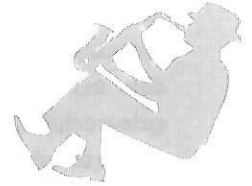


Inleiding

De dansende kathedraal

Stef Slembrouck



'Meer dan jazz' vindt zijn oorsprong in een reeks academische lezingen voor een breder publiek die werden gehouden van februari tot juni 2015 in de Gentse Blandijn. De bedoeling van de reeks was het verschijnsel jazz belichten vanuit diverse invalshoeken – musicologisch, historisch, sociologisch, de banden met de andere kunsten enzovoort. De reeks bood ruimte voor specifieke thema's – bijvoorbeeld wat is improvisatie, jazz en beweging, jazz als wereldbeeld, jazz als interactie, jazz en technologie. We lieten ook jazzmusici aan het woord. De rode draad doorheen de reeks werd 'jazz als gesitueerde praktijk', waarmee wetenschappelijke reflectie werd beoogd over een historisch belangrijke muzikale praktijk, die dit jaar een eeuw oud is – tenminste als men de eerste plaatopname in New York die werd uitgebracht in maart 1917 mag beschouwen als het feitelijke startschot. Jazz is een studiegebied dat tot nog toe op weinig wetenschappelijke onderzoeksbelangstelling kon rekenen in Vlaanderen. De lezin-

genreeks had dan ook een explorerend karakter, met sprekers die werden geselecteerd op basis van hun specifieke expertise.

Met het benoemen van jazz als een gesitueerde praktijk brengt men het muzikale handelen in een concrete context op de voorgrond. Context kan hierbij op velerlei manieren begrepen worden: historisch, politiek, sociaal, economisch, technologisch, cultureel, lichamelijk enzovoort. Wat hierbij vooral op de voorgrond treedt zijn de vele factoren en geschiedenissen die de muziekpraktijk op een bepaald tijdstip en in een bepaalde omgeving maken tot wat ze is, alsook de diverse manieren waarop de muziekbeleving in al haar mogelijke aspecten betekenis krijgt. Of het nu gaat over het historische detail dat ons beeld van de vroege jazzmuziek gekleurd is door technische beperkingen die er de oorzaak van waren dat het slagwerk in vroege opnames nauwelijks hoorbaar was of gewoon achterwege werd gelaten, of het gaat over het meer radicale politieke denken dat met de jazzmuziek verbonden werd in het Europa van kort na de Eerste Wereldoorlog, of het gaat over de constatering dat muziekspelen nog het beste wordt omschreven als kennis die door een lichaam tot stand wordt gebracht – in elk van deze gevallen kan de muziek niet losgemaakt worden van de handelende mens – individueel en collectief. Het kan dan ook moeilijk anders dan dat ‘meer dan jazz’ een interdisciplinair project vormt, dat zich uitstrekt over de grenzen van de diverse wetenschappelijke disciplines heen. Hierbij gaat men niet op zoek naar de ‘essentie’ van de jazzmuziek, alsof een muziekvorm ooit in één essentie gevat zou kunnen worden. In plaats daarvan gaat het om vele mogelijke ‘essenties’, die niet losgemaakt kunnen worden van de tijd en de plaats waarop ze zich manifesteren, van hoe in die context door mensen gehandeld wordt, en wat die handelingen betekenen.

