

## DE BELGISCHE JAZZSCENE

### Een sociologisch portret

Trui Steen

Dit artikel is een poging dieper in te gaan op de sociologische studie van het jazzleven. Aanleiding hiertoe is de algemeen verspreide visie dat de jazzscène een subcultuur vormt. Wat volgt wil een test zijn van deze idee. Naast het uitvoeren van een literatuurstudie, bestaat onze doelstelling erin de Belgische jazzscène te bestuderen, waarbij de aandacht in de eerste plaats uitgaat naar de contacten tussen de jazzmusici onderling. De vraag naar het waarom van deze interactiepatronen richt ons oog verder op de sociologische en andere omgevingsfactoren die het sociale gedrag van de jazzmusici beïnvloeden.

### 1. SITUERING VAN HET ONDERZOEK

De idee dat muziek iets mysterieus is en componisten en musici, zij die over een muzikale gave beschikken, niet 'in' de maatschappij geplaatst kunnen worden, maakt deel uit van ons Westers denken (Mellers, 1984: ix) (1). Toch heeft de mythe van de vrij, autonoom en individueel scheppende kunstenaar ruimte verloren aan het besef dat het artistiek proces beter benaderd kan worden als een interactieproces tussen verschillende mensen. "Art is social" lijkt het leidmotief van Howard S. Becker, wanneer hij in "Art Worlds" (1982) zijn visie uitwerkt dat kunst gecreëerd wordt door een netwerk van mensen die samenwerken, waarbij men gebonden is aan een aantal afspraken of gebruiken.

Ook achter de produktie van jazz gaan sociale groepen met specifieke samenwerkingspatronen schuil. Onze studie richt zich echter in de eerste plaats op de onderlinge interacties tussen jazzmusici. Enkel in de mate dat de contacten met het publiek, gatekeepers - mensen die mee bepalen of de kunstenaar ten eerste de kans krijgt z'n werk in de openbaarheid te brengen of niet, en die ten tweede de evaluatie van het werk door bepaalde mensen kunnen beïnvloeden (Van Meerbeek, 1991: 51) - of anderen een

invloed uitoefenen op de interacties tussen de musici zal ook voor deze aandacht bestaan.

Terwijl de discussie rond de definiëring van de muzieksociologie en haar studieobject nog steeds loopt, rijst de vraag of we een dergelijke studie van de Belgische jazzscène binnen het kader van de muzieksociologie kunnen plaatsen. Wanneer men de 'ware' muzieksociologie aanziet als het ontcijferen van de specifieke sociale kenmerken van muziek en de wijze waarop sociale formaties uitkristalliseren in muzikale structuren (Ballantine, 1984: xv-xvi), noemt men wat volgt wellicht eerder sociologie van het muzikale leven. Indien men evenwel stelt dat een volledig uitgewerkte muziek-sociologie zich moet bezighouden met de structuren van de maatschappij zoals deze haar neerslag vindt in de muziek en in het muzikleven (Valkman en Jansen, 1975: 17), dan belicht dit artikel hiervan een aspect en richt het zich vooral op de relatie tussen maatschappij en muzikleven, waarbij niet zozeer het publiek dan wel de componisten en uitvoerders van jazzmuziek beoogd worden.

## 2. LITERATUURSTUDIE

Bij het verzamelen van de literatuur werd reeds vroeg duidelijk dat de meeste sociologische studies over de jazzscène net als de jazzmuziek zelf hun oorsprong vinden in de Verenigde Staten. De opsplitsing die we maken naar Amerikaanse en Europese studies is niet enkel terug te brengen tot de duidelijk verschillende sociale omstandigheden waarin de jazzmusici op beide continenten hun beroep uitoefenen, maar tevens tot een onderscheiden wetenschappelijke aanpak van de aangehaalde auteurs.

Binnen de Noord-Amerikaanse jazzsociologie zien we naast de studie van de kenmerken en relaties binnen de jazzgemeenschap, tevens onderzoek naar de ontstaans- en ontwikkelingsmogelijkheden van deze gemeenschap. Dit hangt voor een deel samen met een tweede tweedeling die we maken, namelijk deze subcultuur-studies waarvan de aandacht uitgaat naar de sociale interactie tussen musici onderling en de mogelijke deviantie van de als beroepssubcultuur aangeduide jazzgemeenschap, en macrosociologisch gerichte onderzoeken die de mate bestuderen waarin sociale veranderingen binnen de maatschappij een impact hebben op de jazzmuziek en op het jazzleven. Het feit dat beide perspectieven eerder alternatieve, dan elkaar uitsluitende theorieën vormen (Björn, 1981: 377), maakt dat de inzichten van beide samen gebruikt kunnen worden in een poging een completer beeld te krijgen.

Als stap naar een onderzoek van de Belgische jazzscène kan evenwel niet worden voorbijgegaan aan de Europese cultuursociologie. De aanduiding cultuursociologie is hier zeker goed gekozen. Terwijl men in de VS een stap gezet heeft naar een sociologie van de jazz als onderdeel van de muzieksociologie, geldt jazz voor de Europese sociologen vaak slechts als voorbeeld. De Europese auteurs die aandacht hebben voor jazz doen dit voornamelijk binnen een breder kader van de studie van de ontwikkeling van de massacultuur en de strijd om legitimatie binnen de cultuurproductie. Dit heeft tot gevolg dat heel wat aandacht gaat naar de kritische ontvangst, de consumptie en de legitimatie van jazz als kunstvorm, terwijl de studie van de jazzgemeenschap zelf heel wat beperkter bleef in Europa dan in de VS.

### 3. ONDERZOEKSMETHODE EN RESPONDENTEN

Eén van de kritieken op de sociologie van de jazz stelt dat veel onderzoekers een vertekend beeld geven van de realiteit daar ze al te zeer vasthouden aan theoretische modellen en typologieën die de complexiteit van de situatie geen recht aandoen. Nanry ziet echter een eenvoudige oplossing voor dit probleem: "We ought to bring the musicians back in. Jazz results from patterned social interaction. It is the product of dedicated craftsmen as well as creative geniuses. It involves technique as well as mystique. What musicians do and think is the most neglected area of jazz research. Speculation abounds; data do not" (Nanry, 1972: 183-184).

In deze studie van de Belgische jazzscène staan de subjectieve ervaringen van de jazzmusici zelf centraal. Daarom werd ervoor gekozen het onderzoek uit te voeren onder de vorm van diepte-interviews. Naast een gesprek met jazzcriticus, -programmatrice en radiopresentator Rob Leurentop, vonden interviews plaats met 25 jazzmuzikanten (2). Hoewel bereikbaarheid geen onbelangrijke rol heeft gespeeld bij de selectie van de respondenten, werd gepoogd het woord te laten aan zowel Vlaamse, Brusselse, als Waalse, en ook enkele buitenlandse musici die erg bedrijvig zijn in België. Tevens tonen de respondenten een zekere verscheidenheid naar leeftijd. Behalve Patrick DeVos, een jonge jazzgitarist die bij wijze van proef werd gecontacteerd voor een eerste interview, kunnen de geïnterviewde muzikanten tot de Belgische (sub)top gerekend worden. De meesten onder hen zijn professionele musici, die reeds eerder als groepsleider of begeleider lp's of cd's hebben opgenomen; op heel wat affiches van de belangrijkste binnenlandse jazzevenementen zijn namen van deze musici terug te vinden; en het merendeel van de respondenten geeft les, of heeft les gegeven, aan de Jazzstudio of aan de jazzafdelingen van de conservatoria of het Lemmensinstituut.

Aan deze musici werden enkele vragen voorgelegd, m.b.t. het beroep van hun ouders, burgerlijke stand, (muzikale) scholing, enz. Daarna werd aan de hand van een checklist, een lijst met te bevragen items, dieper ingegaan op de contacten tussen de jazzmusici, het bestaan van een Belgische jazzscène (of jazzscènes) en van een 'jazzlevensstijl'. Een volgend deel richtte de aandacht op het belang van muzikale scholing en op de werkomstandigheden van de Belgische jazzmusici. Tot slot werd gevraagd naar de visie van de respondenten m.b.t. de erkenning van jazz als kunst.

### 4. BELGISCHE JAZZSCÈNE?

Wanneer we ons baseren op pogingen tot verduidelijking van de term 'jazz-gemeenschap' door auteurs als Merriam & Mack (1960: 211) of Stebbins (1966: 201-202), komen we tot de idee dat de jazzgemeenschap bestaat uit een aantal personen die een bepaalde beroepsideologie delen en een eigen klasse-, status- en machts hiërarchie hebben die verschilt van de hiërarchie binnen de algemene samenleving. Ook laten we niet na een definitie van eigen bodem aan te halen. De Weerdt (1991: 6) aanziet een muzikale scène of gemeenschap als "het netwerk van muzikanten die in gezamenlijk contact met elkaar staan, een min of meer gezamenlijke muzikale beleving genieten, in dezelfde clubs concanderen en hun platen op dezelfde labels uitbrengen." We moeten

evenwel dieper ingaan op de situatie in België op precies te kunnen begrijpen wat dan wel onder de titel 'de Belgische jazzscène' wordt begrepen.

