in de loop der tijden een zeer brede draagwijdte gekregen. In de Griekse oorsprong is hij in feite een synoniem van zwartgalligheid, in de psychiatrie is hij op een haar na een synoniem van depressie. Toch duidt melancholie niet uitsluitend allerlei fysieke en psychische ongemakken. Aristoteles merkte al op dat vooral zeer begaafde mensen er aan lijden. Het gegeven is in veel essays, zowel in medisch als in artistiek opzicht, in alle finesses bestudeerd en besproken. Het allereerste cognitief wetenschappelijk boek in het Westen was Robert Burton's "The anatomy of melancholy" (1621). In 2000 is van Jan Godderis een alomvattende studie over melancholie verschenen, "Kan men een hemel klaren, even zwart als drek?", met als intrigerende omslagillustratie een melancholische vrouw geschilderd door Picasso. Mijn kennis en het bestek van mijn tekst schieten veel te kort om iets te kunnen toevoegen aan al de geleerdheid verworven tussen die twee publicaties. In zijn zeer omstandig overzicht van de geschiedenis van melancholie, maakt psychiater Jan Godderis onder andere het volgend, niet-medisch bekeken wat merkwaardig onderscheid tussen melancholie-melancholia en sentimentaliteit:

"Echte droefgeestigheid, die zowel met de melancholie als medisch bepaald ziektebeeld, als met de 'melancholia' als levenshouding of als temperament geassocieerd wordt, en die in zeer diverse, zelfs extreem pathologische vormen kan voorkomen, dient van de onechte vorm, in casu van die der sentimentaliteit, te worden onderscheiden. Terwijl de droefgeestige werkelijk onder het leven lijdt en teneergedrukt wordt, blijkt de sentimentele ten volle van dat sombere levensgevoel als van een kostelijke toestand te genieten. Sentimentaliteit is gekenmerkt door een zich genietend overgeven aan smart, droefgeestigheid en weemoed. De sentimentele mens – die naast de 'homo melancholicus', bij herhaling, onder meer in de Romantiek, in de literatuur, ten tonele zal worden gevoerd, lijkt in de grond verliefd te zijn op het aandoenlijke van zijn levensgevoel; hij gevoelt er zich behaaglijk bij en koketteert er mee als een interessante attitude, als met een pose."

Wat hier wordt voorgesteld als twee tegengestelde entiteiten, de niet echt droefgeestige, sentimentele mens tegenover de wel echt droefgeestige 'homo melancholicus', bestaan in de artistieke betekenis, vooral in de Romantiek die Godderis zelf als voorbeeld stelt, of toch zeer zeker in een bepaald gedeelte daarvan, altijd samen in één persoonlijkheid, die dan door ontelbare auteurs niet hypersentimenteel maar wel melancholisch wordt genoemd. Het gemoed van die protagonist wordt juist gekenmerkt door de onlosmakelijke verwevenheid, in een onderling oorzakelijk verband, van zoals door Godderis gedefiniëerde overgevoeligheid of sentimentaliteit met melancholie-melancholia in extreem pathologische vormen.

Misschien is de romantische held in zodanig overdreven mate sentimenteel in deze betekenis, dat hij melancholisch wordt.

In moderne analyses van "The fall of the house of Usher" (Edgar Allan Poe, 1839-40), wordt de synthese van Poe's alter ego dat in al zijn geschriften de hoofdrol speelt, de ultieme sublimatie van het romantisch melancholisch personage, hier Roderick Usher, op de psychiatrische sofa herleid tot een veeleer melancholische dan sentimentele hypochonder, die gekweld wordt door elke denkbare psychische en daaruit voortkomende somatische stoornis. Dat zal wel zo zijn, maar het facet van melancholie dat Poe daarbij observeerde, niet alleen in dit verhaal maar in heel zijn oeuvre en persoonlijk leven, blijkt uit het citaat dat de vertelling voorafgaat als een uiteraard niet gratuite prelude, "son coeur est un luth suspendu, sitôt qu'on le touche il resonance", een couplet uit een lied van Pierre Jean de Béranger.

Die specifieke nucleus van melancholie, een artistieke soort overgevoeligheid, zoals ook ten top gedreven in alle poëzie van Poe en zijn tijd- en geestesgenoot Charles Baudelaire, zonder de zwaarwichtige negentiende-eeuwse romantiek die hun beider werk kenmerkt, is waarover het hier gaat, dat wat Manuel Torres sonidos negros noemde. Klanken in de kleur van melancholie. Baudelaire's spleen, avoir le cafard, ook buiten de wereld van de muziek zeer dikwijls vertaald als having the blues, is zo bijna een synoniem geworden van de aard, de natuur van de muziek die ik probeer te definiëren.

Dikwijls wordt die natuur verward met nostalgie of andere weekhartigheid. Het verschil is dan ook inderdaad flinterdun. Gewone nostalgie, een droef en tegelijk niet onaangenaam verlangen naar wat vervlogen is, en Sehnsucht,

een vergelijkbare hunkering naar onbereikbare gevoelens, en aanverwante, soms zeer heftige emoties eigen aan de melancholie waarover het hier gaat, zijn daarin meestal maar niet noodzakelijk ook aanwezig, als allesverterende saudade, of mogelijk zelfs als krokodillensentimentaliteit, die dan wel eens, vooral in vroegere tijden, in tegenspraak wordt geacht met eruditie, cognitie en intelligentie.

"Aus der Heimat trieb mich das Fernweh und da draußen fand ich das Heimweh. Ja die Sehnsucht ist mir geblieben." (Rocco Granata, 1963). Die schlager speelt een hoofdrol in een film van Rainer Werner Fassbinder over de "Händler der vier Jahreszeiten" (1971), een alles behalve romantische, hedendaagse, gewone man, die ten onder gaat aan melancholie en in dat opzicht rakelings dicht staat bij de excentrieke Roderick Usher. Het gaat in die film en in heel het werk van Fassbinder, net zo min als in wat ik hier zoek, om Fernweh noch om Heimweh, of ook niet om Sehnsucht of melancholie alleen, of pertinent zeker niet om een ironische, ridiculiserende karikaturisatie daarvan, maar wel om de wonderlijke vorm van melancholie zoals die in het intrigerend, treffend vers van Rocco Granata ontstaat uit het conflict dat die tegengestelde sentimenten verenigt in een hoogst eigenaardig, bevreedend gevoel.

Dat valt samen met onder meer wat hierboven door Nescio beschreven werd in "Het Dal der Plichten", of door Ivo Hermans als "onverenigbare tegengestelden zoals blijdschap en droefenis of hoop en doodszucht met elkaar verbonden... combinaties die leiden tot droef geluk of blijde droefenis, vreemde sensaties die een traan met een glimlach verbinden... de huiver van een betraande lach in een tragische en hoogst individualistische stemming, die de ziel verscheurt en weer samenvoegt in een schitterend ogenblik van bevrijding."

Verscheuren en weer samenvoegen in een schitterend ogenblik van bevrijding, kan eigenlijk ook een perfecte definitie zijn van wat jazz is, of behoort te zijn, in een minder romantische, meer objectieve en analytische benaderingswijze.

De vereniging van de twee tegengestelden in laughing to keep from crying, een kerngedachte in blues die teruggaat naar het onderhuids verzet tegen slavernij, geeft misschien een extra dimensie, of enige betekenis aan deze vreemdsoortige melancholie. Ze verwijst naar een belangrijke eigenschap in wat ik probeer te definiëren: het overblijfsel van hoop aan de rand van een in wezen hoogst desperate gesteldheid, de spreekwoordelijke strohalm aan de rand van de hedendaags heersende mentaliteit die men erg verkeerdelijk cynisme noemt. Ze is ook maar een haarbreedte verwijderd van de filosofie in "Le Mythe de Sisyphe" (1942) door Albert Camus.

*
* *

De muziek die ik een naam wil geven, valt niet te classificeren tussen gedefiniëerde soorten, categorieën, stijlen, genres. Het onderscheid dat ik tracht te bepalen, komt voor in elk van die ordeningen, maar nooit in alles dat in één enkele ervan zou passen. Een distinctieve benaming kan alleen gedistilleerd worden uit de karakteristieke kenmerken van dat onderscheid.

In al het voorgaande heb ik geprobeerd te wijzen op enkele zulke eigenschappen die ik waarneem. Bekeken vanuit diverse, mogelijke invalshoeken op muziek, komen sommige daarvan meer aan het licht.

Muziek kan men op zeer veel verschillende manieren of combinaties daarvan beschouwen of ondervinden: als kunst zoals ik hier doe, maar evengoed als entertainment, als achtergrond, decoratie of begeleiding bij dans, toneel, film, declamatie, meditatie, relaxatie of andere media, als een economisch product, als een element van etniciteit, folklore, techniek, wetenschap, geschiedenis, ... Zelfs indien men muziek als kunst ervaart, blijven er toch nog talloos uiteenlopende perceptiemogelijkheden. Zo wordt muziek dikwijls gebruikt als louter verpakking van literatuur, van een vertelling of van een pamflet, waarin dan eigenlijk de literaire poëzie, het verhaal, het anecdotische, de boodschap of de belering van belang zijn en de meestal erg beperkte muzikale franjes bijkomstig. Soms evenwel, kan een dergelijke synthese tegelijk literair en muzikaal hoogwaardig zijn. In mijn tracé hier blijft altijd, ook dan, alle aandacht gefocust op de muzikale aspecten.

Ik ben geen advocaat of predikant van eender welke zienswijze, geen missionaris of zendeling die een boodschap komt aanreiken over welke muziek beter, mooier, diep- of kunstzinniger, tijdlozer, of eender wat zou zijn. Zoals voor elke meningsvorming, zou beter ieder voor zich dat uitmaken, "Jeder für sich, und Gott gegen alle" (Werner Herzog), in plaats van zich een mening te laten aanmeten door zedeloze marketeers, of zich te laten verlokken door allerhande marionetten die gemanipuleerd worden door zedeloze marketeers.

Natuurlijk heb ik wel degelijk een zeer persoonlijke, soms zelfs een sterk uitgesproken voorkeur of afkeer, die in mijn commentaar niet onopgemerkt zal blijven. Mijn betoog kan daarom af en toe de tegenovergestelde indruk wekken, maar a priori ben ik nooit uit op beoordeling. Ik luister zeer graag naar sommige muziek die niet de eigenschappen bezit waarover ik het hier heb, en ik kan die muziek waarderen om andere redenen dan die ik hier centraal zet. Evaluatie of opvatting in eender welke gedaante, maken geen deel uit van wat ik zoek. Hoewel ik muziek altijd koester als een muze, helemaal naar de geest van Oscar Wilde: "music is the art which is most nigh to tears and memory", gaat het in mijn benadering hier duidelijk om een meer afstandelijke en objectieve analyse.

Muziek wordt gewoonlijk, door bijna iedereen behalve muzikanten, gekozen en ervaren in functie van een totaal andere affiniteit, waaraan de muziek dan ondergeschikt aanvullend wordt. Men luistert ernaar bij het opstaan, bij het eten, bij het werken, bij het rusten, bij elke andere mogelijke bezigheid, ledigheid of stemming. Zelfs wanneer men naar een concert gaat, primeert niet altijd de muziek, wel allerlei randverschijnselen.

In het eerder aangehaald interview zegt El Chocolate in dit verband:
"Alfredo Kraus decía que muchas personas iban a la Ópera a ver, no a escuchar, y eso pasa también con El Flamenco."

Bovendien worden muzikanten dikwijls niet naar hun muziek beoordeeld, maar naar hun iconische representatie. Vooral idolen vertegenwoordigen zo meestal een modebeeld, geen muziekbeeld.

Ik heb met al dat soort perspectieven geen enkel probleem, buiten deze tekst kan ik sommige ervan op prijs stellen, maar in mijn aanpak hier ligt het voor de hand dat het altijd gaat over de gevoelens en over de tijdloze poëzie die muziek, inclusief eventuele liedteksten, dansbewegingen en visuele omkaderingen, inhouden en uitdrukken, nooit over het anecdotische daarin of over vormelijke aspecten en bijkomstigheden, noch over eender welke private associaties iemand met dat alles maakt.

Dat geldt trouwens niet alleen voor mijn visie, maar evenzeer voor de identiteit van de meeste genres waarnaar ik verwijst, die van zichzelf een specifieke ontroering zouden moeten teweegbrengen. De door die genres veroorzaakte gevoelens zijn nooit bestemd om vooropgestelde gemoedstoestanden en beslommeringen te bevestigen, zoals gelegheidsmuziek. In flamenco bijvoorbeeld houdt elke palo een zekere gestemdheid in, variërend van extreem zwaarmoedig in de *seguiriya* tot het luchtige van onder meer tangos en *alegrías*. Maar zowel die neerslachtigheid als die lichtvoetigheid, omvatten beide altijd de kern van de bepaalde soort melancholie waarover het hier gaat, die exclusieve overweldigende smart, spontane vrolijkheid, of eender welke andere impulsieve of associatieve *ambiance* uitsluit. Wie flamenco *alegrías* zonder meer vrolijke muziek noemt, of wie Rioplatense tango uitsluitend vereenzelvigd met zogenaamde 'tristesse', wens ik alle voldoening in die beleving, maar heeft absoluut niet begrepen waarover het eigenlijk gaat.

Ook heeft elk genre zijn kerst- en missa- en meer zulke aanwassen, maar die geven doorgaans alle overige authenticiteit van hun genre prijs, in de ondergeschiktheid aan de toegevoegde liturgie of vergelijkbare postuleringen. Wat daartegenover niet in de weg staat, dat muzikanten toch op een ludieke en artistiek doelmatige manier kunnen gebruik maken van dergelijke religieuze of soortgelijke elementen, zonder de authenticiteit van een genre op te offeren.

Wie niet echt vertrouwd is met genremuziek, zal geneigd zijn om ze te duiden naar de populaire en meest bekende exponenten ervan. Nochtans steunen prestige en faam in massamedia tegenwoordig zelden op artistieke verdiensten, en spreken flamenco, fado, tango, *rebetiko* en andere typische muzieksoorten, zonder vèrgaande vulgarisering, trivialisering en banalisering, geen massa's aan. Celebriteiten worden net beroemd omdat ze door hun inbreng de eigenheid van een genre loochenen of trachten te populariseren. Dat maneuver is dikwijls maar niet noodzakelijk uitsluitend gericht op het werven van een grotere markt. Soms kan het ook vanuit een artistiek streven ingegeven zijn. Een genre bakent allerhande grenzen af, een artiest probeert grenzen te elimineren of overbodig te maken (wat absoluut niet hetzelfde is als de westerse heilige koe van deze tijd: het zogenaamd verleggen van je

eigen grenzen). Daaruit kunnen dan misschien ook evolutieve gevolgen voor het genre voortkomen, maar de hevigheid van zulke impact is altijd van persoonlijke en tijdelijke aard, ofwel finaal vernietigend voor het genre. Een zeer sterke artistieke persoonlijkheid kan een genre voluit naar zijn hand zetten. Maar een volgende generatie zal weer teruggrijpen op de authenticiteit die bestond vòòr een dergelijk fenomeen, indien dat dan nog mogelijk is. Onder meer Django Reinhardt, Paco de Lucía en Astor Piazzolla zijn daarvan significante voorbeelden. De progressie van de meeste manouche jazz, flamenco gitaar muziek, tango nuevo, of ook bossa nova, doen denken aan het verhaal van de Spaanse koning met een zonderling spraakgebrek, dat door zijn hovelingen geïmiteerd werd om hem ter wille te zijn en zo leidde tot de eigenaardige pronuntiatie, die nu in heel Spanje door iedereen als vanzelfsprekend aangewend wordt.

