

Klanken van het noorden

De muzikale verbeelding van de Noordse identiteit

Bachelor scriptie Liberal Arts and Sciences - Politieke Geschiedenis en Internationale Betrekkingen

naam: Wisse Ruyter

studentnummer: 3502856

email: w.v.ruyter@students.uu.nl

cursus: Onderzoeksseminar III-C TCS

begeleider: Asker Pelgrom

inleverdatum: 05-06-2014

aantal woorden: 11.766

Het noorden

Bladeren vallen,
de meren bevrozen
een zwanenvlucht
zeilt, zo triest
naar 't zuiden,
Hun leeftocht zoekend
terugkijkend vol verlangen
ploegen zij door meren
vol heimwee naar de onze!
Een oog zal hen zien
in de schaduw
onder de palmen, en zeggen:
smachtende zwanen
wat is toch de betovering
die het noorden heeft?
Wie het zuiden verlaat
kan toch alleen nog
de hemel zoeken?

Bewerking van 'Norden'

door Johan Ludvig Runeberg

eigen vertaling

Johan Ludvig Runeberg (1804-1877) is een Finse schrijver en dichter, die grote bekendheid geniet in eigen land. Hij heeft onder andere de tekst van het volkslied geschreven. Het originele in het Zweeds geschreven gedicht 'Norden' werd in 1917 op muziek gezet door Jean Sibelius.

Inhoudsopgave

Inleiding	1
I Het beeld van het noorden	3
II Cultureel nationalisme	5
III De negentiende eeuw - klassiek	8
IV De twintigste eeuw - jazz	13
V De eenentwintigste eeuw - pop	20
Conclusie	25
Bibliografie	29

Inleiding

In de imagologie is een veelvoorkomende tegenstelling tussen nationale karakters die tussen het noorden en het zuiden. De vroegste sporen van beeldvorming over het noorden komen uit de Griekse mythologie. Hierin is sprake van een ver paradijselijk oord dat tegelijk, in de woorden van Homerus, een “koude en beangstigende plek” was.¹ Het noorden was ook in latere beeldvorming een koude plek waar eenvoudige, soms zelfs barbaarse mensen leven die tegelijk geprezen worden om hun ijver en eerlijkheid en waar de natuur nog ongerept en groots is.

In de negentiende eeuw ontstond in Noord-Europese landen een zelfbeeld van een transnationale regio die aanhangers van die transnationale gedachte Noords noemen. Het ‘Norden’ (zoals het in het Noors, Deens en Zweeds bekend staat) duidt op een regio met sterke politieke, economische en culturele banden. Het gaat om de landen IJsland, Noorwegen, Zweden, Finland en Denemarken en de overzeese gebieden van deze landen. De term is vooral in de landen zelf gangbaar, terwijl buitenstaanders het vaak ten onrechte over Scandinavië hebben. Die naam verwijst alleen naar de landen met een linguïstische band: Noorwegen, Zweden en Denemarken. Ook in Nederland zijn we gewend om ‘Scandinavië’ te zeggen wanneer we de Noordse landen bedoelen.²

De bekendheid van de Noordse regio is buiten het gebied zelf beperkt, iets wat vaak aan de taalbarrière wordt geweten. Toch wordt er ook in andere landen wel verwezen naar een Noordse cultuur. In de jazz spreekt men bijvoorbeeld van de *Nordic tone* om te wijzen op een specifieke sound die kenmerkend zou zijn voor jazz uit met name Zweden en Noorwegen. Ook hebben enkele klassieke componisten rond de eeuwwisseling een forse bijdrage geleverd aan de vorming en bekendheid van de Noordse regio. Te denken valt aan Carl Nielsen, Edvard Grieg en Jean Sibelius.

Ondanks die belangrijke rol van de muziek in de totstandkoming van een beeld van een Noordse regio is er nog weinig wetenschappelijk onderzoek naar dit aspect gedaan. Imagologische studies van het noorden zijn beperkt in aantal en onderzoeken meestal literaire werken. Dit terwijl ook veel componisten en muzikanten in deze landen zich net als schrijvers lieten inspireren door de eigen mythologie en volkscultuur. Een imagologische studie naar beeldvorming in de Noordse muziek kan daarom een relevante bijdrage leveren aan de kennis over de beeldvorming van het noorden. In deze tekst staat de vraag centraal welke invloed de muziek heeft gehad op de (beeld)vorming van de Noordse regio in de periode van 1850 tot heden.

Daartoe zullen telkens twee stukken uit de drie belangrijke muzikale stromingen behandeld worden: de klassieke muziek, de jazz en de populaire muziek. Vragen die daarbij aan de orde komen gaan zowel over de intentie van de kunstenaar als de receptie: met welke bedoeling werden de muziekstukken geschreven? Bediende de componist zich van elementen die verwijzen naar een regionale of noordelijke cultuur? Hoe

¹ A. Arndt, ‘North/South’, in: M. Beller en J. Leerssen (ed.), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Character: a Critical Survey* (Amsterdam 2007) 387- 389, 387.

² E. Törnqvist, ‘Scandinavian or Nordic?’, *Yearbook of European Studies* 10 (1997) 1-11, 2.

werd hun culturele binding met de regio geduid en werden zij in het bredere kader van Noordse muziek geplaatst? Welk beeld kregen de luisteraars door de muziek van de Noordse regio en strookt dat beeld met de theorieën over noordelijke identiteit uit de imagologie?

Bij de selectie van de muziekstukken is gekozen voor werken van Noordse componisten die binnen hun genre als meest toonaangevend gelden. Edvard Grieg en Jean Sibelius gelden in respectievelijk Noorwegen en Finland als de belangrijkste componist van eigen bodem uit de geschiedenis. Hun muziek ontleent veel aan de volkscultuur en wordt tegelijk als vormend gezien voor de nationale identiteit van hun land. Jan Johansson verkocht van zijn album *Jazz på Svenska* uit 1964 een kwart miljoen exemplaren, en heeft daarmee het bestverkochte jazzalbum uit de Zweedse geschiedenis op zijn naam. Ook bouwde hij een brug tussen jazz en wereldmuziek door Zweedse volksmuziek als uitgangspunt te nemen voor jazzimprovisaties. Jan Garbarek wordt gezien als pionier van de *Nordic tone*, de sound die zo kenmerkend wordt geacht voor het noorden. Volgens sommigen is die ook terug te horen bij Sigur Rós, een IJslands pop-collectief dat samen met Björk wordt beschouwd als toonaangevend voor de florierende IJslandse muziekindustrie. In Zweden is Amon Amarth een van de grondleggers van de *death metal*, een genre dat in Scandinavië een grote groep volgelingen heeft.

Aan de hand van correspondentie van de musici, interviews in tijdschriften en andere geschriften en populaire bronnen over deze composities en musici wordt de visie van de artiesten naast de secundaire literatuur gelegd. Daarbij zal ook aandacht zijn voor enkele musicologische aspecten, zoals de wijze waarop compositorisch met bepaalde onderwerpen wordt omgegaan. De centrale vraag betreft echter de beeldvorming en dus de imagologie. Het onderzoek volgt de historische ontwikkelingen en de muziek die per periode populair was. Het beperkt zich niet tot een bepaalde stroming, zoals in musicologisch onderzoek gebruikelijk is. Op die manier kunnen ook verbanden tussen muziekstukken worden gelegd, die vanuit een musicologische benadering niet voor de hand hadden gelegen.

I Het beeld van het noorden

Zonder stereotypen is de wereld maar complex. Het is de mens eigen om zich een vereenvoudigde voorstelling van allerlei zaken te maken. Zonder die structuur zouden we ons oordeel altijd uit moeten stellen, wat ons handelen onmogelijk maakt. Stereotypen zijn een belangrijk onderdeel van de interactie tussen mensen. Het is daarom de moeite waard om de vorming van stereotypen te bestuderen. Of de beelden die mensen van elkaar hebben waar zijn, doet daarbij niet zozeer ter zake, maar de wijze waarop deze beelden ontstaan. Vaak blijken beelden die mensen onbewust hebben geïnternaliseerd te herleiden tot oude bronnen. Daarom is het belangrijk om stil te staan bij het beeld van het noorden zoals dat is ontstaan, vooraleer het imago van het noorden in de muziek kan worden bestudeerd.

In dit onderzoek staat het beeld van Noord-Europa centraal. Zoals in de inleiding werd vermeld schreef Homerus al over het hoge noorden, een gebied dat in de Griekse mythologie werd bewoond door de Hyperboreeërs. Het was een barbaarse plek, waar Perseus naartoe moest om het hoofd van Medusa te halen. Toch had het voor de Grieken ook een zekere aantrekkingskracht: Hyperborea lag zo ver weg dat het iets paradijselijks had. Met dit ambivalente imago van het hoge Noorden is de kiem gelegd voor een door de geschiedenis heen terugkerend beeld: het noorden is ver van de bewoonde wereld, mysterieus en barbaars. Het beeld van de Noordse regio wordt door Jonas Harvard en Peter Stadius in *Communicating the North* kernachtig verwoord:

“The representative traits of the Nordic region abroad have commonly been a vast and sparsely populated natural environment, a strong state organization and a social structure with a distinctive stress on equality. The image of the simple and, to some extent, unrefined northern peoples appears both as a positive Romantic image and as a negative core-European image stressing the low cultural level of this region.”³

Harvard en Stadius beschrijven hier het beeld van het noorden van buitenaf gezien. Vaak is er sprake van een verband tussen een zelfbeeld en het beeld dat buitenstaanders van een bepaalde culturele entiteit hebben. Positieve karakterisering worden geïnternaliseerd en negatieve karakterisering worden op gunstige wijze geherinterpreteerd.

Cultuur versus natuur

Stereotypen worden niet zelden uit tegenstellingen geboren. Daarom speelt het beeld van het zuiden als wieg van de beschaving een belangrijke rol in de voorstelling van het noorden als barbaars oord. Het noorden staat niet voor beschaving en cultuur, maar voor barbarij en natuur. Vandaar dat het landschap een prominente rol speelt in de beeldvorming van het noorden. De geografische ligging van een plek had volgens Montesquieu zelfs invloed op het karakter van de bewoners. Zijn klimaattheorie, net als die van eerdere denkers zoals

³ J. Harvard en P. Stadius, ‘A Communicative Perspective on the Formation of the North: Contexts, Channels and Concepts’, in: J. Harvard en P. Stadius (ed.), *Communicating the North: Media Structures and Images in the Making of the Nordic Region* (Aldershot 2013) 1-24, 14.

Guillaume du Bartas, speelde een belangrijke rol in de wijze waarop volkeren gekarakteriseerd werden.⁴ Astrid Arndt schrijft over de invloed van Montesquieu's theorie op de noordelijke identiteit in de negentiende eeuw:

“Deriving from Montesquieu’s climate-based theory of cultural relativism (*De l’esprit des lois*, 1748), a moral and aesthetical pluralism emerged: justice, truth, and beauty were complemented by the sublime, the interesting, and the grotesque. The character of a worldly-wise, a-moral, sensuous and collectivist South was opposed to a youthful, open-minded, moralistic, cerebral and individualist North.”⁵

Arndt beschrijft hier een ontwikkeling waarbij het noorden zich probeert te ontworstelen aan het achtergestelde imago dat het door de eeuwen heen als tegenpool van het zuiden had gehad. Het citaat toont het verband aan tussen het perspectief van de buitenstaander en het zelfbeeld, zoals dat zojuist al werd beschreven. De noorderling wordt hier geherinterpreteerd: was hij eerst barbaars en achtergesteld, nu is hij vrij van traditie en hiërarchie. Dat zijn twee kanten van dezelfde medaille. Deze herinterpretatie die vanaf de achttiende eeuw plaatsvindt is het gevolg van het opkomende nationalisme in heel Europa. Daarbij worden naties in nationale karakters gevat, met als doel het aanjagen van nationalistische gevoelens of het markeren van de verschillen tussen volkeren.

