



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Beyond borders : broadening the artistic palette of (composing) improvisers in jazz

Graaf, D.P. de

Citation

Graaf, D. P. de. (2017, November 21). *Beyond borders : broadening the artistic palette of (composing) improvisers in jazz*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/57415>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/57415>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/57415> holds various files of this Leiden University dissertation

Author: Graaf, Dirk Pieter de

Title: Beyond borders : broadening the artistic palette of (composing) improvisers in jazz

Date: 2017-11-21

SAMENVATTING

Deze studie gaat over de toepassing van geavanceerde compositie- en improvisatietechnieken die dienen om musici op het gebied van eigentijdse jazz te helpen om zich met hun composities en improvisaties buiten de grenzen van de functionele harmonie en de gebruikelijke "chord-scale" aanpak te begeven.

Alhoewel de jazz van vandaag de dag lijkt op een herberg waarin muzieksoorten uit omringende muzikale werelden een nieuwsgierig en gastvrij onthaal krijgen, blijft de relatie tussen de geïmproviseerde lijnen en de onderliggende harmonieën een belangrijk structureel element. Als gevolg van dit "all-inclusive" karakter van de jazz, is het nodig om de traditionale harmonische benadering van jazzimprovisatie te heroverwegen. Deze studie is ingegeven door een kwestie die niet alleen mij, maar ook mijn collega's en studenten bezig houdt, namelijk dat de grenzen van de conventionele "chord-scale" aanpak in zicht lijken te komen. Om gelijke tred te houden met de recente ontwikkelingen in de jazz, kunnen de geavanceerde compositie- en improvisatietechnieken die in deze studie worden toegepast een belangrijke bijdrage leveren. In plaats van als vervanging van de functionele harmonieleer waarop veel van de jazz nog grotendeels gebaseerd is, kunnen ze als een aanvulling op deze conventionele technieken worden toegepast.

Bezien vanuit het oogpunt van de Europese klassieke muziektraditie, die, samen met de blues en de work songs, een basisingrediënt was van de jazz als cross-overmuziek *avant la lettre*, kunnen de harmonische aspecten in deze studie beschouwd worden in het verlengde van de historische ontwikkeling van de klassieke muziek. Voor musici die zich constant willen ontwikkelen door hun artistieke palet te verbreden, kan de toepassing van modale en twaalftoonstechnieken van twintigste-eeuwse componisten van kunstmuziek een welkome aanvulling zijn op hun bestaande "jazz tools". Maar omdat het naïef zou zijn om te denken dat alleen het aanbieden van een aantal nieuwe tools voldoende zou zijn om de jazz te vernieuwen, analyseer ik in deze studie ook zes voorbeeldige publicaties van toonaangevende jazzartiesten en -docenten over geavanceerde compositie- en improvisatietechnieken. Ik doe dit niet alleen om een verantwoorde context voor mijn studie te creëren in de vorm van reeds bestaande "alternatieve" jazz modellen, maar vooral ook omdat ik benieuwd ben hoe deze zich verhouden tot de twaalftoons- en modale technieken van de twee klassieke componisten die ik als onderwerp voor mijn onderzoek heb genomen: Peter Schat en Olivier Messiaen.

De ideeën van de Nederlandse bassist en componist Theo Hoogstins over zijn toepassingen van twaalftoonstechnieken uit Peter Schat's Toonklok (1993) vormden mijn eerste inspiratie tot het beginnen van dit onderzoek. Een opname van een masterclass door gitarist Nelson Veras op het Conservatorium van Amsterdam vormde de aanleiding om Olivier Messiaen's "modes of limited transposition" (1956) te bestuderen, als een tweede bron ter verrijking van het artistiek palet buiten de traditionele harmonieleer.

Op grond van de hierboven uiteengezette overwegingen ben ik gekomen tot de volgende onderzoeksvraag: In hoeverre kunnen de geavanceerde jazzmodellen van experts in de jazzeducatie, en toepassingen van seriële compositietechnieken uit de westerse kunstmuziek componisten en uitvoerende musici in de jazz helpen om hun muzikale vaardigheden uit te breiden voorbij de grenzen van de functionele harmonieleer?