De geschiedenis van de jazzmuziek in België vertoont verschillende periodes, waarbij het zwaartepunt van de bedrijvigheid telkens in een ander landsgebied te situeren valt. De periode van de grote swingorkesten, was een Brusselse periode. Daarna volgde de boeptijd, waarin vooral het oosten van het land jazzmusici leverde en de stijlontwikkeling dicteerde. Meer nog dan een Waalse periode, was deze bloei van de bop immers een Luikse tijd. Later groeide vooral in Vlaanderen de belangstelling voor de avant-garde jazz, waarbij Antwerpen het centrum van de nieuwe muziek werd (Devoghelaere, 1978: 60-61). De jazzmuzikanten van de jaren negentig zijn terug vooral bedrijvig in Brussel, al kunnen we ook in steden als Antwerpen, Gent of Luik kleinere scènes bemerken. Deze periodieke afwisseling tussen de gewesten laat zich nog steeds voelen. Ten zuiden van de taalgrens, maar ook in Brussel, houden meer muzikanten zich bezig met afgeleiden van bebop. De jonge musici die zich momenteel in Vlaanderen ontwikkelen, zitten opnieuw in een soort marge, ditmaal niet in de freejazz, maar op een breukvlak tussen klassieke avantgarde en improvisatiemuziek. Hierbij denken we aan groepen als Fukkeduk of X-Legged Sally. Anderzijds zijn er een aantal figuren die zich volledig onttrekken aan dit verschil tussen beide gemeenschappen, zoals het trio Aka Moon of de pianist Kris Defoort die op een heel eigenzinnige manier bezig zijn (interview met Leurentop 1994).

Dit doet de vraag stellen in hoeverre sprake kan zijn van een Belgische jazzscène of van Belgische jazz tout court. Met andere woorden: is het gerechtvaardigd een onderzoek uit te voeren naar de Belgische jazzscène, of beperken we ons bijvoorbeeld beter tot een sociologische studie van de Vlaamse scène? De jazzmusici zelf maken weinig onderscheid tussen Vlaamse of Waalse musici: "wat de mentaliteit betreft, is het allemaal een beetje één pot nat" (sp). België is evenwel een staat met verschillende gemeenschappen en dit weerspiegelt zich maar al te duidelijk in de organisatie van de jazzscène. Een grotere vrijgevigheid vanwege de Franstalige overheden, zorgt voor een gemakkelijkere subsidiëring van optredens en plaatopnames ten zuiden van de taalgrens of ook in Brussel en - meer dan eens- voor ongenoegen bij de Vlaamse muzikanten. Toch betekent dit niet dat deze problemen de samenwerking tussen jazzmusici uit beide landsdelen weerhouden. Het feit ook dat de grootste bedrijvigheid op het gebied van jazz zich heden ten dage in Brussel afspeelt, zorgt voor een gemengd milieu. Dat we ons studieobject toch eerder definiëren als een Belgische, dan als een Brusselse jazzscène, komt voort uit de constatering dat Brussel naast eigen Brusselse, ook Vlaamse, Waalse en enkele buitenlandse musici verzamelt én vooral ook dat de Belgische jazzscène zich niet volledig beperkt tot Brussel. Er was reeds sprake van kleinere scènes in Antwerpen, Gent of Luik. De oprichting van jazzafdelingen aan de diverse conservatoria in België is hier wellicht niet vreemd aan, en maakt het waarschijnlijk dat in deze steden de scènes zich eerder zullen uitbreiden dan beperken.

## 5. WAARDERING VAN JAZZ EN DE ONTWIKKELING VAN EEN SUBCULTURELE JAZZGEMEENSCHAP

In het volgende hoofdstuk wordt ingegaan op de positie van jazz in het maatschappelijke en het muzikale veld en op de betekenis hiervan voor het ontstaan en bestaan van een (subculturele) jazzgemeenschap. Dit gebeurt via een schets van de historische evolutie van de jazz binnen de samenleving, waarbij we meteen ook de overzet van de VS naar het Europese continent maken. Aansluitend wordt nagegaan in hoeverre ook in België een band is te onderscheiden tussen de waardering voor jazz en het bestaan van een Belgische jazzscene.

### 5.1 Verwerping van jazz

In de vroege jaren van de jazz, de laatste decennia van de negentiende eeuw, was jazz pure 'zwarte' volksmuziek. Na de eerste wereldoorlog echter won de jazz, ondermeer via plaatopnames, snel een publiek buiten de grenzen van de zwarte gemeenschap en zette de transitie van 'consumer-as-participant', naar 'consumer-as-listener' zich door (Nye, 1970: 328). Deze ruime verspreiding van jazz zorgde al gauw voor heftig protest. Een van de voornaamste verklaringen voor het bestaan van een subculturele gemeenschap onder Amerikaanse jazzmusici vinden verscheidene sociologen dan ook bij de algemene verwerping van de jazzmuziek en zijn uitvoerders door de maatschappij. Niet enkel sociaal, maar ook esthetisch vormde deze nieuwe zwarte muziek immers een bedreiging voor de blanke cultuur.

De verwerping van de jazzmuziek leidde tot de afkeuring van haar musici, die door het grote publiek aanzien werden als 'onstabiele' leden van de gemeenschap. Dat dit in bepaalde mate ook overeenkwam met de werkelijkheid wijst op de reciproke natuur van het probleem. De publieke impressie van de jazzmuzikant werd versterkt door zijn gedrag, terwijl tegelijkertijd het gedrag van de muzikant in belangrijke mate veroorzaakt werd door de houding van de maatschappij tegenover hem (Merriam & Mack, 1960: 214). Dit wordt duidelijk verwoord door Kamin: "The campaign against jazz virtually forced a deviant lifestyle on jazz musicians by cutting off all access to social respectability" (Kamin, 1989: 420).

### 5.2 Jazz tussen populaire muziek en hoge kunst

Tegen het midden van de jaren twintig werd duidelijk dat de aantrekkingskracht van jazz groeide, ondanks de tegenkanting. Een nieuwe strategie bestond erin de meest storende elementen binnen de jazz te vervangen door elementen uit de traditionele populaire muziek. Jazz werd in één woord 'gecommercialiseerd' (Peterson, 1972a: 239). Een aantal musici, zoals Louis Armstrong, Duke Ellington of Benny Goodman vonden echter manieren om hun werk te mengen met traditionele populaire muziek en tegelijk de essentiële elementen van jazz te behouden. Dit leidde tot een nieuwe stijl, namelijk swing (Lagas, 1992: 9). De meeste door jazz beïnvloede muziek die de jaren dertig domineerde was echter populaire muziek en pretendeerde ook niet meer te zijn. In de volgende jaren faalde het merendeel van de pogingen ondernomen vanuit de jazzgemeenschap om jazz erkenning te laten krijgen als serieuze luistermuziek, maar

zij konden toch het ontstaan van jazzcultiën bewerkstelligen. Het bekendste voorbeeld is de bebop, gecreëerd in New York tijdens de tweede wereldoorlog.

De jazzmusici die hun beroep beschouwden als een artistiek beroep zagen zich echter voor contradictorische rollen geplaatst. Het publiek vatte de jazzmusici immers niet op als creatieve kunstenaars, maar als commerciële entertainers. Uit angst hun artistieke normen te moeten laten vallen voor het publiek, nam een deel van de musici een vijandige, zichzelf isolerende houding aan. Het gevolg hiervan is een versterking van de status van de muzikant als een buitenstaander (Becker, 1963: 81-100).

### 5.3 Isolatie en interne cohesie

Tegenover deze (nagestreefde) onafhankelijkheid van de jazzgemeenschap van de samenleving als geheel, staat volgens Margolis (1954: 278-279) de interne groepscohesie en het onderling gevoel van sympathie en begrip, gebaseerd op het idee niet begrepen te worden door de buitenwereld. Vanaf de jaren zestig hebben verscheidene auteurs deze redeneringslijn doorgetrokken. Ze schrijven de gedragspatronen waargenomen binnen de gemeenschap van jazzmusici toe aan het zich afzetten van de bredere samenleving en/of het zoeken naar het versterken van de onderlinge band tussen de musici (3). Het verlangen naar onafhankelijkheid zou in de eerste plaats blijken uit het onconventionele gedrag en het verwerpen van sociale waarden en normen, waarmee de musici de maatschappij openlijk wil choqueren. Hier tegenover staat het delen van verscheidene normen binnen de jazzgemeenschap, zoals normen omtrent taalgebruik of kleding, evenals de vervlechting van het sociale en professionele leven.

De jazzmuziek zette in diezelfde jaren echter ook enkele belangrijke stappen op zijn weg naar legitimatie als kunst. Samenhangend met de hogere waardering voor jazz, zien we het naar voor treden van beter geschoolde musici, die meer dan voordien een middenklasse-achtergrond vertonen. De veranderde positie van de jazzmusici, zorgde ervoor dat het beeld van de deviante, onconventionele jazzmuzikant reeds korte tijd later in nieuwe studies werd genuanceerd (4). Resten ervan zijn echter steeds blijven sluimeren in menig beeld van de jazzmuzikant.