⁴ J. Leerssen, *Nationaal denken in Europa: een cultuurhistorische schets* (Amsterdam 1999) 37.

⁵ Arndt, ‘North/South’, 388.

II Cultureel nationalisme

Het nationalisme in Noord-Europa wordt sterk bepaald door een aantal machtsverschuivingen die in de negentiende eeuw plaatsvonden. De kaart van Noord-Europa zag er in die tijd anders uit dan tegenwoordig. In 1809 eindigde de Finse oorlog tussen Zweden en Rusland, waarbij Finland van Zweedse in Russische handen kwam. Zweden kon het verlies in 1814 enigszins verzachten toen het bij de Vrede van Kiel een personele unie met Noorwegen eiste en kreeg. Dat land was tot dat moment deel geweest van het Deense koninkrijk, dat aan de zijde van Frankrijk had gevochten. IJsland bleef als vazal bij Denemarken horen. Deze verschuivingen vormden in bijvoorbeeld Noorwegen en Finland een voedingsbodem voor nationalisme, waarbij werd gezocht naar wat de verschillen waren ten opzichte van Zweden. Toch is er niet alleen nationalisme in de Noordse regio. Na de Napoleontische oorlogen en de daaropvolgende Vrede van Kiel eindigde de vijandschap tussen Zweden en Denemarken. Er was sprake van toenadering en het 'nordisme', ook wel bekend als Scandinavisme, kwam op. Dat was het streven naar een vereniging van de noordelijke landen naar analogie van de Unie van Kalmar, een unie die in 1397 Denemarken, Zweden en Noorwegen onder dezelfde kroon bracht, evenals IJsland, delen van Finland, Groenland en de Faröer Eilanden. Vooral Zweden wilde zijn culturele dominantie in de regio niet verliezen aan de nationalistes in haar buurlanden. De term nordisme wordt vaak gebruikt om op de culturele en maatschappelijk vereniging te duiden, terwijl de term Scandinavisme een politieke lading heeft. De negentiende eeuw zag dus een opleving van zowel het nationalisme als het internationale nordisme.

Zoeken naar de volksgeest

Het nationalisme begon vaak met een zoektocht naar bronnen van een gedeelde volkse identiteit. Jacob en Wilhelm Grimm verzamelden en bundelden de sprookjes uit het Duitse taalgebied omdat zij dachten dat daarin de Duitse volksaard zich zou openbaren. In Finland was het Elias Lönnrot die in Karelië speurde naar volksvertellingen. Ook de ideeën van Johann Gottfried von Herder waren erg belangrijk voor de natievorming in Noord-Europa. Herder stelde dat volkeren een bepaalde *volksgeist* hadden, iets dat hij probeerde aan te tonen in zijn collectie *Volkslieder* [later gepubliceerd als *Stimmen der Völker in Liedern*, WR], een bundeling van volksliederen uit alle Europese landen. Volgens Herder toonden deze vertellingen en liederen in hun oorspronkelijke taal de ziel van het volk. Achter deze inzichten gaat de primordialistische gedachte schuil dat nationaliteiten een natuurlijk verschijnsel zijn, maar nationaliteiten zijn menselijke constructies. Datzelfde geldt voor karakterschetsen van nationaliteiten.

Het nationalisme van Herder en de gebroeders Grimm wordt cultuurnationalisme genoemd, omdat het de cultuur als drager van de natie beschouwd. Het onderscheidt zich daarmee van bijvoorbeeld het staatsnationalisme in Frankrijk. Dat Herder en de gebroeders Grimm alledrie Duitsers zijn, is niet toevallig: Duitsland was in hun tijd staatkundig geen eenheid, dus een gedeelde cultuur móest wel de basis van het nationalisme vormen. In de Noordse regio was er een soortgelijke aanleiding voor het cultuurnationalisme: door de verwevenheid van de landen in personele unies of andere afhankelijkheidsrelaties was een unieke nationale identiteit moeilijk vast te stellen. Er was altijd enige frictie tussen de gezochte nationale identiteit en de gedeelde Noordse identiteit. De maatschappelijke elites in Noorwegen en Finland spraken

respectievelijk Deens en Zweeds, wat er toe leidde dat cultuurnationalisten de eigen taal juist gingen gebruiken.

De muzikale verbeelding

Cultuuruitingen spelen een belangrijke rol in het verspreiden van stereotypen. Harvard en Stadius geven een voorbeeld van hoe kunst kan bijdragen aan het imago van een regio: “Ibsen’s plays had an impact on how the Nordic societies were imagined. A case in point is the image of the Nordic woman, who for many became equivalent to the character of Nora in *A Doll’s House*.”⁶ Henrik Ibsen wordt gezien als een grondlegger van het modernistische drama en is een sleutelfiguur in de Noorse literatuurgeschiedenis. Peer Gynt is een toneelstuk dat hij schreef op verzoek van de Noorse staat, die hem ter inspiratie een rondreis door Rondane, de Noorse bergen, aanbood. De verhalen die hij daar hoorde vormden de basis voor het stuk. Opmerkelijk is dat Ibsen het stuk in het Deens schreef, wat juist niet de taal van het volk was. Dit is dus strijdig met de nadruk die cultuurnationalisten veelal op de eigen taal leggen.

Ook de muziek kan een beeldbepalende rol vervullen in de vorming van een nationale identiteit. Componist Ralph Vaughan Williams betoogt in het artikel ‘Should Music be National?’ dat alle muziek uiteindelijk geworteld is in een bepaalde nationaliteit. De componist groeit op in een bepaald milieu, krijgt met de eigen volksmuziek te maken en probeert met zijn muziek een publiek te bereiken. Dat publiek zal aanvankelijk altijd ontstaan uit de eigen sociale omgeving van de componist en het drukt met haar smaak een stempel op de stijl van de componist. Muziek klinkt volgens Vaughan Williams dus altijd nationaal.⁷ Maar de invloed kan nog verder reiken. “Music is a temporal phenomenon. It creates spaces by connecting inside and outside and that allows it to overcome any kind of place”, aldus de platenbaas van ECM, Manfred Eicher.⁸ Musicologe Rebekah Jordan heeft het ook over de capaciteit van muziek om een imaginaire plek te creëren: “Music, representing a place not previously experienced, has the power to create, in the mind of the listener, a mental picture and definition of that place and its social mores”.⁹ Tony Mitchell, ook musicoloog, benadrukt nog steviger het creërende vermogen van muziek: “Music can evoke or recreate places, spaces, localities and occasions, as well as providing biographical cartographies and metaphorical orientation guides, along with effective embodiments of identity, home and belonging.”¹⁰ Muziek is dus sterk met geografie verbonden, het volgt de nationale identiteit, maar kan die ook vormen. Muziek is een vrij abstracte kunstvorm die tevens zeer direct ervaren wordt, het biedt daarom veel ruimte aan de verbeeldingskracht van de luisteraar.

⁶ J. Harvard en P. Stadius, ‘A Communicative Perspective on the Formation of the North: Contexts, Channels and Concepts’, 14.

⁷ R. Vaughan Williams, *National Music* (London 1959) 3-7.

⁸ M. Eicher, ‘The Periphery and the Centre’, in: S. Lake en P. Griffiths (ed.), *Horizons Touched: The Music of ECM* (London 2007) 7-12, 7.

⁹ R. Jordan, ‘Edvard Grieg: Between two Worlds’, (Scriptie musicologie, Open Access Dissertations and Theses, Paper 6509, 2003) 54.

¹⁰ T. Mitchell, ‘Sigur Rós’s Heima: An Icelandic Psychogeography’, *Transforming Cultures eJournal* Vol. 4 No. 1 (2009) 172-198, 173.

Verskillende componisten in de negentiende eeuw poogden bij te dragen aan het nieuwe nationale bewustzijn door met hun muziek een imaginaire voorstelling te schetsen van de natie. Een van de grootste muzikale vernieuwers uit die periode was Richard Wagner. Wagner's composities waren harmonisch innovatief en hij staat bekend als de componist die het *Leitmotiv* populariseerde. Dat is een kort muzikaal thema dat wordt gebruikt om een persoon of begrip te verbeelden. Telkens wanneer bijvoorbeeld een bepaalde acteur in *Die Ring des Nibelungen* het toneel betrad ging dat vergezeld met een karakteriserende melodie. Richard Wagner wordt gezien als een van de grondleggers van het muzikale nationalisme en de nationale romantiek. Wagner maakte overweldigende *Gesamtkunstwerken* waarin volksvertellingen en mythologie de basis vormden voor zijn nationalistische producties die literatuur, theater en muziek combineerden. Het *Leitmotiv* was daarin ook bruikbaar om bijvoorbeeld nationalistische sentimenten aan te wakkeren.

Twee componisten die zeer door Richard Wagner werden geïnspireerd waren Edvard Grieg en Jean Sibelius. Beiden bezochten een uitvoering van *Die Ring des Nibelungen* in Wagner's theater in Bayreuth, kort voordat zij de composities die in deze tekst behandeld zullen worden schreven. De harmonische vernieuwing van Wagner is in de muziek van Grieg terug te horen, net zoals het gebruik van een *Leitmotiv* veel voorkomt in de muziek van Sibelius, maar de belangrijkste inspiratie vormde toch wel het muzikale nationalisme.

III De negentiende eeuw - klassiek

Edvard Grieg (1843 - 1907) wordt gezien als de grootste componist van Noorwegen. Zijn carrière is onlosmakelijk met het land verbonden. “Het Noorse volkse leven, de Noorse sagen, de Noorse geschiedenis en bovenal de Noorse natuur hebben al sinds mijn jeugd een diepe invloed gehad op mijn creatieve werk”, zo schrijft hij in een brief aan de Amerikaanse auteur Henry Finck¹¹. In 1863 reisde hij naar Denemarken waar hij in contact kwam met enkele jonge Deense componisten. Door hen raakte hij geïnspireerd om nationalistische muziek te gaan componeren. Samen met Rikard Nordraak (1842-1866, Grieg schreef een treurmars na diens dood) richtte hij *Euterpe* op, een vereniging ter bevordering van Scandinavische muziek. Nordraak, die het Noorse volkslied componeerde, was een bepalende figuur voor de muzikale ontwikkeling van Grieg, John Horton schrijft in *Scandinavian Music*:

“It was not Nordraak’s compositions so much as his infectious enthusiasm for all things Scandinavian that made the strongest impression. [...] Nordraak was the catalytic agent that brought about the transmutation of Grieg from a disciple of the Leipzig school [waar Grieg, net als vele andere Noord-Europese componisten, aan het conservatorium studeerde, WR] into an ardent nationalist.”

Euterpe beoogde de muziek uit heel Scandinavië te bevorderen, maar Grieg componeerde zelf duidelijk met de bedoeling om een nieuwe muzikale taal te creëren om Noorwegen te verbeelden. Dat laat zien dat componisten, maar ook schrijvers en dichters, in deze periode weliswaar bezig zijn met het verbeelden van de natie, maar vaak actief zijn in een breder cultureel netwerk dat heel Scandinavië overspant.