Juan Cedron: "Iedereen adoreert Piazzolla. Dezelfde mensen die van Madonna een verkoopproduct hebben gemaakt, verkopen nu Piazzolla. De meesten die dwepen met Piazzolla, kennen niets van tango. Piazzolla maakt mij heel ongelukkig. Het eenrichtingsdenken rond Piazzolla, is nefast. Het werkt het verval van tango zeer in de hand." *[ref]⁹.

De persoonlijkheid van een muzikant bepaalt in belangrijke mate de artistieke waarde van de creaties die hij maakt of uitvoert. Maar wanneer ze ook de identiteit van een muziekgenre gaat bepalen, verliest dat genre zijn identiteit. Het wordt een exclusief biotoop voor die ene artiest en zijn epigonen.

Hierboven raakte El Chocolate een verwant misverstand aan, dat de laatste jaren zwaarwegende proporties heeft aangenomen, vooral in de genres die hier meer aan bod komen. Er is een zeer wezenlijk verschil tussen evolutie, waarin allerlei factoren, zoals invloeden uit andere culturen en genres, bestendig, elke generatie opnieuw, de conventies van muzieksoorten veranderen, en wat men sinds eind de jaren 1960 fusie noemt in muziek. In het huidig concept daarvan, wordt bijna nooit rekening gehouden met het zeer belangrijk verschil tussen die twee. Het eerste is een natuurlijk, het tweede een opgelegd proces, een gevolg van iemands bewuste werkwijze. Beide kunnen evengoed leiden naar kunst, maar om een geslaagde fusie van verschillende soorten muziek te kunnen verwezenlijken, dient de muzikant die daaraan begint een klaar inzicht te hebben in alle aspecten van zijn onderneming. Daar loopt het in echte genres zo goed als altijd verkeerd, omdat men vormen of technieken die men populair of interessant acht, maar die vreemd zijn aan de natuur van het genre waarin men werkt, misbruikt om een maaksel wat op te smukken of in een of andere zin boeiender te maken. Geheel onmogelijk is dat niet, zoals bijvoorbeeld Professor Longhair in 1948 al bewees, toen hij een rumba ritme in de percussie toevoegde aan zijn piano blues en zo een uniek eigen en een compleet nieuwe soort muziek creëerde, die zeer geslaagd was in elk opzicht, maar geen nieuw genre. Wellicht nooit leiden dergelijke ingrepen tot een nieuw genre. Indien ze veel bijval kennen, leiden ze wel tot een hoop imitaties die soms, vooral de dag van vandaag, mits het toepassen van de juiste marketing, de proporties en de benamingen van nieuwe genres kunnen aannemen. Zelden leiden ze tot een goed resultaat. Toch niet vanuit een artistiek oogpunt,

wat commerciële megasukses niet altijd in de weg staat, toonde onder vele anderen Pitingo. Zulke fusie wordt doorgaans ingegeven of opgedrongen door louter mercantiele overwegingen. Zoals men met twee tanende sterren een nieuw duo vormt, hoopt men door twee genres samen te klutsen, het cliënteel van beide te verleiden.

Wanneer ze toch esthetisch opmerkelijke gevolgen oplevert, is fusie meestal een samenspel van muzikanten, die tegelijk zowel elkaar als elk hun eigen medium respecteren, om op die manier samen een nieuwe harmonie te creëren, een omschrijving die zeer dicht in de buurt komt van wat jazz is. Eclecticisme is dan ook elementair inherent aan het wezen van jazz en, behalve als natuurlijke evolutie, opvallend wezensvreemd aan de natuur van muziekgenres met uitgesproken etnische of andere traditionele wortels. Desalniettemin kan eclecticisme toch ook, in zelfs zeer traditionele uitingen, weloverwogen zonder jazz toegepast worden. De zowel lumineuze als vlekkeloze versmelting van Indische raga met Perzische ghazal door het trio Ghazal, is een schitterend voorbeeld van een geslaagde fusie tussen twee zeer respectabele, zeer traditionele genres, zonder een spoor van de ontwrichting die eigen is aan wereldmuziek.

Vele, dikwijls de boeiendste artiesten, blijven zoeken naar mogelijkheden om traditionele muziek te fusioneren met jazz. De onverenigbaarheid van specifieke waarden in typische muzieksoorten met de ruimte tot improvisatie in jazz, maakt dat veel minder voor de hand liggend dan gewoonlijk verondersteld wordt. Het kan uitsluitend lukken wanneer de uitvoerende musici voldoende kennis hebben van en respect voor zowel jazz als het genre dat ze willen integreren in een jazz uitvoering. Die kennis en respect ontbreken in de meeste pogingen om, bijvoorbeeld, het toch in alle opzichten erg ingewikkelde genre flamenco te synthetiseren met jazz. Jazz muzikanten vatten de complexiteit, vooral van de geest in flamenco niet, flamenco muzikanten slagen er niet in om jazz improvisaties leven in te blazen, omdat de kunstzinnigheid daarvan hen vreemd is, want absoluut niet dezelfde als de kunstzinnigheid eigen aan improvisatie in flamenco en andere genremuziek. Een uitzonderlijk, artistiek toch bijzonder succesrijk voorbeeld, zijn composities van José Toral, waarin hij authentieke flamenco weet te harmoniseren met diverse andere muziektypen en jazz patronen, virtuoos uitgevoerd met alle solide technieken van de flamenco gitarist, solo of in een combo van gedegen jazz muzikanten met kennis van en feeling voor flamenco.

Het samengaan van de recente golf jazz uit Cuba met Spaanse flamenco-zangers en gitaristen, in het spoor van "Lagrimas negras" (2003) door Bebo Valdés en El Cigala, niet te verwarren met de affreuse namaaksels van die cd, onder meer door El Cigala zelf, levert soms schoonheid op in een nieuwe soort muziek die, in tegenstelling tot de andere voorbeelden, misschien wel de aanzet zou kunnen zijn tot een nieuw genre onder latin jazz, dat niet meer kan geklasseerd worden onder Cuba en zeker niet meer onder flamenco. Flamenco jazz is een contradictio in terminis wanneer men daarmee iets anders wil omschrijven dan jazz met flamenco invloeden. Zeker niet alle flamenco jazz, en ik bedoel evenmin evolutieve modulaties zoals de door

Sabicas ingezette en door Paco de Lucía zeer prominent doorgevoerde inwerking van jazz akkoorden en technieken in de falsetas van flamenco gitaristen, maar wel diverse zeer veel andere, hopeloos desastreuze pogingen om flamenco te verfraaien met incompatibele jazz- en andere trouvailles, zijn voorbeelden van het tegenovergestelde, die sluiten als een tang op een varken en desondanks populariteit genieten op de wereldmuziek markt. Nochtans is jazzy flamenco een volstrekte absurditeit, net zoals het predikaat relaxed om de liefhebbers van lounge, easy, ambient music te verleiden, zoals in de Engelstalige tekst bij "Paseo de los Castaños" (2001) van Tomatito: "This record is part of a tribute to Aguadulce (Almería), the place where his house is located, and from there, the artist opens up to other forms of music, without turning his back to flamenco. A production that can be listened to with ease, without disturbing, that is ideal for reading or for carrying out different tasks at the same time."

Muzak dus, begeleiding voor zombies in de lift en in de supermarkt. De geladenheid in de natuur van flamenco wordt verondersteld het hele wezen van de luisteraar in beslag te nemen, zonder overschot om tegelijkertijd te lezen en bovendien ook nog allerlei andere taken te presteren. Zulke flamenco is absoluut onbestaanbaar.

"To be listened to with ease, without disturbing"? Flamenco exists to unease and to disturb. Flamenco sluit elke zweem van relaxatie of 'jazziness' zonder meer uit.

In menig ander genre laten gelijkaardige misvattingen, behalve sporadisch erg vergankelijk geld en roem, niets dan mateloze ontredde achter.

*

* *

Alle conventionele muziekindelingen zijn puinhopen. Het zeer lang zeer strikt gehandhaafd, scherp afgetekend onderscheid tussen klassieke, populaire en traditionele muziek is definitief voorbijgestreefd, ouderwets. De voorbije vijftig jaar werden die grenzen hoe langer hoe veelvuldiger en verdergaand aan alle kanten overschreden, waardoor ze zodanig vervaagden dat ze nog nauwelijks kunnen aangetoond worden in hedendaagse muziek. Daarin ontstaat een hoe langer hoe duidelijkere tendens om alle indelingen te ridiculiseren en te laten versmelten in één globale cultuur. Etiketten zijn dikwijls verouderd, achterhaald door de steeds sneller verlopende evolutie en fusies. Wat ermee aangeduid wordt, stemt niet meer overeen met de betiteling en bovendien wordt er erg nonchalant mee omgesprongen.

Het uitgangspunt bij het bestempelen kan al radicaal verschillen.

Volgens eenieders eigen interpretatie kan muziek ingedeeld worden vanuit een artistiek oogpunt in kunst-, volks-, amusements-, begeleidingsmuziek. Puur inhoudelijk kan men muziek op zeer verschillende manieren groeperen, bijvoorbeeld geografisch in Europese, Oosterse, Amerikaanse, Afrikaanse, Oceanische, met meer gedetailleerde onderverdelingen per land of per streek. Liefhebbers van klassieke muziek of van jazz houden het gewoonlijk bij de zeer eenvoudige indeling wel of niet klassiek of jazz. Men kan ook uitsplitsen naar vocaal en instrumentaal, of rubriceren volgens het aangewende instrumentarium in piano-, gitaar-, doedelzak-, enz.-muziek.

Alle dergelijke concepten doorkruisen altijd elke segmentering die men daarnaast maakt per stijlform of per genre.

Het rangschikken van muziek per genre is lang niet zo evident als het lijkt en zoals het meestal ook eerder achteloos toegepast wordt.

Om te beginnen al, beschouwt men de zopas genoemde klassering per soort of vorm ook dikwijls als een genre. De term genre heeft een zeer brede betekenis en kan inderdaad aan elke mogelijke indeling toegekend worden. Eigenlijk kan en wil ik aan al deze vrij overbodige systematiek helemaal niets toevoegen. Maar om iets te kunnen zeggen over muziekgenres, is het in deze chaos toch noodzakelijk om duidelijk te stellen wat ik daarmee juist bedoel. Klassiek, populair, traditioneel, oosters, jazz, latin, enz., beschouw ik niet als echte genres, maar als soorten muziek die op zeer veel diverse manieren in zeer veel subgroepen kunnen onderverdeeld worden. Sommige van die onderverdelingen kunnen dan als een genre gezien worden.

Opera bijvoorbeeld is tegelijk een soort muziek en een nogal duidelijk omlijnd, echt genre. Met bel canto en oratorio als sub- of nevengegenres, is het ontstaan rond het begin van de zeventiende eeuw en tot vandaag, ondanks vier eeuwen evolutie, nog altijd omsloten door ongeveer dezelfde demarcatielijnen als in het jaar 1600.

Stijlform of instrument alleen kunnen geen genre bepalen. Enerzijds bijvoorbeeld de wals, anderzijds bijvoorbeeld de gitaar, maken deel uit van tientallen zeer ver uiteenlopende genres. Ook vormindelingen binnen een specifiek genre, zoals de verschillende palos in flamenco, zijn geen genres.

Echte genres ontstaan uit klassieke, populaire of traditionele muziek, maar kunnen na hun formatie niet meer zonder onderscheid onder diezelfde brede noemers ondergebracht worden. De toevoeging van het streven van

de muzikant naar artistieke expressie door gebruik te maken van de eigenschappen, de begrenzings van het genre, maakt het verschil.

Historische, geografische en etnomusicologische factoren definiëren zo grotendeels, in verscheidene opzichten, vrij afgetekend de meeste echte muziekgenres die men nu kan ontwaren.

Wikipedia offreert daarvan een inventaris, waarin ook sommige stijlvormen en andere indelingen opgenomen zijn. Mits het in acht nemen van de nodige grote omzichtigheid, biedt het enig overzicht van dit labyrint. *[ref]¹⁰.

Vanuit een strikt artistiek, objectief oogpunt kan men het voornemen van een kunstenaar om zich vrijwillig te onderwerpen aan de begrenzings van een genre absurd noemen. Die zeer actuele vraag wordt wellicht steeds moeilijker beantwoordbaar, naarmate de afstand groter wordt tussen het ontstaan van die grenzen en de steeds toenemende omvang van het ontdekken en exploreren ervan door opeenvolgende artiesten. Van een kunstenaar wordt altijd verwacht dat hij iets toevoegt aan wat zijn voorgangers al hebben ontdekt en geëxploreerd. Uiteraard maakt hij het zichzelf daarbij niet gemakkelijker door binnen de limieten van een genre te willen werken.

Ik maak wel degelijk een eenduidig onderscheid tussen wat ik genremuziek noem en wat gewoonlijk betiteld wordt als traditionele of etnische muziek, of soms ook als volks-, folklore-, wereldmuziek. Mijn inschatting van dat verschil houdt geen enkele vorm van waardeoordeel in. Een volks- of eender welke soort muzikant, is aan alles wat ik hier stel, als artiest of in geen enkel ander opzicht, per se minderwaardig.

Dit onderscheid dat ik bemerk, wordt zowel door oningewijden als door deskundige academici en specialisten, niet erkend of herkend. Mijn observatie van deze divergentie kan tot op zekere hoogte subjectief zijn, maar ze kan wel door iedereen zeer gemakkelijk geverifieerd worden. Sommigen zullen daarbij menen hetzelfde te kunnen uitdrukken met de term stadsmuziek, maar voor mij houdt dat begrip, vooral in de oorspronkelijke betekenis van urban, heel andere connotaties in, tegengesteld aan degene die ik hier wil exponeren.

Onder een mondaine bovenlaag schuilt trouwens in alle stadsmuziek de country boy of de gaucho die de city in al haar bijzonderheden ontdekt heeft: rural dat zich ontpopt als urban, zonder er ooit het antoniem van te worden, ook al wordt dat aan de oppervlakte dikwijls zo voorgesteld.

Flamenco, fado, tango, rebetiko, blues, zijn enkele duidelijke voorbeelden van genres die helemaal onterecht dikwijls beschouwd worden als louter etnische of traditionele muziek, zowel rural alsook urban.

Inderdaad zijn ze daaruit wel degelijk ontstaan en daarin geworteld.

Ze kunnen indien gewenst daar ook nog altijd toe gerekend worden.

Maar ze hebben al meer dan honderd jaar een essentiële, artistieke dimensie bijgekregen, die geen deel uitmaakt van, eigenlijk zelfs haaks staat op echt traditionele muziek die immers, per definitie, een onderdeel is van folklore, met als doelstelling het conserveren van tradities door ze levend te houden. Wanneer de muzikant die intentie nauwgezet nastreeft, behoudt hij, in een rigoureuze imitatie van het verleden, amper ruimte voor het modelleren van enige persoonlijke, artistieke interpretatie en improvisatie.