### 5.4 Jazz en de Europese critici

Niet enkel de evolutie van de erkenning van jazz binnen de VS is hier evenwel van belang. Alvorens een eigen studie aan te vangen van de jazzgemeenschap in het hedendaagse België, lijkt het aangewezen de artistieke plaats die jazz op ons continent toegewezen kreeg en krijgt na te gaan. Ook in Europa kreeg jazz niet zomaar de status van hoge kunst toegewezen, maar op het continent had men toch reeds bij de eerste kennismaking met jazz een geheel andere kijk op deze muziekvorm dan in de VS.

Met de verspreiding van de jazzmuziek konden zich in eerste instantie ook de vooroordelen tegen deze muziek verbreiden. In Europa waren deze gebaseerd op de zelfgenoegzaamheid van het muziekestablishment, voor wie alle muziek van buiten West-Europese concertzalen op zijn minst 'minder' was. Daartegenover stond echter

ook een positieve verwelcoming van jazz. Deze was een weerspiegeling van de euforie aan het einde van de eerste wereldoorlog, en een aspect van het verlangen naar het moderne en het nieuwe dat tekenend was voor de jaren twintig (Oliver, 1975: 140; Lagas, 1992: 18).

Dat Europa lange tijd veeleer een consumptie- dan een productieplaats was voor jazzmuziek, heeft er toe bijgedragen dat het in de eerste plaats de critici en de consumenten waren die legitimering zochten voor jazz als muzikale kunst. Vooral Frankrijk voorzag de eerste grote jazzcritici die poogden een esthetisch systeem te ontwikkelen voor de interpretatie en de omschrijving van de jazzmuziek en voor de evaluatie van de musici en hun werk (Lewis, 1987: 38; Leonard, 1962: 135). Niet alle Europese kritiek op jazz was echter positief, en Adorno, één van de bekendste pleiters tegen jazz, kan hier als voorbeeld dienen (5).

De heiliging door het serieuze discours kan gelden als één van de belangrijkste elementen van de culturele legitimatie van jazz. Jazz kent als genre een begin van consecratie dankzij de professionele critici. Ondanks hun vaak manifeste aanwezigheid in de media, missen deze consecrators echter een beslissende legitimeringsinstantie als het onderwijs. De strijd om de 'goede' jazzmuziek bezit daarom nauwelijks tastbare gevolgen voor de onmiddellijke toekomst van het genre (Laermans, 1991: 156). Bourdieu aanziet jazz dan ook niet als een legitieme cultuur, maar als één van de legitimeerbare praktijken of als een muziekgenre 'op weg naar legitimatie' (Bourdieu, 1979: 327).

## 5.5 Jazz van modern naar postmodern

Het eerste streven naar legitimatie van jazz bij de jazzmusici zelf vinden we pas bij de bebop, met de scheiding tussen jazz en massacultuur, maar het was vooral de avant-garde jazz van de late jaren vijftig die het kunstkarakter versterkte. In recente geschriften spreekt men over de ontwikkeling van jazz naar een verzelfstandiging als legitieme praktijk. Dit brengt ons bij het postmodernisme. Diverse culturele genres hebben zich in de jongste decennia haast volledig bevrijd van de dwangbuis van de kunst of de legitieme cultuur. Zo is ook binnen de jazzmuziek het bewustzijn van de eigen traditie sterk gestegen. De strijd om culturele legitimiteit valt er niet langer samen met het nadrukkelijk streven naar erkenning door de meest legitieme legitimeringsinstanties. De 'betere' jazz wil zich niet (alleen) meten met de reeds geconsecreerde klassieke of avant-garde muziek, maar poogt voor alles 'beter' te zijn in vergelijking met vroegere jazzmuziek. Daarbij worden impliciet of expliciet zekere veldinterne canons en welbepaalde definities van de legitieme jazz gehanteerd. Jazzcritici ontleen hun waarderingscriteria niet meteen aan wat voor goede klassieke muziek doorgaat. Ze hanteren hun eigen maatstaven, wat wijst op een grote autonomie tegenover de binnen het onderwijs als legitiem beschouwde cultuur. Het bestaan van een min of meer vaststaande jazzcanon duidt op het bestaan van specifieke subculturele legitimeringsinstanties en veldinterne artistieke competentie (Laermans, 1991: 161).

## 5.6 De Europese jazzscène

Ondanks deze erkenning van jazz wordt ook in de Europese jazzwereld de jazzmusicus voorgesteld als een marginale, deviante artiest. Dit beeld is volgens Fabiani volledig gebouwd op de diffusie van de 'legende noire du jazz': de Europese musici baseren zich op het model aangeboden door de Amerikaanse jazzmusici die Europa bezoeken. (Fabiani, 1986: 34-235). Een belangrijk voorbeeld vormen de mythen rond Charlie Parker. De bron van zijn buitengewone talenten zoekt men in zijn relatie met een onsympathieke of zelfs vijandige maatschappij. De vaardigheden van het 'genie' worden toegeschreven aan artificiële bronnen als alcohol en drugs of aan psychologische kwalen zoals depressie. Dit terwijl Parker zelf poogde de jongere musici te weerhouden drugs te nemen en zijn verslaving veeleer als belemmering voor zijn muzikaal kunnen ervoer (Koger, 1991: 44).

De hogere waardering voor jazz in Europa, maakte het de Europese jazzmusici echter niet altijd gemakkelijk. Zo creëerde de 'mythe van het primitieve', op basis waarvan men in Europa lange tijd de jazz aanzien heeft, problemen voor de blanke Europese musici (6). De mythe die de zwarte oorsprong van jazz benadrukte en de muziek van hieruit allerlei eigenschappen toedichtte, deed de critici immers de authentieke zwarte jazz verkiezen. Hoe konden de blanke musici beweren 'echte' jazz te spelen? De oplossing werd erin gevonden de muziek voor te stellen als een kwestie van gevoel, als een uitdrukking van persoonlijke in plaats van sociale identiteit en sensuele in plaats van culturele nood (Frith, 1988: 58) (7). De 'mythe van het primitieve' heeft volgens Gioia nog steeds een grote invloed op het beeld van de jazzmusicus. De jazzkunstenaar wordt voorgesteld als een geïnspireerd creatuur die, in zijn eigen ruwe en ongeschoolde wijze, een muzikale formulering smeedt, niet vanuit het verstand, maar vanuit het hart. Formele training en intelligente stijfheid dienen enkel tot het verstikken van de jazzmusicus. Gioia stelt echter dat het beeld van de ongeschoolde jazzmuzikant niet alleen onwaar is, maar ook een negatieve invloed heeft. Het geromantiseerde beeld van de jazz waarbij de beperkingen van de eerste beoefenaars gezien worden als hun grootste kenmerken, zou immers een algemene indruk bij zowel gevestigde als beginnende musici creëren dat discipline niet vereist is om jazz te leren en uit te voeren, dat een stevig technisch meesterschap over het instrument ofwel onnodig is of beter vermeden kan worden om de creativiteit niet te smoren, dat emotionele onmiddellijkheid verkozen moet worden boven bijvoorbeeld duidelijkheid en sofisticatie en dat verscheidene bekende uitpattingen in het persoonlijke leven van jazzmusici geen te vermijden problemen zijn, maar tekenen dat de muzikant een speciale intensiteit van bestaan bereikt heeft, die hem verwijdt van de anderen (Gioia, 1989: 137-143).

## 5.7 De Belgische jazzscène en waardering voor jazz

Het is onze bedoeling na te gaan of de in de literatuur vooropgestelde relatie tussen de waardering voor jazz en de deviante jazzgemeenschap ook realiteitswaarde heeft binnen de Belgische context. Centraal staan m.a.w. de vragen in hoeverre jazz in het hedendaagse België wordt erkend als kunst, en of de oude tegenstelling kunst-entertainment nog kan dienen ter verklaring van het bestaan van een Belgische jazzgemeenschap.



### 5.7.1 *Maatschappelijke waardering voor jazz*

Onder de geïnterviewde musici heerst een eerder optimistische visie omtrent de maatschappelijke waardering voor jazz. Zo wordt het opstarten van jazzafdelingen aan de verschillende Belgische conservatoria gezien als een eerste stap van overheidswege en van officiële instanties om jazz eindelijk op zijn waarde te schatten. Reeds eerder wezen we op het belang van onderwijs als legitimeringsinstantie. Tussen de diverse instanties die de culturele hiërarchie vastleggen en doorgeven, bestaat volgens Bourdieu zelf weer een hiërarchie in cultureel gezag of symbolische autoriteit, waarbij het onderwijssysteem bovenaan troont (Laermans, 1991: 156). Daarnaast ligt de visie die de wereld van de klassieke muziek aanhoudt ten opzichte van jazz bijzonder gevoelig in de jazzwereld en de jazzmusici bemerken dan ook graag een stijgende waardering van jazz bij klassieke musici.

