



Universiteit Utrecht

Genre en de creativiteit van de muzikant

De muzikale ontmoeting van het Trio RFS

Maaïke van Woudenberg
5533368

Eindwerkstuk Bacheloropleiding Muziekwetenschap (MU3V14004)
Verdiepingspakket 'Muziek en Media'

Begeleider: Dr. Floris Schuiling

Utrecht, juni 2017

Met dank aan Harmen Fraanje, Ernst Reijseger en Mola Sylla

Samenvatting

Deze scriptie gaat over het fenomeen genre in relatie tot geïmproviseerde muziek en de creativiteit van de muzikant. Het concept genre is gebaseerd op een zekere mate van muzikale coherentie die bij geïmproviseerde muziek in mindere mate aanwezig is. Dit is onderzocht aan de hand van het concept 'citationaliteit' van David Brackett. Aangezien er dus niet naar coherentie kan worden gezocht binnen geïmproviseerde muziek, moest er worden gekeken hoe de creativiteit van muzikanten binnen dat genre zich verhoudt tot het concept genre. Het Trio Reijseger Fraanje Sylla vormt een casestudy waarbij werd gekeken hoe de muziek tot stand komt vanuit de muzikale achtergronden van de muzikanten. Hiermee werd de gebruikelijke beschrijving van de muziek, gebaseerd op de vergelijking met muzikale idiomen, beschouwd als een misvatting van wat er in de muziek gebeurt. De bespreking van de muziek als een soort 'lappendeken' probeert de muziek te veel terug te voeren op bestaande muziek, terwijl er juist iets nieuws wordt gecreëerd in de samenwerking tussen muzikanten.

Index

Inleiding	4
Theoretisch kader	6
Methodologie	8
Deelvraag 1: Het concept genre	9
Deelvraag 2: Geïmproviseerde muziek	12
Deelvraag 3: Het trio RFS	15
Conclusie	20
Bibliografie	21

Inleiding

In 2008 speelden cellist Ernst Reijseger en de Senegalese percussionist/zanger Mola Sylla al een tijdje samen toen pianist Harmen Fraanje vroeg of ze niet met z'n drieën op het wereldmuziekfestival Mundial konden optreden. Omdat Harmen Fraanje en Ernst Reijseger los van elkaar vreselijk in de file stonden en Mola Sylla's vlucht 14 uur vertraagd was, schudden ze elkaar pas de hand op het podium. Zonder enige repetitie gaven ze hun eerste concert, volledig geïmproviseerd. "En er is eigenlijk niks veranderd" lacht Harmen.

Het trio Reijseger Fraanje Sylla (Trio RFS) bestaat uit een jazz-geschoolde, Nederlandse pianist, een Senegalese percussionist/zanger en een, naar eigen zeggen, ongeschoolde Nederlandse cellist. Ze hebben samen drie albums op hun naam staan: Janna (2010) met Senegalees percussionist Serigne C.M. Gueye, Down Deep (2013) en Count Till Zen (2015), waarin niet alleen verschillende culturen maar ook verschillende genres samenkomen, en waarin zowel geïmproviseerde als gecomponeerde aspecten worden gecombineerd. Bij het promoten van hun muziek ligt de nadruk op de bijzondere combinatie van genres, zoals te lezen is op de site van Reijseger, de site van Trio RFS en de site van hun label WinterWinter:

"Trio Reijseger Fraanje Sylla moves audiences to tears, showing that music bypasses labels and only requires a sincere connection of spirit."¹

"The music of trio Reijseger Fraanje Sylla is best described as the perfect amalgam of jazz, African songs and classical music."²

"[...]zo brengen ze geluiden en invloeden bij elkaar die samen een enorm evocatieve kracht hebben."³

Deze menging tussen Afrikaanse invloeden, klassiek en jazz is herkenbaar als je hun muziek beluistert. Zo is er in het nummer 'Amerigo' (Down Deep:3, 8:35) een klassieke arpeggio op de piano en cello te horen, aangevuld door Afrikaanse invloeden in de zangmelodie van

¹ "Is," Ernst Reijseger, accessed June 30, 2017, <http://ernstreijseger.com/is/>.

² "About," Reijseger Fraanje Sylla, accessed June 30, 2017, <http://reijsegerfraanjesylla.com/about/>.

³ "Ernst Reijseger Count Till Zen," Winter & Winter, accessed June 28, 2017, <http://www.winterandwinter.com/index.php?id=187>.

Sylla. In 'E Konkon' (*Count Till Zen: 9, 3:55*) combineert het trio RFS een Afrikaans ritmisch patroon op de mbira en cello met variaties op jazztoonladders op de piano. In 'Bakou' (*Count Till Zen: 9, 3:55*) klinkt een duidelijk op een Afrikaanse melodie gebaseerd refrein door Reijseger en Sylla samen gezongen in het Wolof.

We kunnen dus in de muziek van het trio RFS verschillende muziekstijlen en genres herkennen. Deze beschrijving schiet echter te kort. We horen geen 'collage' van stijlen maar een muzikaal geluid dat ontstaat uit de samenwerking tussen muzikanten met een heel persoonlijke muzikale achtergrond, bestaande uit eigen meningen, opvattingen, ervaringen, speelwijzen en stijlen. Hoe kunnen we genre bespreken op een manier die meer vooruitdenkt in plaats van terugkijkt, en recht doet aan de samenwerking tussen deze muzikanten? Vanuit deze gedachtegang kom ik tot mijn hoofdvraag:

Op welke manier schiet het concept genre tekort wat betreft geïmproviseerde muziek en hoe kunnen we genre bespreken op een manier die meer recht doet aan de creativiteit van de muzikant?