Dat de jazzmuziek allereerst als een gesitueerde praktijk van de muzikale uitvoering kan worden begrepen ligt min of meer voor de hand. Zoals Bernlef reeds opmerkte (Bernlef, 1999, p. 129), net als vele anderen voor hem: ‘jazz is van meet af aan een muziek geweest, gemaakt en bedacht door musici, niet door componisten’. De termen ‘jazz’ en ‘improvisatie’ worden vaak als tweelingen en bijna-synoniemen opgevoerd en zo maakt men al snel korte metten met elke mogelijke verwachting, voor zover ze nog gekoesterd zou worden, dat de jazzmuziek in een muziekpartituur te vatten zou zijn. Het begrip van jazz als een praktijk van de muzikale uitvoering blijkt niet alleen uit de ontstaansgeschiedenis, maar verder ook overvloedig uit de vele voorbeelden van beeldspraak bij het benoemen van de taak, de rol en de potentiële bijdrage van bepaalde instrumenten en muzikale wendingen. Het beeld van de muziek als een voortschrijdende ‘beweging’ is een alomtegenwoordige vergelijking. In het verlengde hiervan kan men wijzen op kleine details, zoals hoe de termen *ride rhythm* en *ride cymbals* verwijzen naar *horse riding* en de rol van de rechterhand bij het gebruik van de teugels, hoe dat voor *schwung* zorgt. Wanneer geef je *schwung*? Hoe doe je dat precies? Het zijn effecten die men eerder begrijpt vanuit de praktijk van het doen, met andere woorden vanuit het moment van het handelen en de interactie met anderen. Men kan in dit verband evenzeer verwijzen naar vrij vage omschrijvingen van bijvoorbeeld de rol van de drummer als *colorist* – als degene die kleuraccenten aanbrengt, naast de meer traditionele rol van *timekeeper*, degene die de maat aangeeft – de meest voor de hand liggende rol die men met de drummer associeert. Kleuren aanbrengen betekent onder andere dat de uitvoering ook wordt voorzien van accenten en klankeffecten, onder meer *fills* (letterlijk: vullingen) genoemd. Hiermee worden vooral gedragingen onderstreept die afhangen van de concrete dynamiek op het moment van de uit-

voering, eerder dan dat het om iets zou gaan wat in strikte regels te vatten valt. Het benadrukken van de uitvoerende praktijk zal net het creatieve spel met impliciete en expliciete patronen in de kijker zetten, als een spel van 'volgen' en 'afwijken', van 'tonen' en 'weglaten', een dynamiek die zeer afhankelijk is van wat op het moment van het spelen 'aan de orde is' of 'ter tafel ligt', een dynamiek die net zozeer wordt bepaald door de interactie met de andere muzikanten met wie men de ruimte op het podium deelt.

Maarten Weyler is een van de pioniers van het jazzonderwijs in Vlaanderen en als docent verbonden aan de conservatoria van Gent en Istanbul. Hij ontwikkelt in het eerste hoofdstuk een analyse van diverse uitvoeringen van hetzelfde nummer, 'You don't know what love is', om zo niet alleen de factor 'improvisatie' maar ook de werking van de individuele instrumenten en hun onderlinge samenspel in detail toe te lichten. De opzet is de lezer wegwijs maken in de denkwereld van solisten en begeleiders. Het model dat wordt uiteengezet legt niet meer bloot dan een traditie, die al even vaak wordt gehonoreerd in de manieren waarom men ervan afwijkt, als dat ze wordt gevolgd. Het is helemaal niet de bedoeling voor te schrijven hoe het moet, maar wel om te tonen hoe men vaak te werk gaat. De taakverdeling tussen de instrumenten en het spel dat ermee gerealiseerd wordt, hangen zo sterk af van hoe men zich verhoudt tot 'de traditie' en hoe de verhouding tot het muzikale materiaal wordt ingevuld op het moment van het spelen. Weyler bouwt de brug van bestaande melodie en muziekstructuur naar uitvoering en brengt zo een aantal jazerfenissen in kaart. Hij besteedt hierbij ook veel aandacht aan de historische ontwikkeling van de terminologie van de uitvoerende praktijk, een terminologie die soms verwijst naar het begrippenapparaat van de klassieke muziek en soms wijst op een eigen vocabularium.

Muziek spelen en muziek beluisteren: beide activiteiten zijn zowel diep lichamelijk, als fundamenteel interactief. Het is net de nauwe samenhang tussen muziekwaarneming en lichaamsbeweging die centraal staat in het hoofdstuk van **Marc Leman**. Leman is als musicoloog verbonden aan het IPem-laboratorium van de Universiteit Gent en is een internationale autoriteit op het vlak van muzikale cognitie. Hij baseert zich op recente ontwikkelingen in wetenschappelijk onderzoek. Aan de hand van gedetailleerde registraties met bewegingssensoren en camera's wordt aangetoond dat lichaamsbeweging geen gevolg is van de muzikale waarneming maar net de muziek aanstuurt. Het meebewegen komt eigenlijk neer op het 'acteren' van de muzikale expressie. Lichaamsbeweging en expressie manifesteren zich dus samen tot middelen om tot een zinvolle interactie te komen met de muziek. Of het nu gaat om wie luistert, of om degene die muziek speelt, een betekenisvolle muzikervaring wordt lichamelijk en interactief tot stand gebracht. In dit hoofdstuk wordt ook een tip van de sluier opgelicht over hoe luisteraars bijvoorbeeld kracht putten uit de muziekbeleving. Jazzmuziek als een lichamelijke verwezenlijking dus.