In wat ik genremuziek noem, is die conditionering helemaal omgekeerd. Artistieke expressie boetseert de tradities naar een individualistisch inzicht. De artistieke vrijheid van de kunstenaar vervangt de conservatieve aspiraties, die dan niet noodzakelijk altijd conflicteren met het ontplooiën van artistieke expressie, en voor een handige artiest daar zelfs kunnen toe bijdragen. Individualisme in dit verband is andermaal een begrip met veel verscheidene filosofische implicaties en interpretatiemogelijkheden, sinds Giotto zeker ook in de waarneming van westerse kunst. Overal in deze tekst gebruik ik de modernistische notie individualistische artistieke expressie in de zin zoals die ten top gedreven en zeer bevattelijk voorgesteld werd door Oscar Wilde in "The soul of man under socialism" (1891). *[ref]¹¹.

De kern van die notie verschijnt tegenwoordig trouwens ook in woordenboeken, naast de gebruikelijke verklaringen van individualisme, om een persoonlijkheid aan te duiden met sterke tendenties naar doordachte improvisatie en zelfbeschouwing, als tegengesteld aan ondoordachte navolging van zowel de traditie als de heersende opinies en gebruiken.

Systematisch klopt mijn denkbeeld natuurlijk niet helemaal, omdat het ook in moderne tijden een theoretisch onderscheid meebrengt, dat ik absoluut niet wil maken, tussen bijvoorbeeld enerzijds flamenco onder genremuziek en anderzijds voortgezette traditionele flamenco onder traditionele muziek. Traditionele muziek is overigens in de twintigste eeuw, behalve een verderzetting van de folklore, ook een erg divergente versplintering, waarin de artistieke dimensie evenzeer de overhand kreeg op de louter conservatieve. Het toepassen van dit soort nuanceringsen is uiteraard wel mogelijk, maar nutteloos en beslist niet mijn bedoeling. Ik streef hier geen indeling of systematisering na, enkel een terminologie die het bedoelde onderscheid bespreekbaar maakt. Vandaar mijn distinctie toeschrijvende benaming genremuziek, die alleen toepasselijk is op genres die uit de traditionele volksmuziek ontstaan zijn, want het verschil dat ik ermee aanduid, bestaat niet in genres die uit de klassieke of de populaire muziek voortkomen.

De identiteit van geen enkel genre is strikt afgebakend. Ze evolueert van bij haar ontstaan voortdurend, beïnvloed door zowel muzikanten, die er andere wendingen aan toevoegen en er elementen uit andere culturen in vermengen, als door de tijdgeest, die er andere percepties en interpretaties aan geeft. Bijvoorbeeld het zeer complexe genre flamenco wordt bepaald door heel veel zulke omstandigheden en regels. Hoewel flamenco in al zijn vormen nu al dertig jaar buiten Spanje, overal in de wereld zeer intensief beoefend wordt, blijft het Andalú karakter en idioom ervan meestal behouden.

Ook de palos en het compás daarvan blijven grotendeels een axioma, al worden de laatste tijd toch schroeven daarvan lossen gedraaid.

Elk antwoord op de vraag in hoe ver men aan zulke beginselen kan tornen zonder het rechtmatig gebruik van de benaming flamenco te verliezen, is arbitrair. Is 'Dien avond en die rooze' por tango, door Wannes Van de Velde gezongen in het Nederlands van Guido Gezelle, flamenco? Is het experimenteren met vorm en compás door Miguel Ángel Cortés, flamenco?

Het staat iedere kunstenaar vrij om daarmee naar eigen inzicht om te springen.

Zijn resultaat kan dan wel of niet als flamenco aanvaard worden, volgens het inzicht van iedere individuele luisteraar of toeschouwer. Er bestaan even veel soorten flamenco als er authentieke flamenco-artiesten bestaan. De definitie van flamenco is in zo veel verschillende versies vastgelegd, dat alle welles nietes discussies over wat flamenco is, in elk opzicht zinloos worden.

In tegenstelling tot in de meeste klassieke en traditionele muziek, bestaan in genremuziek geen normstellingen of toetsstenen, die men min of meer als maatstaven kan beschouwen. Het resultaat wordt veeleer bepaald door individualistische interpretatie en improvisatie. In flamenco is een palo een paradigma met een welbepaald compás, maar alle tradities en aanwijzingen of voorschriften die dat model verder formaliseren kunnen en moeten vrij vertolkt worden. Het is uitgesloten om een specifieke uitvoering van eender welke palo voorop te stellen als de enige juiste, of goede, of wat dan ook. In kunst kan alles en moet niets.

Uiteraard moet er wel altijd voldoende aanknopingspunten blijven met de tradities en overeenkomsten die het genre omgrenzen, om iets flamenco te kunnen noemen. En wanneer ik sonidos negros, dat wat ik met deze tekst tracht te specificeren, als een eigenschap toeschrijf aan de natuur van flamenco en sommige andere genres, bedoel ik daarmee welteverstaan een meer precies omschreven kern van die genres dan in deze nogal vrijblijvende omlijning.

Diverse cylindersystemen en mechanische rollen buiten beschouwing gelaten, werden de eerste akoestische muziekopnamen met een fonograaf pas op het einde van de negentiende eeuw gemaakt. Het vastleggen en bewaren van uitgevoerde muziek, en het daarna verspreiden daarvan, werd maar algemeen in het begin van de twintigste eeuw.

De etnomusicologie ontstond ongeveer gelijklopend.

Het is pas vanaf dan dat we nu genres echt kunnen beluisteren en inschatten. Al wat daarvòòr komt, zijn geschreven en mondeling overgeleverde muziek en van generatie aan generatie doorgegeven kennis, verhalen, afbeeldingen en kronieken, of interpretaties daarvan, die louter subjectieve impressies weergeven van de historische realiteit. Trouwens, niet alleen de muzikale maar heel de geschiedenis van de mensheid tot de negentiende eeuw is voornamelijk gebaseerd op dergelijke persoonlijke waarnemingen en indrukken van een klein aantal individuen, die doorgaans tot een of andere elite behoorden en slechts een zeer eenzijdig interpretatief uitzicht hadden op een zeer minieme flard van het historisch wereldgebeuren. Daarom zijn die authentieke bronnen samen met wat men 'la petite histoire' noemt, niet alleen veel boeiender en interessanter, maar ook veel juister in een weliswaar subjectief perspectief, dan de honderden keren herkauwde compositie van net hetzelfde in wat men aanziet als de legitieme geschiedschrijving, en zeker dan de daarna nog eens honderden keren geïnterpreteerde compositie daarvan in meer populaire bronnen en databanken.

Klassieke en traditionele muziek van alle soorten en oorden hebben op die manier een geschiedenis die zeer ver kan teruggaan in het verleden.

Samen met de fonoplaat en de etnomusicologie is de individualistische artistieke expressie zoals hierboven omschreven, in wat ik hier genremuziek noem, pas vaag vorm beginnen krijgen vanaf de helft van de negentiende

eeuw, met een culminatie van haar totstandkoming tussen 1900 en 1980, en met dikwijls een voorgeschiedenis in de traditionele muziek, of soms een ontstaan in modernere tijden als gevolg van een zeer bepaalde wending.

Omdat genremuziek ouder dan de twintigste eeuw niet meer via beluistering kan beoordeeld worden, en ook omdat de juiste context ervan totaal is opgegaan in de tijd, kan een andere soort individualisme, die inherent is aan alle genres of aan vormen binnen genres, nu nog moeilijk juist ingeschat en geplaatst worden. Veel nu definitief als traditionele folklore geklasseerde muziek, is in oorsprong in feite een extreem individualistische verzuchting of schreeuw van de slaaf of de onderdrukte, die om te kunnen overleven zijn kreet van angst, pijn, frustratie en verdriet een artistieke dimensie gaf. Die schreeuw is weliswaar van alle tijden en alle contreien, maar evenzeer erg verschillend in alle tijden en alle contreien. De authenticiteit van de oudere laat zich niet onvervalst nabootsen in de twintigste eeuw. Wanneer men een willekeurige hedendaagse recensie leest, bijvoorbeeld neem ik Humo van deze week, staat daar (zoals altijd): "Het is een hypermoderne bluestrack, de oerschreeuw van een gedumpte ziel die tussen de verpulverde fundamenten van zijn leven zit." Men kan dat aannemen als men wil en in een overeenkomstige psychologische context proberen te zetten, maar de authenticiteit van de reële omstandigheden waaruit die hypermoderne oerschreeuw opwelt, is in eender welk opzicht niet in het minst vergelijkbaar met de authenticiteit waaruit de oorspronkelijke oerschreeuw ontstaan is die aan de basis van blues, flamenco en andere genremuziek ligt.

In de heksenketel van de hierboven genoemde Wikipedia bijdrage over muziekgenres, komt men, in een fraai staaltje van hoe digitaal denken meer en meer dwars begint te staan op logisch denken, tot een hoogst merkwaardige vaststelling: "There is a fair amount of examples where the music genre has been labelled long after its first actual appearance, e.g. the term 'jazz' was not established as a genre name before the years just prior to 1920 yet the musical phenomenon had been around at least since roughly the turn of the century. There can be several reasons for this. One is that the categorization has been done in the process of a music historical survey. Another reason could be a more nostalgic flashback." Bij die nostalgic flashback kan ik me niets voorstellen. Maar in het verleden was het evident dat men een genre pas als genre kon herkennen en benoemen nadat het enige tijd geëvolueerd was. Tenzij men natuurlijk, zoals in Wikipedia, het fenomeen uitsluitend systematisch bekijkt. Of tenzij men, zoals in Wikipedia, aanvaardt dat tegenwoordig elke slimmerik zijn eigen genre kan creëren en op voorhand een naam geven, mits het bewerkstelligen door een schrandere marketeer van een commerciële impact voor een in zijn garage uitgevonden, zogenaamd nieuwe soort muziek. Zo komt men moeiteloos tot honderd nieuwe genres, die in feite honderd variëteiten zijn van dezelfde oudbakken platitudes, allemaal gelabeld 'new' en '10% gratis'. Overigens kan men dezelfde funeste vervlakking, gepresenteerd als een verruiming, vaststellen in alle uitingen van cultuur, omdat die nu alle beheerd worden als onbeduidende marktproducten, door dezelfde economen en

wereldmarktregelaars, die inmiddels alles te koop gesteld hebben, inclusief de wereld zelf.

William Faulkner zag hen al in 1940 vanuit hun gehucht aantreden als de Snopes en hij heeft hun ziel in extenso gedissecteerd in een belangrijk gedeelte van zijn oeuvre. Maar wie leest nog de boeken van Faulkner? Dat verloop maakt van mijn onderneming, het proberen onderscheiden van enige orde in de indelingen van muziek, een uitzichtloze wanhoopsdaad, waarmee men alleen de spot kan drijven.

De slangenkuil waar ik in spring, heeft nergens nog een bewegwijzering. Dat wordt onmiddellijk zeer duidelijk wanneer men op het internet even rond dwaalt met de zoektermen muziek, genre, stijl, indeling, ...

Geen arendsoog vindt daar doorheen een spoor, of zal dat ooit nog vinden. Ik zal me noodgedwongen dienen te ontplooiën tot 'charmeur de serpents', liefst begeleid door het combo van Emile Carrara.

Wanneer men de alleroudste (vòòr 1920) muziekopnamen beluistert, zal men al vlug de indruk overhouden dat genres met hun oorsprong in de traditionele muziek, toen nog in een prefase waren van hun ontwikkeling naar wat ik hier proponeer als genremuziek.

Flamenco is daarop een onmiskenbare uitzondering.

Het "Centro de Documentación Musical de la Junta de Andalucía" is in het bezit van een aantal flamenco opnamen op wassen cilinders uit de negentiende eeuw, die lang wegens gevaar op beschadiging niet getransfereerd werden naar een andere geluidsdrager. Ze bleven als rariteiten, onbeluisterbaar behalve voor de archivarissen, tentoongesteld voor watertandende bezoekers aan het centro, tot de uitgave van een dubbele cd in 2003.

Wat men daarop hoort, houdt onverklaarbaar dubbelzinnig het midden tussen traditionele muziek en andere beschikbare, oude klankregistraties. In die andere opnamen gedateerd vòòr 1920, van bijvoorbeeld Manuel Torres, Antonio Chacón, Antonio Grau, Manuel Escacena, El Tenazas, Tomas Pavón en zijn zus Pastora, la Niña de los Peines, blijkt flamenco, die in de vormgeving misschien soms nog in een vroeger stadium kan verkeren, in artistiek opzicht al duidelijk en volledig gestructureerd tot het volwaardig, modern medium zoals we het nu kennen.

Weliswaar werd flamenco, zoals ook vrijwel alle andere genremuziek, tot in de jaren 1970 voorgesteld als traditionele volksmuziek, met grote belangstelling voor de vele verschillende palos en hun origine in de folklore. Maar, in opvallende tegenstelling tot traditionele volksmuziek, is de uitvoering door de genoemde en andere flamenco artiesten zeer uitgesproken al een individualistische artistieke expressie binnen een weergave van de traditie. Daar komt nog bij dat zeer veel cantes die toen gezongen werden, de naam meedroegen van de zanger of zangeres die ze reeds zong in de vorige generatie. Zo is een brede waaier gekend van vocalisten die actief waren in flamenco in de negentiende eeuw, waarvan bijgevolg geen klankopnamen bestaan, maar waarvan we uit de latere interpretaties van hun werk en ook uit de vertellingen en sagen die over hen de ronde doen, mogen aannemen dat zij geen zangers van volksliederen waren, maar artiesten met een persoonlijke creatieve expressie in de moderne betekenis. Het gaat dan over mythische

personages met legendarische namen zoals onder anderen El Planeta, El Fillo, La Serneta, Enrique El Mellizo, El Nitri, Paquirri El Guanté, en de veel besproken Silverio Franconetti, die beroemd werd door het gedicht dat Lorca aan hem wijdde. *[ref]¹². Het wedervaren van Silverio wordt zeer aangrijpend verteld en speelt een zeer belangrijke rol in "Duende" door Ivo Hermans.

Alle andere genremuziek begon maar rond de eeuwwisseling (1900) de vorm aan te nemen van een artistiek medium zoals we het nu kennen. Uit zeldzame klankopnamen en vooral uit de overlevering, mogen we afleiden dat alle oudere expressies van traditionele muziek nog geen individualistische expressies waren van kunst en entertainment in de moderne betekenis. Dat kan vastgesteld worden in alle soorten traditionele muziek over heel de wereld, maar zeer evident in vrij veel beschikbare, vòòr 1920 geregistreerde opnamen van Rioplatense orkesten, waarin men zeer duidelijk het ontstaan van de vorm tango kan waarnemen, maar waarin meestal de specifieke anima van de Rioplatense tango nog ontbreekt. Die werd er toentertijd door de gezamenlijke individuele artistieke expressie van verschillende, bijzonder bezielde artiesten ingeblazen.

In country blues daarentegen, lijkt die anima niet zo opeens tot leven gewekt. In de oudste opnamen, die pas vanaf 1920 nu nog bestaan, manifesteren vele muzikanten zich onmiddellijk zeer duidelijk, maar los van elkaar, als artiesten in die moderne betekenis, in opmerkelijke tegenstelling, niet alleen tot het vermoedelijk verleden, maar ook tot hun eigentijdse omgeving die zeer stevig verankerd was in allerlei tradities en religies.

