

Rammelen in een theeglas

De functie van de korte snaar op de vijfsnarige banjo

Vergelijken met een doedelzak is te simpel

Auteur : **Ad van Trier**

Ad van Trier, portretschilder te Doorn (Amsterdam 1949) is een fiddler /banjoïst/ gitarist die sinds zijn vijftiende jaar Bluegrass heeft gespeeld in verschillende groepen. De laatste jaren leest en noteert hij veel over old-time en bluegrassmuziek en dit essay is een van de resultaten die hij daarvan naar buiten brengt.

© Doorn, juli 2014

3	<i>Doedelzak</i>
4	<i>Drone</i>
5	<i>Ritme</i>
6	<i>Discontinue</i>
7	<i>Percussie</i>
8	<i>Plikaplouk!</i>
9	<i>Voorbeeld op de piano</i>
11	<i>Modale muziek</i>
12	<i>Taal</i>
13	<i>Kissar</i>
15	<i>Chromatisch</i>
16	<i>Strakheid</i>
17	<i>Conclusie</i>

Doedelzak

Het lezen van de reeks artikelen over de geschiedenis van Bluegrass in Nederland van Loes van Schaijk op haar website ¹ was aanleiding om de website van de CCC inc. te bezoeken ². Daarop staat naast veel over de geschiedenis van de groep ook die van de banjo door Jaap van Beusekom, de banjoïst van CCC. In zijn verder heel correcte, beknopte historie tref ik de volgende regels aan:

“Sweeney claimde de uitvinder te zijn van de vijfde snaar, die halverwege de nek begint en de droneton produceert die zo eigen is voor de 5-snarige banjo.”

“Zo ontstaat een droneton, bekend van bijvoorbeeld de doedelzak, die altijd blijft doorklinken en het geluid van de 5-snarige banjo zo uniek maakt.”

Naast dat het tegenwoordig in het algemeen aannemelijk geacht wordt dat Sweeney niet de uitvinder van de vijfde snaar was en dat ook zelf niet claimde - het is hem door anderen toegedicht - stoort mij de term *droneton*. Ikzelf heb me vroeger ook wel van die term bediend, maar in de loop der jaren is me duidelijk geworden dat de vijfde snaar geen dronesnaar is.

In zijn tweede citaat voegt Jaap er nog aan toe dat het zoets is als bij de doedelzak en daarin staat hij niet alleen. Dat blijkt uit het volgende citaat van Art Rosenbaum in *Old-Time Mountain Banjo* ³:

“Many mountain musicians will still tell you that the thumb string was a substitute for the bagpipe drone. Surely the old British pipe and vocal musics were related, but a more important factor is that the banjo can be put into various tunings that do no violence at all to the modal songs or tunes they accompany or play.”

[Veel muzikanten uit de bergen zullen je nog steeds vertellen dat de duimsnaar een vervanger was van de doedelzakdrone. De oude Britse pijp en de vocale muziek waren zeker aan elkaar verbonden, maar een veel belangrijkere factor is dat de banjo (door de vijfde snaar, avt) in verschillende stemmingen kan worden gezet die op geen enkele manier geweld doen aan de modale liederen en melodieën die ze begeleiden of spelen.]

Naast de bevestiging van Rosenbaum dat de doedelzak vaak genoemd wordt, is het van belang dat hij aangeeft dat volgens hem iets anders een rol speelt : de vijfde snaar maakt het mogelijk de banjo zo te stemmen dat

¹ http://www.kunstendenkwerk.nl/Kunst_en_Denkwerk/Weblog/Weblog.html

² <http://www.cccinc.nl/ccc/?p=231>

³ Rosenbaum, Art: Old Time Mountain Banjo, Oak, 1968

de modale muziek in tact blijft. Het is zeker zo dat de vijfde snaar een belangrijke rol speelt in de modale stemmingen, al is het ook weer niet zo dat die snaar nou juist de modale toon aan de stemming toevoegt. In veel gevallen gebeurt dat door een andere snaar. Dus met Rosenbaums uitleg is niet alles duidelijk.

In veel beknopte verhandelingen over Amerikaanse muziek, de banjo en dat rare korte snaartje schrijft men clichématig de opmerkingen over de doedelzak van elkaar over. Maar goed beschouwd doet men dat slechts om een voorbeeld te geven van wat een drone is. Niemand lijkt ooit te hebben onderzocht of te bedoelen dat er een ontwikkeling zou bestaan van een door middel van een luchtzak aangeblazen doedelzak naar de vijfde snaar. Zoiets zou opmerkelijk zijn en lastiger te onderbouwen dan de toevoeging van de vijfde snaar door Sweeney of de overkomst van de banjo vanuit Afrika. De vijfde snaar lijkt alleen maar zo ongeveer op een drone zoals ook een doedelzak die heeft. Het is nu eenmaal niet zo makkelijk om een goed voorbeeld te geven van een drone aan mensen die slechts globaal geïnteresseerd zijn in de banjo.

De suggestie is echter gewekt dat de vijfde snaar een drone is. Maar als hij dát niet is, wat is hij dan wel? Het lijkt voor wie zelf banjo speelt of er iets meer belangstelling voor heeft toch wel van belang te weten wat - als het geen drone is - die snaar vanuit musicologisch standpunt dan wel is. Het zou van belang kunnen zijn om de verschillende speelstijlen te begrijpen en te definiëren wat een vijfsnarige banjo nu precies is, anders dan een banjo met vijf snaren. Zeker omdat die vijfde snaar de banjo zo uniek maakt, zoals alle schrijvers niet ophouden te vermelden. Als die snaar niet een vaker voorkomende drone is, maakt dit de vijfde snaar nóg unieker.