Wat maakt de jazzmuzikant tot een jazzmuzikant? In Afro-Amerikaanse kringen wordt de term zelf soms verworpen. De muziek behoort volgens sommigen alleen de zwarte gemeenschap toe, want ze is geboren uit de verstedelijking na de slavernij. Jazz begrijpen als een praktijk betekent bijgevolg ook: duiden hoe de betekenis van muziekoptredens inhaakt op diverse perioden in de geschiedenis van de twintigste en de eenentwintigste eeuw en zo mee maatschappelijke betekenis krijgt. Het hoofdstuk van **Matthijs de Ridder** neemt ons mee naar de periode onmiddellijk na de Eerste Wereldoorlog en de aankomst van de jazzmuziek in West-Europa, het begin van de zogenaamde *Jazz Age* waarin de muziek niet alleen kon rekenen op een laaiend enthousiast

publiek maar ook een belangrijke opbouwende rol kreeg toegedicht in het project dat moest bepalen hoe die wereld er nu maar beter kon uitzien na de verschrikking van de loopgraven. De Ridder is een literatuurwetenschapper en tevens auteur van *Rebelse Ritmes*. Hij neemt ons mee op een tocht door de naoorlogse literatuur in Frankrijk, Duitsland, Oostenrijk, Nederland, Denemarken, en België uiteraard – een geschiedenis waarin ook de rol van Paul van Ostaijen niet mag ontbreken. Jazz duikt in het eerste deel van het interbellum op als een soort van moraal, dus, als een manier van kijken naar de wereld na de Eerste Wereldoorlog, toen niets nog helemaal hetzelfde kon of mocht zijn.

In het hoofdstuk dat hierop volgt blijft de blik van de lezer gericht op Europa. **Christopher Hall** is sinds de jaren zeventig een bevoorrechte getuige van de Londense jazzscene. Hij voert ons mee naar het Londen in het derde kwart van de twintigste eeuw, met zijn eigen clubcircuit, waarin Ronnie Scott's een centrale plaats inneemt. Schrijvend vanuit een perspectief dat 'verwijderd' is van de Verenigde Staten, *Jazz Away from Home*, documenteert Hall de drie bijzondere stromingen waarin de stad een belangrijke rol heeft gespeeld: de (post)koloniale erfenis, met de figuren van Joe Harriott (Afro-Caraïben) en Chris McGregor (Zuid-Afrika); de nauwe wisselwerking tussen de jazz en de rockmuziek die ontstaat in de jaren zestig (de context waarin bv. Dave Holland ten tonele verschijnt); en vervolgens de improvisatiemuziek (met specifieke aandacht voor sleutelfiguren zoals Derek Bailey en Evan Parker). De windingen zijn soms ironisch: Joe Harriott slaat de weg in van de *free form* ongeveer op hetzelfde ogenblik als Ornette Coleman dat doet in de Verenigde Staten. Harriott doet dat vanuit zeer originele uitgangspunten, andere zelfs dan bij Coleman. Toch blijft, in tegenstelling tot Coleman, zijn weerklank als medestichter van de vrije vorm beperkt en weinig bekend. Het blanke Londense

publiek was er niet klaar voor en met zijn Afro-Caraïbische achtergrond bevond Harriott zich tevens in de marge van het Amerikaanse gebeuren. Toen Dizzy Gillespie gevraagd werd om mee te spelen, antwoordde hij: 'I don't want to play none of your damn weird music'. Toch kreeg het album *Abstract* een korte tijd later een vijfsterrenrating in *Down Beat Magazine*, een eer die een Britse muzikant niet eerder te beurt viel. Deze details onderstrepen niet alleen de waarde van muzikale vernieuwing, maar ook het belang van een maatschappelijke voedingsbodem ervoor, of het gebrek eraan. Joe Harriott eindigde in armoede, weg uit Londen.