Wat betreft mijn onderzoeksmethode ben ik als volgt te werk gegaan. Eerst bespreek ik de modellen van alle auteurs en componisten en illustreer ik ze met voorbeelden. Ten tweede beschrijf ik praktische toepassingen van deze modellen door professionele componisten en improvisatoren, waaronder die van mijzelf. Ten derde evalueer ik de praktische toepassingen van alle modellen afzonderlijk en in samenhang met elkaar. Tenslotte presenteer ik in de hoofdstukken 4 en 5 compendia met "patterns" die zijn geconstrueerd met behulp van de besproken modellen, om te laten zien hoe ze kunnen bijdragen aan de verbreding van het artistiek palet van de improvisator.

De meeste modellen in de educatieve publicaties in hoofdstuk 3 bevatten improvisatiestrategieën die gebaseerd zijn op intervalrelaties tussen de noten, in plaats van op diatonische of modale toonladders. Van de jazzdocenten, alle vijf saxofonisten, vermelden David Liebman, George Garzone, and John O'Gallagher de relaties van hun modellen met twaalftoonstechnieken expliciet. Jerry Bergonzi and Walt Weiskopf doen dat slechts impliciet.

Liebman's (2013) terminologieën en zijn stapsgewijze inventarisatie van improvisatietechnieken kunnen dienen als een nuttig stappenplan voor de (componerende) improvisator om de grenzen van de traditionele "chord-scale" techniek te overschrijden. Zijn concept van *non-tonal superimposition* kan dienen als een voorbeeld van wat componist en theoreticus Charles Wuorinen (1994) de "in hoge mate chromatische muziek van vandaag de dag" heeft genoemd die het gevolg is van de "verzoening" van de twee muzikale systemen: het tonale systeem, gebaseerd is op de betekenis van de noten en het twaalftoonssysteem, gebaseerd op de volgorde de noten.

Bergonzi's (2000) intervalstelsysteem maakt het gemakkelijk om onconventionele melodische lijnen te creëren. Zo kan het toepassen van variaties op een willekeurige of bewust gekozen verzameling intervallen volgens zijn spelregels een nuttige start zijn van het schrijfsproces van een componist.

Net als Bergonzi, richt ook Garzone (2009) zich op het creëren van toonreeksen en is het effect van zijn aanpak grotendeels afhankelijk de *informed intuition* van de (componerende) improvisator. Vanwege de strikte spelregels enerzijds en het ontbreken van enige theorie wat betreft de harmonische implicaties anderzijds, kan zijn methode problematisch zijn voor minder ervaren musici. Hoe dan ook, het model kan musici helpen om verrassende lijnen te creëren, vooral in een situatie zonder of met een beperkt aantal (statische) akkoorden.

Weiskopf's (2009) intervalmethode stelt musici in staat om zich buiten het pad van de gebruikelijke "chord-scale" methode te begeven, door ze stap voor stap van de meest "inside" naar de meest "outside" klank van zijn "triad pairs" te leiden. Ondanks het feit dat zijn model sterk gerelateerd is aan de functionele harmonieleer, biedt het de musici een degelijk stappenplan om "outside the chords" te spelen om zo opzettelijk een harmonische vaagheid te creëren.

Bergonzi's (2006) "hexatonics" – combinaties van twee drieklanken – beschouw ik als een waardevolle aanvulling op Weiskopf's model. Door zijn meer intuïtieve aanpak klinken zijn combinaties van drieklanken gevarieerder dan die van Weiskopf.

O'Gallagher's (2013) methode biedt een benadering van het "outside the chords" spelen die goed aansluit bij de motivatie voor mijn onderzoeksproject. Met zijn pragmatische aanpak van een model dat gerelateerd is aan twaalftoonmuziek biedt hij een alternatieve benadering van het improviseren met intervallen in de vorm van een gedetailleerd en systematisch model dat zowel toepasbaar is in een twaalftoon- als in een tonale omgeving.