Drone

Dit essay probeert te onderzoeken wat de vijfde snaar wel is. Om te beginnen nog wat over die drone. De definitie daarvan is: een ononderbroken toon die het hele muziekstuk door wordt volgehouden. Bij een via een luchtzak geblazen, half mechanisch instrument [je zou ook een (motor)pomp kunnen gebruiken] als een doedelzak kun je je daar iets bij voorstellen. Bij een snaarinstrument is het lastiger, zeker als dat instrument niet gestreken wordt met een strijkstok. Snaarinstrumenten waarop het hele muziekstuk door één droneton wordt gebruikt zijn er wel vaker, maar die snaren zitten vaak zo verstopt dat ze niet als voorbeeld kunnen dienen: mee-resonerende ondersnaren op Zweedse draailieren of violen, of tokkelinstrumenten uit India zoals de sitar. Voor een algemene verduidelijking werken ze nauwelijks omdat ze passief zijn en dat is bij de banjo niet zo. Voor resonerende snaren klopt de doedelzak als voorbeeld wel, maar ze lijken ons tegelijk de mist in te sturen van *resonantiesnaren* en *bourdonnaren* waarbij de eerste niet worden bespeeld en de laatste wel. Dat laatste zegt gelukkig dan weer wel iets over de banjo: daarop wordt de vijfde snaar in ieder geval bespeeld en hij zou dus onder de bourdonnaren moeten vallen. Maar als we dat nazoeken blijkt het meer een woordenspel te zijn; een bourdon is een drone maar dan in een bepaalde stemming (alsof een resonantiesnaar niet gestemd zou zijn?).

Het lijkt slechts spraakgebruik om een drone op sommige instrumenten een bourdon te noemen. Ook komt er nog een benaming bij banjo's voor als *chantarelle*. Dat wordt uitgelegd als een *meezingertje*, een snaar die resoneert en mee aangeslagen wordt en een hoge voortdurende toon produceert; dit valt in hetzelfde chapter als de drone al zit het dichter bij de banjo. Het is uiteindelijk hetzelfde als een bourdon, vermoed ik, maar het zegt net zo min als de drone iets over wat de vijfde snaar nog meer zou kunnen zijn. Helemaal ontkennen dat de 5-snarige banjo een drone-instrument is kun je niet, maar alleen al uit wat Rosenbaum zegt, blijkt dat het iets anders - met zekere drone-aspecten - moet zijn.

Ritme

Wat wel opvallend is uit deze definities is dat daarin nergens sprake is van ritme. Er is *mee-resoneren* en *het hele stuk door volhouden* van één toon waarvoor hoogstens soms een aanslag nodig is die meegenomen wordt in de al gebruikte aanslag. Dit terwijl er in alle banjoboeken en beschrijvingen sprake is van *ritme*. Nadrukkelijk ritme. Het gaat vaak over dansmuziek, er is sprake van *percussive*, *compulsive* zelfs, er is sprake van ritmische accenten en a-ritmische accenten, syncopische accenten, verschoven accenten, juist op de vijfde snaar, nadruk op het ritme van de duim. Ook de veel genoemde Amerikaanse benamingen voor het bespelen van de banjo zijn veelzeggend : *banging*, *rapping*, *whamming*, *strumming*, *knocking*, *beating*, *framing*, *frailing* and *clawhammer*, kortom de banjo is sterk ritmisch en de vijfde snaar lijkt daar een typerende rol in te spelen. Dat laatste zegt Jaap ook twee keer. En hij is in goed gezelschap :

Pete Seeger schrijft in zijn voor de banjo niet weg te denken instructieboek *How to play the 5-string banjo*⁴:

“ The thing which gives this style of banjo playing its distinctive flavor is the unusual function of the 5th string. It's the ‘ring’ of “hear those banjoes ringing”. Like a triangle in an orchestra, it keeps on dinging away through a whole song, never changing in pitch.”

[Dat wat deze stijl van banjospelen zijn bepalende smaak geeft, is de ongebruikelijke functie van de vijfde snaar. De “ring” ervan uit “ h o o r die banjo's ringen”. (onvertaalbaar, avt) Als een triangel in een orkest, dendert het maar door door het hele lied, nooit van t o o n h o o g t e veranderend.]

Pete noemt de vijfde snaar *ongebruikelijk* en hij dendert maar door als een triangel - dat lijkt wel een *slagwerkinstrument*.

⁴ How to play the 5-string banjo, Pete Seeger; 1949 (ik gebruik een druk uit 1962, avt)

Discontinue

In de dissertatie van Cecelia Conway *African banjo echoes in Appalachia*⁵ vind ik in verband met de drone wel aanwijzingen voor de richting waarin we moeten zoeken:

bladzijde 203 "Since in both families the drone does not ordinarily carry the melody, African Americans seem likely to perceive this droning as having primarily a rhythmic or percussive effect rather than a harmonic one."

[Omdat in beide families (eerst heeft de auteur twee 'families' van speelwijzen opgevoerd, avt) de drone / de vijfde snaar gewoonlijk niet de melodie draagt, lijken Afro Amerikanen eerder geneigd het dronen hoofdzakelijk te beschouwen als een ritmisch of percussief effect meer dan een harmonisch.]

In bovenstaand citaat noemt de schrijver de vijfde snaar *de drone* en zegt dan dat deze de melodie niet draagt. Dat klopt, een drone draagt geen melodie, dat zou een contradictio in terminis zijn, maar hij zegt wel *gewoonlijk*. Het komt dus kennelijk wel voor. (?) Uit het verdere verloop van het citaat blijkt dat als die snaar de melodie niet draagt het voor sommigen niet onlogisch is hem als een ritme- ding te beschouwen.

In het volgende citaat noemt Conway de dronefunctie en de ritmische functie als belangrijke aspecten van de banjo in één adem:

"... critical aspects of the banjo as a folk object- the droning of the short string and its rhythmic use."

[... kritische aspecten van de banjo als een volksvoorwerp - het dronen van de korte snaar en het ritmische gebruik ervan.]

Nog meer in de buurt van wat ik denk, komt Conway als ze T. (Bobby) Thompson (banjoïst van de Red Clay Ramblers) citeert:

bladzijde 200 "This string is sounded as a discontinuous drone- a high pitched, more or less syncopated accent on the second, third or fourth quarter of each beat."