Belangrijker echter dan de institutionele aandacht voor jazz of het respect van klassieke musici, achten heel wat jazzmusici de waardering van het publiek voor hun muziek. Zonder daarom tot puur entertainment te vervallen, wensen ze hun muziek toch aanvaardbaar te maken voor het publiek en wordt de elitaire, intellectualistische houding van andere jazzmusici verworpen. "In Nederland heb je een aantal satellietkanalen, bijvoorbeeld Eurojazz, die vanaf 10 uur 's avonds tot 9 uur 's morgens jazz uitzenden. Dat is een heel gezonde ontwikkeling, omdat toch een groot publiek ermee in aanraking wordt gebracht. (...) Als dat wat meer zou gebeuren, is de kans heel groot dat je enorm veel jazzliefhebbers erbij krijgt, die dan niet vanuit het detail dat ding snappen, maar wel snappen waar de muziek om draait, die inzien en horen dat het een heel hoge kunstvorm is en dat het daarmee waardering zou krijgen." (mf). De vaststelling dat verscheidene jazzmusici belang hechten aan de visie van klassieke musici omtrent jazz, gaat in tegen de in de literatuur naar voor gebrachte idee van culturele postmoderniteit. Echter het verwerpen van de elitaire houding en de verontachtzaming of zelfs minachting van het publiek, ten voordele van een meer publiekgerichte houding ligt wel in de lijn van een postmodernistische visie.

Dit gematigd optimisme roept onvermijdelijk vragen en nuanceringen op bij de jazzmuzikanten. Het onderricht van jazz aan de conservatoria heeft ongetwijfeld een positieve werking op de idee die het grote publiek aanhoudt met betrekking tot jazz, maar is zelf niet noodzakelijk het gevolg van een grotere waardering voor deze muziek vanwege officiële instanties of vanwege de klassieke muziekscène. Zo menen enkelen dat jazz vooral opgenomen werd in het lessenpakket van de conservatoria omdat conservatoria in de omringende landen jazzafdelingen hebben opgestart en er daarnaast ook privé-jazzonderricht werkzaam is, aan wie de Belgische conservatoria geen groot aantal leerlingen wensen te verliezen. Dat de jazzafdelingen officieel geklasseerd worden als 'lichte muziek' afdelingen, zien de musici als een duidelijke onderwaardering van jazz tegenover de 'serieuze' klassieke muziek. De jazzmuzikanten merken ook andere knelpunten op, zoals het uitblijven van grote subsidies - wat opnieuw tekenend is voor de appreciatie van jazz door de overheid, en waardoor de jazzmusici gevangen blijven in het spel van Vraag en Aanbod -, de problemen bij de erkenning van de rechten van de improvisator, en het feit dat jazz moeilijk uit het kroegencircuit raakt of de concertzalen binnendringt. Of zoals een respondent het verwoordt: "dat naast die conservatoriumtoestand, je ook het circuit hebt van een aantal clubs en dat je diezelfde mensen daar terugvindt, dus een soort twee

versnellingen”(rl). Niet zonder belang is het feit dat enkele jazzmusici ook gevaren zien in de erkenning, vooral dan de institutionele erkenning, van jazz. “Dans le temps c’était un peu marginal, mais maintenant c’est accepté par l’académie. On peut dire qu’il y a plus de respect, mais en même temps peut-être que cela tue un peu le jazz.”(sr).

### 5.7.2 Waardering voor jazz vanuit de jazzwereld zelf

Hoewel in de literatuur hier weinig aandacht aan werd besteed, lijkt het ons dat ook de houding die de muzikanten zelf aannemen tegenover hun muziek en vooral ook tegenover de muziek van hun collega's-jazzmusici een invloed uitoefent op de relaties binnen de jazzscène. Opnieuw blijkt dat, ondanks de idee van culturele postmoderniteit, jazz zich nog steeds tegenover de klassieke muziek meent te moeten verdedigen als een evenwaardige kunstmuziek. De jazzmusici zien hun muziek wel degelijk als een kunstvorm. In hun verantwoording grijpen ze echter terug op vergelijkingen met de geconsacreerde Hoge Kunsten, voornamelijk klassieke muziek, maar bijvoorbeeld ook schilderkunst. “Artistiek gezien heeft jazz dezelfde waarde als klassieke muziek. (...) Het is de hoogste vorm van artistieke, net als de schilderkunst.”(mf). Laermans' stelling als zou de 'betere' jazz zich niet zozeer meer wensen te meten met de geconsecreeerde klassieke of avant-garde muziek, wordt hier opnieuw tegengesproken.

Toch vindt de idee dat jazz zich als cultuurvorm verzelfstandigd heeft, eigen waarderingscriteria heeft opgesteld en zich bewust is van zijn eigen traditie, enige bevestiging. Laermans stelt dat sedert pakweg eind jaren '60 én het pedagogisch gezag (de macht van het onderwijs) én de hoge cultuur veel van hun kostbare pluimen hebben verloren (Laermans, 1993: 141). Het belang van de institutionalisering van het jazzonderwijs zien we dan ook niet zozeer in de legitimatie van jazz als hoge kunst, als wel in het stijgend bewustzijn van de eigen traditie. Binnen het jazzveld zorgt het jazzonderwijs voor een systematische studie van jazz, de uitbouw van een eigen canon en eigen waarderingscriteria, en van definities van de legitieme jazz, welke relatief bindend worden doorgegeven aan de jonge musici. Binnen het jazzveld zelf komen er duidelijk legitimeringspogingen voor, die op andere criteria berusten dan de standaards aangehaald bij de pogingen tot legitimatie van jazz ten opzichte van de erkende kunsten. De jazzmusici hechten vooral belang aan creativiteit, persoonlijkheid, geestelijke ingesteldheid, iets te vertellen hebben, ... en minder aan technische perfectie - wat echter niet betekent dat deze jazzmusici geen grote technische vakkundigheid bezitten. De gebruikte criteria worden ook buiten de jazzwereld gebruikt, maar kunnen, mede door het verband dat telkens gelegd wordt met improvisatie, onder de noemer 'jazz-interne' criteria geplaatst worden.

Of de legitimeringspogingen binnen het jazzveld zelf altijd gezien kunnen worden als een kenmerk van culturele postmoderniteit valt echter te betwijfelen. Bovenal immers lijkt het onderscheid tussen 'goede' en 'slechte' jazz te lopen langs de grenzen van de verschillende jazzgenres. Hoewel het meestal 'de andere musici' zijn die zo denken, - typische zinnen zijn "Voor mij is alles goed, als het goed gespeeld is." (ph) of "Moi, je respecte et j'écoute tout, je sais ce que j'ai envie de faire, moi, et que j'ai envie d'entendre, mais je ne participe certainement pas a des disputes d'écoles." (mh) -

worden ook door de geïnterviewde musici oordelen geveld over de verschillende stijlen, trouwens niet enkel muzikaal. Of wat betekent het anders freemusicici "ouwe fossielen, enkel geïnteresseerd in mensen tegen de schenen te schoppen" (ph) te noemen.

### 5.7.3 Waardering voor jazz en vorming van een jazzgemeenschap

Onze aandacht voor de waardering voor jazz volgt uit de idee dat deze waardering een krachtige invloed kan uitoefenen op de jazzscène zelf. Uit de interviews leiden we evenwel af dat de Belgische jazzmusici weinig directe invloed bemerken van de erkenning van jazz door het grote publiek of door officiële instanties op de heersende mentaliteit binnen de jazzscène. De neiging tot het categoriseren van jazz onder de musici zelf, oefent een belangrijker invloed uit op de jazzscène. Als gevolg hiervan kan de Belgische jazzscène niet beschreven worden als bestaande uit één enkele scène, maar wel uit verschillende kleinere scènes, die niet alleen geografisch, maar ook muzikaal gescheiden zijn. Het milieu waarin de freejazzmusici bewegen, is een geheel andere dan de wereld van de fusion- of van de Dixielandmusici, om maar enkele uitersten te noemen. Binnen de (Brusselse) moderne jazzscène, de grootste jazzscène in België, vinden we echter nog heel wat verschillende musici terug, die muzikaal niet noodzakelijk volledig dezelfde lijn volgen. "Ils se groupent quand-même par genre. Tous les modernes ensemble. Les modernes, c'est large. (...) Tous ces gens se connaissent, ils sont assez tolérant; en règle général, peut-être pas tous" (mh).