Edvard Grieg - Echo’s uit het Noorse verleden

Edvard Grieg schreef veel liederen, maar een van zijn bekendste werken, vooral ook door het vele gebruik in de populaire cultuur, is de Peer Gynt Suite. Deze suite bestaat uit composities die Grieg schreef voor het toneelstuk *Peer Gynt* van Henrik Ibsen, geschreven na zijn reis langs de bergvolkeren van Noorwegen. De muziek die Grieg schreef voor het toneelstuk heeft een aantal opvallende kenmerken. Anders dan soms gedacht wordt zijn de melodieën geen variaties op Noorse volksmuziek, maar originele composities. Aan Finck schreef hij: “De geest van mij thuisland, dat sinds mensenheugenis wordt geuit in de volksmuziek, zweeft over mijn muziek... maar ik ben mij niet bewust van enige directe imitatie.”¹² Hij probeerde een geluid te ontwikkelen dat net als volksmuziek de ziel van Noorwegen ving, maar wel nieuw klonk. Een combinatie van wat vertrouwd was en tegelijk uniek klonk. Over de twee stukken uit Peer Gynt die het meest op volksmuziek zijn gebaseerd, ‘Halling’ en ‘Springar’, schreef Grieg in een brief aan dirigent Johan Hennem: “Beide dansen moeten gespeeld worden in precieze overeenstemming met de tradities van het volksdansen, met scherpe accenten tegen de maat in en een krachtige opstreek [op strijkinstrumenten, WR],

¹¹ E. Grieg, *Letters to colleagues and friends*. F. Benestad, W. Halverson ed. (Columbus 2000) 227.

¹² Ibidem, 227.

zodat het beeld geloofwaardig en authentiek is.”¹³ De strijkers spelen een belangrijke rol in deze composities om dat de Hardangerviool een belangrijk instrument was in de volksmuziek van Noorwegen.

Grieg liet zich voor de harmonie nadrukkelijk inspireren door Oost-Europese volksdeuntjes, waardoor hij middels ongebruikelijke toonladdersoorten kon spelen met de verwachtingen van het publiek. Wojciech Stępień schrijft in zijn verhandeling over de muzikale verbeelding van trollen en elfjes dat Grieg de mythologische figuren muzikaal verbeeldt door de ritmes van de bekende Noorse volksdans *halling* te combineren met zigeunertonladders. Dat ritme wordt bepaald door een ostinato-begeleiding met een nadruk op de reine kwint. Wojciech Stępień: “the perfect fifth is often used in classical and romantic music as an echo or symbol of nature, deriving from its place as the second interval in the series of overtones.”¹⁴ In de melodie maakt Grieg in alle door volksmuziek geïnspireerde werken die Stępień in zijn tekst behandelt gebruik van de tritonus, het interval dat uit drie hele toonafstanden bestaat en ook wel de overmatige kwart heet. Dit beruchte interval wordt door zijn dissonante klank door Grieg gebruikt om het mysterieuze karakter van de mythologische figuren in de muziek nog eens te vergroten.

“Since the first modern theories of folk music in the late eighteenth and early nineteenth century, concepts of folk music have increasingly responded to a history of ideas that emphasizes the nation.” schrijft Philip Vilas Bohlman in *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History*.¹⁵ Het ligt dus enigszins voor de hand dat Grieg zijn toevlucht tot de volksmuziek zoekt als hij een nieuwe Noorse identiteit wil vormen met zijn muziek. In de inleiding bij Slåtter Op. 72, zijn bewerking van 17 Noorse *halling*-volksdansen schrijft Grieg: “[Noorse boerendansen] worden aan ons overgeleverd uit een tijd dat de cultuur van de Noorse boeren in de solitaire bergvalleien nog geïsoleerd was van de buitenwereld, waaraan het zijn originaliteit te danken heeft.” Grieg vervolgt te zeggen: “Ieder die zulke muziek kan waarderen zal genieten van de originaliteit, het vermengen van fijne, zachte gratie met stevige, bijna onbehouwen kracht en ongetemde wildernis.”¹⁶ De terminologie (zachte gratie, onbehouwen kracht, ongetemde wildernis) van Grieg is opmerkelijk, omdat het woorden zijn die vaak gebruikt worden om het karakter van noorderlingen te typeren.

Jean Sibelius - Het nieuwe geluid van de oude mythen

‘Een van de grootste figuren van het Noorden’, zo noemde Grieg de Fin Jean Sibelius eens. Een uitspraak die volgens Jorma Daniel Lünenbürger aantoont dat Grieg een breder begrip had van het ‘noorden’, als een culturele entiteit die verder reikte dan de nationale grenzen.¹⁷ Jean Sibelius (1865 - 1957) wordt gezien als de

¹³ F. Benestad en D. Schjederup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist* (Gloucester 1988) 184.

¹⁴ W. Stępień, *Grieg’s Uncanny: representations of Scandinavian mythical creatures* (Lezing op de Grieg Conference, Berlijn 2009) 4.

¹⁵ P. Vilas Bohlman, *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History* (Santa Barbara 2004) 86.

¹⁶ J. S. Walden, *Sounding Authentic: The Rural Miniature and Musical Modernism* (Oxford 2014) 15.

¹⁷ J. D. Lünenbürger, *Grieg, Sibelius and the German Lied* (lezing op de Grieg Conference, Kopenhagen 2011) 2.

belangrijkste componist van Finland en heeft net als Grieg veel bijgedragen aan het nationalisme in zijn land. Hij kreeg, net als Edvard Grieg in Noorwegen, een salaris van de overheid voor zijn verdiensten. Zijn werk *Finlandia* wordt vaak gezien als het officieuze volkslied van het land. Donald J. Grout schrijft in *A History of Western Music*:

“Het ligt voor de hand om zijn muziek te zien als de neerslag van zijn grote liefde voor de natuur, vooral die in de Scandinavische landen. ‘Somber’, ‘guur’ en ‘elementair’ zijn vaak gebruikte adjectieven. Daar staat tegenover dat hij geen volksliederen citeert of imiteert; er is weinig of niets wat duidt op directe volkse invloeden op zijn muziek”.¹⁸

Sibelius onderscheidt zich ondanks zijn nationalisme dus van Grieg, door een duidelijke eigen klank te zoeken die invulling kan geven aan de narratief van zijn muziek.

Kalevala en Lemminkäinen

De *Kalevala* is een oud epos dat zich afspeelt in de Finse regio Karelië, een gebied in de oostelijke grensstreek met Rusland. Het epos is door de dichter Elias Lönnrot na zijn omzwervingen door Karelië in 1835 voor het eerst op papier gezet. Het epos heeft geen duidelijke oorsprong, maar bevat in ieder geval elementen die zijn te herleiden tot christelijke tradities uit de vroege middeleeuwen, hoewel Lönnrot het als een pre-christelijke tekst presenteerde.¹⁹ Het epos is geen coherent verhaal, maar bestaat uit een aantal losse gezangen, die soms *runen* worden genoemd. De *Kalevala* was voor veel Finse nationalistische kunstenaars een bron van inspiratie in de 19e eeuw, een periode waarin Finland een groothertogdom binnen het Russische Rijk was. Tot 1809 had Finland deel uitgemaakt van Zweden en veel nationalisten waren er op gebrand zich vooral te onderscheiden van de Zweden. Urpo Vento van de Finnish Literature Society schrijft: “The *Kalevala* fulfilled the expectations of a nationalistic educated class for a work which would raise Finnish culture to the level of that of Sweden and Russia.”²⁰

De Lemminkäinen-suite van Sibelius is gebaseerd op bepaalde runen uit de *Kaleva*. Het epos speelt in het hele oeuvre van Sibelius een sleutelrol, veel van zijn werken stonden in het teken van het Finse nationalistische streven. Onderwerpen die Sibelius daarbij veelvuldig gebruikte waren de natuur, de mythologie van de *Kalevala*, Finse literatuur (vooral de dichter Runeberg) en het protestantisme. De Lemminkäinen-suite gaat over de reizen van de held Lemminkäinen in Tuonela, het land van de doden, waar hij een zwaan moet doden. Volgens musicoloog Erik Tawastsjerna probeert Sibelius niet alleen de inhoud van de tekst muzikaal weer te geven, maar ook de wijze waarop de *runen* worden gedeclameerd: “by dint of

¹⁸ D. J. Grout en C. V. Palisca, *Geschiedenis van de westerse muziek* (Amsterdam 2001) 740.

¹⁹ S. Kambe, *Jean Sibelius's Kullervo and Lemminkäinen: Form, Image and Musical Narrative* (Helsinki, 2005) 36.

²⁰ U. Vento, ‘The Role of the Kalevala in the Finnish Culture and Politics’, *Nordic Journal of African Studies* Vol. 1 No. 2 (1992) 82-94, 83.

repeating motives and by the use of the Dorian mode Sibelius induces the atmosphere of monotony that he associated with the Finnish runic melodies”.²¹

Musicoloog Allison Portnow schrijft over zijn wijze van componeren: “Sibelius employs specific signifiers, or “topoi,” which shift in relation to one another when heard inside the musical “crystallized” form, creating a musical vastness - a vastness that echoes and narrates the epic poem of the *Kalevala*.”²² Sibelius gebruikt dus geen duidelijke melodieën maar terugkerende korte thema’s die samen het grotere geheel kenbaar moeten maken. De vergelijking die Portnow met de *Kalevala* maakt kan verwijzen naar de inhoud van het epos, maar ook naar de onsamenhangende *runen*, die samen geen chronologisch verhaal zijn, maar wel een groots ‘kristalliserend’ geheel vormen van met elkaar in verband staande stukken. Tawaststjerna beschrijft in zijn verhandeling over de Lemminkäinen-suite in de biografie *Sibelius* hoe de muziek kristalliseert:

“Harmonically Sibelius achieves striking effects with the simplest of means. [...] If one regards the modulatory changes in [Wagner’s, WR] *Tristan* as sensual and ardent, modern by the side of the majority of works written at the time, those in ‘The Swan of Tuonela’ [het tweede deel van de Lemminkäinen Suite, WR] could be thought of as cold, icy, frigid and tinged with an almost Palestrina-like archaism. Only at one point in the desolate, deathlike landscape do we find any sign of human life. A pizzicato on the strings engenders an atmosphere of uncertainty and anticipation, the Swan’s lament rises and suddenly becomes a cry of longing. Then there is a magical modulation from A major to C that seems like a momentary lifting of the mists that enables us to catch a glimpse of the shores from which a horn fanfare is heard.”²³

Tawaststjerna’s beschrijving van de muziek klinkt niet bepaald vrolijk. Wie de muziek hoort kan dat beamen. Glenda Dawn Ross schrijft in haar biografie over Sibelius: “Finnish leaders held the strong conviction that humor had no place in fulfilling the national hopes. There are clear indication that a stern nature was self-consciously adopted (made, not born) as a way of separating Finns from “merry Swedes” and promoting national definition. The gloom inevitably reached into music.”²⁴

Noordelijke verwantschap

Het is duidelijk dat Grieg en Sibelius de bedoeling hadden om met hun muziek een nationalistisch gevoel aan te wakkeren. Maar is er een noordelijke eigenheid te onderscheiden in de muziek van Grieg en Sibelius die hun nationalisme overstijgt en hadden zij die intentie ook?

²¹ E. Tawaststjerna, *Sibelius*, Vol. 1 1865-1905 (London 1976) 174.

²² A. Portnow, ‘Epic Time and Narrativity in Jean Sibelius’s Lemminkäinen Suite’ (Scriptie musicologie, Chapel Hill 2007) 1-2.

²³ E. Tawaststjerna, *Sibelius*, 172.

²⁴ G. Dawn Ross, *Sibelius: a Composers Life and the Awakening of Finland* (Chicago 2009) 85.