[Deze snaar (de vijfde, avt) laat men klinken als een 'discontinue' drone - een hoog gestemd, meer of minder gesyncopeerd accent op de tweede, derde of vierde kwart-tel van iedere maat.]

De term *discontinue* geeft kort en duidelijk aan wat er met de drone aan de hand is: volgens de definities is een drone een *continue* (meestal harmonische) toon. Een *discontinue* drone is geen drone, maar iets

⁵ African Banjo Echoes In Appalachia, [Cecelia Conway](#); Study Folk Traditions (Publications of the American Folklore Society) 1995

anders. En uit het bovenste citaat blijkt het de spelers meer om het ritmische dan om het harmonische te gaan, terwijl soms een snaar met drone aspecten toch de melodie blijkt te kunnen dragen.

Over hoe de vijfde snaar die zaken kan samenbrengen en kan bijdragen aan de melodie lezen we bij John Burke in *Old Time Fiddle Tunes For Banjo* ⁶, als hij het onderscheid tussen frailing en de clawhammerstijl aangeeft:

“ The (first) A-part is a true frailing arrangement with very little double thumbing (used by frailers primarily for percussion). The steady methodical beat of the banjo is obvious and the 5th string is used as a drone, even on the D-chord where it is slightly dissonant. The (second) A'-part is written in clawhammer style and double thumbing is used to make the melody line almost totally linear. The 5th string is not used as part of the D-chord, but as one note of a melodic run, which includes notes from the D-chord.”

[Het (eerste) A-deel is een zuiver frailing arrangement met zeer weinig double thumbing (de duim bespeelt wisselend meerdere snaren, avt) (door frailers hoofdzakelijk gebruikt voor slagwerk / percussie). De regelmatige methodische slag van de banjo is duidelijk en de 5de snaar wordt gebruikt als een drone, zelfs in het D-akkoord waar hij licht dissonant is. Het (tweede) A'-deel is geschreven in clawhammerstijl en double thumbing wordt gebruikt om de melodische lijn vrijwel helemaal lineair te maken. De 5de snaar wordt niet gebruikt als een deel van het D-akkoord, maar als één noot uit een melodisch loopje, dat noten van het D-akkoord in zich heeft.]

De vijfde snaar wordt in het eerste deel, hoewel er sprake is van een *steady methodical beat* en voornamelijk als percussie, niettemin gebruikt als drone, maar in het tweede met behulp van meer double thumbing - het wisselend gebruiken van de duim voor de vijfde en een andere snaar - wordt hij deel van een melodisch D-loopje.

Percussie

Percussion wordt meestal niet vertaald. In de muziek is het letterlijk *slagwerk*, maar dan op kleine in de hand gehouden instrumenten, niet op trommels en drums. Het is vaak het regelmatig schudden en rammelen en het plaatsnemen van kleine ritmische accenten door het slaan, stoten, kloppen op doorgaans kleine slaginstrumenten of stokjes. *Compulsive* is dwangmatig. Op een banjo wordt dus dwangmatig geslagen, geklopt, gehamerd zou je misschien kunnen zeggen en dat is niet toevallig een van de belangrijkste banjostijlen: *clawhammer*, terwijl de kleine ritmische accenten worden getikt door de vijfde snaar. Ook in de beschrijvingen van de andere dominante stijl - drievinger of Scruggs picking - is vanaf het eerste begin sprake van het spelen van *syncopen* : accenten die binnen

⁶ Old Time Fiddle Tunes For Banjo, John Burke ; Amsco Music Publishing Company, New York 1968

de maatverdeling en het ritme verlegd of verschoven worden; ze klinken daardoor op een ander moment dan je verwacht. Syncopen zijn een uitgesproken ritmisch aspect binnen de melodische lijn: de melodische accenten worden ritmisch verschoven en zo op een verrassende manier benut.

Deze duidelijk ritmische kant van de vijfde snaar verhoudt zich niet met een drone. Dat laatste is volgens mij een in alle onschuld verkeerd gekozen voorbeeld of het is een te oppervlakkige vergelijking die ons steeds op het verkeerde been zet, waar we beter geen aandacht meer aan kunnen besteden. Wat een drone ook mag zijn, op een banjo zit hij niet. Als het om ritme gaat lijken zelfs kerkklokken een beter voorbeeld (waarover later): één toon gedurende het hele stuk en als je het trekken aan het klokketouw *bespelen* noemt worden ze bespeeld in een strak ritme. Maar daarbij ontbreekt de mogelijkheid om een melodie in te brengen. Het muziekstuk van de kerkklok zou je voorzichtig ook wel primitief mogen noemen, nauwelijks een muziekstuk. Op een banjo is dat toch anders.

Plikaplonk!

Om het spelen op de banjo beter uit te leggen - in eerste instantie los van de vijfde snaar - beschrijf ik het volgende voorbeeld. Bekend is een kinderspeeltje, een muziekdoosje van een rond blikje in vrolijke kleuren, waaruit aan de bovenkant een draaislingertje steekt. Ik geloof dat het over het algemeen een *speeldoosje* wordt genoemd, een echte naam is er in het Nederlands niet voor. Draai je aan het slingertje dan klinken er na elkaar een drie- of viertal blikkerige tonen galmend in het blikje dat als klankkast fungeert. Het klinkt als: "*Plikaplonkaplikaplonkaplikaplonka*" Dit als je drie slagen geeft. (Let hier op het woord *slagen* i.p.v. draai!) Iedere slag afzonderlijk is *plikaplonka*; er zitten dus vier klank producerende tongen in het doosje. (Aan het draai-asje, of aan de wand van het blikje.) Bij drie tongen is het *Plikaplonk* en zo zal ik het instrumentje dan ook noemen.