Hoewel ook enkele geïnterviewde musici menen dat de Belgische jazzmuzikanten zich in hun gedrag laten inspireren door de verhalen over het onconventionele gedrag van Amerikaanse musici, wordt dit idee genuanceerd door de stellingen dat conventionaliteit vereist is, wil men een degelijke professionele carrière uitbouwen, en dat de jonge jazzmusici geen echte voorbeelden meer hebben in wiens navolging ze zich een deviante levensstijl kunnen aanmeten. "Ze meten zichzelf (een levensstijl) aan en die maken ze uit verslagen van jazzmuzikanten uit Amerika. Ze associëren zich ermee, ze denken dat het goed is, maar ze weten niet hoezeer die (Amerikaanse jazzmusici) dat beheerst hebben." (mw). "Je hebt een subcultuur die bevolkt wordt door personages waar niemand in feite nog naar opkijkt. Het zijn allemaal que verschijning heel banale, gewone mensen geworden. Misschien op één of twee uitzonderingen na. (...) De gesprekken tussen de jazzmuzikanten, vandaag, die gaan heel veel over techniek en over schema's. De drang of het verlangen om dingen te doen die daarvan afwijken is op dit moment heel klein, helaas." (rl).

## 6. BEROEPSOMSTANDIGHEDEN

Naast de maatschappelijke waardering voor jazz, schuiven een aantal auteurs ook de beroepsomstandigheden naar voor als een factor van invloed op de jazzscène. Literatuur leert ons dat de stedelijke werkomgeving van de muzikant nooit erg in overeenstemming was met de midden-klasse normen van het goede leven. Het voortdurende reizen en de jobveranderingen ondermijnen het gevoel te behoren tot een conventionele gemeenschap. Daar de musici 's nachts werken en overdag slapen of repeteren, is er weinig gelegenheid of wens naar niet-muzikale bezigheden of vrienden.

Het beroep hangt tevens samen met een hoge mate van onzekerheid: geen vast werk en de druk van een groot arbeidsaanbod (Bodinger-de Urinate (1985: 83); Christian (1987: 220-240); Knights (1975: 301); Leonard (1962: 129); Merriam & Mack (1960: 214); Miller & Skipper (1972: 27); White (1987: 191-219); Wills & Cooper (1988: 42-56, 81-86, 92)).

De onafhankelijkheid van de jazzmuzikant wordt voor een groot deel beperkt daar hij economisch gecontroleerd wordt door anderen. De jazzmusici zijn voor het verkrijgen van jazzjobs in belangrijke mate afhankelijk van niet-musici, de zogenaamde gatekeepers, maar ook worden heel wat van de beschikbare jobs onderling verdeeld door de jazzmusici zelf. Ook de jazzgemeenschap zelf dient dus als bron voor werkaanbiedingen, wat competitief ten voordele is van de jazzmusici die het meest geïntegreerd zijn in hun beroepsgemeenschap (Becker, 1963: 144-146; Stebbins, 1968: 328-330).

De beperkte gelegenheid tot optreden, en zeker ook het slecht betaald worden van optredens, zorgen ervoor dat slechts enkele Belgische jazzmuzikanten zich professioneel uitsluitend kunnen toeleveren op het uitvoeren, componeren of arrangeren van jazzmuziek. Deze musici werken echter vooral in het buitenland. Contacten leggen over de landsgrenzen heen is evenwel niet eenvoudig, zodat het merendeel van de jazzmusici hun werkterrein beperkt weten tot België. Om toch hun brood te kunnen verdienen met jazz, kiezen de meesten onder hen, wanneer ze daartoe de mogelijkheid krijgen, ervoor om jazzlessen te geven. Hoewel het lesgeven vaak aangeduid wordt als een persoonlijke verrijking, waarbij "we moeten leren geven, leren medelen waar we mee bezig zijn" (ph), wenst men het toch tot een minimum te beperken. Het onderrichten van jazz vereist immers een totaal andere houding van de muzikant ten opzichte van de muziek, dan wanneer hij op een podium staat. Vooral ook wordt persoonlijke vrijheid heel hoog gewaardeerd, terwijl het lesgeven voor een deel gezien wordt als een beperking van deze vrijheid. Anderzijds kan een minimum aantal uren besteed aan het geven van muzikaal onderricht de muzikale vrijheid ten goede komen. Op deze wijze verkrijgt de muzikant immers een minimum aan financiële zekerheid, wat toelaat keuzes te maken tussen de aanbiedingen voor optredens.

Naast de financiële beslommingen welke het beroep van freelance muzikant met zich mee brengt, zijn er ook de specifieke werkomstandigheden van de musici. Vooral het vele reizen, telkens nieuwe situaties meemaken en het nachtelijke leven steunen de muzikant in zijn zoektocht naar vrijheid en onconventionaliteit. De jazzmusici met een gezin echter zien ook een keerzijde aan dit leven. "Ik heb twee kinderen en ik ben relatief veel weg van huis, omdat ik in Zwitserland ben twee dagen in de week en ook nog op tourné ben, dus als ik thuis kom, is het wel belangrijk dat ik met mijn familie bezig ben."(bj)

Tevens is er een duidelijk onderscheid te bemerken tussen enerzijds muzikanten die zoveel mogelijk hun eigen muzikale weg proberen te gaan en anderzijds zij die op muzikaal vlak heel wat minder selectief zijn en meer belang hechten aan het financiële aspect van hun beroep. Deze laatsten voelen zich losstaan van wat ze het 'eigenlijke jazzmilieu' noemen. Toch beseffen zowat alle musici dat vele muzikanten, vooral zij die een gezin moeten onderhouden en geen inkomsten hebben van het lesgeven,

financieel gedwongen worden om ook minder interessante (jazz)jobs aan te nemen, zoals studiowerk, het spelen op bals of feestjes en dergelijke meer. "Die mensen moeten er waarschijnlijk ook van leven. Ik weet zelf waarom ze dat doen en waarom ze daar zitten. En gewoon ook omdat ik het zelf ook gedaan heb. Het is natuurlijk anders als er zo van die mensen zijn die het puur uit commerciële overwegingen doen en niets anders doen."(fv)

De in de jazzwereld aanwezige gewoonte om in verschillende projecten met verschillende musici samen te spelen, maakt dat zowat alle Belgische jazzmusici elkaar kennen. De economische omstandigheden dwingen hen allen in eenzelfde schuitje, wat zorgt voor een verbondenheid en een zekere mate van onderlinge solidariteit. De jazzmusicus die een gelegenheid tot optreden aangeboden krijgt, schuift vrienden-musici naar voor om samen met hem op te treden en verwacht dat deze musici bij een volgende gelegenheid ook aan hem zullen denken. De Belgische jazzmusici erkennen het belang van onderlinge relaties tussen muzikanten voor het verkrijgen van werk. Muzikale bekwaamheid op zich is onvoldoende, ook connecties zijn nodig. Een belangrijke opdracht van de jonge musici ligt dan ook in het leggen van contacten. Dit gebeurt in de eerste plaats door zoveel mogelijk mee te spelen in verschillende groepen. Daarnaast is het conservatorium of de jazzschool een belangrijke ontmoetingsplaats. De taak die een school in dit opzicht toebedeeld krijgt, wordt door niet weinig muzikanten als even belangrijk aanzien als de muzikale opleiding die er wordt aangeboden.

In de eerste plaats echter blijven het de organisatoren die de macht in handen hebben. Dit heeft enkele muzikanten ertoe aangezet het heft in eigen handen te nemen en zich te verenigen. Het Brusselse, voornamelijk franstalige, Lundis d'Hortense is zo'n organisatie. Ze heeft tot doel muzikanten mogelijkheden te bieden om op te treden en voorziet deze mogelijkheden ook ten dele zelf door een eigen festival te organiseren. Een speciaal kenmerk van de jazzgemeenschap zijn de jamsessies. In bepaalde cafés, zoals bijvoorbeeld Au Kaai in Brussel, vinden jazzmusici een podium voor improvisatie en het uitproberen van nieuwe muziek of nieuwe bezettingen. Daar jamsessies het mogelijk maken de muziek te spelen die men wenst, zijn ze de ideale gelegenheid om het kunnen van een muzikant te beoordelen volgens de normen van de jazzgemeenschap. Op deze wijze formuleren de musici hun normen en hun hiërarchie, ver vooruitlopend op die van de jazzcritici (Koopmans, 1977: 14). Ook de onafhankelijke jazzlabels, "gedreven door een enthousiasteling, die daar wat geld in wil stoppen om het nooit meer terug te zien" (rl) en de muzikanten die zelf hun eigen CD maken en deze verkopen op concerten of achterlaten in muziekwinkels, zijn typische verschijnselen van een subcultuur die probeert de produktiemiddelen in eigen handen te nemen. Ook dit gebeurt uit noodzaak.

De financiële onzekerheid en de werksituatie van de musici, staan ook in relatie met de mentaliteit die heerst binnen het jazzmilieu. Het valt echter moeilijk te ontdekken waar oorzaak en gevolg liggen. Zijn het voornamelijk personen die graag onzekerheden opzoeken en die weinig materialistisch ingesteld zijn, die zich aangesproken voelen tot het onzekere bestaan als muzikant, of is het net omgekeerd en zorgt de moeilijke situatie waarin men zich begeeft als jazzmuzikant ervoor dat men zijn belangstelling al dan niet bewust afkeert van conventionele waarden als geld en

zekerheid?: "Je moet al redelijk ziek zijn om te willen leven als een jazzmuzikant, om te leven van de muziek is het heel moeilijk."(kd).