Daniel Grimley, musicoloog en Sibelius-expert zegt dat de beide componisten sterk geassocieerd worden met het landschap van de noordelijke landen:

“Many of the photographs taken of Sibelius at *Ainola* [zijn huis op latere leeftijd, WR] during his eighties, half-lit and austere, serve to reinforce Arnold Bax’s famous description of the composer as ‘an arresting, formidable-looking fellow, born of dark rock and northern forest’, explicitly eliding national topography and the composer’s individual physiognomy with a sense of intense creative alienation.”²⁵

De muziek van Grieg verwijst expliciet naar de volksdansen van de Noorse volken in de bergen en gebruikt ook echo-effecten en timbres die associaties oproepen met de volkswijsjes van bergvolkeren, zoals het geluid van fluiten dat doet denken aan de herders op de berghellingen. Bovendien noemt Grieg het geïsoleerde leven van bergvolken een voorwaarde voor originaliteit. De natuur en isolationisme zijn dus belangrijke thema’s in de muziek van het noorden, zoals ook Yvonne Wasserloos zegt in haar lezing over het landschap in Scandinavische muziek.²⁶

De natuur en het isolationisme spelen dus voor beide componisten een belangrijke rol. Dat isolationisme kan gezien worden als een gevolg van de beeldvorming van het noorden als een perifere, ver van de beschaving gelegen regio. De wijze waarop Grieg de volksstammen in de bergen van Noorwegen beschrijft strookt helemaal met termen die in de imagologie ook veel voorkomen als het noorden wordt beschreven: “het vermengen van fijne, zachte gratie met stevige, bijna onbehouwen kracht en ongetemde wildernis”.²⁷ Ook blijkt uit de uitspraken van Grieg en zijn deelname aan *Euterpe* dat hij de culturele ontwikkeling in de hele Noordse regio belangrijk vond.

²⁵ D. M. Grimley, *The Cambridge Companion to Sibelius* (Cambridge 2004) 1.

²⁶ Y. Wasserloos, *Hearing through eyes, seeing through ears: Nation and Landscape within the Works of Niels W. Gade, Edvard Grieg and Carl Nielsen* (Lezing op de Grieg Conference, Bergen 2007) 1.

²⁷ J. S. Walden, *Sounding Authentic: The Rural Miniature and Musical Modernism*, 15.

IV De twintigste eeuw - jazz

In 1899 poogde tsaar Nicolaas II Finland te russificeren. Jean Sibelius componeerde in dat turbulente jaar ook *Finlandia*, dat vrijwel meteen symbool zou staan voor het Finse verzet tegen de Russische overheersing. Hoewel Sibelius nooit politiek actief zou worden speelde hij wel een belangrijke rol in de onafhankelijkheidsstrijd: als muzikale vertolker van het Finse leed en als icoon van de Finse cultuur. In de laatste dertig jaar van zijn leven componeerde Sibelius niet meer, maar hij bleef al die tijd een belangrijk publiek figuur dat symbool stond voor de natie, zoals door Arnold Bax omschreven in het vorige hoofdstuk. In 1817 zou Finland eindelijk onafhankelijk worden. Het land volgde daarmee Noorwegen, dat in 1905 de personele unie met Zweden had beëindigd. De eerste helft van de twintigste eeuw stond in de Noordse regio in het teken van modernisering en industrialisatie. De noordelijke landen gaven in deze periode vorm aan de verzorgingsstaat. Het was natuurlijk ook een tijd waarin de kunstwereld zich snel ontwikkelde en het modernisme zijn intrede deed. Het tijdperk van de grote romantische componisten liep ten einde. De grote maatschappelijke veranderingen en de internationale politieke ontwikkelingen zorgden in de samenleving dikwijls voor onrust of onzekerheid.

De jazz deed gedurende de jaren 30, het tijdperk van de swing, zijn intrede in de Noordse regio en was al snel erg populair bij dansgelegenheden en verenigingen. In Denemarken, waar door de hoge werkloosheid wel sympathie was voor de nationaal-socialisten in Duitsland, ontstond een culturele tegenbeweging tegen fascistische ideologieën. De jazz, die in deze periode nog als ‘negermuziek’ werd aangeduid, speelde een belangrijke rol in dit ‘cultuurradicalisme’. “In het cultuurradicalisme [...] vloeiden de moderne culturele en politieke ideologieën samen en werd er een voedingsbodem geschapen voor de samenwerking tussen de vijf moderne Scandinavische staten in de twintigste eeuw.”²⁸ Erik Wiedemann beschrijft in ‘Jazz in Dänemark’ het jazz-oratorium *Trompetkvadet* dat in 1934 werd opgevoerd:

“[*Trompetkvadet*] ist eine Parodie auf die nordische Mythologie und zugleich eine Satire über den musikalischen Konservatismus. Louis Armstrong, Cab Calloway, Josephine Baker und Mickey Mouse sind in den Rollen alter Götter und Heroen zu sehen, und Richard Wagner ist der Schurke des Dramas, der Armstrongs silberne Trompete gestohlen hat - so wie der Riese Thrym Thors Hammer im zugrundeliegenden Epos stahl.”²⁹

Trompetkvadet illustreert de culturele frictie die er in Denemarken, maar ook in andere Noordse landen ontstond. De oude volksmuziek en de daardoor geïnspireerde werken van de grote nationale componisten pasten niet meer bij de tijd. De nationale identiteit die vanuit het cultuurnationalisme was ontstaan werd vervangen door een identiteit die in toenemende mate aan de verzorgingsstaat onttrokken werd. Richard Wagner wordt in het stuk als symbool gebruikt voor de oude traditionele cultuur, terwijl nieuwe sterren van

²⁸ G. Laureys, ‘De periferie met een voorsprong: Nationale, Noordse en Europese identiteiten in Scandinavië’ In: I. Goddeeris (ed.) *De Europese periferie* (Leuven 2004) 115-138, 128.

²⁹ E. Wiedemann, ‘Jazz in Dänemark: 1933 bis 1945’, in: W. Knauer (ed.), *Jazz in Europa: Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung* 3 (Hofheim 1994) 43-51, 46.

de moderne tijd als Louis Armstrong en Mickey Mouse het toneel betreden en Wagner moeten bestrijden. Wel waren het allemaal Amerikaanse helden in *Trompetkvadet*: het ontbrak de Noordse landen aan eigentijdse muzikale iconen van eigen bodem. In de volgende passage van David Kaminsky over volksmuziek in Zweden is een situatie vergelijkbaar met Denemarken te ontwaren:

“Swedish folk music as a concept had been tied to the pre-industrial romantic narrative, and over time it became marginalized as a result of that shift. In the 1930s, while Alan Lomax, Charles Seeger, and Woody Guthrie were redefining American folk music to include the songs of black people and the new music of the labor movement, the most prominent proponents of Swedish folklore were constructing their folk music as a bulwark against the degenerate tastes of the urban working class and their foreign, commercial, mechanized jazz.³⁰

Er was in de jaren dertig in de hele Noordse regio dus een scherpe tegenstelling tussen culturele conservatieven en progressieven. De jazz was daarbij de muzikale stroming die bij het progressieve geluid hoorde en door de conservatieven (net als door Hitler overigens) verafschuwde werd. De culturele strijd zou uiteindelijk bepaald worden door de afloop van de Tweede Wereldoorlog. Bebop was het geluid van de Amerikaanse bevrijding, terwijl de volksmuziek geassocieerd werd met de verliezende ideologie van het nationalisme.

De eerste contacten tussen jazz en volksmuziek

In het voorjaar van 1951 reisde tenorsaxofonist Stan Getz voor het eerste naar Zweden, waar hij in een studio het lied *Ack, Värmeland du sköna* opnam. Volgens Erik Kjellberg is de melodie van oorsprong Nederlands en bezingt het lied het landschap van Värmland, een regio tegen de Zweedse grens nabij Oslo.³¹ Het stuk zou een *standard* worden en later onder andere door Miles Davis worden uitgevoerd als *Dear Old Stockholm*. De opname van Stan Getz is volgens Erik Kjellberg slechts zeer licht geïnspireerd door de volksmuziek, maar werd wel zo ontvangen: “Das breite Publikum aber war genau wie die Jazzkenner von der Repertoireauswahl und von der für sie neuen ‘amerikanisch-schwedischen’ Spielmanier beeindruckt.”³² De opname legde de kiem voor wat later wereldmuziek zou gaan heten, hoewel dat begrip tegenwoordig vaak wordt gebruikt om niet-westerse (volks)muziek aan te duiden. Het waren echter de Zweden Lars Gullin en Jan Johansson die de fusie tussen jazz en volksmuziek volbrachten. Lars Gullin speelde mee tijdens de opnamesessies van Getz en zou dat nog veel vaker doen met andere artiesten die zijn land aandedden, zoals Gerry Mulligan en Clifford Brown. Hij speelde voornamelijk *cool jazz*, het type jazz dat gepopulariseerd werd door Miles Davis en Chet Baker en zich kenmerkt door solo's met lange zuivere tonen en een eenvoudige begeleiding van piano, contrabas en drums met brushes. Als kind groeide Gullin op met de volksmuziek van het eiland Götland en speelde hij accordeon. Die invloed was in zijn muziek te horen.

³⁰ D. Kaminsky, ‘Keeping Sweden Swedish: Folk Music, Right-Wing Nationalism, and the Immigration Debate’, *Journal of Folklore Research* Vol. 49 no. 1 (2012) 73-96, 76.

³¹ E. Kjellberg, ‘Old Folklore in Swedish Modern: Zum Thema Volksmusik und Jazz in Schweden’, in: W. Knauer (ed.), *Jazz in Europa. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung* 3. (Hofheim 1994) 221-231, 225.

³² *Ibidem*, 225.

Jan Johansson - het geluid van een nieuwe identiteit

Jan Johansson (1931-1968) wordt gezien als een van de belangrijkste wegbereiders van de internationalisering in de jazz. Hij schreef met *Här komma Pippi Långstrump* een melodie die voor velen bekend zal zijn, de tune van Pippi Langkous. Eind jaren vijftig onderbrak hij zijn studie om naar Kopenhagen te verhuizen en daar te gaan spelen met Stan Getz, die hij al eerder in Göteborg had ontmoet. Hij speelde in Kopenhagen veelvuldig met Amerikaanse artiesten die de stad op tournee aandeden. Hij werd later zelfs uitgenodigd om in Amerika met *Jazz at the Philharmonic* mee te doen, een reeks concerten waaraan vele grootheden van de jazz deelnamen.

Voor zijn album *Jazz på Svenska* speelde Johansson jazzinterpretaties van Zweedse volksliedjes. Lars Gullin had zich ook door volksmuziek laten inspireren, maar was nooit zo ver gegaan om de volksliedjes zelf als uitgangspunt te nemen. Johansson zou later nog verder gaan en ook experimenteren met orkestraties en zangkoren.³³ Volgens Stuart Nicholson leidde dat in Amerika tot weerstand omdat men zich afvroeg of je zulke Europese invloeden wel in de in de Afro-Amerikaanse cultuur gewortelde jazz kon toelaten.³⁴ Toch wordt daarmee voorbijgegaan aan de Creoolse oorsprong van de jazz, in het multiculturele New Orleans. Overigens nam Duke Ellington in 1960 het album *Swinging Suites by Edward E. & Edward G.* op, met daarop bewerkingen van stukken uit *Peer Gynt*, hem zou natuurlijk dezelfde kritiek moeten zijn toegekomen.