Terwijl in flamenco de moderne artistieke evoleerde vanuit de vorige generatie in de negentiende eeuw, kunnen we van deze blues artiesten geen enkele voorganger aanduiden, die de kunst aan hen zou doorgegeven hebben. Niettemin wijst alles er op dat die niet zomaar over hen nedergedaald is, "out of the clear blue sky", zoals Doug Quattlebaum beweert.

Nog veel meer dan de benaming flamenco, is de benaming blues een geheel vrijblijvend etiket geworden, dat men nu op ongeveer eender wat kan plakken, tenzij men blues definiëert als een bepaald akkoordenschema, zoals men blues als vorm in jazz interpreteert.

Blues betekent evenwel zeer veel meer dan alleen maar een muzieknotatie. In de jaren 1950-60 hebben meerdere etnomusicologen bijzonder lovenswaardige pogingen ondernomen om de geschiedenis van blues en de plaats ervan in de genealogie van de traditionele muziek juist te determineren. Maar sinds de jaren 1970 is blues als genre geheel opgegaan in een muzieksoort met een zeer breed draagvlak, dat zo goed als niets meer gemeen heeft met de kenmerken die de auteurs in de jaren 1960 vastgesteld hadden. Bovendien maakte blues in feite reeds van bij zijn ontstaan deel uit van een muzieksoort met een zeer breed draagvlak, waarin men meerdere vormen, niet naast maar door elkaar gemengd kon onderscheiden, met duidelijk even veel zeer sterke onderlinge overeenkomsten als verschillen.

Ik bedoel dan bijvoorbeeld de verhouding tussen de meer als jazz te situeren oorsprong van blues in fanfares en in cathouses, waar pianisten en zangeressen voor enige ambiance moesten zorgen – Bessie Smith is daarvan een zeer

beroemd geworden icoon met een zeer indrukwekkende discografie, maar er bestaan nog veel meer opnamen van tientallen vergelijkbare, minder bekende zangeressen en pianisten – tegenover de oorsprong van wat meestal country blues genoemd wordt, met country daarin als een erg misleidende indicator. Daarnaast is er ook het zeer grote verschil tussen die twee soorten muziek en de religieuze gospel en negro spiritual music, die door dezelfde muzikanten uitgevoerd werd. Anderzijds is er dan weer een zeer sterke overeenkomst tussen al die muziek samen, die tot in de jaren 1950 strikt als race music werd beschouwd, en de zich gelijklopend ontwikkelende blanke versie van spiritueel en vormelijk exact dezelfde muziek, gekend als country music of varianten daarvan, tegenwoordig geklasseerd als old time music. Die zeer verschillende types jazz, blues, gospel, country, pop, groeiden uit, elk afzonderlijk maar ook voortdurend door elkaar gemengd, tot een onontwaaarbaar kluwen van subgenres. Door het opheffen van de 'race' scheiding in de jaren 1960, werd de draagwijdte van die vanaf dan ene muzieksoort nog eens verdubbeld. Iedereen kent wel de filmbeelden, youtube vòòr zijn tijd, van de redneck die muziekplaten in stukken slaat, "rock 'n' roll 's got to go", met de boodschap dat blanken zich niet moeten verlagen tot het niveau van "nigger music". Na de kort daarop volgende, flamboyante Britse invasie van blanke blues en allerlei uitlopers daarvan, werd de muziek waarin blues eigenlijk onmogelijk als een apart genre kan beschouwd worden, een Chinese doolhof waarin een kat haar jongen niet meer terugvindt.

Wat iemand blues noemt, is meestal totaal verschillend tot zelfs het tegenovergestelde van wat iemand anders verstaat onder hetzelfde woord. Dieper in dat labirint ga ik me niet wagen. Voor het bezweren van slangen ben ik toch duidelijk niet in de wieg gelegd.

Wie echt geïnteresseerd is in dit soort eruditie, treft in eender welk genre onvermijdelijk een kast vol boeken aan, waaraan ik niets kan toevoegen. Wel kan ik aanraden om, na het intensief beluisteren van de muziek zelf, de inhoud van die kast te proberen doorgronden, in plaats van genoeg te nemen met het doorslikken en doorgeven van gemakkelijke, voor de hand liggende oppervlakkigheden uit populaire media, die in het beste geval hol, maar dikwijls ook manifest onjuist zijn. Wat dit betreft, wordt bovendien wel eens uit het oog verloren dat, zoals altijd, het verwerven van inzicht minstens even onontbeerlijk is als het verwerven van feitelijke kennis.

Weliswaar wordt als bij toverslag iedereen expert wanneer het over kunst gaat, maar toch blijft zwijgen goud wanneer je niet goed weet waarover je spreekt.

*

* *

Fragment uit "Dirk Van Esbroeck" door Dree Peremans (EPO 2010):

In zijn dagboek maakt de vader van Dirk Van Esbroeck melding van een luidruchtige chacarera asado waar al de gitaristen uit de omtrek verzameld waren.

'Ongelooflijk!! Ze kwamen ons opladen met de sulky, na een half uur rijden kwamen wij aan een tranquera die werd opengedaan, wij reden erdoor, en achter ons weer dichtgedaan. Na een hele tijd rijden kwamen wij aan de tweede tranquera enz., zodat wij ten lange laatste als wij ter bestemming waren al tientallen kilometers de pampa in waren. Het was fantastisch wat die uit hun gitaren haalden. Eerst dronken wij onze maté volgens de geplogenheden allemaal in de ronde gezeten. Daarna kaasbrokken met dulce de membrillo. Vervolgens een delicatessen tripas, varkensdarmen in busseltjes bijeengebonden. Niet uit reden van profijt, maar omdat het zo lekker was. 't Was iets anders dan vlees. Daarna volgde de asado, gevolgd door een andere ronde maté. Dan barstte de tango los. Er werd gedicht, geïmproviseerd Payar, en getracht mekaar de loef af te steken met hun gitaren. De moeite waard!! Volgens mijn bescheiden mening is daar de basis gelegd van de Argentijnse muziek.'

In een interview eind jaren 1970 met 'Het Rijk der Vrouw' zegt Dirk Van Esbroeck ongeveer te zijn opgegroeid met tangomuziek. 'Ontspanning zocht je als kind op straat en er weerklonk altijd wel ergens muziek. Er waren wekelijks zes tot zeven televisieshows waarin enkel tango aan bod kwam. Een aantal radiostations had zijn eigen tango-orkest. In ons dorp speelde wekelijks een tango- en een jazzorkest op een volksbal. Als het tango-orkest speelde, waren hooguit een tiental paren op de dansvloer. De andere aanwezigen stonden vlak bij het podium intens te luisteren en toe te kijken, net zoals nu hier bij een popconcert. Na een uur of meer kwam het jazzorkest op de planken en dat speelde vooral populaire muziek waar wel door iedereen op gedanst werd.'

*Una canción sale fácil
cuando uno quiere cantar.
Cuestión de ver y pensar
sobra las cosas del mundo.
Si el río es ancho y profundo
cruza quien sabe nadar.*

*Een lied komt uit het niets vandaan
als iemand het maar zingen wil.
Je moet alleen maar denken:
wat gebeurt er in de wereld?
En, al is het water breed en diep,
wie kan zwemmen haalt het wel.*

*Que otros cantan alegrías
si es que alegres han vivido.
Que yo también he sabido
dormirme en esos engaños
Pero han sido más los años
de porrazos recibidos.*

*Laat de and'ren lustig kwelen
als hun leven vrolijk is.
Ik heb me ooit ook laten wiegen
door zo'n dromen van bedrog.
Maar ik kende veelmeer jaren
van rake klappen op mijn kop.*

*Yo he caminao por el mundo
he cruzao tierras y mares,
sin fronteras que me pare
y en cualquiera guarida,
yo ha cantao, tierra querida,
tus dichas y tus pesares.*

*Ik heb gereisd in heel de wereld
tochten over land en zee,
grenzen waren altijd open
en in welke schuilplaats ook,
heb ik, land van mij, gezongen
van je vreugde en verdriet.*

Fragment uit "Fado" door Dirk Lambechts (EPO 2000):

Lissabon kende de expansie van de industrialisatie pas tegen het einde van de negentiende eeuw. Vóór die tijd waren het vooral de havenactiviteiten die op velen een aantrekkingskracht uitoefenden. De armste en beruchtste wijken waren Mouraria, de Bairro Alto en Alcântara, een marginale wereld van prostitutie en kroegen die het daglicht schuwden. Die wereld was de antipode van de 'beschaafde' stad waar adel en bourgeoisie flaneerden tussen pastelerias, dure restaurants als Tavares en notoire cafés op het Rossio en de Chiado zoals A Brasileira en Café Nicola. De verschillende klassen vormden een kleurrijk en verscheiden beeld in het Lissabon uit die jaren. Eça de Queiroz (1845-1900) heeft een sublieme, sarcastisch-cynische beschrijving van die sfeer gegeven. Dit alles creëerde een aparte cultuur, die toch overeenkomsten vertoonde met hetzelfde fenomeen in andere grote steden in Europa. Ook daar ontstond een subcultuur die afweek van de gevestigde cultuur en die onvermijdelijk moest uitmonden in een vorm van marginaliteit. Het werd de voedingsbodem voor een eigen uitdrukkingspatroon waar volkspoëzie en liederen een fascinerend bestaan begonnen te leiden aan de zelfkant van de maatschappij. De wijken vormden een gemeenschap waarin men zich sterk verbonden voelde, al was het maar door het instinctieve bewustzijn van gedoemde samenhang; die gaf een zeker gevoel van veiligheid aan mensen die, ontworteld en ver van familie en streek, naar de steden waren gekomen.

In Lissabon was de taal van de eerste fadistas in die wijken doorspekt met bargoens - het calão (niet te verwarren met het calé, de zigeunertaal). Dat de overlevingssolidariteit zeer ver kon gaan, illustreert een beroemde gebeurtenis in het toch 'gevoelskille' noorden. In 1886 had het stadsbestuur van Amsterdam het palingtrekken verboden in de Jordaan, toen nog een rasechte volksbuurt. Palingtrekken was een onschuldig volksvermaak waarbij vanuit een varende schuitje een levende paling die aan een koord boven de gracht hing, losgetrokken moest worden. Het verbod veroorzaakte een oproer waarbij de politie 26 mensen doodschoot. Dat is natuurlijk een extreem voorbeeld, maar toch gaat het hier om een uiting van het gemeenschappelijke wijkgevoel dat een beschermende functie vervulde en zich desnoods verdedigde tegen de reglementen die van buitenaf werden opgedrongen.

Ook de flamencowereld kent in haar geschiedenis dergelijke wijken. De bekendste is de zigeunerwijk - de Barrio de Triana - in Sevilla; in de negentiende eeuw was het een broeinest van de cante. Aan de overkant

van de Guadalquivir bestond één grote gemeenschap met bijna eigen wetten. Van het vroegere Triana blijft slechts een weemoedige herinnering over. De cante is er nauwelijks nog te horen. Het is slechts een echo van het verleden.

In Griekenland deed zich jaren later hetzelfde fenomeen voor dat de rebétika heeft voortgebracht. Klein-Azië was van oudsher bevolkt door Grieken. Hun leger werd door Kemal Pasja, Atatürk, in 1921 verslagen. Een deel van het Griekse leger en een groot aantal Klein-Aziatische Grieken werden letterlijk, zonder kans zich in te schepen, de zee ingedreven. Bijna 1 miljoen vluchtelingen trokken naar Griekenland, waar ze ternauwernood werk vonden in steden als Athene en Thessaloníki. Onder hen bevonden zich rebétika-muzikanten die in Turkije al een relatief zwervend bestaan hadden geleid met hun bouzoúki en baglamás. In de Griekse steden werden ze al vlug in de marginaliteit gedreven vanwege hun normloos bestaan, dat zich bovendien afspeelde in nachtelijke kroegen en de roesniveaus van hasj en tsipiro. Zij nestelden zich vooral in de haven van Piraeus en creëerden er een wereld van verkommerde nostalgie. Die speelde zich af in een bonte kring van hoeren en ander schemerzoekend gezelschap. Eerst speelde men in de eigen kring, maar later werd rebétika ruimer bekend, zoals ook het geval was met flamenco en fado. Vele van die muzikanten zouden uitwijken naar Amerika, waar tientallen rebétikagroepen werden gevormd die bij de Griekse emigranten een enorme populariteit genoten. Na de Tweede Wereldoorlog was de grootste en - tragisch genoeg - een der laatste echte rebétikos Tsintsánis. Persoonlijk voel ik Kávouras aan als een van de grootsten die ooit rebétika heeft gezongen. Als dandy gekleed zong hij zijn klaaglijke amanedes - liederen die nu allang vergeten zijn. Hij stierf waarschijnlijk van de honger tijdens de oorlog en behalve enkele opnamen is er van hem niets overgebleven, zelfs geen graf.

Fragment uit "Duende" door Ivo Hermans (EPO 1998):

De gitarist volgde elke beweging van de zanger, zonder naar zijn instrument te kijken. Hij duwde de cante vooruit naar de preciese synchrone breekpunten. Het gebeuren laadde zich op met de spanning van een onweer. Toen sprong een van de twee jonge zangers recht, duwde zijn vest naar achteren over de schouders, hief de armen op met gevouwen handen. Zijn rechterarm gleed neer in een korte sierlijke boog, zoals de veronica met de muleta van een torero, en draaide zijn lichaam zijwaarts rond zijn as. Daarna een korte escobilla van enkele passen - en nog eens.

Toen riepen de anderen 'Tira..., tira..., tira...' waarop hij, onder luide palmas, nog een schroefbeweging maakte en plots versteende, gotisch verticaal, één seconde maar, en dan opnieuw met opgeheven handen dezelfde escobilla, terwijl zijn schouders daarna één lijn aanhielden parallel met de aarde.

En toen Luis de la Pica een eigen copla zong voor de dode Camarón sprong ook de tweede gitano recht, onder een juichend jaleo en een vloed van palmas. En dat alles zonder een plankenvloer, zonder hoorbaar zapateado en zonder lamgestileerd virtuoos voetenwerk. Door de trekken op het gelaat van de dansers, doorheen hun ogen en mond schoten de beelden vanuit de binnenkant van hun hoofd naar buiten. Honderden prenten van geluk en pijn. Met biddende handen voor de schoonheid ervan en met een groteske grimas van afwijzing voor de onvermijdelijkheid van het leven en haar zwarte zuster, de dood. Soms met een zijwaartse stamp naar het eindelijk overwonnen grimmige pijnbeeld van 'ooit eens'. Op een volmaakt compás, gesteund door feilloze palmas en behekst door de voorouderlijke klankspiralen uit het lichaam en de ziel van Luis de la Pica. Het duurde wel een halfuur, zonder één moment zijn uiterste spanning te verliezen, zonder steun van lichten en decors en op slechts enkele vierkante meter. Een fysieke dialoog tussen de diepste vreugde en pijn. Dit was werkelijkheid en geen formule. Dit bestond maar eenmaal in de eeuwigheid. Enkel hier, op dit ogenblik, in de Venta de Vargas, om nooit meer herhaald te worden.