Hoofdstuk 4 behandelt theoretische en praktische aspecten van Peter Schats Toonklok. Zijn model bestaat uit een verzameling van twaalf verschillende drieklanken die zo gerangschikt kunnen worden dat ze alle twaalf tonen van het octaaf omvatten. De zo ontstane twaalftoonreeksen vertegenwoordigen elk een uur van de Toonklok. Voorbeelden van toepassingen in jazzcomposities en -improvisaties worden besproken aan de hand van stukken van bassist Theo Hoogstins, pianist Frank Carlberg, saxofonist John O'Gallagher en van mijzelf.

In Theo Hoogstins compositie "7th Hour Blues" zijn zowel het gecomponeerde gedeelte als zijn improvisatie op de contrabas opgebouwd met de reeks van het zevende uur van de Toonklok. Door middel van zijn permutaties van deze reeks slaagt Hoogstins erin om de

typische “bluesy” sound in het thema te vermijden om zodoende afstand te nemen van de gebruikelijke functionele harmonieën.

Frank Carlbergs compositie “Green Room” is ook gebaseerd op de Toonklok, maar dit stuk heeft een veel complexere structuur dan “7th Hour Blues”. Carlberg gebruikt de structuur van de reeks van het tweede uur voor de constructie van zowel de melodielijnen als de akkoorden. Hierdoor slaagt hij erin om de serialiteit van de twaalftoonsreeks te combineren met de tonale inhoud van zijn drieklanken en vierklanken. Mijn improvisatie in dit stuk kan beschouwd worden als een voorbeeld van hoe twaalftoonsoperaties gebruikt kunnen worden naast meer conventionele improvisatietechnieken zoals tonale chromatiek en traditionele “chord-scale” patterns.

Ook de gecomponeerde gedeeltes in O’Gallagher’s stuk “Petulant Snoot” bevatten voorbeelden van de toepassing de Toonklok in zowel twaalftoons- als tonale situaties. De constructie van O’Gallaghers stuk is complexer dan van Carlbergs “Green Room”, omdat het gebaseerd is op onderdelen uit twee verschillende uren van de Toonklok: het vijfde en het zesde. De complexiteit van de compositie wordt weerspiegeld in O’Gallaghers altsaxofoon solo, die fragmenten bevat waarin zowel twaalftoons- als tonale toepassingen van het vijfde uur kunnen worden aangewezen.

De toepassing van twaalftoonstechnieken in de drie besproken voorbeelden is het duidelijkst in de gecomponeerde gedeeltes. In de solo’s zijn de fragmenten waarin twaalftoonstechnieken opzettelijk zijn toegepast op de uren van de Toonklok relatief kort. Wel slagen de solisten er in om de twaalftoonselementen vrijelijk te combineren met hun door kennis en ervaring ontwikkelde gewoontes als het omspelen van pentatonische ladders (Hoogstins), het spelen van tonale en niet-tonale superimposities (De Graaf, O’Gallagher), of het creëren van chromatische lijnen met een dichte textuur (O’Gallagher).

Met de bedoeling om een “gecontroleerde” omgeving te creëren waarin zowel in de composities als de improvisaties de afzonderlijke uren van de Toonklok bewust doorklinken, componeerde ik mijn saxofoonkwartet *Carillon*.

De drie delen die in dit hoofdstuk besproken worden (“Onsa”, “Pontiac” en “Dicke Pitter”) tonen bewuste compositorische toepassingen uit de twaalftoonsmuziek, variërend van het combineren van drie verschillende twaalftoonsreeksen (“Onsa”), tot het gebruiken van onderdelen uit de reeks om zowel horizontale melodieën als verticale harmonieën te creëren (“Pontiac”), en willekeurige combinaties van deze technieken (“Dicke Pitter”). Voorbeelden van twaalftoonstechnieken die ik gebruikt heb zijn: registerveranderingen, transposities, en het hergroeperen van trichords en combinaties van trichords uit de reeksen.