Door eerst een theoretisch kader te verschaffen over het concept genre, vervolgens de mogelijke beperkingen die ontstaan bij vrije improvisatie te bespreken, en tot slot in te gaan op het trio RFS, hoop ik een alomvattend antwoord te kunnen geven op mijn hoofdvraag, en zo een nieuw perspectief te bieden in het kader van genrestudies. Allereerst ga ik echter in op verschillende theorieën die meer recht doen aan de creativiteit en invloed van menselijke subjectiviteit.

Theoretisch kader

De muziek van het trio RFS is zoals hierboven besproken een mengeling van invloeden uit verschillende muziektradities, plekken, etniciteiten en tijden, maar als je erover nadenkt is dit in alle muziek het geval. Dit wordt 'hybriditeit' genoemd. Zo stelt Martin Stokes:

"all music [is], of its very nature, hybrid. All music bears the mark of interactions and exchanges between as well as within groups, and to declare otherwise is absurd."⁴

Ook al is er door etnomusicologen in de tweede helft van de 20e eeuw veel aandacht geweest voor het concept hybriditeit, is het dus in wezen niks nieuws.⁵

Hoe deze verschillende stijlen en genres samenkomen wordt door slechts het begrip hybriditeit te hanteren, niet duidelijk. Nicholas Cook en Martin Stokes leggen daarom de nadruk op de creativiteit van muzikanten en hun ontmoetingen, waar muziek uit voortkomt.

Relationele musicologie

Nicholas Cook (2000, 194-195) stelt dat alle ontmoetingen, muzikaal of anderszins, slechts zijn voortgebracht, en niet bepaald, door de socio-economische, historische en ideologische context. Binnen deze context belichaamt elke muzikale ontmoeting namelijk de acties, oordelen en keuzes van menselijke vertegenwoordiging. Zo leiden ontmoetingen ook tot veranderingen in de context, op de manier dat alle lokale acties tot verandering leiden in het 'globale.' Cook benadrukt dat de manier waarop betekenis 'relationeel' wordt geconstrueerd, moet worden meegenomen in de manier waarop men muziek uit verschillende culturen onderzoekt. Relationeel musicologisch onderzoek is, zoals Pandora Hopkins stelt,

"a comparison of that which is unfamiliar to that which is familiar. In other words, one does not simply hear music, one hears it from a specific perspective that is defined by one's situation and life history."⁶

⁴ Martin Stokes, "Music and the Global order," *Annual Reviews Antropology* 33 (2004): 60.

⁵ Simon Frith, "The Discourse of World Music," in *Western Music and Its Others*, ed. Georgina Born et al. (California: University of California Press, 2000): 311.

⁶ Nicholas Cook, "Anatomy of the Encounter: Intercultural Analysis as Relational Musicology," in *Critical Musicological Reflections*, ed. Stan Hawkins et al. (Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2012): 200.

Op deze manier moet de beschrijving van musicologen van een bepaalde muziekvorm ook als sociaal/cultureel en ideologisch gesitueerd worden begrepen.⁷

Muzikaal Kosmopolitisme

Martin Stokes (2007, 5) suggereert een nieuwe benadering voor de manier waarop wij de circulatie/verspreiding/uitwisseling van muziek in de wereld (muzikale globalisering) bevatten. Stokes ziet dat globalisering vaak wordt gepresenteerd als een proces dat buiten het bereik van de mens is: als een politiek/economisch/technologische *base* die zijn invloed uitoefent op de culturele *superstructure*, waar muziek onderdeel van is.

Stokes poogt de menselijke subjectiviteit te herstellen door middel van het begrip *musical cosmopolitanism*. Het idee van een muzikant als muzikaal kosmopoliet benadrukt hoe muzikale kosmopolieten op verschillende plekken en in verschillende tijden de muziek van anderen hebben omarmd, hoe ze zo muzikale stijlen en ideeën hebben gecreëerd en muziekinstrumenten globaal hebben laten circuleren. Zo zegt Stokes:

“to neglect the element of pleasure and play in the global circulation of musical practice would, it seems to me, also be to make a serious mistake.”⁸

Deze verandering in denkwijze is van belang omdat muzikaal kosmopolitisme het aandeel van de mens en haar creativiteit tot onderzoeksonderwerp maakt. Het wijst op zelfbewuste uitingen van muzikale uitwisseling en hybridisering. Het is dus een analytisch uitgangspunt dat ik zal hanteren in mijn onderzoek.

⁷ Nicholas Cook, “Anatomy of the Encounter: Intercultural Analysis as Relational Musicology,” in *Critical Musicological Reflections*, ed. Stan Hawkins et al. (Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2012): 200.

⁸ Martin Stokes, “On Musical Cosmopolitanism,” *The Macalester International Roundtable* 3 (2007): 15.