*Yo creía que 'l queré
era cosita de juguete
ahora veo que se pasan
las fatiguitas de la muerte.*

*Ik dacht dat de liefde
een speeltuig was
maar nu weet ik dat
ze dodelijke pijnen verwekt.*

Al het voorgaande retrospectief geresumeerd, ben ik op zoek naar een terminologie die een specifieke soort muziek, samen met bepaalde gevolgen die ze veroorzaakt, bespreekbaar zou kunnen maken.

In de eerste plaats wordt die muziek gekenmerkt door het feit dat ze een incarnatie is, geen projectie – of is dat te boeddhistisch scherpgesteld? – van het diepste wezen van een muzikant.

Bijgevolg is die muzikant dan altijd een artiest met de bedoeling vorm te geven aan een intens gevoel dat hij wil of moet uiten in zijn werk, binnen de begrenzings van het medium dat hij daarvoor aanwendt.

Dit opzet staat geen enkel ander oogmerk in de weg. De muzikant kan daarnaast nog allerlei andere intenties nastreven, of hij kan zich zelfs nauwelijks bewust zijn van wat ik hier vooropstel als een voornemen.

Het contact tussen de zo ontstane vormgeving en de innigste gevoelens van een beschouwer, die van deze vormgeving niet alleen de uiterlijkheden maar ook de diepte waarneemt, zal een vonk veroorzaken, een kippenvel verwekkende, haarrijzende beklemming, een ondraaglijk sterke ontroering, een kortstondig flitsende gewaarwording van verheldering, die eenieder naar eigen inzicht en vermogen zal interpreteren. Deze sensatie is vergelijkbaar met het gevoel van iemand die constant onder water zwemt, heel even de waterspiegel doorbreekt, en in één moment alles tegelijk in zich opneemt dat boven het wateroppervlak bestaat. Dat vage, maar wel zeer bekende fenomeen, wordt in sommige media benoemd, maar dan altijd exclusief toepasselijk binnen dat ene medium.

De muziek die ik probeer te determineren, wordt bovendien gekenmerkt door een spanningsveld, dat ontstaat in het creatief proces en zo het hier beschrevene mogelijk maakt en bevordert. De natuur, de aard of het karakter van dat spanningsveld wordt niet door iedereen waargenomen en kan niet in woorden omschreven worden, maar is toch aantoonbaar aanwezig.

De dichtst bij de betekenis daarvan aanleunende begrippen waarop ik in deze tekst heb kunnen wijzen, zijn de *sonidos negros* van Manuel Torres en connotaties in melancholie die verwekt worden door de conflictueuse vereniging in één anomaal gevoel van apart beschouwd zeer tegenstrijdige, sentimentele gevoelens.

Natuurlijk beantwoordt geen enkel genre in zijn geheel aan deze vereiste.

De eerste factor daarin wordt trouwens niet bepaald door de aard van het genre waarin de muziek ontstaat, maar door de al dan niet bewuste, artistieke benaderings- en werkwijze van de uitvoerende muzikant.

De tweede factor wordt bepaald door de perceptie en de ontvankelijkheid en gevoeligheid van de toehoorder. Het is maar in de derde factor dat de natuur van een genre een belangrijke rol kan spelen, in dienst van de door de eerste factor bepaalde artistieke van de uitvoerende muzikant.

Zoals Manuel Torres in zijn aforisme al uitdrukte, kan men *sonidos negros* herkennen in alle muzieksoorten, in individuele werken zonder onderling verband. In sommige muziktypes kan men een kern ontdekken, waarvan alle onderdelen de quintessens bevatten van die bevreedende melancholie. Het is echter onhaalbaar om generaliserend te omschrijven welke determinanten het onderscheid uitmaken tussen die kern en het omringende.

De vele polemieken over puurheid en authenticiteit binnen een genre, die mijn denkbeeld raken, zijn altijd hoofdzakelijk gericht op traditionalisme, op folklore of op nostalgie dus, veel minder op artisticeit.

Het conflict tussen zogenaamde puristen en hun tegenstanders, wordt altijd totaal overschaduwed door referenties van beide kanten naar factoren die niets met de essentie van hun tweespalt te maken hebben.

Zowel aan de linker- als aan de rechterzijde in dat dispuut, zal iedereen het erover eens zijn, dat hoe meer de kunstenaar en zijn werk beïnvloed worden door economische en commerciële aspecten, hoe minderwaardiger zijn creatie zal worden in artistiek opzicht.

Degene die deze bemoeienis, het streven naar economische en commerciële waarden, moet implementeren, wordt in Amerikaans Engels eigenlijk incorrect producer genoemd. Alle voze tegenargumenten ten spijt, staat in elk product, produce, production, het bereik van een zo winstgevend mogelijke markt altijd centraal en wordt alle artistieke waarde bijkomstig of zelfs overbodig. Deze voortgang heeft altijd bestaan, maar is na 1945 vanuit de USA zeer ongezonde proporties beginnen aannemen en, zoals meerdere in de USA ontstane praktijken, inmiddels uitgegroeid tot een van de grootste maar meest onderschatte globale problemen.

Het onophoudelijk aanwoekeren daarvan heeft uiteraard alles te maken met economische en commerciële belangen, en enkel langs die omweg slechts onrechtstreeks iets met artistieke waarden. Toch worden die disparate gegevens door elkaar geklutst, om er onterechte argumenten aan over te houden. Veelal echter, moet artistieke verloedering gezocht worden in de hier omschreven richting, nooit in de tegenstelling tussen modernisering en nostalgie of tussen behoudsgezindheid en nieuwsgezindheid.

Het essentiële artistiek verschil in deze vete is het eeuwenoud verschil tussen streven naar perfectie, hetzelfde altijd blijven verbeteren, tegenover streven naar vernieuwing, alles altijd vervangen door nieuw en hopelijk beter. Het laatste wordt in economisch opzicht allengs aantrekkelijker en noodzakelijker. In digitale toepassingen heeft het eerste zelfs nooit bestaan. Ideaal moeten die twee ambities verenigd worden in een gaaf compromis. Maar in de praktijk wordt nogal eens de ene totaal verwaarloosd door de aandacht uitsluitend te richten op de andere. Vandaar het onwerkkelijk belang dat het begrip avant-garde, vanguardia, gekregen heeft in kunst sinds het modernisme. Vandaar anderzijds het onwerkkelijk belang dat puristen toekennen aan traditionalisme. De tijd is stilaan rijp om in alle opzichten eindelijk Nietzsche te gaan erkennen, zeker ook in zijn visie op kunst, 'jenseits von' traditie en progressie.

Bijvoorbeeld de fervente onenigheid over welk instrumentarium al dan niet kan gebruikt worden binnen een genre, is meestal naast de kwestie. Uiteraard moet die keuze zonder uitzondering gemaakt worden met zin voor artistieke kwaliteit. Zo niet, veroorzaakt ze de hierboven omschreven gevolgen van een verkeerd ingepaste trouvaille. Voorzover ben ik het eens met wat bijvoorbeeld over de uitvoering van flamenco door Ivo Hermans gesteld wordt: "Het is nog lang niet uitgemaakt of de kristallijne structuur van de sobere flamenco gediend is met het plotse opduiken van blaas- en slaginstrumenten binnen de gespannen polariteit tussen stem, gitaar en dans."

Maar afgezien van de minder sobere flamenco, zoals bijvoorbeeld de zambra, of de saeta die zeer traditioneel dikwijls begeleid wordt door een hele fanfare, al estilo Andalú met de meest vlijmende blaas- en slaginstrumenten, kan ik me daartegenover een uitgebreid alaam voorstellen, dat in geen enkel opzicht te kort zou doen aan eender welke artistieke verwachtingen die iemand kan stellen aan de meer frugale palos in flamenco.

Zo is het nu algemeen gangbaar, maar soms nog altijd omstreden gebruik van de cajón in flamenco, in feite toch niets anders dan een modernisering, een vereenvoudiging met veel meer muzikale mogelijkheden, van het eeuwenoud gebruik om bepaalde palos te begeleiden door het kloppen met de kneukels op een houten tafelblad.

Nostalgisch, met het oog op het behoud van tradities, kan men het verdwijnen daarvan als een verlies betreuren, maar artistiek bekeken is in vergelijking de met juiste soberheid bespeelde cajón ontegensprekelijk een verbetering.

Verder is bijvoorbeeld de piano zeker niet helemaal vreemd aan het genre, ook niet aan de meer ingetogen uitingen, zelfs al beweert Diego Amador: "Yo creo que el piano flamenco no ha existido nunca, lo que hacía Arturo Pavón y esta gente era canción, canción española, sin ofender a nadie, no había rasgueaos con el piano, igual que el de una guitarra, el primero que ha hecho rasgueo en el piano como la guitarra he sido yo."

Misschien heeft hij in verband met dat laatste gelijk, toch blijft ook dan nog de pertinente vraag of we Arturo Pavón en andere pianisten, die al sinds de jaren 1940 actief waren in flamenco, moeten diskwalificeren als flamenco en indelen als canción española, terwijl we zijn Amador makelij wel als flamenco moeten beschouwen, alleen maar omdat hij de rasgueado techniek van een gitarist imiteert, alsof dat alleen zou bepalen wat flamenco is. Verre van, en zo kan iedereen met iedereen een eindeloze reeks oeverloze discussies opstarten.

Het aangehaalde citaat van Ivo Hermans past in zijn kenschetsing van het hart in flamenco, als niet alleen een muziekgenre maar een levensopvatting. In het verloop van zijn boek verwijst hij daarbij voortdurend naar een hoogst bevlogen ideaal, dat enkel toevallig kan ervaren worden door zelf deel uit te maken van wat "de ongeschonden flamenco" in Andalucía is.

Ik twijfel absoluut nergens aan het bestaan en de echtheid van alles dat Ivo Hermans in dit verband beschrijft. Maar die in tijd en plaats uitermate gelimiteerde vorm van beleving is enkel weggelegd voor een ontegenwoordig selecte groep van personen. Hieronder kom ik daar op terug, maar eigenlijk kan ik helemaal niets toevoegen aan wat in feite het tot in alle details belichte, wezenlijke onderwerp is van "Duende" door Ivo Hermans. In dat opzicht kan ik me alleen aansluiten bij de glimlach van Koen De Caeter:

"Geen glimlach die smaalt, maar wel een van aandoening, die door de zuivere benadering van Ivo Hermans wordt opgeroepen. Wat ik lees, is een eerlijke introductie tot een wereld die als een bloem aan het uitbloeien is in een complexe, boeiende evolutie."

Daarmee en daarnaast wijst Ivo Hermans tegelijk ook de weg naar een wel voor iedereen toegankelijke, zeer bepaalde, zeer kleine, bijna onvindbare kern, binnen het muziekgenre flamenco:

"Meer dan een eeuw al leeft de zuivere flamenco verborgen in een ondergronds circuit. [...] Met de zuivere lijn bedoel ik de flamenco zoals die zich ontwikkelde in verbinding met een langzaam groeiende traditie, zonder de plotse inbreng van vreemde elementen en zonder duidelijke toegevingen aan de commercialiteit zoals het vereenvoudigen of vermengen van melodie en ritme."

Hoewel daar zeker artistiek verantwoorde, ook minder traditionele instrumenten of andere invloeden kunnen ingebracht worden, zonder verder aan deze voorwaarden te kort te doen, blijft die flamenco inderdaad best, zonder bizarre toevoegingen en verkrampde modernisatie, zo ver mogelijk weg van commercialisering in al haar vormen. Daarmee ben ik het één en al eens. Ik heb daarvoor het grootste respect en ben er in feite zelf ook constant naar op zoek. Zulke zuivere lijnen echter, zijn vanuit een eventueel romantische, maar vooral vanuit een artistieke beschouwing, zeer dun, niet alleen in flamenco maar in alle genremuziek. Ze liggen alles behalve voor de hand, zijn zelfs in meerdere opzichten ontzettend moeilijk op te sporen en niet gedetailleerd te identificeren. Bovendien worden ze bij gebrek aan aangroei almaar dunner. Het nabootsen van het verleden, zoals dat in traditionele muziek gebeurt en moet voorop staan, volstaat in artistiek opzicht zeker nooit, in geen enkel geval, om tot een zuivere lijn in deze betekenis te kunnen behoren, eerder integendeel ondanks de huidig conventionele perceptie daarvan. Immers, zoals de definitie van Ivo Hermans zegt, gaat het om een "langzaam groeiende traditie", een proces waaraan men artistiek kan deelnemen, maar waarin men zonder artisticeit onmogelijk geforceerd kan indringen door het toepassen van eender welke synthetische ingreep, inclusief imitatie.

Wellicht niet toevallig, ofschoon het om twee zeer verschillende uitgangspunten en begrippen gaat, denk ik dat tenslotte, wat Ivo Hermans vanuit een uitermate fijngevoelige benadering zuivere lijn noemt, grotendeels samenvalt met wat ik hier, vanuit een heel andere, meer afstandelijke, met het oog op meerdere genres ook wijdere invalshoek, geconcentreerd op de artistieke aspecten, niet op de teloorgang van de traditionele, binnen een aantal genres zie als een kern waarvan de natuur gekenmerkt wordt door *sonidos negros*.

Die hierboven omschreven zeer speciale melancholie, die het spanningsveld karakteriseert van de muzieksoort die ik wil bepalen, is niet dezelfde als andere mogelijke vormen van melancholie, overgevoeligheid of sentimentaliteit die in muziek kunnen voorkomen. Zo is, zoals in een voorgaande redenering aangeduid, *having the blues* als vertaling van Baudelaire's spleen, een synoniem geworden van wat ik zoek. Nochtans, omgekeerd volgt daaruit zeker niet dat alle blues muziek gekenmerkt wordt door het bedoelde spanningsveld. Zoals elders hierboven uiteengezet, is blues, samen met alle andere genre aanduidingen, een vrijblijvend etiket geworden, dat erg uiteenlopende betekenissen kan uitdrukken. Zeer ver van alles dat zo bestempeld wordt, maakt deel uit van het type muziek waarvoor ik een naam wil vinden. Het adapteren in muziek van poëzie door Baudelaire, Poe en alle andere, eventueel modernere melancholische literatoren, net zo min als bijvoorbeeld het aura van melancholie, dat een zeer grote groep naar literatuur neigende, zogenaamde singer-songwriters en hun werk in verschillende talen omhult,

houdt evenmin vanzelf de specifieke connotaties in van de melancholie die ik hier in overweging geef. Anderzijds sluit ze die natuurlijk ook niet uit. Uiteraard bestaat er eveneens onnoemelijk veel bewonderenswaardige kunst, die geenszins melancholisch is en die in een spanningsveld met totaal andere karakteristieken dan waarover ik het hier heb, ongekende artistieke hoogten kan bereiken en immens passionele gevoelens kan teweeg brengen. Trouwens doemen in mijn tekst, in diverse passages, onmiskenbare indicaties op, die het langzaam maar zeker verdwijnen aankondigen in alle genremuziek, van zowel sonidos negros als van wat Ivo Hermans aanduidt als de zuivere lijn. De steeds toenemende economische en commerciële druk speelt daarin zeker een rol. Maar ook streven hoe langer hoe meer muzikanten naar een andere soort artistieke, die grote emoties vrij van melancholie, nostalgie, romantiek en sentimentaliteit probeert te ontwikkelen, en die aanstuurt op een zo goed als totale breuk met tradities, of op het modelleren van een eigengereid, onecht traditionalisme zonder contact met de historische realiteit, zoals dat dikwijls aan de basis ligt van wereldmuziek. Het is zeker niet ondenkbaar dat de volgende generatie muzikkliefhebbers genremuziek als een definitief afgesloten hoofdstuk van de geschiedenis zal beschouwen. Dat is een evolutie waarover men kan rouwen, of waartegen men zich kan verzetten, maar waarop men nauwelijks enige invloed kan hebben als individu, als een "brave cowboy" (1956, Edward Abbey).