De heropleving van volksmuziek

In de *liner notes* van *Jazz på Svenska* vertelt Johansson waarom hij zo geïnspireerd raakt door volksmuziek en waarom hij voor de simpele instrumentatie van piano en bas, gespeeld door Georg Riedel, koos: “zoals vele andere jazzmusici voel ik mij tot de Zweedse volksmuziek aangetrokken, omdat zij mij aan bepaalde elementen van de jazz doet denken, de blue notes vormen een tegenstelling met de autonome en militaire geluiden - en dat is aanlokkelijk. De melodie van de liederen bezit een suggestief ritme; je moet het spelen zoals het is - en dan heb je geen slagwerk nodig om het meer inhoud te geven.”³⁵ Johansson’s drummer Egil Johansen, die dus niet meespeelt op *Jazz på Svenska*: “De Noordse tonaliteit is in feite een soort blues, de Noordse of Scandinavische blues bij wijze van spreken. Voor ons jazzmusici is het maar een kleine stap om die melancholie te ervaren als een goede begeleider van vreugde”. De eenvoudige bezetting en de nieuwe behandeling van jazz van Johansson waren volgens Nicholson tekenend voor het tijdbeeld:

“Johansson’s music fitted perfectly into a Scandinavian culture that had become intent on reclaiming its Nordic sensibility, and music from *Jazz på Svenska* was in perfect synchronicity with the times, assuming the trappings of a ‘visionary statement’. Odd Sneegen (of Svensk Musik) claimed it was ‘a

³³ M. Heffley, *Northern Sun, Southern Moon: Europe’s Reinvention of Jazz* (New Haven 2005) 73.

³⁴ S. Nicholson, ‘Fusions and Crossovers’, in: M. Cooke en D. Horne (ed.) *The Cambridge Companion to Jazz* (Cambridge 2003) 217-252, 242.

³⁵ E. Kjellberg, ‘Old Folklore in Swedish Modern: Zum Thema Volksmusik und Jazz in Schweden’, 228.

rural symbol of security in a [Scandinavia, SN] marching towards anonymous big city wildernesses'.”³⁶

Johanssons muziek was een rustpunt in een alsmaar kosmopolitischer wordende wereld. Daarmee wekt Nicholson de indruk dat Johansson aansloot bij een conservatieve neiging in de Noordse regio. Johansson maakte opvallend conservatieve jazz in een tijd waarin de freejazz opkwam, maar hij wordt gezien als een belangrijke figuur in de linkse beweging, de tegencultuur, van de jaren zestig. Hij deed juist iets nieuws met de volksmuziek die tot dat moment zo op zijn retour was geweest vanwege de associatie met het cultureel nationalisme en conservatisme. Door het genre te herdefiniëren ontstond er een nieuwe belangstelling voor volksmuziek. De herovering waar Nicholson over spreekt, was in feite de herovering van de volksmuziek op de conservatieven. *Jazz på Svenska* was het album dat een decennialange ontwikkeling in gang zette waarbij de volksmuziek door de linkse beweging werd opgenomen. Door deconstructie, regionalisering, herdefinitie en multiculturalisme werd de volksmuziek ontdaan van de conservatieve wortels.³⁷ Academici en muzikanten bestreden het idee dat volksmuziek een oude volksaard zou uiten en muzikanten probeerden de verschillen tussen regio's te benadrukken zodat de muziek niet meer met de natie werd geassocieerd. Op *Jazz på Svenska* staan verschillende improvisaties met titels die beginnen met *visa från*, wat 'uitzicht op' betekent, zoals *Visa från Järna*, wat illustratief is voor de regionalisering. Johansson heeft vooral een belangrijke bijdrage aan de herdefinitie van het genre gegeven. Door de volksmuziek te combineren met jazz, werd het verheven tot een vorm van kunstmuziek. Daardoor ging men volksmuziek in de Noordse regio niet langer als een uiting van lage cultuur zien, maar als een op zichzelf staand genre, dat later ook in de conservatoria gedoceerd zou worden. De vermenging van genres, wat in de jazz fusion of cross-over wordt genoemd, leidde bovendien tot de multiculturalisering van de volksmuziek.

Op 37-jarige leeftijd stierf Jan Johansson in een auto-ongeluk. Hij had toen als een van de eerste Europese muzikanten enig succes in de Verenigde Staten gehad, een nieuwe folk-beweging in Zweden op gang gebracht en de kiem gelegd voor wat de *Nordic tone* zou gaan heten.

Jan Garbarek - *Nordic tone*

In zijn artikel 'Northbound' schrijft Michael Tucker dat hij in de muziek van Jan Garbarek en veel van zijn Noordse collega's een bepaald 'idee van het noorden' ontwaart. Dat idee heeft drie kenmerken. Het eerste is de ervaring van ruimte, tijd en licht, zodanig dat de luisteraar ervaart wat verlichtingsfilosofen als Kant 'het sublieme' noemen, de esthetische ervaring van het onbevattelijke, dat zowel groots als beangstigend kan zijn. Het tweede kenmerk is een filosofische en existentiële zoektocht naar de betekenis van moderne werken van Kierkegaard, Ibsen, Munch en andere kopstukken van het noorden. Tucker wijst er daarbij op dat deze zoektocht ook teruggrijpt op de protestantse cultuur van het Noorden en op de pre-christelijke tradities. Het derde kenmerk noemt hij 'the solid humanism of the Nordic', waarbij hij wijst op de recente geschiedenis

³⁶ S. Nicholson, 'Fusions and Crossovers', 242.

³⁷ D. Kaminsky, 'Keeping Sweden Swedish: Folk Music, Right-Wing Nationalism, and the Immigration Debate', 77-78.

van de Noordse regio, die is gebaseerde op moderne, democratische principes, de verzorgingsstaat in het bijzonder.³⁸

Jan Garbarek (1947) is een saxofonist, die vooral tenorsaxofoon speelt. Zijn album *Afric Pepperbird* is het eerste album dat paste binnen de specifieke Noordse sound van het label Edition of Contemporary Music (ECM). ECM werd in München in 1969 door Manfred Eicher opgericht. Het label richtte zich aanvankelijk vrijwel exclusief op Europese jazz, waarmee het zich in een eigenzinnige niche nestelde. De duidelijke keuze voor een bepaald soort muziek en de eigenzinnige werkwijze maakten dat het label voor veel liefhebbers synoniem kwam te staan met kwaliteit. Het Duitse label had een grote schare Noordse artiesten die er graag opnamen, waardoor het ook geassocieerd wordt met de *Nordic tone*. Tucker noemt specifiek de rol van *Afric Pepperbird* voor het ontstaan van deze *Nordic tone*:

“The prime elements of what would eventually become a multi-hued Northern aura at ECM were first manifest in a good deal of the september 1970 recording *Afric Pepperbird* Produced in Oslo, this featured the Jan Garbarek Quartet of Garbarek and fellow Norwegians Terje Rypdal (electric guitar), Arild Andersen (double bass) and Jon Christensen (drums). Their wide-ranging music - as reflective and distilled as it was explosive and expansive - was recorded by sound engineer Jan Erik Kongshaug. [...] Kongshaug has helped establish and develop the clear, well-spread and transparent sound-picture characteristic of ECM recordings [...] which has contributed so much to that evolving ‘idea of the North’ that is such a distinctive part of the label’s identity.”³⁹

Opmerkelijk is dat Tucker de rol van Kongshaug noemt. Een sound engineer is immers bezig met de wijze waarop een opname uiteindelijk klinkt als het wordt afgespeeld, niet met de compositie, melodie of harmonie van de muziek. Zelfs het timbre wordt grotendeels bepaald door de instrumenten die de musici bespelen.

Garbarek heeft een Poolse vader en een Noorse moeder. Hij beschouwt zichzelf als iemand die vele culturen in zich draagt: “je zou kunnen zeggen dat ik in een spirituele buurt woon die geografisch verspreid is”.⁴⁰ Toch haalt hij de meeste inspiratie uit Noorwegen: “De isolatie van Noorwegen heeft veel van zijn extreem oude melodieën en archaische zangmethoden behouden. Het was voor mij erg belangrijk om naar volksmuziek van over de hele wereld te luisteren, maar vooral uit Noorwegen.”⁴¹ Garbarek zegt zich het meeste te laten inspireren door Noorse volksmuziek, maar interessanter nog is het verband dat hij in dit citaat legt met isolationisme. Iets waar Grieg ook naar refereerde toen hij in het voorwoord van *Slåtter* sprak over de in de bergen geïsoleerde volkeren en de originaliteit van hun muziek. Ook het landschap speelt volgens Garbarek een rol in zijn muzikale vorming: “Ik kan niet zeggen in welke mate opgroeien in Noorwegen je

³⁸ M. Tucker, ‘Northbound: ECM and “The Idea of The North”’, in: S. Lake en P. Griffiths (ed.), *Horizons Touched: the music of ECM* (London 2007) 29-46, 32-33.

³⁹ Ibidem, 29-30.

⁴⁰ M. Heffley, *Northern Sun, Southern Moon: Europe’s Reinvention of Jazz*, 75.

⁴¹ Ibidem, 75.

beïnvloed, maar ik stel mij voor dat het diep van binnen een rol moet hebben. Er zijn erg drastische seizoensveranderingen en het landschap is zo dramatisch”.⁴²

Volksmuziek en blue notes

Uit de opmerkingen van Garbarek blijkt dat de *Nordic tone* niet alleen aan de productie van Kongshaug te danken is. Labelgenoot John Surman zegt over Garbarek en andere Noorse musici waar hij mee speelde: “They had a sound that stood out from many of the other ‘free-jazz’ groups around at the time, especially in the way that they were using a sense of ‘space’ in the music”.⁴³ hij vervolgt:

“From a musical standpoint, one of the features of jazz in Norway that I found really interesting was the way in which the musicians seemed able to use tunes from their folk music tradition as a basis for improvisation. Karin Krog [een zangeres met wie Garbarek speelde, WR] felt that they owed a debt to Swedish jazz musicians for instigating this trend during the 1950s, to musicians like pianists Jan Johansson, Bengt Hallbert, bassist Georg Riedel and especially the outstanding baritone sax player Lars Gullin. The fact that many of these melodies are of a melancholic nature, based in minor keys, contributed a lot, I think, to what later became identified as a ‘Nordic’ sound.”⁴⁴

Ook de bassist van Jan Garbarek, Arild Andersen, wijst op de relatie tussen Noordse jazz en volksmuziek. Net als Jan Johansson’s drummer Egil Johansen ziet hij een verband tussen de klank van beide muziekvormen, in het bijzonder de *blue note*, de voor jazz en blues kenmerkende noten die buiten de toonladder vallen:

“[The] flat major second [een interval dat precies de helft van een kleine tert is, WR], scarcely found in any folk music in Europe, is what makes the Hardanger fiddle sound ‘out of tune’. For me, that opened an understanding of what we usually refer to as ‘blue notes’, for the flat F# in the key of C [een *blue note*, WR] is at the exact centre of the minor third E-G. Once I realized that, my interests in Norwegian folk music intensified.”⁴⁵

Naast de gelijkenis die Andersen hier ziet tussen volksmuziek en jazz is het belangrijk om op te merken dat de F# bij gebruik in de toonsoort C een *blue note* is, maar C-F# is tevens het interval van de overmatige kwart, het interval dat Edvard Grieg gebruikte om iets onheilspellends aan te duiden. In de toonsoort C klinkt een sprong van C naar F# of het gelijktijdig spelen van deze twee noten onheilspellend, maar in de jazz wordt de F# vooral gebruikt om verder te schuiven naar de G, of terug naar de F. Op die manier wordt een *blue note* gebruikt om uit het klankenspectrum van de toonladder te ‘buigen’.

⁴² S. Nicholson, ‘Fusions and Crossovers’, 243.

⁴³ M. Tucker, ‘Northbound: ECM and “The Idea of The North”’, 36.

⁴⁴ Ibidem, 36.

⁴⁵ Ibidem, 43.