Methodologie

Etnomusicologie is niet alleen op traditionele wijze verbonden met dit onderwerp omdat het ook niet-westerse muziek beslaat. Etnomusicologie is een nuttig uitgangspunt omdat ik daarmee de (muzikale) achtergrond van de muzikanten, de context van de samenwerking, en vooral het perspectief van de muzikant betrek in het onderzoek. Om antwoord te krijgen op mijn hoofdvraag heb ik dus etnomusicologisch veldwerk verricht als essentiële aanvulling op het literatuuronderzoek. Zo heb ik Ernst Reijseger, Harmen Fraanje en Mola Sylla één op één kunnen spreken, waarmee de muzikanten een stem kregen in mijn scriptie. Tevens heb ik een concert van het Trio RFS in de Roode Bioscoop te Amsterdam bijgewoond. De muzikanten live zien en horen spelen, is een belangrijke aanvullende ervaring op het luisteren van de opnames. Ik kreeg hierdoor inzicht in de dynamiek en interactie en hun manier van musiceren en improviseren. Hierdoor begreep ik ook de opmerkingen van de muzikanten tijdens de interviews beter.

Deelvraag 1: Wat houdt het concept 'genre' in en hoe wordt een muziekstuk met een genre geassocieerd?

Het te rigide categoriseren van muziek in genres, binnen nationale grenzen of aan een bepaalde bevolkingsgroep, leidt bijna altijd tot spanningen. Neem het genre jazz, waarbij het wonderlijk is dat alle stijlen überhaupt onder één noemer vallen. Scott DeVeaux laat zien hoe deze stijlen uitsluitend samen gegroepeerd worden door het narratief van de jazztraditie. Dit narratief is meer het resultaat van politieke, sociaal-culturele en etnische roeringen dan werd herkend door critici en wetenschappers in de tijd dat DeVeaux's artikel uitkwam.⁹ Hij neemt dan ook een negatieve houding in tegenover de geïsoleerde studie van jazz als esthetisch object. Jazz als rigide genrecategorie leidt tot historiografische problemen. Waar er in jazz achteruit wordt gekeken ter legitimering van het genre, is men bang naar voren te kijken. Waar gaat jazz naartoe? Valt de volgende stijl nog wel onder het genre 'jazz'? Het zijn vragen die verbonden zijn aan de angst voor de 'dood' van het genre.¹⁰

Alhoewel genregrenzen dus voor bepaalde spanningen zorgen, kunnen muzikanten niet om het concept 'genre' heen volgens Jason Toynbee. Dit noemt hij 'the inevitability of genre.'¹¹ Hij laat dit zien aan de hand van het genre *free music*, waarvan hij beweert dat er zowel een intentionele als een extensionele modus aantoonbaar is. Extensioneel aangezien er sprake is van een neiging vanuit muzikanten zich te positioneren in een zekere traditie, waarbij hij doelt op een houding van anti-commercialisme en publieksgerichtheid en de nadruk op intensieve innovatie. *Free music* bevat ook een intentionele modus, omdat de muziek gekarakteriseerd kan worden in geluiden, namelijk dat er een zekere constante factor van herhaling en variatie te onderscheiden is.¹² Hiermee stelt hij dus dat de 'freedom' van *free music* dus minder op de muziek dan op de esthetiek slaat.

⁹ Scott DeVeaux, "Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography," *Black American Literature Forum* 25 (1991): 542.

¹⁰ Idem., 543.

¹¹ Jason Toynbee, *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions* (New York: Oxford University Press, 2000), 107.

¹² Idem., 109.

Het concept genre als muzikaal en sociaal proces en de beperkingen

Elke muzikale uiting behoort dus tot een genre, dat wil zeggen dat het onder een type muziek gecategoriseerd kan worden, waarbij het 'type' zich onderscheidt van andere muziekgenres op basis van bepaalde muzikale karakteristieken. Het concept 'genre' is een fundamentele, structurerende kracht in de muziekwereld in de zin dat het zonder genreaanduidingen onmogelijk zou zijn te communiceren over de muziek. De genreaanduiding wordt het referentiepunt in communicatie binnen en tussen verschillende contexten zoals in de muziekindustrie, in de wetenschap en in de politiek.¹³ Genres zijn, zo citeert Toynbee Steve Neale, "systems of orientations, expectations and conventions that circulate between industry, tekst and subject."¹⁴

Genre is niet alleen een muzikaal, maar ook een sociaal verschijnsel aangezien men zich identificeert met de kenmerken van het genre. Ook wordt de muziek gewaardeerd binnen groepen die bepaalde conventies delen, en verbindt hen. Daarbij wordt de vorming van een genre altijd vergezeld van de vorming van nieuwe sociale collectiviteiten. Zo ontstaan er nieuwe 'scenes' bij een nieuwe soort muziek.¹⁵

Genres zijn echter nooit zo eenduidig en statisch als ze lijken. Zo zal geen enkel muziekwerk alle karakteristieken van een genre bevatten, maar ook muzikale kenmerken van andere genres. Ook wordt dezelfde muziek na verloop van tijd vaak met een andere genreterm omschreven. David Brackett noemt de kern van het probleem. Hij stelt dat het idee van een genre te rechtdoorzee is, als je dieper inzoomt op de werken die samen een genre vormen. Als je de kwaliteiten (stijl, vorm, inhoud) van een individueel werk vergelijkt met de algemeen bekende genrekenmerken, zal je zien hoe het individuele werk kan afwijken. Tegelijkertijd is het onmogelijk een werk zonder genretermen te bekijken omdat er nooit een werk zal zijn dat zo anders is dan alle andere werken, dat het onder geen enkele omstandigheid onder een genre kan worden onderverdeeld.¹⁶ Het is dus van belang te kijken wanneer een muziekstuk tot een genre wordt gerekend.

¹³ Fabian Holt, *Genre in Popular Music* (Chicago: The University of Chicago Press, 2007), 2.