In het geheel van zowel 'zwarte' als 'blanke' blues samen, kan men tussen 1920 en 1965 een kern herkennen, waarin alles gericht was op het evoceren van het melancholisch spanningsveld dat ik probeer te bepalen. In blues na 1965 zal datzelfde spanningsveld zeker hier en daar nog bestaan, maar niet langer als een gemeenschappelijk verschijnsel binnen een kern. Dat is ook zo in flamenco tussen 1890 en 1980. Met de geschiedenis van rebetiko ben ik te weinig vertrouwd om die kern precies te kunnen duiden, maar ze bestaat wel degelijk. Fado komt als de motor van saudade natuurlijkerwijs zeer dicht bij mijn uitgangspunt. Niettemin is ook in dat genre een kern omgeven door muziek, die naar de vorm volkomen gelijkaardig kan zijn, maar die toch een heel andere soort melancholie nastreeft dan die ik hier sonidos negros noem. Wat ik zoek, stemt wel gedeeltelijk overeen met saudade, het is echter meer dan dat alleen.

Fragment uit "Fado" door Dirk Lambechts (EPO 2000):

*'Alfredo: tu és o fado!...' (Amália Rodrigues)
Amália, op het toppunt van haar roem, begreep heel goed wat de
essentie van fado was en had daarom een enorme waardering voor
Alfredo Marceneiro; niet alleen voor zijn manier van zingen maar vooral
voor zijn manier van fado-beleven. Ze had gelijk: Alfredo wás fado.*

Het verschil dat ik bedoel, manifesteert zich zeer uitgesproken in een vergelijking, waarin het begrip zuivere lijn van Ivo Hermans bijzonder toepasselijk is, van Amalia Rodrigues, altijd voorgesteld als 'a reinha' do fado,

tegenover 'o marceneiro' Alfredo Duarte, die veel minder bekendheid geniet en vooral door meer doorwinterde fado liefhebbers als het hoogst bereikbare gewaardeerd wordt. Daarin kan men zowaar een parabel herkennen, van de koningin en de timmerman, die in alle opzichten klopt als een bus.

Ook buiten fado, denk ik, is Alfredo Marceneiro nauwelijks te overtreffen in het teweeg brengen van de specifieke glinsteringen, die weerkaatsen uit de vonk veroorzaakt door het contact tussen een muziekkuitvoering en de diepste gevoelens van een luisteraar-belever.

Dat is onweerlegbaar toe te schrijven aan zijn wezen als kunstenaar, net zoals ik hetzelfde hierboven al heb toegeschreven in heel andere sferen aan Saban Bajramovic en aan El Chocolate, en zoals ik het voorts zou kunnen toeschrijven aan vele andere artiesten, die in de eerste plaats streven naar het vrijwaren van de hier beoogde soort authenticiteit.

Nogmaals wijs ik er daarbij op, dat hier zoals overal elders, mijn redenering nooit als een waardeoordeel geconcipteerd is. Amalia Rodrigues heeft, samen met ontelbaar anderen, als muzikante en als fado zangeres formidabele artistieke verdiensten. Daarenboven kan men in haar overvloedige discografie een aantal fados vinden met een uitermate krachtige sonidos negros capaciteit. Ik probeer alleen de aandacht te verschuiven naar een ongewoon maar tevens een zeer essentiële, moeilijk te omschrijven verschil, zowel in de kunstzinnige aanpak, als in hoe die leidt of niet leidt naar het resultaat waarover deze tekst tenslotte handelt. Dat verschil is niet zozeer in beginsel, maar wel uiteindelijk, de authenticiteit, de individualistische artistieke expressie die een muzikant overhoudt, na het ondergaan van de externe invloeden die zijn prestaties mee vormgeven. Het gaat dan over de 'producing' en de presentatie van zijn werk. Kunst is communicatie en bestaat bijgevolg niet echt zonder publiek. Dus wordt elke artiest tot op zekere hoogte entertainer, zodra hij zijn scheppingen openbaart. Voor elke kunstenaar brengt dat in meer of mindere mate consideraties en inschikkelijkheid mee, zowel vanuit zijn eigen persoonlijkheid, als ook ingegeven of zelfs opgelegd door de daarbij onvermijdelijk om de hoek komende producer-publiciteitsdienst-verkopers. Zij wenden al hun steeds groeiende, nu bijna almachtige autoriteit aan om zowel de artiest als zijn werk zo aantrekkelijk mogelijk te maken voor een zo groot mogelijke markt.

Die amusementswaarde is het fundament van populariteit. Ze ontstond tot in de jaren 1960 zo goed als uitsluitend vanuit publieke appreciatie. Zodra iets reeds tot op zekere hoogte populair was, werd het geleidelijk aan ingepalmd en uitvergroot door commerciële gerichte agenten en producers.

Publiciteit had toen als enige functie het bekender maken van wat al bestond. Vanuit de USA begonnen na 1945 handige, zogenaamde psychologen, begeleid door Glenn Miller, "In the mood", die logische continuïteit om te keren, door de samenleving te manipuleren middels reclame en allerhande demagogie in alle massamedia, geloof het of niet aanvankelijk aan de hand van de bevindingen van Sigmund Freud, later met in elkaar geflanste statistieken, 'ratings', die men met een wetenschappelijk waas omhulde, tegenwoordig kijkcijfers genoemd. Door zo eerst verwachting en schijnbare noodzaak te creëren, konden producers vervolgens aan die pseudopopulariteit tegemoet komen. Op die manier wordt nu voor alle markten eerst een nieuwe inclinatie

uitgevonden en gelanceerd. Door ook muzikanten zo een trend te laten invullen, wordt vandaag populaire muziek gecreëerd. De invoering van dat systeem luidde het uitdoven in van zo goed als alle authentieke en individualistische artistieke in populaire muziek. In de evolutie van de vroegere naar de huidige fase, kan elke objectieve waarnemer die infectie opmerken. Dikwijls worden dan allerlei onterechte argumenten aangevoerd om dat verloop te verklaren. Zoals in elk ander verband, met het oog op onaantastbare economische belangen, probeert men daarbij de echte oorzaak verborgen en buiten schot te houden. Met hun dubieuze statistische, omzet- en andere cijfers kunnen de producers, samen met alle fnuikende instituten in onze hedendaagse maatschappij, altijd bewijzen dat ze onmisbaar zijn.

Intermezzo

"Tango argentino"

letra Alfredo Bigeschi, música Juan Maglio, compuesto 1929.

*Es hijo malevo tristón y sentido,
nació en la miseria del viejo arrabal.
Su primer amigo fue un hombre temido...
Su novia primera vistió de percal...*

*Recibió el bautismo en una cortada
y fue su padrino un hombre de acción.
Se ganó el cariño de la muchachada,
que en una quebrada le dio el corazón.*

*Tango argentino,
sos el himno del suburbio,
y en jaranas o disturbios
siempre supiste triunfar.*

*Y allá en los patios
que a querosén alumbraron,
los de ayer te proclamaron
el alma del arrabal.*

*De tus tiempos aún palpitan
El choclo, Pelele, Pampa y Cabure,
La morocha, El Marne y... La cumparsita
aquel Entrerriano, y el Sábado inglés...*

*Bebiendo distancias por viejos caminos,
detrás de los mares anclaste triunfal.
Y con tu presencia de tango argentino,
sembraste motivos del viejo arrabal.*

"Rosario, Montevideo y Buenos Aires son los tres lugares que se han disputado el nacimiento del tango", "Rosario, Montevideo y Buenos Aires son las tres cunas del tango y allí nace simultáneamente el tango", "el tango nació en la zona del Río de la Plata, más precisamente en Buenos Aires, extendiéndose luego a ciudades como Montevideo y Rosario", zijn enkele van talloze, gelijkaardige maar elkaar tegensprekende openingszinnen over de geboorte van tango. Hoe het ook zij, Montevideo is de hoofdstad van Uruguay en de 99% niet genoemde rest van Argentinië heeft enkel als één van zeer veel andere invloeden, enig effect gehad op het ontstaan van tango. De meestal aangewende benaming Argentijnse tango is daarom erg aanvechtbaar en, hoewel de Rio de la Plata de drie genoemde grote havensteden verbindt, wordt het begrip Rioplatense tango toch ook dikwijls afgewezen. Een onderscheidende benaming is nochtans noodzakelijk, omdat tango al onmiddellijk na zijn ontstaan wereldsukses kende en zo mee aan de basis lag van diverse muziektypes in heel andere uithoeken van de wereld, waar die dikwijls ook tango werden genoemd, al waren ze totaal verschillend van hun oorsprong. Zo is de overbekende, in dit verband zeer toepasselijk getitelde "Le plus beau de tous les tangos du monde" (1935, Alibert), als concept en in wezen eigenlijk veel meer een Parijse java dan een tango. De mondaine middens in de America's, Spanje, Italië, Parijs, Berlijn, Praag, Boekarest, Moskou, Londen en daarna de rest van de wereld, werden zo al in het begin van de twintigste eeuw overrompeld door enerzijds Rioplatense muzikanten die er zich tijdelijk of permanent vestigden, maar anderzijds veel meer nog door lokale musici die tango herwerkten in eigenzinnige, in meerdere opzichten erg afwijkende interpretaties van de originele tango. Tango werd zo, samen met enkele andere muzikale vormen, de grondvesting van populaire muziek. Aldus kan tango niet echt beschouwd worden als genremuziek, hoewel de oorspronkelijke Rioplatense tango tot in de jaren 1960 dat wel degelijk was, met een fascinerende geschiedenis, zeer veel opmerkelijke artiesten en een omvangrijke kern die sterk geprononceerd gericht was op het evoceren van het melancholisch spanningsveld dat ik hier probeer te bepalen.

Het ontstaan van populaire muziek, vanuit zowel folkloremuziek als vanuit belcanto en zogenaamd lichtere klassieke muziek, is gelijklopend te situeren met het ontstaan van genremuziek, jazz, etnomusicologie en de fonoplaat. De geschiedenis ervan schetsen is te veelzijdig om in te passen in mijn opzet hier en al beschikbaar in vele publicaties. Een daarin minder erkend, maar in mijn gedachtenloop zeer belangrijk feit, is de hechte verwevenheid van alle genremuziek tot in de jaren 1980 met populaire muziek, veel hechter dan, zoals nu in theorie meestal verondersteld wordt, met traditionele muziek.

Gepopulariseerde traditionele muziek, vermengd met import van allerlei internationale populaire muziek, werd in vele landen en streken vanaf het einde van de negentiende eeuw een volksvermaak bij uitstek. In operette, zarzuela en revue theaters, in feest- en balzalen en in allerlei exotische gelegenheden met kleurrijke pluimage, zowel in zalen, zolders en kelders als buiten in plantsoenen, in volkse, vaak de meer louche wijken van steden en

dorpen, ontstonden daarbij zeer gevarieerde – een 'variété' van – soorten populaire muziek, meestal bestemd voor de begeleiding van dans en vermaak, met tussendoor instrumentale divertimenti als rustpauzes voor de recreanten en de vocalisten. Ik voeg hier uitgesproken de dorpen aan toe, omdat dit verschijnsel in de mondaine milieus van metropolen ontstaan is, maar al vlug in zelfs de meest onooglijk rurale oorden geïmiteerd werd, waar soms evenzeer echt authentieke muziek ontstond. Deze gang van zaken is dezelfde als de transformatie van country naar city blues, maar dan in de tegenovergestelde richting. Zo is ook in dit verband de benaming stadsmuziek, of het concept stedelijk fenomeen, onvolledig. Waarmee ik hier of elders, absoluut nooit beweer dat geen muzikale nuances kunnen waargenomen worden tussen rural en urban. Ik stel alleen vast dat men aan de hand van zulke verschillen geen genres of muziektypes in twee gescheiden groepen kan opsplitsen. Op langere termijn laten muzieksoorten zich nooit topografisch omgrenzen.

Populaire muziek kan men moeilijk als een of meerdere genres beschouwen, omdat ze overal ontstond uit een samenraapsel van verschillende muziekvormen, dat zich overal op een gelijkaardige wijze verder ontwikkelde, gewoonlijk zonder veel fusie, eveneens overal gekenmerkt door de klank en het idioom van de plaatselijke traditionele muziek in elke verscheidene regio. In de meeste studies probeert men de aspecten van al deze omstandigheden af te schilderen als en te segmenteren in zwart-wit tegenstellingen, terwijl het onweerlegbaar over één wereldgroot, bijster bont geheel gaat, waarin men enorm veel, soms grote, soms ook zeer streekgebonden onderscheiden kan waarnemen, maar waarin men daarmee geen echte classificaties kan samenstellen, omdat alles aaneen hangt en overlapt.

Tango, bijvoorbeeld, is van bij zijn ontstaan een globaal verschijnsel, weliswaar aangevangen in de Rioplatense havensteden, maar onmiddellijk daarna in nieuwe, heel andere gedaanten voortgezet in alle continenten. Ook traditionele volksdansen als de wals, de mazurka, de polka, enz., verspreidden zich rond 1900 als populaire muziek doorheen de wereld en werden overal, soms muziektechnisch maar vooral naar de geest ingepast in de couleur locale. Een wals blijft een wals, maar heeft in het tango genre een heel ander karakter en identiteit dan in de musette of in de honderd andere muzieksoorten waarin de wals als vorm voorkomt. Dan komen beweren dat wals of tango, of evengoed elke andere populaire of genremuziek, dit of dat, zus of zo is, is bijgevolg altijd, behalve discutabel ook met zekerheid minstens onvolledig en vervlakkend, loze maar niettemin dikwijls illustere clichés genererend, vergelijkbaar met hoe de termen kafkaïaans en kafkaësk vooral kwistig gehanteerd worden door wie het werk van Franz Kafka niet of nauwelijks gelezen heeft. Zo ook worden alle verschillende kenmerken van deze muziek overal telkens weer getypeerd met wijdverbreide doodoeners, die steeds hol en dikwijls pertinent onjuist zijn. Kenschetsend daarvoor zijn de banaliserende gemeenplaatsen en de gemassacreerde feitenkennis in populaire databanken, zoals overgenomen in onder meer de courante pers en begeleidende teksten bij muzikale optredens georganiseerd door de diverse culturele instellingen. Met daar opgedane eruditie, kan men maar beter niet uitpakken. Maar wie, behalve don Quijote, zal het verkopen van die onzin weerleggen?

Een saillant voorbeeld van zo'n hardnekkig, kafkaïens foutief cliché in de muziekwereld, staat hierboven, waar Garth Cartwright refereert naar de veldopnamen die Béla Bartók en Zoltán Kodály als voorlopers in de etnomusicologie maakten van Hongaarse en Roemeense volksmuziek. Zoals Cartwright nog veel meer oppervlakkigheden en onjuistheden overneemt, stelt hij die opnamen voor als registraties van zigeunermuziek, terwijl Bartók en Kodály enkel belangstelling hadden voor de muzikale patronen in volksmuziek en absoluut niet geïnteresseerd waren in de improvisaties waarmee de zigeuner lautari die interpreteerden, wat bijvoorbeeld Franz Liszt wel geïmitteerd had in zijn Hongaarse Rapsodieën.