Bij vernieuwing in de muziek of kunst stelt men traditioneel de vraag centraal naar de invloed van een opduikende vorm of genre, alsof die ooit beantwoord kan worden als een vraag *an sich*. Eigenlijk verloopt het verkeer steeds in twee richtingen: de vraag naar de muziek bepaalt zoals steeds ook mee het aanbod. Net zozeer als een publiek al dan niet wordt gevonden voor een nieuwe wending in de muziekgeschiedenis, zo wordt de muziek zelf mee gedetermineerd door de omstandigheden waarin ze kan worden uitgevoerd en verspreid. Zo werd de geschiedenis van de jazzmuziek mee bepaald door de wisselwerking met technologische ontwikkelingen en het inschuiven van de jazzmuziek in de wereld van de lange speelfilm.

De langspeelplaatuitvoering-met-kras-erop van Beethovens 'Für Elise' kennen we uit het liverepertoire van Stefano Bollani. Dergelijke verwijzingen naar de technologische impact op het muziekgebeuren zijn ondertussen ook al bijna een eeuw oud. **Matthias Heyman** vat zijn hoofdstuk aan met een verwijzing naar hoe Louis Armstrong bij wijze van grap de illusie van een 'hangende plaat' ten gehore bracht in een opname van 1927. Hij deed dat door bewust af te wijken van de conventie van vier herhalingen. Heyman is als onderzoeker verbonden aan de Universiteit Antwerpen

en werkt aan een doctoraat over innovatie in het contrabasspel bij Jimmy Blanton, gedurende de 'Blanton-Webster Years' (1939-1941) van Duke Ellington and His Orchestra. Het jazzhistorische onderwerp van de impact van de technologische ontwikkelingen op de jazz behoort, samen met het contrabasspel in de jazz, tot zijn expertise. De impact van technologie op de muziekpraktijk tijdens de twintigste eeuw is zowat van toepassing op alle muzieksoorten en stijlen: van de vroegste opnames en de beperkingen die ze inhielden voor hoe (lang/luid) mocht/kon worden gespeeld, via de langspeelplaat naar de cd en vormen van streaming, de rol van radio als nationaal verspreidingsmiddel, televisie en vervolgens het internet, de rol van de geluidsingenieur en evoluties in de klankversterking enzovoort – een saga van technologische vooruitgang en commerciële rentabiliteit, waarin men op zoek gaat naar de heilige graal van de optimale en authentieke klankbeleving bij de luisteraar. De beperking die wordt opgelegd door de technologie is soms heel ingrijpend (bv. het dempen of achterwege blijven van de drums in de vroegste opnames). De technologie zorgt ook voor distributie en verspreiding op grote schaal. Heyman brengt een bijzonder rijk en gedetailleerd overzicht van bijna een volledige eeuw in kaart, een geschiedenis van beperkingen en evoluerende mogelijkheden. Hij besteedt ook aandacht aan de gevolgen van de huidige situatie van overvloedig ontsloten klankarchieven, een tijdsgewricht waarin zowat alle opnames binnen handbereik zijn van bijna iedereen, wat zowel aanleiding geeft tot historiciserende imitaties als tot eigenzinnige hommages aan de figuren van het verleden en hun muziekbeleving.