¹⁴ Jason Toynbee, *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions* (New York: Oxford University Press, 2000), 103.

¹⁵ Fabian Holt, *Genre in Popular Music* (Chicago: The University of Chicago Press, 2007), 3.

¹⁶ David Brackett, *Categorizing sound: genre and twentieth-century popular music* (Oakland: University of California Press, 2016), 3

Het citeren van genrekenmerken

David Brackett stelt dat een werk onder een bepaalde genre-categorie valt als het 'herkenbaar' is en die 'herkenbaarheid' afhangt van de vergelijking tussen de algemene kenmerken van het genre en het muzikale werk. Het werk hoort tot het genre als het de conventies die met het genre worden geassocieerd, citeert.

Hierbij haalt David Brackett de Britse linguïst J.L. Austin aan, die onderscheid maakt tussen performatieve en constaterende uitingen in taal. Hierbij noemt Austin het beschrijven van feiten een constaterende uiting, en een aanduiding van een actie een performatieve uiting.¹⁷

Jacques Derrida meent echter dat de mogelijkheid een performatieve taalhandeling te citeren een conditie is van performativiteit. Met andere woorden: uitsluitend wanneer een performatieve taalhandeling voorbij de aanvankelijke context kan worden uitgevoerd, is het mogelijk zo'n taalhandeling in de aanvankelijke context te herkennen. Aldus stelt Derrida dat de mogelijkheid te citeren een noodzakelijke conditie is voor alle communicatie.¹⁸

Muziekgenres kunnen op dezelfde manier begrepen worden. Een muzikaal werk kan alleen maar als participierend in een genre worden begrepen, als dat genre in staat is om geciteerd te worden voorbij de aanvankelijke context waarin het gecreëerd was (zoals in een parodie) en als dat genre begrijpelijk is bij luisteraars buiten het aanvankelijke publiek voor dat genre.¹⁹

In genres wordt er dus naar algemene conventies gerefereerd, die constant worden aangepast met elke nieuwe muzikale uiting die in het genre participeert. Zo ontstaat er een kader van muzikale werken die verwijzen naar 'het genre', wat betekent dat de werken refereren naar een model wat zij zelf laten ontstaan/bestaan. Zo stelt Brackett: "Genre is performatively constituted by the very expressions that are said to be its results."²⁰ Elk muzikaal werk is dan ook "filled with echoes and reverberations of the other," wat dus de sociale natuur van creativiteit benadrukt.

Kortom, genres opereren dus op het principe van citationaliteit. Kan echter hetzelfde worden gesteld van het genre geïmproviseerde muziek?

¹⁷ Jacques Derrida, *Margins of Philosophy* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 321-322.

¹⁸ David Brackett, *Categorizing sound: genre and twentieth-century popular music* (Oakland: University of California Press, 2016), 12.

¹⁹ Idem., 12

²⁰ Idem., 13

Deelvraag 2: Wat zijn de complicaties wat betreft het concept genre en het 'genre' geïmproviseerde muziek?

Vanuit de kant van de progressieve Nederlandse jazzmuzikanten ontstond er eind jaren '60 een eigen, Nederlandse vorm van geïmproviseerde muziek met een geheel eigen aanpak.²¹ Kevin Whitehead zei over de Nederlandse musici dat juist door het feit dat ze veel muziekgenres tweedehands aannemen, ze niet de behoefte kennen het in haar originele vorm te behouden.²² Dit gold dus ook voor de jazzmuzikanten die zo onder het nieuwe label 'geïmproviseerde muziek' losbraken van de traditionele jazz.

Geïmproviseerde muziek is in muzikale kenmerken moeilijk te omschrijven, wat het als genre niet gemakkelijk te definiëren maakt. Gitarist Derek Bailey, die ook vaak met Reijseger heeft samengespeeld en zeer bedreven was in 'non-idiomatische' muziek, heeft hier een poging toe gedaan, zowel op muzikaal als op sociaal niveau.

Bailey stelt dat er te veel verschillende soorten muzikanten, teveel verschillende houdingen tegenover de muziek en teveel verschillende concepten over wat improvisatie inhoudt zijn om er één alomvattende genreaanduiding aan te geven. Naarmate we inzoomen op de muziek zelf, wordt het definiëren van de muziek niet makkelijker, zoals Bailey stelt; "diversity is its most consistent characteristic." Het heeft geen stilistische of idiomatische verbintenis. Het heeft geen duidelijk idiomatisch geluid. De karakteristieken van geïmproviseerde muziek worden enkel vastgesteld in de muzikale identiteit van de muzikant.²³

In de 'typisch Nederlandse' geïmproviseerde muziek zijn wel enkele trends te onderscheiden, zoals de 'intensieve relatie [...] tussen gecomponeerde en geïmproviseerde muziek.'²⁴ Zoals in de Instant Composers Pool waar improviseren werd beschouwd als ter plekke componeren.²⁵ Een andere duidelijke trend is het negeren van scheidslijnen tussen disciplines, wat ook al blijkt uit het negeren van de scheidslijn tussen gecomponeerde en geïmproviseerde muziek. Zo zei Willem Breuker (1994) "mijn muziek heeft geen naam. Het

²¹ Wim van Eyle, ed., *Jazz & Geïmproviseerde muziek in Nederland* (Utrecht: Het Spectrum, 1978), 13.

²² Kevin Whitehead, *New Dutch Swing* (New York: BillboardBooks, 1998), 164.