Bij een viertongige plikaplonk heeft iedere slag vier tellen: een vierkwartsmaat. Iedere slag met het draaislingertje vult een maat; je kunt tijdens een muziekstuk in vierkwartsmaat steeds in het ritme een slag geven en produceert zo in iedere maat steeds hetzelfde riedeltje. Zou je met een drietongige hetzelfde doen in een vierkwartsmaat dan kom je een tel tekort; je draait daarom een klein stukje verder voor de vierde tel (maar dat is dan dezelfde als de eerste tel !) Alhoewel je in de maat blijft draaien, is je slag een derde deel langer en daardoor verschuift het ritme waarmee je draait; het beginpunt van je slag zit niet iedere keer bij het naadje van het blikje maar schuift steeds een-derde op tot na drie slagen als de vierde slag weer begint bij het naadje. Dit is in feite het systeem waarmee de banjoïst, in het ene systeem meer dan in het andere, accenten verlegd. (Deze uitleg geldt het sterkst voor driefingerpicking.) Eigenlijk speel je nu ook niet steeds hetzelfde viertonige riedeltje zoals bij een viertongige plikaplonk maar je speelt drie verschillende riedeltjes: steeds beginnend

op de volgende tong, maar binnen hetzelfde ritme. Het kost weinig moeite om je bij dit soort riedeltjes Afrikaanse muziek voor te stellen:
Pete Seeger in *How to play the 5-string banjo*:

“The American folk style of playing seems to me to be basically African. A subtle rhythmic - melodic pattern is set up which repeats itself with no changes in tempo, no matter what complex variations may be introduced.”

[De Amerikaanse folk speelstijl lijkt mij fundamenteel Afrikaans te zijn. Een subtiel ritmisch melodisch patroon wordt opgezet, dat zichzelf herhaalt zonder verandering in tempo, welke complexe variaties ook mogen worden geïntroduceerd.]

Ook het volgende citaat van Art Rosenbaum over het banjospel past in het beeld dat we hebben van Afrikaanse muziek:

“ It can give a song a simple rippling accompaniment or an intricate one, weaving complex figures among or between phrases sung by the voice.”

[(De banjo, avt) kan een lied een eenvoudige kabbelende begeleiding geven of een gedetailleerde, complexe figuren wevend tijdens of tussen frasen gezongen door de stem”.]

Subtle rhythmic-melodic patterns en weaving complex figures geven aan wat er gebeurt in de plikaplank: je weeft er complexe riedeltjes mee.

Het lijkt erop dat wat er met de slaven uit Afrika kwam een muzieksoort is van complexe riedeltjes, niet van drones. De riedeltjes kwamen in de vijfsnarige banjo terecht, waarbij de duim wisselend een positie inneemt als de slinger van de plikaplank. Steeds klinkt eenzelfde toon, niet vanwege de drone, maar vanwege het ritmische aspect; als een slag - niet op een trommel, maar op een snaar, percussive.

Voorbeeld op de piano

Het principe dat hierboven uitgelegd werd aan de hand van de plikaplank vinden we terug in het volgende citaat van Tony Trischka als hij in *Melodic Banjo*⁷ de manier beschrijft waarop Bobby Thompson (een andere dan die bij Cecelia Conway wordt genoemd; deze speelde o.a. bij Jim & Jesse) de drievingerpicking stijl van Scruggs speelt:

“ The important thing to notice is that he’s playing four forward rolls in a row. These forward rolls repeat every three notes (T 1 2, T 1 2, and so on), and since the standard 2/4 measure has the beat falling once every four notes, the beginning of the forward roll and the downbeat will only coincide once every twelve notes. At all other times

⁷ Melodic Banjo, Tony Trischka; Oak Publications 1976

the thumb will pick the string at various places in between downbeats and syncopation will result."

[Het is belangrijk hier op te merken dat hij vier voorwaartse rolls op een rij speelt. De voorwaartse roll herhaalt steeds drie noten (duim 1 2, duim 1 2, enzo verder), en omdat in de standaard 2/4 maat de tel/slag eens in de vier noten valt, vallen het begin van de voorwaartse roll en de neerslag alleen samen eens per twaalf noten. Op alle andere momenten slaat de duim de snaar aan op verschillende plaatsen tussen de neerslagen, en syncopering is het gevolg.]

Het staat hier niet maar de schrijver veronderstelt, dat de duim steeds de vijfde snaar speelt. Het zou namelijk net zo zijn op drie willekeurige andere snaren. Maar het is duidelijk dat het uitsluitend gaat om een ritmisch verschijnsel uit te leggen.

Om de rol van de vijfde snaar wat beter toe te lichten en om het verschijnsel van het *ritmische in het melodische* in snelle langere tonenreeksen (twaalf) te verduidelijken, het volgende voorbeeld. Stel je je een piano voor met alleen de witte toetsten. Met drie vingers, zoals een banjoïst, met duim, wijs- en middelvinger, begin je bij de sleutel-C aan een toonladder. Je begint met de duim, na de derde noot ga je terug naar de duim en noot nummer zeven speel je ook weer met de duim, op acht valt dan het octaaf gespeeld met de wijsvinger. De acht tonen van de toonladder speel je zo in drie groepjes; twee van drie noten en één van twee noten: 3 - 3 - 2 . Het is duidelijk dat de duimaanslag niet symmetrisch over de maat verdeeld is. (De anderen ook niet, maar daarvoor geldt dezelfde redenering.) Als je zonder nadruk speelt, is het tempo en ritme gelijkmatig, maar zou je de duim benadrukken dan hoor je een ritmisch accent in de acht noten. Zou je bijvoorbeeld een vingerhoed op de duim doen dan krijg je drie percussie tikjes in de toonladder, die in de maat blijven maar syncopische accenten zijn. Dit valt vooral op als je de toonladder omhoog verder speelt.