De respons van de solisten op de "suggesties voor improvisaties" die toegevoegd zijn aan alle delen van de compositie, is wisselend. Ik zelf laat bij voorbeeld in mijn solo in "Onsa" mijn suggesties voor improvisaties met het eerste uur vrij letterlijk horen, terwijl de referentie aan het vijfde uur in Nils van Haften's baritonsaxofoonsolo in "Pontiac" veel intuïtiever is. Zijn solo kan gezien worden als illustratie van het concept *informed intuition*, om aan te geven dat de veronderstelde spontane handelingen van (componerende) improvisatoren, als reactie op uiteenlopende muzikale omstandigheden, afhankelijk zijn van een hoeveelheid bewuste of onbewuste kennis die het resultaat is van formele scholing, professionele speelervaring, culturele achtergrond en smaak.

Om de twaalftoonstechnieken van de Toonklok onder de knie te krijgen, moeten musici leren om tenminste tijdelijk af te zien van hun "natuurlijke" gewoontes, teneinde nieuwe en "gecontroleerde" elementen toe te laten en te laten beklijven. Daarentegen betekent het zich eigen maken van deze nieuwe technieken niet dat deze ten koste moeten gaan van hun bestaande manier van spelen. Ik beschouw het improviseren met de Toonklok als een belangrijke techniek ter verrijking van de mogelijkheden van musici om "outside the chords" te spelen. Hij moet een plaats krijgen in hun muzikale bagage en gebruikt worden naast hun bestaande vaardigheden, om uiteindelijk onderdeel te worden van hun *informed intuition*. In andere woorden, twaalftoonstechnieken kunnen gebruikt worden naast bestaande compositie- en improvisatievaardigheden.

Hoofdstuk 5 behandelt Messiaen's "modes of limited transposition" als praktische hulpmiddelen om (componerende) improvisatoren te helpen buiten de grenzen van hun tonale gewoontes te treden. In tegenstelling tot de twaalftoonsreeksen van de Toonklok worden Messiaen's zeven modi gekenmerkt door hun individuele symmetrische structuren en ambigue tonale kwaliteiten.

Als voorbeelden hiervan worden toepassingen in de jazzpraktijk van gitarist Nelson Veras en de saxofonisten Bo van der Werf, Jasper Blom en Steve Lacy gepresenteerd.

Veras geeft overtuigende demonstraties van de tonale ambiguïteit van de derde (M3), vierde (M4) en zesde (M6) modus. In zijn melodische omspelingen gebruikt hij verschillende trappen van de modi als grondtonen van tijdelijke tonale centra. Daarmee laat hij de verschillende diatonische structuren die ingebed zijn in de modi, duidelijk horen.

In zijn complexe compositie "Calcutta" combineert van der Werf verschillende compositietechnieken van Messiaen, waaronder die van de *non-retrogradable rhythms*. Het stuk is gebaseerd op de tweede (M2) en de zesde (M6) modus, maar de solisten krijgen daarnaast ook een akkoordenschema om over te improviseren. In tegenstelling

tot Veras, die maar zelden andere noten dan die uit de modus speelt, voegt Van der Werf voortdurend "vreemde" noten toe, zowel in zijn compositie als in zijn solo, waardoor het soms moeilijk is te bepalen welke modus er gebruikt wordt. Ook demonstreert hij een interessante "inside-outside-inside" toepassing door de tweede Messiaense modus (M2) als uitgangspunt te nemen voor uitstapjes naar de tonale structuren binnen en buiten de modus.

Zowel in de gecomponeerde als in de geïmproviseerde gedeeltes van Bloms compositie "Let's Give This Tree A Little Friend" is de ambigue tonaliteit van Messiaen's derde modus een belangrijk kenmerk. Als aanvulling op Van der Werfs technieken gebruikt Blom Messiaen's concept van parallelle harmonieën, waarin de instrumentalisten tegelijk (fragmenten uit) de modus spelen, ieder vanaf een andere noot. Zijn solo op de tenorsaxofoon bevat uitgebreide toepassingen van M3 waarin het ambigue harmonische karakter van de modus wordt benadrukt. Al met al slaagt hij erin om een onconventioneel muzikaal beeld te creëren waarin de relatie tussen de gecomponeerde en de geïmproviseerde gedeeltes van zijn stuk duidelijk waarneembaar is.