²³ Derek Bailey, *Improvisation: Its nature and practice in music* (London: The British Library National Sound Archive, 1992), 83.

²⁴ Emile Wennekes, "Geïmproviseerde muziek in relatie met gecomponeerde muziek," in *Een Muziekgeschiedenis der Nederlanden*, ed. Louis Peter Grijp. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001), 793.

²⁵ Idem., 794.

is mensenmuziek. Het is voor iedereen, voor jong en oud. Zo heb ik het altijd gewild."²⁶ Daarnaast was sprake van een zekere openheid van musici van geïmproviseerde muziek naar andere klankwerelden. Een voorbeeld hiervan is klarinettist Theo Loevendie, een belangrijk muzikant uit de beginjaren van de geïmproviseerde muziek, alhoewel hij voornamelijk bekend geworden als componist. Loevendie liet in zijn muziek invloeden van Turkse muziek liet doorklinken.²⁷ Misschien is dit te danken aan al eerdere overbruggingen tussen muziek uit andere culturen en jazz in Nederland, nog voordat de term 'wereldmuziek' ontstond en de muziek onder deze noemer populair werd in popcircuits.²⁸

Geïmproviseerde muziek is dus wel een afgebakend genre, duidelijk ontstaan als reactie op eerdere genres. Daarbij zijn er dus zekere sociale elementen te onderscheiden zoals de negatieve houding tegenover genregrenzen, en is een bepaald sociaal circuit bij ontstaan. De muzikanten hebben dan misschien geen identificatie met het concept genre, maar identificeren zich juist met de negatieve opvattingen over genre die bij de geïmproviseerde muziek horen. Geïmproviseerde muziek heeft dus bepaalde sociale genrekenmerken, maar als je naar de muzikale kenmerken gaat kijken, is er maar weinig coherentie.

Dit vormt een probleem aangezien de theorieën van Toynbee, Holt en Brackett gebaseerd zijn op popmuziek, waarbij de herhaling van genrekenmerken is in popmuziekgenres vaak wat voor het esthetisch plezier zorgt.²⁹ De artiesten ontleen deels hun identiteit aan de associatie met een genre, en citeren opzettelijk genrekenmerken. De theorieën van Brackett zijn dus gebaseerd op genres met meer muzikale coherentie.

Door de beperkte muzikale coherentie binnen het genre geïmproviseerde muziek is er echter geen sprake van duidelijke muzikale conventies die men citeert, laat staan dat men die wil citeren. Hierdoor is er dus geen sprake van citationaliteit en daarmee geen begrijpelijkheid. De muziek refereert dus niet naar een idioom.

Daar staat tegenover dat, doordat de muzikanten vaak banden hebben met andere idiomen, de muzikanten in meerdere genres tegelijk kunnen 'participeren' waarbij men dus meerdere genres tegelijk 'citeert' en de muzikanten niet onder één genre te groeperen zijn.

²⁶ Emile Wennekes, "Geïmproviseerde muziek in relatie met gecomponeerde muziek," in *Een Muziekgeschiedenis der Nederlanden*, ed. Louis Peter Grijp. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001), 794.

²⁷ Idem., 796.

²⁸ Rein Spoorman, "Wereldmuziek in de Lage Landen," in *Een Muziekgeschiedenis der Nederlanden*, ed. Louis Peter Grijp. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001), 799.

²⁹ Jason Toynbee, *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions* (New York: Oxford University Press, 2000), 106.

Zoals Toynbee al stelde, kun je niet om genre heen. In zijn voorbeeld doelde hij op een vertakking van vrije improvisatie; non-idiomatische muziek, waarbij er bewust zonder ritmische of melodische structuur en herhaling muziek wordt gemaakt. Hier spelen de muzikanten dus op andere zaken in zoals interactie of timbre. Hierdoor ontstaat er dus wel een bepaald soort coherentie waaraan het genre kan worden herkend. Het opleggen van deze muzikale 'beperkingen' wordt het muzikale kenmerk dat men citeert, maar in technische zin citeert het geen concrete, technische muzikale kenmerken zoals in swing jazz het swingritme en het gebruik van jazzakkoorden.

Binnen het bredere genre geïmproviseerde muziek is het lastiger coherentie vinden. Een verdere zoektocht naar universele kenmerken heeft geen zin. Ik wil juist bekijken hoe het concept genre zich verhoudt tot de creativiteit van de muzikant. Een case study kan ons wel dichterbij een antwoord brengen. We moeten dus dieper ingaan op de (gedachte achter de) werkwijze van het Trio RFS.

Deelvraag 3: Hoe staat de muziek van het Trio RFS in relatie tot het concept genre?

Het trio RFS kan gezien worden in de context van de Nederlandse geïmproviseerde muziek. Zowel Reijseger, Sylla als Fraanje zijn actief in dit muzikale circuit. Hun muziek vertoont in zekere zin ook naklanken van bovengenoemde ontwikkelingen wat betreft de banden met gecomponeerde muziek, geïmproviseerde muziek, jazz, klassiek, de interesse in andere klankwerelden en de afkeer van de typering van hun muziek als onderdeel van een genre.

Door middel van één op één interviews met Reijseger, Fraanje en Sylla ben ik meer te weten gekomen over hoe de muzikanten over muzikaal samenwerken denken, evenals de manier waarop hun muziek zich tot idiomen verhoudt.