In het hoofdstuk dat hierop volgt, schetst **Pascal Vandelanoitte** belangrijke stadia in de parallelgeschiedenis van twee verschijnselen die grotendeels in de twintigste eeuw tot ontwikkeling komen: jazz en film. De nadruk ligt hierbij op de periode na de

Tweede Wereldoorlog, de periode waarin beide een enorme evolutie doormaken. Genres zoals de film noir in de Verenigde Staten (jaren veertig en vijftig) en bewegingen zoals de *nouvelle vague* in Europa (eind jaren vijftig, en jaren zestig) verrijken de filmtaal. In beide gevallen speelt jazz een belangrijke rol. Vandelanoitte is een communicatiewetenschapper en filmhistoricus, verbonden aan LUCA Brussel en professioneel actief bij de Vlaamse Gemeenschapscommissie Brussel. De historische ontwikkelingen die hij noteert slaan zowel op de representatie van zwarte musici (cf. de zgn. Production Code, die segregatie op het witte doek afdwong) als op de maatschappelijke appreciatie van jazz. Vandelanoitte heeft het uitgebreid over hoe de jazzmuzikant moreel en etnisch 'gecast' wordt in de film noir. De jazzmuzikant duikt op in een setting doordrongen van seksueel en moreel verval en, net zoals bij de eerste plaatopnames, gaat het om een blanke muzikant. De etno-rationale grenzen worden pas later gesloopt. Het duurt tot 1961, met *Paris Blues*, voor zwart en blank nadrukkelijk naast elkaar op het witte doek spelen. Duke Ellington schrijft de muziek. Louis Armstrong speelt mee. Sidney Poitiers en Paul Newman delen het witte doek. Gaandeweg haalt de actuele jazz het ook van de breder bekende en vroeger populaire swing- en bigbandmuziek. In de Europese *nouvelle vague* van de jaren zestig zien we bijgevolg een verschuiving van jazz als onderdeel van de karakterisering van een personage naar een hecht samenspel tussen film en muziek, waarbij sommige muzikale principes van de jazzmuziek een direct pendant krijgen in de manier waarop de film zelf wordt opgebouwd. *A Bout de Souffle* van Jean-Luc Godard (1960) is allicht een van de bekendere voorbeelden hiervan.

Het belang van individuele figuren treedt verder in het bijzonder op de voorgrond in de twee hoofdstukken die zijn gewijd aan respectievelijk de overbekende New Yorkse saxofonist,

componist, eigenaar van The Stone, John Zorn, en de New Yorkse pianist Andrew Hill, een goed bewaard geheim. Op de vraag met welke traditie hij zich het meest identificeert antwoordt John Zorn in 2000 dat dit de avant-garde is. **Sarah Posman**, literatuurwetenschapper aan de Universiteit Gent met een bijzondere voorliefde voor het modernisme, diept de verbanden uit tussen Zorns muzikaal-maatschappelijke project – hem in één vakje plaatsen is onmogelijk – en de literaire avant-garde. Veeleer dan een postmodernist die het werk van anderen ‘slim-ironisch citeert’ is Zorn een verzamelaar. Door iets aan te vangen met die verzameling maakt men vormen van samenleven mogelijk en hiermee wil Zorn ook het publiek activeren. Voor elke keuze die wordt gemaakt is er steeds weer de vraag hoe men in het leven staat, hoe men omspringt met een verleden en een erfenis, en hoe men hierbij een relatie aangaat met anderen. Posman benadert Zorn vanuit zijn essay ‘Memory and Immortality in Musical Composition’, dat als een manifest gelezen kan worden. Ze zoomt in op drie aspecten: de verhouding tussen kunst en leven, de relatie tussen tijd en traditie, en de plaats van het individu in het collectief. Zorn, zo concludeert Posman, formuleert een muzikale uitnodiging, die gericht is aan iedereen. Misschien zijn Zorns aspiraties nog het best te vatten als een laattwintigste-eeuwse muzikale variant van Walt Whitmans energieke en zintuiglijke *Leaves of Grass*: wat ons bindt zijn niet alleen de verhalen over het verleden, maar ook de manier waarop we die hier en nu belichamen, wat we ermee doen, nu, en met elkaar. Zorns engagement blijkt ook vandaag nog uit de manier waarop hij The Stone uitbaat als een jazzclub met wekelijks wisselend curatorschap. De muzikant-curator beslist zelf wie zij/hij verder uitnodigt. De exploitatiekosten zijn minimaal, waardoor recettes maximaal de muzikanten ten goede komen.