Een eigen, Noords geluid

Er is een duidelijke relatie tussen de Noordse jazz en volksmuziek. Niet alleen zeggen vrijwel alle jazzmusici er inspiratie uit te halen, Arild Andersen en Egil Johansen leggen zelf een rechtstreeks verband tussen het gebruik van bepaalde noten. Jan Johansson speelt een sleutelrol in het samenbrengen van beide muzieksoorten, omdat hij de volksmuziek herinterpreteerde en daarmee zowel een maatschappelijke beweging op gang bracht als veel latere musici inspireerde. Zijn innovatieve toepassing van volksmuziek is rechtstreeks te relateren aan de politieke wrijving tussen conservatieven en progressieven in de jaren '30. Door het cultureel radicalisme uit deze periode bouwden de Noordse landen een nieuwe nationale identiteit op die was gerelateerd aan de moderne verzorgingsstaat. Deze transitie speelde zich in de hele regio af, en betekende daarmee ook dat de landen van de Noordse regio zich deels uniformeerden, zoals Godelieve Laureys in *De periferie met een voorsprong* schrijft.⁴⁶ De nieuwe identiteit had echter geen culturele, maar een maatschappelijke oorsprong. Het had daarom aanvankelijk ook geen eigen uiting in bijvoorbeeld de muziek.

Door zijn herdefinitie van wat volksmuziek was trok Johansson het uit het conservatieve verdomhoekje. Zijn 'herovering van de volksmuziek' was daarom de muzikale bekroning op het nieuwe moderne zelfbeeld. Zijn muziek opende de weg naar de internationalisering van de jazz, zodat er ook in Europa een jazz-cultuur kon ontstaan, die bijdroeg aan de ontwikkeling van het genre en niet alleen volgend was. ECM was daarin een belangrijke factor. Met Jan Garbarek begon de Noordse traditie bij ECM. Dat leidde er toe dat er onder jazzliefhebbers al gauw sprake was van een bepaalde *Nordic tone*. Zoals de tekst van Tucker laat zien is het moeilijk om concreet aan te wijzen waarin zich dat in muzikale termen uit. Wel noemt hij de drie hoofdkenmerken die volgens hem bij het idee van het noorden horen zoals dat in de muziek tot uiting komt. De sublieme ervaring van ruimte, tijd en licht, de filosofische en existentiële zoektocht naar betekenis in de werken van grote Noordse kunstenaars en de menselijkheid van de regio, zoals die tot uiting komt in een moderne maatschappijvisie.

⁴⁶ G. Laureys, 'De periferie met een voorsprong: Nationale, Noordse en Europese identiteiten in Scandinavië', 128.

V De eenentwintigste eeuw - pop

De *Nordic tone* is tot op de dag van vandaag populair. Een van de succesvolste ECM-artiesten van dit moment is Nils Petter Molvær. Zijn stijl kenmerkt zich door lange tonen op trompet met veel galm, vergelijkbaar met de *cool jazz*. *Cool jazz* dankt zijn naam aan die ‘koude’ lange tonen zonder veel spektakel. Veel van de Noordse jazz-musici bedienen zich van een dergelijke soleer-stijl. Gitarist Stian Westerhus, die regelmatig met Molvær speelt gebruikt een strijkstok op zijn elektrische gitaar om hetzelfde effect te bereiken. Dat geeft een geluid dat zeer overweldigend kan klinken. Het gebruik van een strijkstok op de elektrische gitaar is ook een handelsmerk van de IJslandse pop-act Sigur Rós.

De IJslandse schatkamer

In het nationalistische discours en de zoektocht naar een Noordse identiteit in de achttiende eeuw was IJsland een belangrijke bron. Zweden zocht naar een nationale identiteit die paste bij de statuur van een politieke grootmacht. Veel was er in eigen land echter niet te vinden om die nieuwe identiteit gestalte te geven. De IJslandse saga's en middeleeuwse literatuur vonden daarom gretig aftrek: ze werden naar Europa verscheept, vertaald en door de Scandinavische landen toegeëigend.⁴⁷ Het geheel van mythen en sagen en de daarbij overgeleverde instructies voor de vertelwijze worden gezamenlijk de Edda genoemd. De Völsunga saga is een van die sagen die van IJsland werd ‘gehaald’ en voor de hele Noordse regio van belang was. Het vormde deels de basis voor Richard Wagners *Die Ring des Nibelungen*, dat weer grote indruk op Edvard Grieg en Jean Sibelius zou maken. IJsland was natuurlijk altijd erg geïsoleerd geweest en werd daarom gezien als een soort reservaat van oude noordelijke culturen, die men in Zweden of Noorwegen niet meer kon vinden.

Sigur Rós - Het sublieme

De muziek van IJsland speelde een minder belangrijke rol bij het nationalisme in Scandinavië. De mondelinge literaire traditie vormde de basis voor muzikale uitingen op IJsland. *Rímur* zijn epische verzen die op karakteristiek ritmische wijze worden gezongen, meestal a capella. De *rímur* traditie voert terug tot ten minste de veertiende eeuw en wordt nog steeds in ere gehouden. In 2001 bracht de IJslandse band Sigur Rós in zeer gelimiteerde uitgave een EP (een kort album) uit met Steindór Andersen, de nationale *rímur*-dichter van IJsland. Sigur Rós is samen met de zangeres Björk een van de bekendste culturele exportproducten van IJsland. De rol van IJsland in de klassieke muziek en jazz is nihil, maar afgezet tegen het inwonertal brengt het land een absurd aantal popartiesten voort. In zijn artikel ‘Sigur Rós’s Heima: An Icelandic Psychogeography’ wijst Tony Mitchell de “strong communal ethos of collaboration in isolation” aan als oorzaak van het succes van de IJslandse popmuziek.⁴⁸

De leden van Sigur Rós beschouwen zichzelf als een progressieve rockband. Progressieve rock is een genre dat zich kenmerkt door een songstructuur die zorgvuldig laag voor laag opbouwt naar een climax, zonder

⁴⁷ S. Halink, ‘Wagnerianen tussen geisers en vulkanen’ (versie 28 april 2011), http://www.geschiedenisbeleven.nl/Artikelen/Geschiedenis/Wagnerianen_tussen_geisers_en_vulkanen/ (27 maart 2014).

⁴⁸ T. Mitchell, ‘Sigur Rós’s Heima: An Icelandic Psychogeography’, 185.

gebruik te maken van typische songelementen zoals coupletten en refreinen. Mitchell beschrijft de muziek van de band als volgt:

“[Sigur Rós] tends to build sound-pictures gradually and accumulatively in terms of slow tempos, sudden bursts of volume, generally simple dynamics and considerable intensity in a process which metaphorically evokes glacial shifts or the contours of craggy hills. “Atmospheric, ethereal, dreamlike and intense” are standard epithets deployed by music journalists to describe the group’s music.”⁴⁹

Vooraf de verwijzing naar langzaam schuivende gletsjers is een opmerkelijk maar desalniettemin vaak terugkerend beeld. Mitchell bespreekt ook de invloed van het IJslandse landschap op de muziek van Sigur Rós: “In terms of their aesthetic perspective, Sigur Rós acknowledge a strong degree of Icelandic animism in their music - they have referred to “the presence of mortality” in Icelandic landscape, and their connection to stories, sagas, magic and ritual.”⁵⁰ Opmerkelijk in het licht van de Lemminkäinen-suite van Sibelius: daarin reist Lemminkäinen immers af naar het eiland van de doden. Bovendien wordt zowel door Sigur Rós als door Sibelius afgeweken van de gebruikelijke muzikale structuren en ontwikkelt hun muziek zich door verschillende motieven, *topoi*, die samen ‘kristalliseren’.

Waar de beschrijving van Mitchell vooral aan doet denken is de ervaring van het sublieme in ruimte, tijd en licht waar Michael Tucker naar verwees. De muziek is meestal vrij traag, met veel gebruik van galm-effecten. Zoals Edvard Grieg de bergen tot uiting bracht door instrumenten echo-effecten te laten spelen, zo hebben moderne muzikanten als Nils Petter Molvær en Sigur Rós de kans om geluidseffecten te gebruiken voor eenzelfde resultaat. Met een galm-effect is de geluidservaring van een bepaalde ruimte te horen. De IJslandse band maakt hier veelvuldig gebruik van en creëert daarmee het idee dat de muziek in een enorme ruimte ‘zweeft’. Ook het gebruik van de elektrische gitaar met strijkstok draagt aan dit grootse geluid bij, zanger en gitarist Jón Þór Birgisson: “Met een strijkstok kun je enorm veel boventonen krijgen, dus het gaat er om hoe je er mee om gaat. Het is alsof je op een krankzinnig paard rijdt dat je probeert te temmen.”⁵¹ Het sublieme is een esthetische ervaring van iets groots dat tevens gekenmerkt wordt door het onbevattelijke ervan en daardoor ook het beangstigende. De eerste track op de Rímur EP, *Kem ég enn af köldum heiðum*, geeft een goede indruk van hoe de bestreken gitaar dit gevoel opwekt.

Amon Amarth - Op oorlogspad met de Vikingen

Amon Amarth is een Zweedse metalband, vernoemd naar de vulkaan waar de reis in *The Lord of the Rings* naar toe leidt. De band laat zich sterk beïnvloeden door de mythologische wereld die schrijver J.R.R. Tolkien creëerde. Op zijn beurt ontleende de schrijver weer veel aan de noordelijke mythologieën, het Nibelungenlied, de *Völsunga* saga en de *Kalevala*. Amon Amarth gebruikt naast de fictionele wereld van

⁴⁹ Ibidem, 181.

⁵⁰ Ibidem, 172.

⁵¹ Ibidem, 190.

Tolkien voornamelijk symboliek uit het Vikingtijdperk en de Noordse mythologie, zelfs zo veel dat het eigenlijk een gimmick wordt.

Het genre dat Amon Amarth speelt wordt *death metal* genoemd. *Death metal* is in de Scandinavische landen buitengewoon succesvol. Er is sprake van een rijke *scene*, waaruit verschillende internationaal bekende artiesten zijn voortgekomen: Meshuggah, Children of Bodom, Unleashed, Dimmu Borgir, Opeth en vele anderen. Opeth is een Zweedse band die metal aanvult met freejazz-invloeden. Voor het album *Heritage* verklaarde zanger Mikael Åkerfeldt zich te hebben laten inspireren door de muziek van Jan Johansson en de Zweedse volksmuziek.⁵² Opeth treedt daarmee wel erg ver buiten de gebaande paden binnen het genre, maar over het algemeen staat Noordse *metal* bekend als relatief melodieus, vooral die uit de succesvolle *scene* van Göteborg.⁵³ Het metalgenre kent een erg karakteristieke symboliek die vaak teruggrijpt naar de Vikingen, middeleeuwen en Noordse mythologie. Het genre stelt daarmee dezelfde thema's centraal die bij het culturele nationalisme van de negentiende eeuw van belang waren. Dat gaat ook gepaard met ideologische drijfveren, wat bij Noorse aanhangers van het verwante genre *black metal* danig uit de hand liep in de jaren negentig:

“Norwegian black metal is perhaps most widely known for a bizarre string of church burnings in the early 1990s. Driven by contempt for Christianity and a desire to return Norway to a pagan, Viking past, several members of the Norwegian black metal scene (centered primarily in Oslo and Bergen) torched and desecrated dozens of historic wooden churches.”⁵⁴

De kerken die werden verbrand behoorden tot de Nationaal Romantische stijl uit de tijd van Grieg. Dat was een vorm van architectuur die aansloot bij het culturele nationalisme en het Vikingtijdperk met zijn houten gebouwen verheerlijkte. Opmerkelijk, omdat de daders ook verlangden naar de symboliek van de Vikingen. De stijl werd in heel de Noordse regio toegepast.