Werkwijze trio: componeren-improviseren en structuur

In het trio RFS is er sprake een interessante relatie tussen gecomponeerde elementen en vrije improvisatie. Tijdens een concert wordt, los van enkele muzikale ideeën die Fraanje of Reijseger vooraf hebben bedacht, alles geïmproviseerd. Wat vast wordt gelegd is dan vaak een 'raamwerk' zoals Reijseger het noemt. Daarvan is duidelijk wat je ermee kunt doen, maar wanneer het begint of stopt of hoe het zich ontwikkelt, laten ze aan het moment over. Hierdoor houden ze de ruimte iets nieuws te verzinnen.

Dit bleek ook tijdens het concert in de Roode Bioscoop. Zo werd een vrij gestructureerd stuk opgevolgd door vrije improvisatie. Noemenswaardig is dat Reijseger en Fraanje allebei muzikale ideeën inbrachten, wat ze ook buiten de uitvoeringen vaker doen, en Sylla afwacht en plotseling reageert op wat er in de muziek gebeurt. Ze laten hem zijn eigen ding doen.

Omdat ze veel vrijheid nemen, klinkt bij het trio RFS de muziek nooit twee keer precies hetzelfde. Al hun muziek, inclusief hun albums, is als het ware een 'momentopname' waar volgens Fraanje ook een grote nadruk op ligt. Uit de manier waarop ze deze ruimte in hun muziek willen behouden, blijkt een zekere afkeer tegen overmatige muzikale structuur. Sylla sprak hier het sterkst zijn mening over uit: *"Als ik een man was die altijd dezelfde dingen speelt, dan stop ik met muziek. Ik hou van verder zoeken, verder gaan. Ik ben iemand die vrij is. Als er teveel structuur is, voel ik me gelimiteerd."*

Ernst beaamt dit. *"Ik ben opzoek naar iets wat me verrast. En wat eigenlijk alleen maar op*

dat moment ontstaan kan zijn."

Op deze manier noemt Harmen hun muziek ook een ontmoeting in de muziek in het moment. "In deze ontmoeting gebeurt iets speciaals, maar wel iets wat we van te voren eigenlijk al weten." Harmen noemt daarom ook dat hij bij dit trio altijd het gevoel heeft dat voor het concert begint, het concert eigenlijk al begonnen is.

Persoonlijk en muzikaal gemotiveerde redenen voor de ontmoeting

Reijseger, Fraanje en Sylla hebben alle drie een duidelijk beeld over wat ze zoeken in een muzikale samenwerking, maar als ik hen vraag waarom ze samen spelen krijg ik van hen alle drie geen muzikaal gemotiveerde reden, maar een hele persoonlijke. Zo vertelde Fraanje dat hij niet met hen samen is gaan spelen om hun muzikale kunnen, omdat ze een bepaald instrument spelen, of omdat Sylla uit Senegal komt. Hij speelt met hem samen omdat zijn sterke persoonlijkheid hem enorm opviel en hij zich goed kon voorstellen dat het goed zou klikken met samenspelen, en dat bleek ook zo te zijn. Als ik Reijseger vraag of hij zich hierin kon vinden zegt hij: *"Ja, het is niet instrumenteren, maar de mensen die de instrumenten bespelen. Dat we die instrumenten spelen, is eigenlijk allemaal ballast. Die sjouw je maar met je mee. Als je gaat samenwerking moet je alles vergeten en moet je gewoon gaan samenwerken. Daar is in dit trio een hele leuke manier bereidheid toe."*

Fraanje beaamt dit, en legt de nadruk op de ontmoeting: *"Het geluid is maar een secundaire manifestatie waar het niet om gaat. Het gaat om de ontmoeting en er gebeurt iets en dat is onze kracht. Ook omdat we niet proberen de muziek zo goed mogelijk te spelen. We spelen eigenlijk relatief simpele muziek."*

Muzikale achtergrond

Je muzikale achtergrond noemt Sylla 'bagage.' *"Iedere muzikant heeft een andere manier van denken, een andere stijl. Alles wat je hebt gedaan geeft jou ervaring. Dat maakt het jou makkelijk om samen met elke muzikant die je tegenkomt iets te doen. Omdat je veel baggage hebt."* Een muzikale achtergrond omvat dus niet alleen het genre waarin de muzikant in beoefend is, maar je hele manier van denken en spelen die je door de jaren heen hebt ontwikkeld. Opvallend is dat de manier van 'uitvinden' in muziek zowel de muzikale achtergrond van Reijseger als Sylla kleurt. Reijseger zegt dan ook over Sylla:

"Mola heeft een hele mooie eigen manier van muziek uitvinden. Ik ben ook een beetje zo. Ik heb veel zelf uitgevonden. Ik ben niet opgeleid in een genre, dus ik heb net als Mola geleerd om de muziek te laten voortkomen uit de ontmoeting. Door wederzijdse nieuwsgierigheid.

De muzikanten zijn dus duidelijk niet geschoold in één genre of traditie. Als ik aan Sylla voorleg hoe hun muziek wordt omschreven, namelijk als een mengeling tussen klassiek, jazz en Afrikaanse muziek, zegt hij het volgende:

"Harmen is meer klassiek, Ernst een beetje maar niet echt. Ernst is ook een man die een soort identiteit heeft. En oké, ik ben de Afrikaan. Maar ik ben de Afrikaan die ook alles wil proberen. Zo probeer ik bijvoorbeeld in mijn Afrikaanse muziek, Europese klassieke melodieën in te passen. Daarom zeg ik altijd; bagage is belangrijk. Muzikanten kunnen zich niet limiteren in een genre."