Bijvoorbeeld geloven dat salsa (saus!) een volwaardige omschrijving is van de overvloedige, rijke verscheidenheid van authentieke Cubaanse muziek, of geloven dat wat Ry Cooder daarvan gepopulariseerd heeft er een representatie van is, of geloven dat Roemeense zigeunermuziek enkel bestaat uit feestmuziek voor het opluisteren van huwelijken, in plaats van uit zeer markante en veelzijdige improvisaties van een van de uitgebreidste mengelingen die ergens bestaan van verschillende soorten klassieke, traditionele en populaire muziek, zijn onvergeeflijke miskeningen van de ware aard van die muziek.

Tussen 1900 en 1980 kan men alle diverse klassieke en traditionele muziek herkennen als aparte, min of meer afgebakende muzieksoorten, met daarin enigszins afgetekende onderverdelingen. Ze bestonden in entourages die wel streefden naar aanzien en befaamdheid binnen hun eigen kringen, maar die nauwelijks in aanraking kwamen met wereldse, volkse populariteit.

Populaire muziek, met jazz en genremuziek in haar marge, evolueerde daarnaast als een myriade van door elkaar lopende soorten, stromingen, genres, stijlen, zonder veel omlijning en dikwijls uitgevoerd door dezelfde muzikanten, die zich als populaire entertainer, maar evenzeer als kunstenaar konden manifesteren. Ze ontptopten zich als muzikant in plaatselijke muziekkapellen en fanfares, verwierven een plaats in grotere klassieke en variété orkesten, en traden daarnaast ook nog op in kleinere combo's met meer individualistische expressies.

Veelzeggend over de waantegenstelling daarin tussen zogenaamd 'grote' en 'kleine' kunst is wat El Chocolate, toch ver van een geringe artiest, hierboven verwoordde als: "La polémica de cante grande y cante chico es absurda: está claro que hay cantes más fáciles de hacer que otros, pero la mayor o menor grandeza se la da el propio artista."

Ervan uitgaan dat de ene muzieksoort een hogere kunst zou zijn dan de andere, kan aan de orde komen in een louter theoretische beschouwing, zoals in een vergelijking van liedteksten, composities of muziektechnische factoren, maar klopt nooit wanneer het gaat over uitgevoerde muziek, omdat dan de artistieke grootsheid (la grandeza) van alle soorten, zonder uitzondering, uiteindelijk altijd bepaald wordt door de grootsheid van de uitvoerende artiest, slechts secundair door de grootsheid van de onderliggende compositie of andere factoren. In diezelfde zin klopt het bijvoorbeeld evenmin, dat de literaire waarde van een gezongen tekst of een libretto de uiteindelijke grootsheid van een uitgevoerd muziekstuk bepaalt.

In een eerste overweging kan dit alles voor sommigen een erg controversieel

standpunt lijken, maar dat is het niet. In kunst is alles mogelijk, niets sluit iets anders uit. Het streven om van kunst een filosofie of een wetenschap te maken is dwaas. Overigens zouden de filosofie en de wetenschap er ook zelf wel bij varen om alles terug open te stellen, niet alleen met wat nu verstaan wordt onder objectiviteit, maar met een in alle opzichten open geest.

Ida y vuelta is in populaire muziek een zo mogelijk nog adembenemender gegeven dan in traditionele muziek. De omvang ervan maakt het onmogelijk om er een omstandig overzicht op te verwerven. In elke streek van de wereld kwam vanaf het einde van de negentiende eeuw een overal verschillend, lokaal gekleurd mengsel van muziek tot bloei, dat in oorsprong voor amusement bestemd was, maar dat zowel uit kunst als uit kitsch bestond, in beide gevallen zowel van het hoogste als van het laagste allooi.

Musicologen, etnologen, historici, specialisten die dit onderwerp bestuderen, interpreteren vanuit één enkel, meestal geografisch bepaald perspectief, het ontstaan van populaire muzieksoorten. Onvermijdelijk worden zo een massa, binnen dat perspectief onzichtbare factoren niet mee in hun beschouwingen opgenomen, wat leidt tot vèrreikende veralgemeningen.

Zelfs indien iemand erin zou slagen om alle authentieke bronnen, die betrekking hebben op een bepaalde soort populaire of genremuziek in een bepaalde streek, te vinden, te raadplegen en te verwerken, zou nog maar een van vele onderdelen van de wordingsgeschiedenis van die bepaalde muziek gekend zijn, omdat een belangrijk gedeelte van de voorgeschiedenis ervan zich afspeelt in heel andere muzieksoorten, in heel andere oorden, misschien aan de andere kant van de wereld. Zo ver gaan de meeste onderzoekers bij lange na niet. Ze baseren zich op een beperkt aantal feiten om geschiedenis te schrijven, die dan misschien niet echt verkeerd, maar wel altijd erg onvolledig en vervlakkend is.

Bijvoorbeeld de muzikale basis van flamenco is zo ingewikkeld dat niemand daar nog ooit alle invloeden en herkomsten van zal kunnen bepalen. Men zoekt dan maar bij elkaar wat men nog kan vinden en trekt daaruit conclusies, waarin het verband met de juiste historische realiteit op veronderstellingen gebaseerd is. Dwalingen zullen nooit aan het licht komen wanneer er geen conflicterende bronnen bestaan. Daartegenover kan ik, louter op het gehoor en logica gebaseerd, bijvoorbeeld zekere overeenkomsten herkennen tussen flamenco zang en de zang van de vermoedelijke rechtstreekse nazaten van de voorouders van alle zigeuners, de Bengaalse Baúl. Maar om die indruk te staven kan ik dan weer geen enkele historische bron voorleggen.

Geïntrigeerd door de enorm tegenstrijdige uitleg in enkele naslagwerken over de origine van de benaming guajira voor de flamenco palo, heb ik ooit zelf zeer vlug en vluchtig die herkomst logisch proberen te reconstrueren.

De oudst gekende bevolking van noordoost Colombia en van noordwest Venezuela zijn los indios guajiros, nomadische indianen. Het centrum van het gebied waar ze leven, is tot vandaag het schiereiland La Guajira. Hun taal heet ook guajiro, bestaat nog en het aantal gebruikers ervan neemt zelfs toe, in tegenstelling tot de meeste arahuacaanse talen.

In de zestiende eeuw brachten de Spanjaarden guajiros en guajiras naar Cuba

als slaven. Na de onafhankelijkheid van Cuba bleven velen van hen in de bergen wonen, terwijl de meeste andere Cubanen zich in de steden gingen vestigen. In de bergen ontwikkelden de guajiros een zang, die evolueerde in meerdere verschillende vormen en tegen het einde van de negentiende eeuw, gemengd met zeer veel Afrikaans en Europees Cubaanse invloeden, bekend werd als son, de basis van alle latere Cubaanse muziek.

In die oudere vormen speelt het personage van de guajiro, de Cubaanse bergbewoner die door buitenstaanders campesino wordt genoemd, een zeer grote rol en het woord guajiro/guajira komt er bijgevolg veelvuldig in voor. Om er een individuele muziekstijl mee aan te duiden, wordt guajira in Cuba nauwelijks aangewend, wel veeleer als een verzamelnaam voor oudere vormen die elk ook een eigen, specifieke denominatie hebben.

Zo werd guajira als synoniem van campesina, een gangbaar antoniem van son, vooral om het onderscheid rural versus urban uit te drukken.

De term son werd vanaf de eeuwwisseling (1900) vooral gebruikt om muziek te betitelen, die samengesmolten was uit de rijke verscheidenheid van de verschillende Cubaanse muzieksoorten met meer en meer jazz invloeden, vooral vanaf de jaren 1950 door de vele naar de USA uitgeweken Cubaanse muzikanten, tot Tito Puente tot zijn latere spijt in een onbewaakt ogenblik zijn muziek eens omschreef als een salsa, met alle gevolgen vandien.

Maar daarnaast blijven ook wel tot vandaag zeer veel zangers en zangeressen de oudere vormen en de voorlopers van de son zingen, met begeleiding van snaarinstrumenten, diverse lichte Cubaanse percussie en sporadisch trompet. Een voorbeeld met zeer grote kennis van de oorsprong en de oude vormen, maar met tegelijk zeer moderne invloeden uit jazz en wereldmuziek, is de Cubaanse guajiro Eliades Ochoa. Een van zijn bekendste verzamelcd's heet "Un guajiro sin fronteras" (2004), waarnaast hij een indrukwekkende discografie heeft, vol uitmuntende muziek. Hij werd vooraf gegaan in de jaren 1950-1960 door Guillermo Portabales, 'el rey de la guajira de salón', en daarvoor door tientallen andere schitterende uitvoerders.

Hoe wel of niet van daaruit de flamenco palo guajira aan zijn benaming is gekomen, zal wel niemand nog met zekerheid kunnen achterhalen.

Cubaanse muziek die guajira werd genoemd, zou volgens sommige bronnen al populair geweest zijn in Spanje in de achttiende eeuw. De Cubaanse zarzuela heeft altijd een zeer grote invloed gehad op de Spaanse. Vandaar wordt wel eens aangenomen dat de oudste vorm van de guajira Spaans in plaats van Cubaans zou geweest zijn, maar de naam spreekt dat onmiskenbaar tegen. De flamenco guajira is alleszins een uitgesproken typisch voorbeeld van het La Habana-Cádiz ida y vuelta fenomeen, maar naar mijn gevoel veel meer verbonden met de habanera dan met de son en de guajiros.

De habanera stamt vanzelfsprekend, als een specifieke soort 'guajira de salón', uit het hoog gesofistikeerde Havana. De voeling met de bergen en de guajiros is erin vervaagd. Wellicht gaat het om de oudst gekende vorm van zogenaamde stadsmuziek, als tegengesteld aan folklore- en klassieke muziek.

De habanera ligt zeker mee aan de basis van alle later ontstane latin music en van zo goed als alle internationale populaire muziek, mede dank zij de impact van bekende aria's, vanaf de topschlager aller tijden "La Paloma" (1863, Sebastián Iradier), via "L'amour est enfant de Bohème" uit "Carmen"

(1875, Georges Bizet) en vele successen uit Cubaanse en Spaanse zarzuelas, zoals die van Ernesto Lecuona, tot "Der Wind hat mir ein Lied erzählt" (1937, Lothar Brühne) zoals gezongen door Zarah Leander in de film "La Habanera" (1937, Detlev Sierck, alias later de merkwaardige Amerikaanse cineast Douglas Sirk) en het, vooral in de eerste uitvoering door Teresa Stratas betoverende "Youkali" (1934, Kurt Weill, tekst 1946, Roger Fernay). De habanera is ook duidelijk herkenbaar als het stramien van de Rioplatense tango. Naar mijn gevoel zijn daaruit volgend de habanera, de Rioplatense tango en enige oudere populaire latin music niet erg ver verwijderd van de flamenco guajira, in eigenaardige tegenstelling tot wat men in flamenco als palo tango noemt, die met de Rioplatense tango en latin music zo goed als geen uitstaans heeft. Dat zijn echter niet meer dan persoonlijke indrukken. Een zeer gelijklopende ontleding zou ik kunnen ineensteken over de wortels van de momenteel minder gebruikelijke flamenco palo, milonga. Maar zoals gezegd, voel ik me niet geroepen als slangenbezweerder en laat ik deze studies liever aan meer gedegen en beter uitgeruste vaklui. Alleen kan ik bij sommige uitleg door die vaklui, moeilijk weerstaan aan de overweging, als ik ooit eens vijf minuten tijd heb, dan begin ik er beslist zelf eens aan. Als ik in een handomdraai ondervind dat de geschiedenis van populaire en genremuziek dikwijls gebaseerd is op erg los zand, waar moet ik dan op zoek gaan naar echte kennis van zaken?

Genremuziek is veel meer gesitueerd aan de rand van het amalgaam rond populaire muziek, dan in de voortzetting van traditionele muziek. Tussen middernacht en de ochtendschemering, wanneer het vertier en gedans van het publiek uitdoofden en hun buitengezette bloemetjes begonnen te verwelken, werden de sonidos negros eclatanter, zoals het al werd bezongen in het refrein van een eerste populaire wereldhit:

"After the ball is over, after the break of morn, after the dancers' leaving, after the stars are gone, many a heart is aching, if you could read them all, many the hopes that have vanished, after the ball." (Charles K. Harris, 1891).

Dan zochten de muzikanten, die na de spanning van hun optreden nog niet konden gaan slapen, elkaar op in nachtkroegen, in 'cafés meh roei' gordijne', waar ze gedachten en muziek uitwisselden. In die repercutie van feestgedruis en populaire muziek, in de marge van de gewone samenleving, te midden van het nocturnale leven in ongere buurten, waar de feestvierende menigte en de toeristen zich nooit zouden wagen, creëerden muzikanten uit de lokale traditionele muziek wat ik hier genremuziek noem, in besloten, zeer kleinschalige gemeenschappen van muzikanten en echte liefhebbers, in "een ondergronds circuit" zoals het hierboven door Ivo Hermans werd genoemd. Daar werd aanvankelijk veel meer gestreefd naar nieuwe artistieke dan naar het bewaren en voortzetten van tradities. De opgedane ervaringen en experimenten werden deels geïntegreerd in volgende publieke optredens. Tot de jaren 1970-80 bestonden en evolueerden populaire muziek, jazz en genremuziek overal in deze zelfde oriëntatie en wisselwerking. Daarna veranderden overal drastisch alle omstandigheden waarin dit gebeuren ontstaan was en zich tot dan had voltrokken. De populaire muzikant werd vervangen door een geprogrammeerde synthesizer. Op zeer korte tijd stierf de

authentieke 'entrain du jase musette' definitief uit. Al drong het in de meeste streken pas jaren later echt door, wordt 1968 gezien als de grens tussen voor en na de revolutie, die bruusk een einde stelde aan 'la culture à papa'. Niet alleen genremuziek werd daarbij gedachteloos met het badwater weggegooid. Tegelijk werden de bewoners van alle volkswijken versast naar woonkazernes buiten de rand van de gemeente, zodat de oude buurten konden 'gesaneerd' worden voor een economisch interessantere bevolking en cultuur.

De in vele naslagwerken zeer uitvoerig gedocumenteerde wordingsgeschiedenis van tango, is een alleszeggend voorbeeld van deze ontwikkelingen.

Wanneer men alle lexica over alle populaire streekmuziek in de wereld naast elkaar zou kunnen leggen, zou men onmiddellijk overal het polychroom, globaal aspect van ditzelfde verloop herkennen met overal parallelle factoren, zoals vooral het ontstaan van al deze muziek als feest- en dansmuziek, met in de marge daarvan een uitvloeisel dat ik hier probeer te definiëren als genremuziek. Exoticisme, romantiek en de tijdloosheid en melancholie van de internationale zigeunerviolist zijn er nergens veraf in, al verworden die in de meer populaire stromingen dikwijls tot op de rand balancerende sentimentaliteit. Maar zolang die niet over de rand getild wordt, kan het resultaat even boeiend zijn als alle op de rand balancerende kunst.