Natalee Purcell onderzoekt in haar boek *Death Metal Music* de subcultuur die bij *death metal* hoort. Daarin geeft zij onder andere aan dat *metalheads* de muziek vooral waarderen als technische tour de force. Over de tekstuele inhoud schrijft zij dat veel van de luisteraars die ervaren als het kijken van een spannende horrorfilm.⁵⁵ “True death metal is death metal where it is apparent that the band has put effort and thought into their song composition to make it heavy, captivating, and of course brutal.” zegt een fan in het boek van Purcell.⁵⁶ Purcell lijkt dus te zeggen dat voor de meeste *metal*-liefhebbers en -musici de symboliek vooral bedoelt is als een aanvulling op de kracht van de muziek, en geen ideologische motieven kent, zoals dat in

⁵² B. Stosuy, ‘Opeth: Heritage’ (versie 27 september 2011), <http://pitchfork.com/reviews/albums/15866-heritage/> (20 mei 2014).

⁵³ S. Dunn, ‘Lands of Fire and Ice: An Exploration of Death Metal Scenes’, *Public* Vol. 29 (2004) 107-125, 111.

⁵⁴ *Ibidem*, 112.

⁵⁵ N. Purcell, *Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture* (Jefferson 2003) 9-10.

⁵⁶ *Ibidem*, 12.

Noorwegen het geval was in de jaren negentig. De beelden van de godenstrijd en het barbaarse geweld der Vikingen zijn in ieder geval een ideaal onderwerp om de muzikale stormkracht te vergezellen van tekstueel spektakel. Vrijwel alle teksten op het Amon Amarth-album *Twilight of the Thunder God* gaan over enige vorm van strijd. De thematiek van het album moge ook duidelijk zijn met een dergelijke titel. Het eerste couplet en refrein uit de tekst van de titelsong illustreren dat:

There comes Fenris' twin
His jaws are open wide
The serpent rises from the waves
Jörmungandr twists and turns
Mighty in his wrath
The eyes are full of primal hate

Thor, Odin's son
Protector of mankind
Ride to meet your fate
Your destiny awaits

Het is een vrij letterlijke vertelling van de strijd tussen de god Thor en de midgaardslang, een kronkelig monster die Thor moet verslaan met zijn hamer. De toonzetting is typerend voor de teksten van Amon Amarth: “A typical Amon Amarth song [includes] a subjective narrator perspective and the present tense, which suggests that the outlined events are directly experienced, even if they are obviously located in a historical or mythical time far away”.⁵⁷ Imke von Helden noemt de centrale thema's: “In Viking metal lyrics and imagery, there is a focus on strength and barbarism: both are deeply concerned with displaying heroic warriors, fight and - in addition - untamed and barren nature. There are also motifs of freedom, masculinity, adventure and fantasy imagery and stories.”⁵⁸ Wat het genre enigszins opmerkelijk maakt is dat negatieve stereotypen over het noorden geïntegreerd worden zonder er een echt positieve draai aan te geven, zoals dat in de negentiende eeuw gebeurde. In plaats daarvan wordt het negatieve beeld van de barbarij gewoon uitgedragen. Dat is een verschijnsel dat ook te vinden is bij de grote Duitse act Rammstein, die onbeschaamd herinneringen aan de propagandastijl van de nazi's oproept. Dat kwam de band veelal op beschuldigingen van neo-nazisme te staan, hoewel de leden zich daar verre van zeggen te houden.

⁵⁷ F. Heesch, 'Metal for Nordic Men', in: R. Scott, I. von Helden (ed.), *The Metal Void: First Gatherings* (Oxford 2010) 71-80, 73.

⁵⁸ I. Von Helden, 'Barbarians and Literature: Viking Metal and Old Norse Mythologie', in: R. Scott en I. von Helden (ed.), *The Metal Void: First Gatherings* (Oxford 2010) 257-264, 257-258.

Michael Moynihan en Didrik Söderlind zoeken in het boek *Lords of Chaos* een verklaring voor de grote vertegenwoordiging van *metal* in de Scandinavische landen.⁵⁹ Zij komen tot vier mogelijkheden: de protestantse geschiedenis zou hebben bijgedragen aan anti-christelijke gevoelens, de symboliek van mythologie was een stimulerende invloed, de culturele censuur van geweld en macabere horrorfilms wakkerde de behoefte aan dergelijke beelden juist aan en/of de culturele afstand ten opzichte van Centraal-Europa maakt de Noordse regio een voedingsbodem voor minder toegankelijke en experimentele muziekstromingen.⁶⁰ Drie van deze verklaringen zijn ook al in een andere context in dit onderzoek voorbij gekomen. Zo was het protestantisme ook voor Sibelius een belangrijk thema dat hij met de nationale identiteit verbond, terwijl Elias Lönnrot de *Kalevala* als een pre-christelijke tekst probeerde te presenteren. De mythologie horen we in elke stroming uit de Noordse muziek terug en de vierde verklaring van Moynihan en Söderlind verwijst opnieuw naar de plaats van de Noordse regio in de periferie van Europa en de daarmee gepaard gaande isolatie. De verklaring die uniek is voor de *metal* is de derde: de onvrede over censuur op geweld en gruwelijkheden. Of het gebruik van dergelijke beelden in de *metal* als een protest tegen censuur moet worden gezien is maar de vraag. Een andere oorzaak zou kunnen liggen in het feit dat de *metal scene* zich graag tegen de *mainstream* afzet en daarom de provocatie opzoekt.

Terugkeer van de reine kwint

Er zijn meer overeenkomsten tussen Amon Amarth en de klassieke componisten. Een interessant verband dat is te leggen tussen de muziek van Edvard Grieg en de *metal* betreft de baspartijen. Grieg maakte in zijn baspartijen veel gebruik van de reine kwint, net zoals die in de Noorse volksmuziek werd gebruikt om het ritme aan te geven. Het reine kwint speelt als interval ook een centrale rol in de *metal*. Gitaristen stemmen hun gitaar zodanig dat de twee laagst klinkende snaren een reine kwint vormen, ook wel drop D genoemd. zo kan de gitarist met één vinger over de gehele lengte van de hals zogenoemde powerakkoorden aanslaan. Een powerakkoord is feitelijk dus een interval en geen akkoord, omdat het geen drieklank betreft. In de *metal* vormen powerakkoorden de basis voor vrijwel alle gitaarpartijen, net zoals dat bij Grieg het geval was. De gelijkenis is bijvoorbeeld te horen bij het intro van *The Gardens of Asgaard* van Amon Amarth en *In the Hall of the Mountain King* van Edvard Grieg. Zoals eerder al aangegeven symboliseerde de reine kwint in de klassieke muziek de natuur. En dan is er ook nog de tritonus die Grieg zoveel gebruikte om onheil aan te duiden. Dit interval komt ook veel voor in de *metal*, en is er qua reputatie niet op vooruit gegaan: het wordt wel het duivelsakkoord genoemd.

⁵⁹ Een enthousiaste fan heeft op basis van metal-archives.com en het CIA World Factbook het aantal metalbands per hoofd van de bevolking in alle landen van de wereld nagetrokken. Het inzichtelijke kaartje is te vinden op: <http://www.buzzfeed.com/mjs538/distribution-of-heavy-metal-bands-around-the-world>. Hoe betrouwbaar de onderliggende data van metal-archives.com zijn is onduidelijk.

⁶⁰ M. Moynihan en D. Söderlind, *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground* (Venice (CA) 1998) 39-44.

Conclusie

Hoewel dit onderzoek de drie grote stromingen in de westerse muziek volgt, vormt de volksmuziek een rode draad door het hele verhaal. In de geest van Herder vormt de volksmuziek een van de bronnen die wordt gebruikt om het muzikale nationalisme gestalte te geven. Zoals Ralph Vaughan Williams zegt wordt elke musicus gevormd door de volksmuziek, het instrumentarium en het publiek waarmee hij vroeg in aanraking komt.⁶¹ Edvard Grieg gebruikte de Noorse volksdansmuziek als ritmische basis voor veel van zijn composities, terwijl hij door ongebruikelijke toonladders juist een nieuw geluid probeert te ontwikkelen. De klank van het nationale instrument, de Hardangerviool, bootst hij na in de stukken *Halling* en *Springar*. Diezelfde Hardangerviool deed jazz-muzikant Egil Johansen later inzien dat er interessante gelijkenissen zijn tussen de Noorse volksmuziek en de jazz. Strijkinstrumenten werden in de hele Noordse regio veel gebruikt in de volksmuziek, wat kan verklaren dat ook Jean Sibelius een sterke nadruk op de strijkers in zijn muziek legt. Naast het feit dat Sigur Rós vrijwel altijd een strijkkwartet mee op tournee neemt gebruikt zanger en gitarist Birgisson ook nog een strijkstok op de elektrische gitaar.

Maar musici worden niet alleen beïnvloed door de volksmuziek. Ze gaan er ook bewust mee aan het werk. Grieg gebruikte ritmes uit de volksmuziek die hij liet vergezellen door melodieën in voor de volksmuziek ongebruikelijke toonladders. Zo creëerde hij een nieuw geluid om de trollen en elfjes uit de Noorse mythologie te verbeelden. Die mythologie speelt bij alle muzikanten een centrale rol in het werk. Niet het minst bij Sibelius, die zijn werk baseerde op het nationale epos en een geheel nieuw geluid probeerde te bedenken dat bij Finland hoorde. Sibelius kon als geen ander een gevoel van ruimte in zijn muziek construeren en zich laten inspireren door het landschap van Finland. Voor de Deense componist Per Nørgård verbeelde de muziek van Sibelius: “the elementary, inmost and quite timeless forces of existence, with nature in the widest sense”.⁶² Grieg en Sibelius hebben duidelijk de intentie om met hun muziek te appelleren aan het nationale bewustzijn van de Nooren en Finnen. Hun beider zoektocht naar een nieuw geluid komt voort uit de wens om met hun muziek de fantasie te prikkelen een imaginair land in te beelden.

De muziek van Grieg en Sibelius zou in de eerste helft van de twintigste eeuw echter onderdeel worden van een culturele strijd tussen conservatieven en progressieven. Die strijd woedde temidden van de transitie die de nationale identiteit van de Noordse landen in die periode doormaakte. Daarbij verschoof de nadruk van het culturele nationalisme naar een nieuw nationaal bewustzijn dat was gebaseerd op de moderne verzorgingsstaat. De jazz stond voor het progressieve moderne geluid terwijl de nationale componisten en de volksmuziek na de tweede wereldoorlog besmet waren geraakt en werden geassocieerd met de totalitaire ideologieën. De nieuwe identiteit die de Noordse landen aan hun staatsinrichting ontleenden kreeg pas een eigen geluid met Jan Johansson, die de culturele wortels van de volksmuziek verbond met de modernistische neigingen van de jazz.

⁶¹ R. Vaughan Williams, *National Music* (London 1959) 3-7.

⁶² M. Tucker, ‘Northbound: ECM and “The Idea of The North”’, 30.

Dat nieuwe nationale bewustzijn leidde ook tot een groter transnationaal bewustzijn tussen de landen van de Noordse regio, zeker onder muzikanten. Jan Garbarek was de eerste van een lange reeks Noordse artiesten die bij het label ECM opnamen. Muziekcritici begonnen al snel een *Nordic tone* te ontwaren, hoewel die karakteristieke klank volgens Michael Tucker al bij Jean Sibelius ontstond. De hoofdbestanddelen van de Nordic Tone zijn de sublieme ervaring van ruimte, tijd en licht, de filosofische en existentiële zoektocht naar betekenis in de werken van grote Noordse kunstenaars en de menselijkheid van de regio, zoals die tot uiting komt in een moderne maatschappijvisie. Het gebruik van lang aangehouden tonen werd in de jaren vijftig in Amerika als koud ervaren, getuige de de naam die *cool jazz* er voor kreeg. Dat kan dus kenmerkend zijn voor de *nordic tone* en kunnen verklaren waarom Noordse muziek vaak als koud wordt ervaren. De combinatie van kou en grootsheid, verleid recensenten van de muziek van Sigur Rós er dikwijls toe het geluid met het bewegen van een gletsjer te vergelijken. Echo- en galmeffecten komen voor bij zowel Sigur Rós, Sibelius als Garbarek en worden gebruikt om een gevoel van grootsheid en ruimte op te wekken.