Na de laatste octaaftoon met de wijsvinger begin je nu weer met de duim en speelt weer drie, drie, twee. De laatste noot van de toonladder, de vijftiende valt nu op de duim. In de twee toonladders die lineair melodisch worden gespeeld hoor je nu een syncopisch verlopend tikje, dat aan Zuid-Amerikaanse ritmes doet denken. Denk je nu in plaats van een vingerhoed een vijfde snaar dan krijg je de ritmische accenten in één toon te horen, liggend tussen wat er van de toonladders overblijft. Dit is in principe wat er gebeurt als een banjo langere lussen of *loops* speelt.

Op deze manier kan gevarieerd worden om verschillende, zich herhalende patronen te krijgen. Het aardige is zelfs dat dit systeem na de eerste toonladder in de tweede toonladder de accenten vanzelf anders legt; je begint die namelijk met de duim op de tweede noot van de ladder. Als je na de eerste toonladder niet opnieuw begint met de duim (zoals in het bovenstaande citaat), dan lopen de groepjes van drie gewoon door en klinken de accenten weer anders: pas op de dertiende noot komt je duim weer op de eerste tel.

De enige beperking in het variëren van de vingervolgorde voor het mengen van accentvolgordes en melodienoten zit in de *Rule of Thumb* : de duimregel. Als aan het einde van een reeks de laatste aanslag op de

laatste halve tel van de maat op de duim valt, bestaat de neiging om de volgende nieuwe maat weer te beginnen met de duim. Zo krijg je twee duimslagen direct achter elkaar. De vuistregel voor spelers is dat dat niet mag. Tenzij je een tel rust neemt of de duimaanslag een tel langer laat duren. Twee aanslagen met dezelfde vinger na elkaar lopen niet goed; het gaat ten koste van de snelheid en de strakheid. Ik kom daar later op terug

Al deze manieren van het vormen van melodische patronen met behulp van de vijfde snaar zijn gericht op ritmische accenten.

Modale muziek

Het tweede deel van het citaat van Art Rosenbaum geeft naast ritme nog een mogelijke richting aan.

“but a more important factor is that the banjo can be put into various tunings that do no violence at all to the modal songs or tunes they accompany or play.”

[maar een veel belangrijkere factor is dat de banjo (door de vijfde snaar, avt) in verschillende stemmingen kan worden gezet die op g e e n enkele manier geweld doen aan de modale liederen en melodieën die ze begeleiden of spelen.]

Met al die stemmingen blijkt soms dat er een stemming is die tot gevolg heeft dat de vijfde snaar maar één of twee keer wordt aangeslagen in een heel liedje. Alleen op een bepaald moment is dan een loopje nodig waarin die toon niet gemist kan worden. Zo'n noot is dan melodisch en heeft geen invloed op het ritme, maar ook in dit geval kun je onmogelijk spreken over een drone. Het is wel één toon, maar hij wordt zeker niet het hele stuk door volgehouden.

Vaak wordt door drophumb in zulke gevallen op een andere snaar, de 4e of 3e, gespeeld, soms met een melodietoon of ook met dezelfde toon, maar dan een octaaf lager dan de vijfde snaar. Het ritmische aspect van de vijfde snaar - of beter geduid - het ritmische aspect van de duimactie, blijft dan in tact. Ik heb hierover wel horen zeggen dat de banjoïst “de andere snaar als drone gebruikt”, maar zo kun je alle ritmische en melodische noten die hetzelfde zijn als de toon van de vijfde snaar, waar dan ook gespeeld, wel drone noemen. Hoe vaak wordt de eerste snaar wel niet op de vijfde fret aangedrukt?

Om te verduidelijken dat de stemmingen nog meer invloed hebben en om een ander aspect aan te voeren dat pleit tegen de drone als verklaring of voorbeeld, wijs ik op een Afrikaans instrument dat enige gelijkenis met een banjo vertoont maar waarvan we op geen enkele wijze kunnen aantonen dat het een voorloper van de banjo zou kunnen zijn: de *Kissar*. Zeker nu de laatste jaren de *Akontin*, een wél sterk op een vijfsnarige banjo gelijkende stokbanjo, over het algemeen gezien wordt als een instrument dat na transport naar Amerika tot de 5 string banjo geleid kan hebben. Maar eerst is een zijstapje nodig om de rol van de *kissar* i.v.m. de vijfde snaar te kunnen laten zien.

Taal

De taal die mensen spreken nemen ze met zich mee, ook al is er geen instrument - anders dan de stem, waarmee ze die taal produceren. Taal zit in ons. Dat is ook zo met liedjes. Een liedje kunnen we zingen. We kunnen het ook spelen. Maar zonder een instrument kunnen we het niet spelen. Toch kunnen we het nog altijd zingen. Liedjes die we van onze moeder leerden of die we met onze vriendjes zongen, liederen uit de kerk of van begrafenissen, herinneren we ons en kunnen we zingen ook al hebben we geen instrumenten meer om ze te spelen. Liedjes en muziek zitten in ons net als taal. Spanjaarden zullen niet gauw hun ritmische, pro en contra handgeklap vergeten.

Bij migratie van volkeren door rampen, oorlogen en verhuizend door moeilijk begaanbare gebieden waarbij men de instrumenten waarmee de liederen begeleid werden, kwijt raakte, of waarbij het minstens eenvoudige en lichte instrumenten moesten zijn (daarom vind je geen kerkorgels in de Sahara) kon men altijd nog de liederen zingen zoals men de taal nog spreken kon. Het duurt meestal enkele generaties voor men de taal vergeet. De gewoonten en cultuur waarbinnen men liedjes zong werden meegenomen zelfs al waren de fysieke instrumenten niet meer aanwezig. Was men gewend zoals in Oost-Azië pentatonische toonladders te gebruiken zoals die daar vermoedelijk op pentatonische instrumenten werden ontwikkeld, dan zong men in de nieuwe omgeving pentatonische liedjes. En meer nog, als men voor de begeleiding instrumenten zocht, werden er instrumenten genomen waarop op pentatonische wijze gespeeld kon worden of men bouwde weer instrumenten waarop die speelwijze mogelijk was.