We zien dus een verband tussen de beroepsomstandigheden die de jazzmusici kennen en de vorming van een subculturele jazzgemeenschap. Dit beeld van de Belgische jazzscène moeten we echter enigszins nuanceren. Vooral de individualistische ingesteldheid van de muzikanten lijkt de vorming van een hechte gemeenschap in de weg te staan. Zo blijkt de eerder aangehaalde samenwerking tussen de musici niet al te ver te reiken. Slechts in zoverre de muzikant onmiddellijk, persoonlijk voordeel ziet, is hij bereid zich in te zetten voor een gezamenlijk project. De combinatie van weinig werkgelegenheid en een individualistische ingesteldheid zorgt verder voor onderlinge rivaliteit en concurrentie. Ook de idee dat de jazzmusicus onder druk van een moeilijke economische situatie, een onconventionele houding aanneemt, moet worden genuanceerd. Juist deze economische omstandigheden zorgen er immers voor dat veel van de musici les gaan geven, waardoor ze een duidelijke plaats krijgen binnen de maatschappij, wat ten koste gaat van de zozeer gewenste vrijheid. Twee geregistreerde uitspraken geven hier een beeld van de verscheidenheid aan visies. "In het algemeen is er ook geen sfeer van competitie. (...) Als je samenspeelt, ideeën worden uitgewisseld en als iemand goed gespeeld heeft, wordt hij gefeliciteerd. Er is geen competitie tussen de mensen."(fv) "Dat is ook zo'n ding, solidariteit tussen de muzikanten. Zolang de ene de andere een job geeft, zijt ge vrienden, voor de rest hé, eigenlijk is het allemaal heel afstandelijk."(bm)

## 7. SOCIALISATIE EN SCHOLING

Door de afwezigheid van geïnstitutionaliseerde scholing waren het, naar de mening van Stebbins, de informele groepen die een alternatieve vorm van sociale en muzikale scholing voorzagen (Stebbins, 1968: 328-330). Het ontstaan van jazzscholen heeft bijgedragen tot de veranderingen in de beroepsideologie van de jazzmusici, daar ze niet enkel een opleiding voorzien, maar ook controle uitoefenen over informele contactnetwerken tussen musici die andere musici aan jobs helpen. De hogere sociale waardering die het beroep van jazzmusici verkrijgt dankzij deze formele scholing, versterkt de veranderde recruteringspatronen waarbij vooral jongeren uit een middenklassemilieu zich aangesproken voelen tot dit beroep (Harvey, 1967: 40). Wanneer we het beroep van de vader als referentiepunt nemen, merken we dat de geïnterviewde muzikanten voornamelijk uit lage- en middenklasse-families afkomstig zijn. Tegen de verwachting in valt een trend naar hogere sociale afkomst bij dalende leeftijd niet te bemerken.

De meeste geïnterviewde musici hebben het uitvoeren van jazzmuziek op een autodidactische wijze aangeleerd (al heeft een aantal onder hen wel een klassieke muziekopleiding genoten). Dit betekent dat ze hun vak leerden door jazzopnames te beluisteren en te analyseren, optredens te bekijken en vooral door zelf veel muziek uit te voeren, zowel alleen thuis als samen met andere muzikanten tijdens een optreden. Dit maakt meteen ook de rol van de jazzgemeenschap in de scholing van nieuwe musici duidelijk.

Het opstarten van jazzafdelingen aan de conservatoria heeft echter belangrijke gevolgen voor de scholing van de musici. Hoewel verschillende professionele jazzmuzikanten zelf lesgeven, staan zij niet onbepaald positief ten opzichte van formele jazzscholing. De geïnterviewde musici vrezen in de eerste plaats dat een formele opleiding de creativiteit en het ontwikkelen van een muzikale persoonlijkheid onderdrukt. "L'école crée aussi des stéréotypes."(mh)

Geinstitutionaliseerde jazzopleidingen brengen echter ook positieve aspecten aan. Scholing betekent vaak een snellere muzikale ontwikkeling. Ook staan geschoolde musici sterker op technisch gebied. "Die scholing dwingt u om in andere richtingen te denken en ook om uw horizon te verruimen, om uw technische bagage, muziektechnisch, harmonisch, uw grammatica en uw vocabularium te verruimen."(jm)

## 8. DE INVLOED VAN DE JAZZMUZIEK ZELF

Jazz is als afbakening binnen de muziek heel breed en het valt moeilijk te definiëren wat nu wel of geen jazzmuziek is. Auteurs die toch criteria zochten om jazz te kunnen onderscheiden van niet-jazz, kwamen terecht bij kenmerken als swing en improvisatie. Nu zijn beide geen perfecte criteria: de meeste, maar niet alle jazz bevat improvisatie of swing, terwijl jazz evenmin alleenrecht heeft op deze karakteristieken. Het element improvisatie wordt echter wel heel belangrijk geacht door de jazzmusici en oefent volgens hen ook duidelijk een invloed uit op de heersende mentaliteit binnen de jazzscene.

Ten eerste is er de idee dat niet alleen de onzekerheden van het muzikantenberoep een bepaald soort mensen aantrekken, maar dat de jazzmuziek zelf, waarin veel belang wordt gehecht aan improvisatie, een bepaald type personen aanspreekt, met name 'zoekende mensen' met een voorliefde voor onzekerheid, vrijheid en uitdaging. "It tends to draw a certain kind of persons, people that are interested in the music for the challenge, as you might say."(nh). Anderzijds oefent het improvisatie-element binnen de jazzmuziek op zijn beurt een verdere invloed uit op de jazzmuzikanten. De improvisatie maakt de muziek onvoorspelbaar. Dit brengt onzekerheid, risico's en dus ook stress met zich mee voor de uitvoerende musici, zodat een aantal onder hen een houvast gaat zoeken in drank, drugs of religie. Als je improviseert, zoek je altijd extremen situaties eigenlijk. Het is altijd jezelf in vraag stellen. En heel vaak zoeken mensen een houvast in iets anders, dat kan religie zijn, of je hebt het nachtleven. Gedronken wordt er wel, drugs ook, maar soft drugs."(kd).

Diezelfde improvisatie verbindt tegelijkertijd de jazzmusici, zodat een hecht jazzmilieu kan ontstaan. Improvisatie maakt jazz tot een interactieve muziek, wat het mogelijk maakt een band te scheppen tussen de samenspelende muzikanten. Schutz (1964: 175-177) gaat dieper in op het samen muziek maken, wat op zich reeds een sociale activiteit is, waarbij ook extra-muzikale vriendschap ontstaat. "Je kan met een muzikant spelen die je nog nooit bent tegengekomen, en dan kan het op vijf minuten zijn alsof je elkaar al jaren kent" (mg). Ook omgekeerd komen de musici er gemakkelijker toe samen te improviseren, wanneer de ze niet enkel muzikaal, maar ook op persoonlijk vlak op dezelfde lijn zitten. "Mensen hebben bijna liever iemand die minder goed speelt, maar die een heel toffe gast is" (nt). Voor sommige musici

wordt de geïmproviseerde muziek een taal die hen in staat stelt intens met hun medemusici te communiceren. "Ook omdat voor mij, de muziek, ik betrouw de muziek veel meer dan de gesproken taal. Als je op een hoger niveau komt in de muziek kan je niet meer vals spelen, dan merk je direct of iemand iets te zeggen heeft of niet" (dp). Daarnaast kan improvisatie ook in de contacten buiten het samen musiceren een band leggen. De improvisatie wordt immers doorgetrokken in de omgang met mensen, met andere jazzmusici, waardoor mensen die minder vertrouwd zijn met het jazzmilieu zich nog sterker een buitenstaander gaan voelen.

## 9. BESLUIT

Daar de studie van de Belgische jazzscène verderbouwt op de uitgangspunten van de besproken literatuur, ligt de nadruk niet alleen op de kenmerken van de jazzscène, maar evenzeer op de omgevingsfactoren die een beslissende impact hebben op het uitzicht van deze scène.