Hieruit blijkt dus het bewustzijn van Sylla op creatief gebied. Hij wil veel uitproberen in de muziek waarbij hij muziekvormen mengt en zijn eigen *bagage* weet in te passen in de *bagage* van zijn medespelers. Hij erkent waar hij vandaan komt maar zegt dat muzikanten zich niet kunnen limiteren in een genre. Dit maakt hem een heel bewust muzikaal kosmopoliet.

Ruimte

Om muziek te laten klinken uit de ontmoeting, zegt Ernst, is er niet alleen wederzijdse nieuwsgierigheid maar vooral wederzijdse openheid nodig. Hierin speelt het 'elkaar de ruimte geven' een grote rol. Door deze ruimte kunnen de verschillende muzikale achtergronden hun plaats vinden in de muziek.

Reijseger vertelde me dat hij het wonderlijk vindt dat er altijd muziek in het trio zit. Als ik hem vraag hoe hij denkt dat komt zegt hij: *"Het heeft te maken met persoonlijkheid; We maken allemaal onze eigen muziek. Heel vaak is het zo dat ons eigen materiaal zich thuis kan voelen in het trio, en dat er dan toch blijkt dat er een antwoord op kan zijn."*

Het 'thuisvoelen' komt door de manier waarop ze omgaan met elkaars inbreng, zegt Reijseger: *"Als je drie componisten hebt die samen willen werken, dan zou je kunnen zeggen 'nou jij een stukje, nou ik weer een stukje'. Maar wat we ook doen is dat we samen echt iets nieuws maken. Dat betekent dus dat je niet al je compositorische ideeën meteen moet projecteren op de ander, maar terughoudend moet spelen, niet zo veeleisend direct vanuit je eigen idioom maar iets laten gebeuren. Dat is een discipline waarin het trio zich op*

een hele gezellige manier ontwikkeld heeft.”

Het 'thuisvoelen' van het materiaal, en dat er dus een antwoord op is, is het speciale aan dit trio. Er worden muzikale achtergronden, de bagage, gemengd op zo'n manier dat er dus iets nieuws kan ontstaan. Hierin is het belang dat iedereen ruimte geeft en er dus een antwoord op kan komen van de ander.

Citationaliteit, performativiteit en creativiteit

Er is dus gebleken dat de muzikanten vinden dat de ontmoeting, en wat daarin muzikaal gezien gebeurt, centraal staat. Veel van wat er in bepaalde genres van belang is, zoals de keuze voor instrumenten of de complexiteit van de muziek, vinden zij geen hoofdzaak. Het geluid is zelfs een "secundaire manifestatie waar het niet om gaat." De muzikanten zijn niet per se tegen het concept genre maar een genre is niet hun beginpunt, noch willen ze ernaar refereren. Daarnaast zien de muzikanten zich ook niet gesitueerd in een bepaald idioom, maar zijn ze bedreven in verschillende stijlen waar ze in aanraking mee zijn gekomen door 'ontmoetingen'. Ze hebben dus elk hun eigen 'bagage' opgedaan, bestaande uit persoonlijke muzikale ervaringen. Ze creëren de ruimte voor elkaars muziek, en reageren daarop. Op deze manier limiteren ze zich niet tot een idioom, maar benadrukken ze de ontmoetingen en creativiteit waar muziek uit voortkomt.

Zoals uit de inleiding al bleek wordt hun muziek beschreven als een mengeling tussen Afrikaanse invloeden, klassiek en jazz. Er is echter meer aan de hand. Het is niet zo dat in deze muziek er uit de verschillende muziekvormen wordt geciteerd. Het is gebleken dat de muzikanten juist nieuwe muziek creëren vanuit de wederzijdse openheid en de ruimte die ze elkaar geven. Er is hier sprake van een spanning tussen performativiteit en citationaliteit: hoe de muziek wordt herkend, en dus wordt beschreven, is in wezen niet wat er op het podium gebeurt. Brackett stelde dat het een conditie van performativiteit is, geciteerd te kunnen worden. Als dit niet het geval is, is het niet herkenbaar. Maar hier zit dus een disruptie tussen de twee begrippen; het is performatief, maar niet citationeel aangezien de elementen die ze citeren juist tot iets nieuws leiden.

Op deze manier schieten de theorieën over genre te kort op muzikaal gebied, maar in zekere zin ook wat betreft het perspectief van het individu. Een genrelabel zegt te weinig over de manier waarop zij hun muziek zien, hoe zij op hun muziek zijn gekomen.

Voortgebracht en niet gevormd door omstandigheden maken de muzikanten keuzes, vormen ze meningen, ondernemen ze acties, en zien ze muziek dus op een eigen, individuele manier. De reden dat de muzikanten samenspelen is zelfs persoonlijk. De rol van sociale circuits mag hierin niet onderschat worden.

Aangezien muziek zo persoonlijk is, kan de muziek dus niet losgekoppeld worden van de muzikant zonder dat er aan de betekenis van de muziek wordt afgedaan. Ook al is de muziek technisch niet zeer complex, is dit wel een complexe vorm van muziek. Het is muziek die alleen bedacht kan worden door muzikanten met de veelzijdige muzikale en geestelijke 'bagages' als in het trio RFS. Alle drie de muzikanten zijn bewuste muzikaal kosmopolieten, die samen tot een hybride muziek komen. Zoals is gebleken wordt er door de term echter niet verklaard hoe de muziek is ontstaan. Het is dus van belang bij muziek goed te kijken naar het individu, de maker, op de manier dat je een kunstwerk alleen begrijpt als je dezelfde weg aflegt als de kunstenaar.