De oversteek naar Amerika door slavernij is net zo traumatisch geweest als rampen en oorlogen en het is aannemelijk dat instrumenten daarbij niet of nauwelijks werden meegenomen. De Europese handelaren zullen ook het nut van de primitieve Afrikaanse volksinstrumenten niet hebben gezien en het is dus niet noodzakelijk dat een fysieke Afrikaanse banjo ooit Amerika bereikt heeft om daar toch een oorspronkelijke, zij het nieuw gebouwde, banjo aan te treffen. Wat meegenomen werd in de herinnering van mensen is de speelwijze, de stemming, de toonladders, alles in de vorm van de liedjes en deuntjes. Een fysieke banjo als *missing link* hoeven we in Afrika niet te zoeken; wat overgekomen is, is een Afrikaans muzieksysteem dat te maken had met een stuk of vijf snaren of een korte snaar en een bepaalde soort stemmingen en dat complexe riedeltjes produceerde tussen de gezongen regels van lange balladen.

Kissar

In zo'n systeem lijkt een akontin goed te kunnen passen al heeft die geen vijf snaren, en dat hadden de eerste banjo's voor zover bekend ook niet. Maar wat te zeggen van een blikken schaalpje bespannen met een dierenhuid en een kam waarop men met vijf snaren ritmische akkoorden en complexe riedeltjes speelt en waarop de vijfde snaar een hoge stemming heeft. Je zou zeggen het is een banjo ware het niet dat de manier waarop hij als een lier wordt bespeeld en de vorm die daarmee samenhangt, roet in het eten gooien.

Omdat we hier tegenwoordig nog nauwelijks weten hoe een lier werkt, zal ik de lier/kissar verklaren. Sinds de klassieke Oudheid bestaat dit harpachtige instrument in het Midden Oosten en tegenwoordig wordt het onder de naam kissar nog gebruikt in Noord Afrika, in landen als Soedan en Nubië. Er liggen vijf snaren naast elkaar zonder een fretbord of toets, als bij een harp. Om de snaren naast elkaar te krijgen, zijn er twee halzen nodig die vanuit de ronde ketel onder een hoek lopen en die bovenaan verbonden worden door een dwarshout, een juk, waaraan de snaren zijn vastgemaakt. Aan de andere kant lopen de snaren over een kam op het vel en worden ze vastgezet op het uit de ketel stekende stuk van de twee halzen. Dat stuk wordt tegen de borst gezet en de linkerhand wordt onder het snarenmatje gelegd zodanig dat er boven iedere vinger een snaar ligt. Daarom vijf?

Met de andere hand raspt men met een plectrum over alle snaren. Legt men de vingers tegen de snaren aan dan zijn ze gedempt en hoor je een droge rasp. Til je één vinger op dan klinkt binnen het raspgeluid die ene snaar. Laat je meer vingers los dan hoor je al die snaren en klinkt er een akkoord samen met de rasp. Wie bekend is met een autoharp herkent dit systeem, waarbij lange met vilt beklede latjes alle snaren dempen behalve als ze in uitsparingen in het vilt vallen in combinaties die volle akkoorden opleveren.

Maar om het banjogevoel nog wat te versterken is er het volgende. Al sinds lang, vermoedelijk al sinds de Oudheid, zijn de snaren aanvankelijk op de lier en sinds honderden jaren ook op de kissar gestemd in een volgorde die in het Engels een *re-entry* toonladder heet. Her-intrede. Het is eigenlijk geen toonladder maar een reeks of een akkoord. Je zou kunnen zeggen : een toonladder die aan het eind opnieuw begint. Of kijkend naar de lier/kissar : een toonladder die met de hoogste toon begint gevolgd door de laagste waarna hij oploopt tot de voorhoogste. Eigenlijk op zich al een riedeltje zoals we kennen in de Afrikaanse muziek. En dus ook zoals op de banjo beginnend met de vijfde snaar.

Waarom men op de lier een dergelijk toonladder hanteerde is niet duidelijk. Ik heb twee vermoedens.

- De muziek in de vroege Oudheid was mede onder invloed van andere instrumenten tot het gebruik van toonladders en reeksen gekomen die van hoog via laag weer naar hoog liepen. De lier werd daar eenvoudig aan aangepast. (Anderen hebben hier vast al over geschreven.) Misschien kun je dat zien in relatie tot de opmerking van Art Rosenbaum dat de stemming geen geweld aandeed aan de modale muziek van die tijd.

- De praktische bespeling van de lier bracht met zich mee dat het instrument beter in evenwicht blijft als je wisselend de buitenste snaren bespeelt of de anatomie van je hand brengt mee dat je makkelijker combinaties kan vormen als je zowel boven je duim als je pink een hoge toon hebt liggen. Op zich maakt het niet uit waar de tonen liggen, als je ze maar in volgorde speelt, maar dat kan veel makkelijker zijn als ze in een bepaalde combinatie liggen.

Op de kissar zitten de snaren aan het juk en ze zijn daarom even lang. Ze zijn op een eenvoudige kissar ook even dik dus het verschil in spanning moet de toonladder vormen. Maar in principe kun je iedere combinatie van tonen kiezen. Zelfs dat lijkt op de banjo met zijn wisselende stemmingen. Zelfs het feit dat er geen toets op het instrument zit, lijkt op de vroege banjo waarop geen fretten zitten; kennelijk zijn beide instrumenten bedoeld voor het klinken van losse snaren.

Hoe de vork van twee halzen tot een instrument geworden zou kunnen zijn met één hals én een toets is niet te verklaren, maar dat men via de herinnering en de kenmerken van de vertrouwde muziek een heleboel kenmerken van de kissar in een nieuw instrument heeft willen stoppen om bekende melodietje te kunnen spelen, lijkt me plausibel.