De muzikale omgang met de tijd staat ook centraal in het hierop volgende hoofdstuk, zij het weliswaar met een ander accent. Vertrekend van ’s mans canonieke plaat, die in dit concrete geval, niet helemaal toevallig overigens, de titel *Point of Departure* meekreeg, behandelt **Didier Wijnants** vier perioden uit het oeuvre van Andrew Hill, vanaf 1963, achtereenvolgens in Chicago, New York, de Westkust om vervolgens in New York te eindigen, waar de pianist overleed in 2007. Wijnants is jarenlang jazzrecensent geweest bij *De Morgen* en kan bogen op een bijzonder rijkge vulde luister- en interviewervaring. Die stelt hem in staat om heel precies het pianospel van Andrew Hill te duiden. Hill wordt onder meer omschreven als een meester van het anarchisme van de zachte verwarring en zijn muziek als een ‘spurten in slow motion’ of als de muzikant die ‘het incasseringsvermogen van de luisteraar op de proef stelt’. Ik citeer de auteur verder: ‘[Hill] was een antimetronoom, een magiër van het ritme, een illusionist van de tijd. Op zijn muziek kun je niet dansen, maar ze swingt wel als de beesten’. Kort samengevat: ritme als de motor van de jazz en ‘ritmische variatie als het middel bij uitstek om muziek reliëf en spankracht te geven’.

De hoofdstukken van Hall, Posman en Wijnants benadrukken elk op hun manier hoe de jazzmusici zich positioneren ten aanzien van maatschappelijke en muzikale erfenissen en tradities. Het stelt ons vocabularium steeds weer op de proef om dit positioneren zo precies mogelijk onder woorden te brengen. Dergelijke oefeningen brengen ook de veelheid aan muzikale tradities en erfenissen in herinnering in het complexe universum van de hedendaagse jazzmuzikant. Welke plaats verlenen we aan deze erfenissen, vooral als we ook proberen te begrijpen hoe de individuele muzikant bijvoorbeeld het improviseren en het moment van het samenspel met anderen ervaart? Dat was een van de vragen die aan bod kwam in de interactieve masterclass gebracht door $\frac{3}{4}$ Peace, het trio van

Ben Sluijs (sax en fluit), **Christian Mendoza** (piano) en **Brice Soriano** (contrabas), waarmee op 4 juni 2015 de lezingenreeks werd afgerond. Het laatste hoofdstuk in 'Meer dan jazz' bestaat uit een transcriptie van het gebeuren, tenminste: een neerslag van wat er gezegd werd. De interactieve sessie bewoog zich tussen spel, toelichting en dialoog met het aanwezige publiek – en het hoeft niet te verbazen dat het gesprek zelf op een gegeven moment aanleiding gaf tot een improvisatorisch experiment ter plaatse, waarbij het trio vertrok van complete stilte met de afspraak alleen iets te spelen als het juist voelt. Voorbij de improvisatie ging deze masterclass, enerzijds zowel over classificeren, benoemen, leren en oefenen, en hoe dat alles weer kunnen loslaten, als anderzijds over wat dat nu eigenlijk betekent, 'spelen in het moment'.

De pianist Thelonious Monk zei ooit: 'Talking about music is like dancing about architecture'. Kan architectuur gedanst worden? Het beeld is zo mooi en spreekt zo sterk aan dat het wel heel jammer zou zijn als het niet mogelijk zou blijken. Ik hoop dan ook dat met de hoofdstukken in dit boek daadwerkelijk een aantal danspassen in deze richting zijn gezet.

Gent, 27 maart 2017

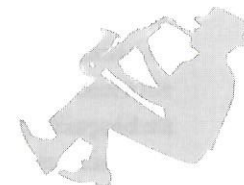
Literatuurverwijzing

Bernlef, J. (1999). *Haalt de jazz de eenentwintigste eeuw?* Amsterdam: Querido.

Jazz, easy listening?

De improvisator en de ritmesectie

Maarten Weyler



Inhoud

Inleiding	23
Wat is jazz?	24
Improvisatie	25
Intro	27
Expositie van het thema	28
Solo's	28
Re-expositie	29
Coda	29
Drie gezongen versies	29
De versie van Ella Fitzgerald	30
De versie van Chet Baker	30
De versie van Andy Williams	32