Lacys compositie "Prayer" heb ik in dit hoofdstuk opgenomen als een voorbeeld van hoe met het gebruik van Messiaens modi ook in stukken met een eenvoudige structuur en in een kleine bezetting een overtuigend resultaat kan worden bereikt. Niet alleen door de vele herhalingen benadrukt hij de bijzondere kleuren van Messiaens vijfde modus (M5), hij gebruikt de Messiaense modi ook voor het creëren van vernuftig contrapunt.

In mijn compositie "A Crow Calling" klinken de ambigue kleuren van de drie parallelle tonaliteiten van de derde Messiaense modus (M3) door in de diverse omspelingen ervan, zowel in de gecomponeerde gedeeltes als in mijn tenorsaxofoon solo. Daarin blijken de drie symmetrische ambigue tonale centra, in samenspel met de omspelingen van de modus in de baslijn, een vruchtbare bron voor melodische improvisatie.

Omdat een compositie gebaseerd op de zesde modus (M6) tot nu toe ontbrak in de getoonde voorbeelden, besloot ik om deze modus te gebruiken voor het schrijven van "Sparrows". In de gecomponeerde gedeeltes van dit stuk maak ik veelvuldig gebruik van het interval van de overmatige kwart, dat prominent aanwezig is in deze modus.

In mijn compositie "Dicke Luft" pas ik Messiaens tweede modus (M2) toe in het laatste gedeelte van mijn solo. De ritmesectie speelt daar een *pedal point* waarboven ik me intuïtief in de modus rondbeweeg. Daarbij schakel ik vrijelijk over van variaties met de noten uit de modus, het dominant-septiemakkoord met alteraties dat in de modus besloten is en, met intuïtief toegevoegde noten, de superimpositie van een majeur septiemakkoord.

Net als de voorbeelden van de Toonklok in hoofdstuk 4, illustreren de besproken werken in hoofdstuk 5 de mogelijkheden van toepassing van Messiaens modi om het artistiek palet van de jazzmusicus te verrijken buiten de grenzen van de functionele harmonieleer. Echter, vergeleken met de twaalftoonstechnieken in hoofdstuk 4, ligt in de toepassingen van Messiaens modi veel vaker de nadruk op hun (ambigue) tonale kleuren. Hierdoor zijn ze voor (componerende) improvisatoren geschikt als hulpmiddel om hun muziek van een gewenste harmonische vaagheid te voorzien.

Overigens moet worden opgemerkt dat, strikt genomen, het toevoegen van niet modus-eigen noten, zoals het geval is in alle hier besproken werken, niet strookt met Messiaens voorschrift om nooit buiten de noten van de modus te treden. Echter, alhoewel ik andere musici gewoonlijk adviseer om dit soort toevoegingen zo veel mogelijk te vermijden, keur ik ze geenszins af. Immers, dit soort vaak intuïtieve handelingen zijn illustratief voor de gebruikelijke zoektocht van jazzmusici naar nieuwe technieken die aan de bestaande kunnen worden toegevoegd, ter verbreding van hun muzikale ruimte. Hoe strikt de oorspronkelijke regels van de geïmporteerde technieken ook mogen zijn, het staat de nieuwsgierige (componerende) improvisatoren vrij om ze, als deel van het creatieve proces, geschikt te maken voor eigen gebruik.

Na een korte samenvatting van de relaties tussen Messiaens modi en de traditionele harmonieleer, volgt een generatief compendium van melodische "patterns". Door middel van mijn toelichtingen op hun karakteristieke (sturende) intervallen, op hun relaties tot andere modi en op hun ingebedde harmonische structuren, wil ik andere musici stimuleren om deze patterns te gebruiken als startpunt voor hun eigen toepassingen.

Tot besluit van de reis die ik begonnen ben met dit onderzoeksproject, toon ik in hoofdstuk 6 meer concrete resultaten: met een coda in de vorm van een aantal recente geluidsopnamen.