In ieder geval werpt het gebruik van vijf snaren op de kissar, de toonladder en de manier waarop door het uitdempen van snaren akkoorden en ritmische raspen worden gevormd en tegelijk door de slag over meerdere tellen te rekken of een vinger op de halve tel van de snaar te nemen, verschillende riedeltjes kunnen worden geproduceerd een heel ander licht op de vijfde snaar dan de vergelijking met een drone.

Op de kissar is geen sprake van een drone - of alle snaren zouden drones moeten zijn - alle tonen worden wel het hele stuk door aangeslagen en zo wordt een droge rasp tot ritme gemaakt, maar op dat moment 'dronen' ze niet. De klinkende snaren vormen een akkoord of een melodisch riedeltje. Dit is allemaal geen drone. De snaren worden omwille van het ritme droog aangeslagen; net zo wordt de vijfde snaar van de banjo wordt omwille van het ritme aangeslagen. Niet om de toon of de harmonie. Dit wordt ondersteund door het vaak herhaalde feit dat men geen moeite heeft met vals klinken of clashen binnen de harmonie: "slightly dissonant" wordt het genoemd. Verder kan de vijfde snaar deel zijn van een melodietje, waarbij het wél telt dat hij niet dissonant mag zijn. Het is een combinatie van ritme en zich herhalende korte melodietjes, waarbij de accenten in de riedeltjes ook als ritmische elementen bedoeld zijn.

Een dergelijke benadering van de banjo maakt op een andere manier de bedoeling, de functie en de mogelijkheden van de vijfde snaar duidelijk. Niet eenvoudig meeklinken maar een noot in een speciale toonladder als hulpmiddel om het ritme te accentueren door accenten en door verschillende riedeltjes die ik zo langzamerhand wel *rolls* mag noemen.

Rosenbaum heeft dus wel gelijk dat de modale liedcultuur zich goed laat begeleiden door modale stemmingen en de vijfde snaar speelt vanzelfsprekend een rol in die stemmingen, maar dat komt omdat men met de modale liedcultuur de herinneringen aan de instrumenten, die daarbij hoorden, heeft meegebracht naar Amerika. Instrumenten met vijf

snaren, met een ongebruikelijk toonladder, zonder toets, waardoor het nodig was door anders te stemmen toonaarden te zoeken afhankelijk van het lied. Veel dingen in de vroege banjo's zoals een fretloze toets, het gebruik van open stemmingen, de korte snaar voor de speciale toonladder zijn reminiscenties en ze pasten bij de liederen die men zich herinnerde.

Dat de vijfde snaar helemaal voor die (modale) stemmingen verantwoordelijk is, zoals Rosenbaum zegt, geloof ik niet. Ook mandolines en gitaren spelen modaal zonder vijfde snaar en ze hanteren crosspickings om op banjorolls gelijkende patronen te vormen. Het is niet de vijfde snaar die modale stemmingen mogelijk maakt en die voorkomt dat de modale muziek geweld aan wordt gedaan. Dat de open modale stemmingen voorkomen dat de modale muziek gemaltraiteerd wordt, klopt wel, maar die modale stemmingen hangen niet af van de vijfde snaar; het lijkt hoogstens zo dat de modale stemmingen 'lekkerder' lijken te liggen in een notenreeks die met een hoge noot begint, maar ik vermoed dat het vooral komt omdat Rosenbaum, net als veel ander banjoïsten, er sterk aan gewend is veel (modale) stemmingen te gebruiken. Het gebruik van veel stemmingen is wel erg typerend voor de banjo. Zoals gezegd spelen de andere instrumenten rondom de banjo ook modaal maar ze zullen daar meestal niet voor omstemmen.

Chromatisch

Onder ervaren banjoïsten bestaat er de neiging om melodieën zoveel mogelijk uit te werken. De over lange reeksen noten verlopende ritmische accenten worden benut in *loops*, lange toonladderachtige loopjes omhoog of omlaag. Deze loopjes worden eigenlijk melodietjes op zich en ze worden steeds gedetailleerder. Ze worden zelfs ingevuld met chromatische tonen. De vijfde snaar biedt de mogelijkheid om wisselend met een hoge snaar snel zulke noten in een reeks te plaatsen: valt een noot op een verkeerde tel dan doe je er even een duimslag tussen. Zo wordt er met het ritme gespeeld al verdwijnen uiteindelijk de accenten onder druk van de volledige melodie.

Als deze banjoïsten, vooral in bluegrass, maar er zijn ook melodische clawhammeraars, die loops uitvoeren boven de vijfde fret, dus boven de plaats waar de vijfde snaar begint, dan zullen ze vaak ook de vijfde snaar fretten. Met een duim, maar ook als dat handiger is, met de middel- of wijsvinger. Waar er ook maar een nootje tussen past of als dat de vingervolgorde van de omliggende noten vergemakkelijkt, zullen ze dat doen. Deze manier van spelen of je hem nu mooi vindt of niet en of het banjospelen door het volstrekt melodische ervan teloor gaat, doet er weinig toe; maar het fretten van de vijfde snaar heeft in ieder geval helemaal niets met een drone te maken.

De laatste jaren is het onder Bluegrass virtuozen steeds gebruikelijker complexe klassieke muziek te spelen (Punch Brothers en de Kruger Brothers). Niet speciaal de banjo, ook de mandoline waarvoor al mandolineconcerten bestaan, lokt daartoe uit. Je kunt hierbij nauwelijks van banjomuziek spreken; het is (klassieke) muziek die bewerkt is voor banjo, zoals veel pianomuziek bewerkt is voor viool en andersom. De toonhoogte en ligging lijken vooral cellosonates (Bach) geschikt voor

banjo te maken. Naar mijn idee wordt hier nog slechts praktisch gebruik gemaakt van de vijfde snaar; de cellopartituur moet zo efficiënt mogelijk worden vertaald in snel speelbare melodienoten wisselend op minimaal twee snaren om met de cello vergelijkbare muziek te krijgen. Ook dit is op geen enkele manier te verbinden met het beeld van een drone.