Het is interessant te bemerken dat de jazzmusici heel wat belang hechten aan de invloed van hun muziek op de jazzscène, iets wat in de literatuur nauwelijks of niet aan bod komt. Vooral de improvisatie, welke de musici als één van de belangrijkste aspecten van hun muziek aanzien, zou een verklaring kunnen bieden voor de onderlinge gehechtheid van de musici en hun onconventioneel gedrag. Deze vaststelling kan de verantwoording voor het baseren van een studie op diepte-interviews met muzikanten verstevigen. Door erop te wijzen dat bepaalde aspecten die binnen de jazzgemeenschap zelf ruime aandacht krijgen, in de literatuur over het hoofd worden gezien, krijgt Nanry's idee steun dat tezeer vasthouden aan theoretische schema's en de visie van de jazzmusici vergeten tot vertekening leidt. De muzikanten aan het woord laten, heeft hier een toegevoegde waarde, al kan het betreffende punt op minstens twee wijzen geïnterpreteerd worden. Op z'n minst moet de invloed van een 'jazz-illusie' op de jazzscène erkend worden. Deze illusie wordt door alle geïnterviewde muzikanten geïllustreerd door de talrijke verwijzingen naar improvisatie en creativiteit als doorslaggevend voor de waarde van een optreden. Dit kan worden geïnterpreteerd als zou het aannemen van deze houding een fundamentele voorwaarde inhouden om te behoren tot de jazzscène. De vaststelling dat ook het improviseren technisch is vastgelegd en steunt op steeds terugkerende patronen en structuren staft hierbij de idee dat sprake is van een illusie. Er bestaat echter ook een tweede manier om deze door de muzikanten ingebrachte factor op te nemen in de sociologie van de jazz, met name door de individuele creativiteit te aanvaarden als werkelijk een invloed uitoefenend op de jazz-muziek en op het lidmaatschap van de jazzgemeenschap. Vooral dit laatste is voor deze studie van belang, maar zoals gezegd vinden we in de literatuur bijna nergens terug dat de improvisatie een bepalende invloed heeft op de houding en het sociale gedrag van de jazzmusici. Ook kunnen we opteren voor een tussenpositie. De jazzmusici die zich in de jazzgemeenschap geïntegreerd willen weten, doen er best aan niet in twijfel te trekken dat creativiteit dé centrale waarde is in de jazz. De musici die deze creativiteit ook in de realiteit naar voor kunnen brengen, zowel in hun muziek als in de relaties met medemusici, krijgen ook het meest krediet en ervaren door het vrijheidselement in hun muziek ook een drang naar vrijheid in hun leven. Toekomstige studies in de sociologie van de jazz kunnen proberen het improvisatie-aspect van de jazzmuziek in te passen in hun theorie en hypothesen op te stellen met



betrekking tot de invloed die improvisatie en de drang naar creativiteit en originaliteit uitoefenen op de sociale relaties binnen de jazzscène.

Bij de studie van de jazzscène wordt er ondermeer op gewezen dat de jazzgemeenschap een aantal taken op zich kan nemen. De Belgische jazzgemeenschap blijkt inderdaad cruciale functies uit te oefenen, waarbij de muzikale scholing en het verdelen van de beschikbare jazzjobs de belangrijkste zijn. Recent heeft zich hier evenwel een doorslaggevende verschuiving voorgedaan. De scholing van jonge musici, traditioneel door de jazzgemeenschap op zich genomen, wordt voor een groot deel overgenomen door officiële onderwijsinstellingen. Deze institutionalisering van het jazzonderwijs is voor de Belgische jazzscène één van de belangrijkste veranderingen van de laatste decennia.

Vooraf wat betreft de waardering voor jazz kan het opstarten van jazzafdelingen aan de conservatoria een beslissende invloed krijgen. In de literatuurstudie werd jazz, in navolging van Bourdieu, voorgesteld als een legitimeerbare cultuurvorm door een aantal critici verdedigd in de strijd om de legitimiteit. Zolang deze critici echter de steun van een beslissende legitimeringsinstantie, zoals het onderwijs, missen, blijft hun strijd zonder gevolgen. Net deze laatste voorwaarde lijkt recentelijk in vervulling te treden: jazzmuziek krijgt dankzij de introductie aan de conservatoria zijn plaats in de hoogste stadia van het muziekonderwijs. Twee bedenkingen verdienen hier echter eveneens hun plaats. Vooreerst lijkt het niet nutteloos zich enige vragen te stellen bij het waarom van het invoeren van jazzonderwijs aan de Belgische conservatoria. Het antwoord van deze vraag blijkt immers niet te liggen bij een hogere waardering voor jazz vanwege officiële instanties of vanwege het muziekestablishment, maar veeleer bij economische redenen. De redenen voor het opstarten van jazzafdelingen mogen dan al in een minder gelukkige hoek liggen, de gevolgen zijn evenzeer belangrijk. Hoewel het oprichten van deze jazzafdelingen niet noodzakelijk een weerspiegeling vormt van een grotere waardering voor jazz vanuit het muziekestablishment, hopen verscheidene jazzmusici dat het de publieke appreciatie voor jazz ten goede zal komen. Maar ook hierbij zien we een bedenking. De conservatoria nemen de hoogste trap in binnen het muziekonderwijs, maar staan tevens het verst verwijderd van het brede publiek. Daarom lijkt het introduceren van jazz aan de muziekkademie en muziekscholen en bijgevolg de vroege kennismaking van jonge mensen met jazz en improvisatie, eveneens van belang. Verscheidene jazzmusici menen trouwens dat deze stap niet meer veraf is. Steeds meer jonge jazzmusici zullen in de komende jaren afstuderen aan de conservatoria. Omdat de plaatsen voor beroepsmusici op de arbeidsmarkt beperkt zijn, zal men moeten uitkijken naar ander bestemmingen. Er wordt dan ook verwacht dat heel wat van deze jonge musici in het onderwijs zullen terechtkomen en het systeem zichzelf in stand zal poggen te houden door jazzonderwijs aan de academies in te voeren.

De institutionalisering van het jazzonderwijs heeft een onrechtstreekse invloed op de mate waarin de jazzscène gezien kan worden als een subcultuur. Zowel de hierdoor bewerkstelligde publieke erkenning van jazz als het feit dat verscheidene jazzmusici gaan lesgeven, zorgen immers voor een grotere integratie van de jazzgemeenschap in de bredere samenleving.

Aansluitend kunnen we ons de vraag stellen in hoeverre het in de literatuur naar voor gebrachte portret van een deviante jazzscène - gekenmerkt door een grote

verbondenheid onder de musici en een deviante houding t.o.v. de maatschappij - ook voor de hedendaagse Belgische scène opgaat.

De verbondenheid van de jazzmusici vindt zijn belangrijkste bewijs in de taken die de jazzgemeenschap op zich neemt. Hierbij denken we bijvoorbeeld aan de onderlinge verdeling van de jazzjobs en het feit dat de musici zich organiseren in muzikantenverenigingen. Beide zijn in verband te brengen met de moeilijke beroepssituatie van de musici. Er werd echter reeds verscheidene malen op gewezen dat diezelfde beroepsomstandigheden de jazzmusici evenzeer verdelen en de onderlinge concurrentie niet altijd op een gezonde wijze aanwakkeren. Solidariteit en samenwerking staan duidelijk tegenover individualisme en rivaliteit. De Belgische jazzscène is nog meer verdeeld door het strikt onderverdelen van de jazzmuziek in stijlen en het telkens weer catalogiseren van elke muzikant naar muziekstijl binnen het jazzgenre. Ook de maatschappelijke normen overtredende houding van de jazzmusici vindt zowel bevestiging als tegenwerping. Hier denken we opnieuw aan de beroepsomstandigheden. Deze omstandigheden en zeker het financiële aspect erbinnen, liggen de Belgische jazzmusici duidelijk zwaar op de maag. Dit terwijl de literatuur relatief weinig belangstelling toont voor de beroepssituatie en enkel dieper ingaat op het dilemma tussen het naar voren treden als een kunstenaar en het gedwongen worden entertainment-muziek uit te voeren. De economische problemen zorgen ervoor dat de jazzscène niets meer te maken heeft met een manier van leven, maar wel met overleven. Het aannemen van 'burgerlijke' jobs in het jazzonderwijs, angst om werkgelegenheid te verliezen en gebrek aan artistieke onafhankelijkheid hebben de scène tot een grauwe beweging gemaakt.

We zouden kunnen besluiten dat verschillende elementen van de situatie waarin de jazzmusici zich bevinden wel aanzien kunnen worden als een ideale voedingsbodem voor de vorming van een sociaal afwijkende levenshouding, maar dat men zich er toch best voor hoedt ongenueanceerd te denken of alle jazzmusici over eenzelfde kam te scheren en de jazzgemeenschap als een deviant milieu te beschrijven. Zelfs bij de jazzmusici zelf vinden we hieromtrent geen unanimité. "Pour chacun la mode de vie est différente, et elle change aussi par autre temps. Mais il n'y a pas vraiment un mode de vivre, chacun à son mode de vivre." (sg) "Jazz is, vind ik toch, een levensstijl, op zich al. Zowel op het gevoelsvlak, als praktisch." (mf)

## VOETNOTEN

- (1) Hierbij mag worden gesteld dat de ideologie van het genie zich pas in de negentiende eeuw ontwikkelde ten gevolge van een veranderde sociale en economische samenleving (Sabbe, 1994).
- (2) We spraken met de volgende musici: Fabrizio Cassol, Kris Defoort, Jan De Haas, Mike Del Ferro, Patrick De Vos, Stéphane Galland, Marc Godfroid, Michel Hatzigeorgiou, Michel Herr, Peter Hertmans, Noah Howard, Bert Joris, Salvador La Roca, Nathalie Lorriers, Bart Maris, Jan Muës, Dré Pallemarts, Serge Plum, Felix Simtaine, Toots Thielemans, Nicolas Thys, Frank Vaganée,

Jeroen Van Herzele, Maarten Weyler en tenslotte een musicus dien anoniem wenst te blijven.