Spijtig genoeg is veel muziek nooit geregistreerd of gedocumenteerd, of soms zijn de opnamen en de documentatie voorgoed verloren gegaan. Een welbekende infamie, gepleegd tijdens de naijver van de beeldenstorm in de jaren 1960, in opdracht van Ricardo Mejía, de toenmalige directeur van RCA Argentina, is het verbranden van historische master opnamen uit een opslagplaats in Buenos Aires. Hij 'creërde' zo de nodige ruimte voor zijn project, El Club del Clan. Om plaats te maken voor el rock nacional de Argentina, gingen zo bijna alle originele opnamen van Carlos Gardel opzettelijk als oude rommel in vlammen op, samen met een niet geïnventariseerde hoeveelheid authentieke Argentijnse muziek.

Mejía heeft er een lucratieve bonus aan overgehouden, wat toen bij het nemen en laten uitvoeren van dergelijke beslissingen nog als een verrassende, maar intussen als de normale gang van zaken wordt beschouwd.

Anderzijds is veel muziek gewoonweg nooit opgenomen en vervlogen in de tijd. Wellicht zijn zo zelfs hele muzieksoorten en de herinnering eraan verdwenen in totale vergetelheid. Uiteraard geldt dat meer voor minder populaire muziek, waartoe dikwijls de betere genremuziek behoorde.

Muziek opnemen en verspreiden is altijd een niet uitsluitend, maar toch grotendeels commerciële activiteit geweest, ook al lag ze aanvankelijk, tot in de jaren 1960, in het verlengde en niet aan de basis van populariteit.

Genremuziek is nooit echt interessant geweest als commercieel product.

Niettemin zijn er over heel de wereld zeer veel opnamen van gemaakt, onder impuls van liefhebbers, musicologen en muzikanten. De muziekindustrie heeft die soms wel lokaal maar zelden globaal verspreid. In de vorige eeuw kon men opnamen van specifieke genre- of populaire muziek enkel beluisteren op radiozenders. Plaatselijke muziekwinkels en mediatheken hadden er helemaal geen weet van. De enige overblijvende mogelijkheid was, zelf als een soort etnomusicoloog op zoek gaan in verafgelegen oorden.

Nieuwe technologieën, het internet en de zelfdestructie van de muziek-industrie brengen al die obscure opnamen steeds dichterbij ieders bereik. Naast niet-commerciële nieuwe muziek ligt nu ongelooflijk veel muziek uit het verleden, waar men vroeger zeer moeilijk of geen toegang toe had, voor het oprapen. Deze vlotte bereikbaarheid van muziek en de documentatie erover ontkracht eindelijk de 'Vertelsels van Moeder de Gans' die tot voor kort de ronde deden als enige informatie over veel populaire en genremuziek. Het oorkussen van de duivel is dat deze ontdekkingen vroeger grote inspanningen en investeringen vergden en ook daarom kostbaar waren, terwijl er nu 'in solden' erg achteloos wordt mee omgesprongen. Elke regiomuziek heeft haar eigen ontstaansgeschiedenis en merites. Die verdienen het respect om individueel beschouwd te worden en niet als een triviaal onderdeel van perspectiefloze veralgemeningen.

Overal was alle hier bedoelde muziek oorspronkelijk nauw verbonden met een marginaal milieu, waarin eigen wetten en soms zelfs een eigen argot gehandhaafd werden. Enkele zijn welbekend tot uitvoerig beschreven en gedocumenteerd. De Rioplatense havensteden hadden een 'arrabal del tango', die de oudere en armere barrios omvatte, waar lunfardo werd gesproken en waarin zich tegen het einde van de negentiende eeuw een typische muziek ontwikkelde: "Sin embargo el tango no se confunde ni deriva de ningún estilo musical en particular. Por sobre todas las cosas el tango es un híbrido, una expresión original y nueva que deriva de una movilización humana gigantesca y excepcional." (Ernesto Sabato). Een definitie die geldt voor alle genremuziek. Het ontstaan van fado wordt toegeschreven aan één enkele buurt, de Bairro Alto in Lisboa. De origines van andere genres zijn nu meestal moeilijker te situeren op een exclusieve plaats, maar wel altijd aan de schemerige kant van een samenleving. Op vele plaatsen was niet alleen de locatie maar ook de muziek verstrengd met het crimineel milieu. In Parijs, rue de Lappe, bijvoorbeeld, had het bal musette een zeer dubbelzinnige, melodramatische verhouding met de misdaad. Het district van de Parijse 'apaches' werd rond de eeuwwisseling (1900) ook aantrekkelijk en mondain voor de hogere klasse die zich, overigens volgens een merkwaardig wereldwijd fenomeen, voor haar vermaak plots onweerstaanbaar aangetrokken voelde tot armen en verdrukten. Zie bijvoorbeeld de "Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde" (Robert Louis Stevenson, 1886) en "The Picture of Dorian Gray" (Oscar Wilde, 1890). Handige uitbaters van de guinches gingen daarom tijdens hun bal namaak invallen op touw zetten, waarbij namaak 'apaches' die zich overdreven misdroegen en de zaak op stelten zetten, ingerekend werden door namaak politie. Dat soort toeristisch entertainment voor de rijken was samen met de eerste jazz muziek overgewaaid uit clubs in de USA.

Dezelfde muzikanten die in de stillere uren genremuziek creëerden, begeleidden evenzeer dit decadent vertier, waarin veel onopvallender ook de echte onderwereld de hand had. Soms werd ook voor de muzikanten de grens tussen romantisering en echte criminaliteit erg vaag tot onbestaand, zoals bijvoorbeeld in de malandragem van de oorspronkelijke Braziliaanse samba, waarin de romantisering van misdaad een verregaande idealisering tot zelfs

een aanhangsel ervan werd, vergelijkbaar met de modernere "I'm a cop killer" poëzie in 'gangsta rap' en andere hiphop subgenres. Maar toch gaat het daarbij in de eerste plaats overal om het verzet van een in de jaren 1970 begraven levensstijl, die voortkwam uit wat Dirk Lambrechts hierboven raak omschrijft als "gedoemde samenhang" in het "gemeenschappelijke wijkgevoel", tegen onrechtvaardige wetten en regels van de burgerij.

Flamenco, fado, tango, blues, jazz, musette, rebetiko, samba, rumba en de ontelbaar vele andere vormen van Caraïbische, Midden- en Zuidamerikaanse muziek, zigeunermuziek en talloze andere types en genres, welbeschouwd alle tussen het einde van de negentiende en het einde van de twintigste eeuw verwekte populaire-, jazz- en genremuziek in alle continenten, allemaal zijn ze ontstaan zoals hierboven geprofileerd door Ernesto Sabato, als facet van een levensopvatting aan de rand van de gewone samenleving.

Om enig inzicht te kunnen verwerven in de echte authenticiteit van deze muziek is het bijgevolg allernoodzakelijkst om ook enig inzicht te verwerven in de omstandigheden waaruit ze voortkomt en zich verder ontwikkelde. Zonder daarmee rekening te houden, kan men de muziek onmogelijk naar haar ware waarde appreciëren. De echte authenticiteit ervan kan men in feite uitsluitend ten volle ervaren, door zelf deel uit te maken van die, meestal geheel in de tijd verdwenen omstandigheden. De romantiek en de poëzie van die fascinerende vergankelijkheid wordt door Ivo Hermans briljant en met uitzonderlijke fijngevoeligheid gekenschetst in "Duende" als "de ongeschonden flamenco".

*

* *

Woorden zijn goedkoop. Al wat ik in het voorgaande probeer uit te leggen, kan ook samengebald in nauwelijks een paar minuten beluisterd worden in duizenden muziekjes, door wie er het nodige gevoel en begrip kan voor opbrengen. Mijn aandacht blijft daarbij altijd bepaaldelijk gericht op het beluisteren en appreciëren van muziek als kunstvorm. Met alle respect voor muziektheorie en -geschiedenis, beleef ik muziek via de intuïtie. Etnologen, musicologen, muzikanten, iedereen die muziek wel via het denkvermogen aanvat, zal niet gauw geneigd zijn om enig belang te hechten aan de in mijn uiteenzetting naar voor geschoven, amper identificeerbare onderscheiden. Voor hen wordt een muzieksoort of -genre in de eerste plaats gedefiniëerd door een specifieke muzieknootatie, daarna eventueel aanvullend door historische of meer concrete factoren, maar een wals is een wals. Met dergelijke inzichten kunnen de nuancerings die ik hier beoog onmogelijk gedetermineerd worden. Alle muzieksoorten zoals ik ze in deze tekst omschrijf, worden bepaald door de aparte, typerende gevoelens die ze inhouden en weergeven, veel minder door muziektechnische en -theoretische begrippen. Wie blues, flamenco, fado, enz., toch uitsluitend vormelijk wil beschouwen als akkoordenschema's, kan ik absoluut geen ongelijk geven, maar kan ik ook niet nader uitleggen waarover het hier eigenlijk gaat. Veel van mijn uitgangspunten botsen, soms opzettelijk, tegen visies en overtuigingen die in dat soort benaderingen verspreid worden. Mijn enige bedoeling is het opnieuw ter discussie stellen van inschattingen die in veel publicaties met veel sérieux worden voorgesteld als de enige realiteit en bijgevolg een erg vèrgaande, soms zelfs funeste impact kunnen hebben. Ik weet niets nieuws om daar ergens aan toe te voegen, ik heb niet de geringste waarheid in pacht en ik ben niet uitgerust om er op semantisch niveau over in polemie te treden. Wel kan ik eventueel alle gedachten die ik aanvoer gegrond verder beargumenteren. Nergens ambiëert mijn betoog enige schijn van volledigheid. Geen enkel aspect van mijn redenering leidt naar een finale conclusie en is niet alleen vatbaar voor, maar in feite een uitnodiging tot correcties en uitbreidingen. Al vijftien jaar ben ik volledig digitaal ingesteld, met als groot voordeel dat een tekst nooit 'af' hoeft te zijn. Ik kan er voortdurend wijzigingen in blijven aanbrengen, in evidente tegenstelling tot in gedrukte bladzijden. Toch verkies ik om deze tekst in gedrukte vorm voor te leggen, omdat ze dan naar ik hoop beter presentabel en leesbaar zal zijn. Niettemin is al wat erin gesteld wordt, in geen enkel opzicht bedoeld als definitief. Elke argumentatie blijft altijd verder evolueren in dit tussentijds aperçu van een fenomeen dat, in de zeldzame aandacht dat het krijgt, dikwijls totaal verkeerd wordt voorgesteld.

In de pientere bewoording van Patrick de Mompere, is de papieren versie van deze tekst zeer geschikt, overigens, om ze tot snippers te verscheuren als na winkelsluitingstijd de kattenbakvulling onverhoopt op mocht zijn.

"The blues will always be around, because there's gonna always be somebody have the blues" (Baby Doo Caston) – omstandiger en welbespraakter kwam Stendhal in "Le Rouge et le Noir" eigenlijk al tot dezelfde bevinding.

(2009-2010)

Reprise

"Tiempos viejos"

letra Manuel Romero, música Francisco Canaro, compuesto 1926.

*¿Te acordás, hermano? ¡Qué tiempos aquéllos!
Eran otros hombres más hombres los nuestros.
No se conocían cocó ni morfina,
los muchachos de antes no usaban gomina.
¿Te acordás, hermano? ¡Qué tiempos aquéllos!
¡Veinticinco abriles que no volverán!
Veinticinco abriles, volver a tenerlos,
si cuando me acuerdo me pongo a llorar.*

*¿Dónde están los muchachos de entonces?
Barra antigua de ayer ¿dónde está?
Yo y vos solos quedamos, hermano,
yo y vos solos para recordar...*

Verscheidende noties in mijn tekst worden veraanschouwelijkt met specifieke artiesten als voorbeeld. Uiteraard is dat nergens bedoeld als een exclusieve opsomming en is mijn kennis ver van volledig. Gelukkig zijn er telkens overal nog zeer veel andere artiesten en kunst te ontdekken.

De analyse van "Princes amongst men ~ Journeys with Gypsy Musicians" door Garth Cartwright, is de modificatie van een lectorverslag (2008) voor de uitgeverij EPO, dat in die vorm in zeer beperkte oplage verspreid is.

Mijn excuses voor het ontbreken daarin, wegens tekort aan talenkennis, van de diacritische tekens op Roemeense en Slavische namen en benamingen.

In overeenstemming met hedendaagse bronnen, heb ik de in 1962 door Ricardo Mejía opgelegde vernietiging van oude opnamen voor RCA Buenos Aires, toegeschreven aan het verbranden van de masters. Volgens sommige oudere bronnen zou hij, uit economische overwegingen, de masters gewist hebben door ze te hergebruiken voor de opnamen van zijn project "El Club del Clan". Volgens recente bronnen zouden die oude masters, of een gedeelte ervan, vooraleer ze vernietigd werden, gecopiëerd geweest zijn op tape. BMG, de huidige eigenaars, zouden die tapes ter beschikking stellen van de anthologieën en heruitgaven die nu de markt overspoelen.

Wegens enkele omstandigheden en aanpassingen achteraf, zijn niet alle duplicaten van deze tekst identiek. **Dit is de meest recente versie**. Als gevolg daarvan, klopt in oudere afdrucken op papier de nummering van de pagina's niet meer, maar ze zitten wel in de juiste volgorde ingebonden. Een afdruk van deze versie, of bij voorkeur een digitale copie in PDF, kan ik op aanvraag bezorgen.

In de digitale versie van deze tekst zit in elke vermelding zoals *[ref]² een rechtstreekse hyperlink ingebouwd naar de referentie in kwestie op het internet. In een gedrukte versie van deze tekst is dat uiteraard onmogelijk. Daarom hieronder de corresponderende URL's. De meeste daarvan zijn zeer standvastig en al jaren beschikbaar, maar natuurlijk kunnen ze elk ogenblik doodlopen. Op aanvraag kan ik een backup copie bezorgen van die webpages. Deze referenties verwijzen **niet** naar bronnen, maar naar illustratieve duiding bij mijn tekst.

1

<http://en.wikipedia.org/wiki/Slavery>

2

<http://romani.uni-graz.at/rombase/cgi-bin/art.cgi?src=data/ethn/topics/names.en.xml>

3

http://www.nrc.nl/opinie/article2043875.ece/Hoe_wetenschap_plots_eeen_meninkje_werd

4

<http://www.tilburguniversity.nl/globus/people/professors/dekker/2006.3.pdf>

5

<http://users.skynet.be/dirkwildemeersch/tekstdw.htm>

6

<http://www.tinet.cat/~picl/libros/glorca/gl001202.htm>

7

<http://www.chjanoy.com/>

8

<http://www.flamenco-world.com/artists/elchocolate/echocolat.htm>

9

<http://users.telenet.be/almadebohemio/busca/plintangocedrtentat.htm>

10

http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_music_styles

11

<http://marxists.org/reference/archive/wilde-oscar/soul-man/index.htm>

12

<http://users.telenet.be/almadebohemio/busca/plorca.htm>

Alle reacties in eender welke vorm, op eender welk aspect van deze tekst, zijn altijd zeer welkom: Deze tekst is geschreven in de loop van 2009-2010 en in 2011 uitgegeven in eigen beheer door:

janvangenechten@telenet.be