Het zijn niet de melancholische langzame partijen van de cello die voor banjo worden bewerkt, maar de ritmische staccato delen. Opvallend bij deze benadering van de klassieke muziek is dat slechts bepaalde banjo-achtige stukken zich lenen om zo bewerkt te worden voor bluegrass. Hierin speelt de snelheid en strakheid een rol zoals ik in de volgende paragraaf zal uitleggen.

Strakheid

Ik zou nog terugkomen op de kerkklokken en ik doe dat in combinatie met het tweede vermoeden van hierboven over het wisselend gebruik van de buitenste snaren. Zoals het met de linkerhand op de kissar handiger kan zijn om wisselend een hoge toon onder de duim en de pink te hebben, een soort anatomische om-en-om-greep, is het ook met de andere hand: de aanslag van een hoge toon door de duim wisselend met een hoge toon door de (wijs)vinger.

Bij de kerkklokken is het zwaaien van de klokken, de slinger, benut om het ritme van het beieren te reguleren. Het tempo van luidende klokken is vast en strak omdat het om-en-om gaat. Ook in klokken die tijd aangeven zijn slingers en om-en-om hakende ankers de systemen die de tijd, het tempo, regelen. Op een eenvoudige wekker zitten twee bellen. Dit is een kwestie van efficiëntie; met dezelfde aandrijving en beweging van de klepel kunnen om-en-om in dezelfde tijd twee slagen gegeven worden en bovendien krijg je dan met twee bellen twee keer meer herrie. Spanjaarden maken door in te vullen in de pauzes van een eerste handklapper een dubbel zo snel handgeklap mogelijk als een klapper in zijn eentje zou kunnen.

Een slingerbeweging maakt het spel metrisch en is een doorslaggevend middel als het om snel en strak gaat. Je kunt dit eenvoudig zelf proberen door als de thee op is met het theelepeltje van buitenaf tegen het lege glas te tikken. Probeer een strakke reeks tonen te produceren, steeds sneller en uiteindelijk zo snel mogelijk. Hoe dan ook, zal het beter, strakker en sneller gaan als je het lepeltje binnen het glas houdt en beurtelings tegen de ene en tegen de andere zijde van het glas tikt: als je rammelt, als een bel. Dit gaat zelfs het beste als je het lepeltje laat hangen, omdat dan net als bij het beieren van de klokken, de zwaartekracht meewerkt. Het effect is ritme geen melodie.

Dit principe is toegepast op de banjo in de vijfde snaar die door de duim in afwisseling met heel vaak de wijsvinger op de andere hoge snaar, om-en-om kan worden aangeslagen. In het om-en-om principe herkennen we ook de eerder genoemde rule of thumb. Het principe is het sterkst bij drievingerpicking, een systeem dat zijn bekendheid dan ook vooral dankt aan de snelheid waarmee strakke ritmische patronen worden gespeeld en dat juist door zijn strakheid ook een helder gebruik kan maken van uit de maat schuivende syncopen. De op-en-neer gaande beweging van de hele

hand in de downpickingstijlen zoals Clawhammer, belemmert weliswaar de vorming van drievingersyncopen, maar snelheid, strakheid en efficiëntie worden er wel door bevorderd.

Speeltechnieken als de op-en-neer gaande beweging en het niet tweemaal in dezelfde richting aanslaan van dezelfde snaar kennen we inmiddels in Bluegrass ook uit het doorontwikkelde bespelen van mandolines en gitaren (crosspicking). De mandoline van Jim (van Jesse) en de aanpak van vooral Tony Rice zijn onmiskenbaar beïnvloed door de percussie eigenschap van de vijfde snaar.

Conclusie

Uiteindelijk kunnen we vaststellen dat de 5 snarige banjo een ritmisch, percussief gebruik van de vijfde snaar maakt. En dat is precies zo typerend voor de banjo als alle geciteerde schrijvers het bedoelen. Het is zó typerend voor de banjo dat als je het niet zou doen, geen gebruik van de vijfde snaar zou maken als percussie, je eigenlijk niet meer kunt spreken van banjospelen. Het maakt de banjo zelfs ongeschikt voor lyrisch of legato spelen. Een trommel waarop niet meer wordt geslagen maar alleen nog gewreven (?), noem je geen slagwerk meer. Wordt banjospelen volstrekt lineair dan is het geen banjospelen meer - zelfs al houdt het instrument wel zijn klank. Er is dan ook geen reden voor een vijfde snaar en het is logisch dat in andere stijlen waar de banjo een nieuwe rol kreeg het altijd de vijfde snaar was die verdween.

Zoals bij alle kip en ei theorieën is het natuurlijk de vraag wat er eerste was, de stemming met de hoge korte snaar of de ritmische manier van spelen? Naar de historische redenen van de stemming en de snaar kunnen we zoals aangegeven slechts gissen, maar de manier van spelen heeft de mogelijkheden in ieder geval goed benut. De benutting van de vijfde snaar ligt in de eerste plaats in ritmische principes. Je zou daarom kunnen denken aan de benaming *percussiesnaar* alleen doe je daarmee de snaar ook geen recht omdat daarmee de melodische harmonische functie onderbelicht blijft. *Melodische percussiesnaar* dan misschien?

De vijfde snaar maakt een hoge snelheid mogelijk bij een grote ritmische strakheid, hij biedt de mogelijkheid tot het plaatsen van ritmische en a-ritmische accenten en geeft gelegenheid tot het weven van melodische en ritmische zich herhalende of steeds wisselende loopjes, (banjo)rolls, die zelfs volledig melodisch lineair kunnen worden uitgewerkt tot chromatische loops en volledige melodieën en hij lijkt de aansluiting bij de veel voorkomende modale sfeer mogelijk te maken door verschillende praktische modale stemmingen.

En OKé, tussendoor doet hij dan ook nog iets drone-achtigs. Als banjoïst zou je daar niet naar moeten streven. Dan kun je beter doedelijk gaan spelen. En die uitleg is makkelijker! ☆