Conclusie Op welke manier schiet het concept genre tekort wat betreft geïmproviseerde muziek en hoe kunnen we genre bespreken op een manier die meer recht doet aan de creativiteit van de muzikant?

Genre is een fundamentele, structurerende kracht in de muziekwereld, voornamelijk omdat het een referentiepunt biedt voor communicatie. Een muziekstuk valt onder een genre als het genrekenmerken citeert, iets wat Brackett 'citationaliteit' noemt.

Als genre bleek geïmproviseerde muziek op een aantal punten af te wijken van de theorieën van Brackett, Toynbee en Holt. Zo was er sprake van te weinig coherentie binnen het genre om algemene genrekenmerken te citeren, en tegelijkertijd citeerde het uit meerdere genres. Vervolgens bleek uit de interviews met Ernst Reijseger, Harmen Fraanje en Mola Sylla dat genre in hun muziek geen uitgangspunt is. Zij citeren niet bewust, maar creëren nieuwe muziek door middel van wederzijdse nieuwsgierigheid en openheid, waarbij zij antwoord geven op elkaar. Hieruit bleek dus een disruptie tussen performativiteit en citationaliteit: de beschrijving van hun muziek gebaseerd op bestaande genres omvat niet wat er muzikaal gezien gebeurt, en het concept genre omvat niet hoe de muziek tot stand is gekomen. In dit laatste gaat een belangrijk gedeelte van de identiteit van de muziek schuil.

Het probleem blijft dat genres nodig zijn voor commerciële doeleinden en communicatie. Het is in principe een label dat erop wordt geplakt wanneer er bepaalde muzikale karakteristieken worden geciteerd, maar dit wil niet zeggen dat muzikanten altijd bewust een genre hebben geciteerd. Dit kan een gevoelig punt zijn aangezien de muzikant er eigen opvattingen op nahoudt. Vooral bij een genre als geïmproviseerde muziek waarbij de muzikanten veelal een duidelijke negatieve houding hebben tegenover het concept genre.

Bibliografie

Literatuur:

1. Bailey, Derek. *Improvisation: Its nature and practice in music*. London: The British Library National Sound Archive, 1992.
2. Beard, David., en Kenneth Gloag. *Musicology: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2005.
3. Bohlman, Philip V. *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
4. Bohlman, Platinio, Trans. *Jazz Worlds/ World Jazz*. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.
5. Brackett, David. *Categorizing sound: genre and twentieth-century popular music*. Oakland: University of California Press, 2016.
6. Cook, Nicholas. "Anatomy of the Encounter: Intercultural Analysis as Relational Musicology." In *Critical Musicological Reflections*, edited by Stan Hawkins en Derek B. Scott, 193-208. United Kingdom, Aldershot: Ashgate Publishing Ltd, 2012.
7. DeVaux, Scott. "Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography." *Black American Literature Forum* 25 (1991): 525-60.
8. Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Chicago: University of Chicago Press, 1982.
9. Dorin, Stephane. "The Global Circulations of Jazz." *Jazz Research Journal* 10 (2016): 5-12.
10. Eyle, Wim van, ed. *Jazz & Geïmproviseerde muziek in Nederland*. Utrecht: Het Spectrum, 1978.
11. Feld, Steven. *Jazz Cosmopolitanism in Accra: Five Musical Years in Ghana*. Durham: Duke University Press, 2012.
12. Frith, Simon. "The Discourse of World Music." In *Western Music and Its Others*, edited by Georgina Born and David Hesmondhalgh, 305-322. California: University of California Press, 2000.
13. Holt, Fabian. *Genre in Popular Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 2007.
14. Lewis, George E. "Gittin To Know Y'all: Improvised Music, Interculturalism, and the Racial Imagination." *Critical Studies in Improvisation* 1 (2004): 1-33.
15. Lewis, George E. "Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives." *Black Music Research Journal* 22 (2002): 215-246.

16. *Rasa 40 years*. Groningen: Drukkerij Tienkamp, 2010.
17. Rice, Timothy. *Etnomusicology: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
18. Spoorman, Rein. "Wereldmuziek in de Lage Landen." In *Een Muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Edited by Louis Peter Grijp, 798-805. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001.
19. Stokes, Martin. "On Musical Cosmopolitanism." *The Macalester International Roundtable 3* (2007): 1-19.
20. Stokes, Martin. "Music and the Global order". *Annual Reviews Antropology 33* (2004): 47-72.
21. Toynbee, Jason. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. New York: Oxford University Press, 2000.
22. Wennekes, Emile. "Geïmproviseerde muziek in relatie met gecomponeerde muziek." In *Een Muziekgeschiedenis der Nederlanden*. Edited by Louis Peter Grijp, 791-797. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2001.
23. Whitehead, Kevin. *New Dutch Swing*. New York: BillboardBooks, 1998.

Websites:

1. Ernst Reijseger. "Is." Accessed June 30, 2017. <http://ernstreijseger.com/is/>.
2. Reijseger Fraanje Sylla. "About." Accessed June 30, 2017. <http://reijsegerfraanjesylla.com/about/>.
3. Winter & Winter. "Ernst Reijseger Count Till Zen." Accessed June 28, 2017. <http://www.winterandwinter.com/index.php?id=187>.