Grieg maakt ook gebruik van die effecten, maar zijn muziek roept toch een heel ander gevoel van ruimte op. Zijn muziek lijkt meer te appelleren aan het volkse gevoel, de *volksgeist*. Datzelfde geldt voor Jan Johansson en Amon Amarth. Op deze manier kan een scheiding worden gemaakt tussen de zes muziekstukken uit dit onderzoek: Sibelius, Garbarek en Sigur Rós scheppen een moeilijk in woorden te vatten gevoel, dat eerder abstract dan verhalend is, maar wel duidelijke associaties met landschappen en natuur oproept. Hun muziek klinkt minder toegankelijk, is over het algemeen kalm maar kan ook plots overweldigend klinken. Hun muziek lijkt het meest aan te sluiten bij de wat ongrijpbare betekenis van de *Nordic tone*. De onbevattelijkheid van het sublieme past goed bij deze artiesten. De andere drie artiesten hebben een sterkere band met het volkse element. Grieg maakt nadrukkelijk gebruik van de volksmuziek ten behoeve van zijn nationalistische streven. De muziek die hij voor *Peer Gynt* maakte heeft, zoals hij het zelf noemt, zowel de zachte gratie als de onbehouwen kracht van het Noorse volk in zich. Ook de muziek van Jan Johansson gaf door zijn simpele eenvoud betekenis aan de rurale identiteit, alsmede het nieuwe progressieve zelfbeeld van de Noordse landen, zijn eigen land Zweden in het bijzonder. Amon Amarth gaat een stap verder en maakt gebruik van het barbaarse beeld van het noorden. Hun teksten wekken de indruk dat de veldslagen tussen de Vikingen nog in volle gang zijn. De eerste drie artiesten vertegenwoordigen vooral de natuur en het paradijselijke van het noorden, terwijl de laatste drie staan voor het barbaarse of volkse. De verbondenheid tussen Grieg en Amon Amarth is ook te herkennen in de musicologische gelijkenissen in het gebruik van het reine kwint en de tritonus. Deze scheiding tussen de drie artiesten neemt niet weg dat ze allen verwijzen naar de natuur, de mythologie en de volkscultuur, de nadruk verschilt echter.

Door de duidelijke relatie die hij legt met de volksmuziek is Edvard Grieg het meest te herkennen als een nationale componist, hoewel hij veel contacten had met andere Noordse kunstenaars en bijvoorbeeld de vereniging *Euterpe* ter bevordering van de Scandinavische muziek oprichtte. Die culturele interactie, evenals het verhuizen van artiesten binnen de Noordse regio, en het door elkaar gebruiken van verschillende Noordse talen wijst op een duidelijke culturele verbondenheid in alle behandelde tijdsperiodes. Zo schreef Henrik Ibsen *Peer Gynt* en het Deens en niet in het meer voor de hand liggende volkse Noors en ook Sibelius zette veel Zweedstalige gedichten van Johan Ludvig Runeberg op muziek. Anders dan bij cultureel nationalist

vaak gebruikelijk is lijkt het gebruik van de volkstaal voor de componisten dus geen thema. Sibelius, die zijn land juist niet vaak verliet, een groot deel van zijn leven teruggetrokken thuis op Aïnola doorbracht en een net zo nationalistisch doel voor ogen had als Grieg kan, zoals Michael Tucker ook doet, in retrospectief makkelijker binnen een brede Noordse traditie geplaatst worden. Zijn muziek heeft meer eigenheid en is abstracter, waardoor het eerder voldoet aan een algemeen beeld van het noorden, in plaats van alleen aan Finland. Van beide klassieke componisten is in ieder geval duidelijk dat zij een stevig stempel hebben gedrukt op de vorming van een nationale identiteit: Sibelius werd op een gegeven moment zelfs bijna vereenzelvigd met het Finse nationale karakter.

Na Jan Johansson is er veel minder duidelijk sprake van een verschil tussen de muziek uit de verschillende Noordse landen. Vrijwel alle musici laten zich ook dan nog inspireren door volkscultuur, maar gaan daar veel vrijer mee om. Omdat er geen cultureel gemotiveerd nationalisme meer is, maar juist een gelijkschakeling van de Noordse landen wat betreft de maatschappelijke inrichting beginnen de culturele verschillen te vervagen. Wanneer die niet nadrukkelijk worden geuit, zoals Grieg dat deed, is het moeilijk om de verschillen tussen de Noordse landen te ontwaren: musici halen hun inspiratie veelal uit de natuur, mythologie en literatuur en proberen die thema's ook in hun muziek te verwerken. De een legt daarbij de nadruk op het volkse of barbaarse en de ander op de paradijselijke natuur of het sublieme.

Daarmee correspondeert het beeld van het noorden zoals dat tot uiting komt in de muziek vrij nauwkeurig met het beeld zoals dat in hoofdstuk I werd geschetst. Bij de klassieke componisten die een nationaal doel voor ogen hadden werd het negatieve stereotype van de noorderling geherinterpreteerd om een nieuwe nationale identiteit te vormen. Nadat het nationale bewustzijn tijdens de eerste helft van de twintigste eeuw veranderde en werd gebaseerd op de moderne verzorgingsstaat volgde Jan Johansson met de klank die bij dat nieuwe nationale bewustzijn hoorde. Dezelfde noordelijke thema's komen daarna in een modern jasje terug, zoals de pre-christelijke tradities en mythologie bij Amon Amarth. Er is dus sprake van een sterke continuïteit in het beeld van de Noordse regio zoals dat zich in de muziek voordoet, maatschappelijke veranderingen hebben hun invloed, maar de thema's blijven hetzelfde.

In Tuckers artikel *Northbound* reageren enkele ECM artiesten op zijn verhandeling over het idee van het noorden. Jon Balke, leider van het pan-Scandinavische Magnetic North Orchestra geeft zijn eigen verklaring voor het karakter van de Noordse muziek:

“Scandinavians have often been ridiculed as ‘sauvages cultivé’, who have somehow genetically inherited both the nature-gazing silence of the mountain people and a classical European bourgeois culture. The exaggeration has a core in truth. All the other European states have metropolitan traditions stretching many centuries, and the city-dwellers have maintained a distance from their rural counterparts. We don't. We grew up in both worlds, with the wilderness just five minutes from the city centre.”⁶³

⁶³ M. Tucker, ‘Northbound: ECM and “The Idea of The North”’, 38.

Waar het in de kern dan op aan komt is de positie van de Noordse landen in de periferie van Europa. Grieg noemde de hoge bergpassen die de Noorse bergvolkeren isoleerden al als een voorwaarde voor hun uniciteit. De *death metal* hoort niet bij de *mainstream* en is daarom vooral succesvol in de periferie. De IJslandse bevolking leeft nog in relatieve isolatie en heeft daarom zo'n rijk gevarieerd cultureel leven. De twee kanten die Jon Balke noemt komen samen bij Jon Johansson. Door de balans tussen het kosmopolitische en het rurale is er in de Noordse regio ruimte voor zowel modernisering en vernieuwing als voor onthaasting en contemplatie. Het een inspireert, terwijl het ander afstand creëert en uitdaagt tot het betreden van nog onbegane wegen.

Bibliografie

- Beller, M. en Leerssen, J. (ed.), *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Character: a Critical Survey* (Amsterdam 2007)
- Benestad F. en Schjederup-Ebbe, D., *Edvard Grieg: The Man and the Artist* (Gloucester 1988)
- Cooke, M. en Horne, D. (ed.), *The Cambridge Companion to Jazz* (Cambridge 2003)
- Dawn Ross, G., *Sibelius: a Composers Life and the Awakening of Finland* (Chicago 2009)
- Dunn, S., 'Lands of Fire and Ice: An Exploration of Death Metal Scenes', *Public* Vol. 29 (2004) 107-125
- Goddeeris, I. (ed.), *De Europese periferie* (Leuven 2004)
- Grieg, E. H., *Letters to colleagues and friends*, Benestad, F., Halverson, W. (ed.), (Columbus 2000)
- Grimley, D. M., *The Cambridge Companion to Sibelius* (Cambridge 2004)
- Grout, D. J. en Palisca, C. V., *Geschiedenis van de westerse muziek* (Tweede druk, Amsterdam 2001)
- Halink, S., 'Wagnerianen tussen geisers en vulkanen' (versie 28 april 2011), http://www.geschiedenisbeleven.nl/Artikelen/Geschiedenis/Wagnerianen_tussen_geisers_en_vulkanen/ (geraadpleegd op 27 maart 2014)
- Harvard, J. en Stadius, P. (ed.), *Communicating the North: Media Structures and Images in the Making of the Nordic Region* (Aldershot 2013)
- Heffley, M., *Northern Sun, Southern Moon: Europe's Reinvention of Jazz* (New Haven 2005)
- Jordan, R., 'Edvard Grieg: Between two Worlds' (Scriptie musicologie, Open Access Dissertations and Theses, Paper 6509, 2003)
- Kambe, S., *Jean Sibelius's Kullervo and Lemminkäinen: Form, Image and Musical Narrative* (Helsinki, 2005)
- Kaminsky, D., 'Keeping Sweden Swedish: Folk Music, Right-Wing Nationalism, and the Immigration Debate', *Journal of Folklore Research* Vol. 49 no. 1 (2012) 73-96
- Knauer, W. (ed.), *Jazz in Europa: Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung* 3 (Hofheim 1994)
- Lake, S. en Griffiths, P. (ed.), *Horizons Touched: The Music of ECM* (Londen 2007)

- Leerssen, J., *Nationaal denken in Europa: een cultuurhistorische schets* (Amsterdam 1999)
- Törnqvist, E., 'Scandinavian or Nordic?', *Yearbook of European Studies* 10 (1997) 1-11
- Lünenbürger, J. D., Grieg, Sibelius and the German Lied (lezing op de Grieg Conference, Kopenhagen 2011)
- Mitchell, T., 'Sigur Rós's Heima: An Icelandic Psychogeography', *Transforming Cultures eJournal* Vol. 4 No. 1 (2009) 172-198
- Moynihan, M. en Søderlind, D., *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground* (Venice (CA) 1998)
- Portnow, A., 'Epic Time and Narrativity in Jean Sibelius's Lemminkäinen Suite' (Scriptie musicologie, Chapel Hill 2007)
- Stępień, W., Grieg's Uncanny: representations of Scandinavian mythical creatures (Lezing op de Grieg Conference, Berlijn 2009)
- Purcell, N., *Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture* (Jefferson 2003)
- Scott, R., Von Helden, I. (ed.), *The Metal Void: First Gatherings* (Oxford 2010)
- Stosuy, B., 'Opeth: Heritage' (versie 27 september 2011), <http://pitchfork.com/reviews/albums/15866-heritage/> (geraadpleegd 20 mei 2014)
- Tawaststjerna, E., *Sibelius*, Vol. 1 1865-1905 (Londen 1976)
- Vaughan Williams, R., *National Music* (Londen 1959)
- Vento, U., 'The Role of the Kalevala in the Finnish Culture and Politics', *Nordic Journal of African Studies* Vol. 1 No. 2 (1992) 82-94
- Vilas Bohlman, P., *The Music of European Nationalism: Cultural Identity and Modern History* (Santa Barbara 2004)
- Walden, J. S., *Sounding Authentic: The Rural Miniature and Musical Modernism* (Oxford 2014)
- Wasserloos, Y., Hearing through eyes, seeing through ears: Nation and Landscape within the Works of Niels W. Gade, Edvard Grieg and Carl Nielsen (Lezing op de Grieg Conference, Bergen 2007)