- (3) Zie o.m. Becker (1963: 96); Feather (1956: 85-87); Leonard (1962: 56, 63-64); Lewis (1987: 38); Merriam & Mack (1960: 212-219); Nye (1970: 339); Peterson (1972b: 138-144); Reed (1990: 17); Stebbins (1966: 198); en Stebbins (1968: 323).
- (4) Zie o.m. Harvey (1967: 37-38); Leonard (1962: 55); Merriam & Mack (1960: 219-221); en Nanry (1972: 172-173).
- (5) Voor meer hierover zie T. Steen (1995: 46-51).
- (6) Voor meer over de waardering voor de 'primitieve' en/of 'zwarte' jazz in Frankrijk en Engeland, zie T. Steen (1995: 66-67).
- (7) Ook op enkele andere wijzen vonden de Europese jazzmusici trouwens een uitweg uit de contradictie van de 'zwarte' jazz gespeeld door 'blanke' musici. In de jaren '60 en '70 vormden zich eigen blanke genres door het gebruiken van rockmuziek, welke ondanks zijn oorsprong niet meer aanzien wordt als 'zwarte' muziek. Ook de improvisatiemuziek of freemusic is een Europese afgeleide, waarbij niet alleen een uitweg werd gezocht uit het dilemma blank-zwart, maar tevens uit het dilemma jazz-klassieke muziek.

## BIBLIOGRAFIE

- BALLANTINE, C. (1984), *Music and its Social Meanings*. New York: Gordon and Breach Science Publishers.
- BECKER, H.S. (1963 (1973)), *Outsiders, Studies in the Sociology of Deviance*. New York: The Free Press.
- BECKER, H.S. (1982), *Art Worlds*. Berkeley: University of Carolina Press.
- BJÖRN, L. (1981), 'The Mass Society and Group Action Theories of Cultural Production: The Case of Stylistic Innovation in Jazz', *Social Forces*, 60 (2): 377-394.
- BODINGER-DE URIANTE, C. (1985), 'Status Judgements among Freelance Musicians', pp. 88-99, in: J.H. BALFE & N.J. WYSZOMIRSKI (eds.), *Art, Ideology, and Politics*. New York: Praeger Publishers.
- BOURDIEU, P. (1979), *La Distinction*. Paris: Les Editions de Minuit.
- DE WEERDT, T. (1991), *Muzikale stijl en muzikale gemeenschap: de wereld van de Brusselse nieuwe muziek in historisch-sociologisch perspectief*. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven (Departement Sociologische Wetenschappen).
- DEVOGHELAERE, M. (1978), 'Belgische jazz: streekgebonden en toch internationaal', pp. 60-61, in: W. VAN EYLE (ed.), *Jazz en geïmproviseerde muziek in Nederland*. Utrecht/Antwerpen: Het Spectrum.

- FABIANI, J.L. (1986), 'Carrières improvisées: théories et pratiques de la musique de jazz en France', pp. 231-245, in: R. MOULIN (ed.), *Sociologie de l'art*. Paris: La Documentation Française.
- FEATHER, L. (1956), *The Encyclopedia of Jazz*. New York: Bonanza Books.
- FORDHAM, J. (1994), *Jazz*. Houten: Gaade/Unieboek.
- FRITH, S. (1988), *Music for Pleasure*. Cambridge: Polity Press.
- GIOIA, T. (1989), 'Jazz and the Primitivist Myth', *The Musical Quarterly*, 73 (1): 130-143.
- HARVEY, E. (1967), 'Social Change and the Jazz Musician', *Social Forces*, 46 (1): 34-42.
- KAMIN, J. (1989), 'Parallels in the Social Reaction to Jazz and Rock', pp.409-428, in: A.W. FOSTER & J.R. BLAU (eds.), *Art and Society: Readings in the Sociology of the Arts*. New York: State University of New York Press.
- KNIGHTS, D. (1975), 'A Classifactory Scheme for Occupations', *British Journal of Sociology*, 26 (3): 294-308.
- KOGER, A.K. (1991), 'The Charlie Parker Phenomenon. A Critical Examination of Responses to the Life, the Man and the Music', *Popular Society & Music*, 15 (3): 41-65.
- KOOPMANS, R. (1977), *Jazz. Improvisatie en organisatie van een groeiende minderheid*. Antwerpen: SUA.
- LAERMANS, R. (1991), 'Het relatieve gelijk van Pierre Bourdieu. De legitimiteit van kunst en cultuur binnen de postmoderniteit', *Boekmancahier*, 2 (3): 153-163.
- LAERMANS, R. (1993), *De lege plek. Opstellen over cultuur en openbaarheid in de provincie Vlaanderen*. Leuven: Kritak.
- LAGAS, M. (1992), *Jazzplatenproductie*. Leuven: Katholieke Universiteit Leuven (Departement Communicatiewetenschappen).
- LEONARD, N. (1962), *Jazz and the White Americans. The acceptance of a New Art Form*. Chicago: The University of Chicago Press.
- LEWIS, A. (1987), 'The Social Interpretation of Modern Jazz', pp.33-55, in: WHITE, A.L. (ed.), *Lost in Music. Culture, Style and the Musical Event*. London: Routledge & Kegan Paul.
- MARGOLIS, N.M. (1954), 'A Theory on the Psychology of Jazz', *American Imago*, (4): 263-291.
- MELLERS, W. (1984), 'Preface', pp.ix-xiii, in: C. BALLENTINE (ed.), *Music and its Social Meanings*. New York: Gordon and Breach Science Publishers.
- MERRIAM, A.P. & R.W. MACK (1960), 'The Jazz Community', *Social Forces*, 38 (3): 211-222.
- MILLER, L. & J.K. SKIPPER (1972), 'Sounds of Black Protest in Avant-Garde Jazz', pp.26-37, in: R.S. DENISOFF & R.A. PETERSON (eds.), *The Sound of Social Change*. Chicago: Rand McNally & Company.
- NANRY, C. (1972), 'Jazz and All That Sociology', pp. 168-186, in: C. Nanry (ed.), *American Music: From Storyville to Woodstock*. New York: Transaction Books.
- NANRY, C. (1982), 'Jazz and Modernism: Twin-Born Children of the Age of Invention', pp. 146-154, in: D. MORGENSTERN (ed.), *Annual Review of Jazz Studies 1*, New Brunswick: Transaction Books.
- NYE, R. (1970), *The Embarrassed Muse: The Popular Arts in America*. New York: The Dial Press.

- OLIVER, P. (1975), 'Jazz is Where you Find it: the European Experience of Jazz', pp. 141-151, in: C.W.E. BIGSBY (ed.), *Superculture: American Popular Culture and Europe*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press.
- PETERSON, R.A. (1972), 'A Process Model of the Folk, Pop and Fine Art Phases of Jazz', in: pp. 135-149, in: C. NANRY (ed.), *American Music: From Storyville to Woodstock*. New York: Transaction Books.
- PETERSON, R.A. (1972a), 'Market and Moralists Censors of a Black Art Form, Jazz', pp. 236-247, in: R.S. DENISOFF & R.A. PETERSON (eds.), *The Sound of Social Change*, Chicago: Rand McNally & Company, Chicago, .
- REED, H.A. (1990), 'The Black Tavern in the Making of a Jazz Musician: Bird, Mingus, and Stan Hope', pp. 7-21, in: H.B. SHAW (ed.), *Perspectives of Black Popular Culture*, Ohio: Bowling Green State University Popular Press.
- SABBE, H. (1994), *Lesnotities Muzieksociologie*, Gent: Universiteit Gent.
- SCHUTZ, A. (1964), 'Making Music Together: a Study in Social Relationship', *Collected Papers*. La Haye: Martinus Nijhoff, pp. 159-178.
- STEBBINS, R.A. (1966), 'Class, Status and Power among Jazz and Commercial Musicians', *The Sociology Quarterly*, (7): 197-213.
- STEBBINS, R.A. (1968), 'A Theory of the Jazz Community', *The Sociology Quarterly*, (9): 318-331.
- STEEN, T. (1995), *De Belgische jazzscène. Een sociologisch portret*. Gent: Rijksuniversiteit Gent (Faculteit Politieke en Sociale Wetenschappen).
- VALKMAN, O. & T. JANSSEN (1975), *Muziek & Publiek*. Amsterdam: Dr. E. Boekmanstichting, Sociaal Wetenschappelijk Studiecentrum voor Kunst en Cultuur.
- VAN MEERBEEK, P. (1991), *De geniale kunstenaar, een historische fictie?* Leuven: Katholieke Universiteit Leuven (Departement Sociologische Wetenschappen).
- WHITE, A.L. (1987), 'Introduction', pp. 1-5, in: A.L. WHITE (ed.), *Lost in Music, Culture, Style and the Musical Event*. London: Routledge & Kegan Paul.
- WILLS, G. & C.L. COOPER (1988), *Pressure Sensitive: Popular Musicians Under Stress*. London: Sage Publications.