

Jazzing up the classics

Duke Ellington's *Peer Gynt* suites

Karolien Bosmans

Masterproef aangeboden binnen de opleiding
Master in de Musicologie

Promotor: prof. dr. Mark Delaere

Academiejaar 2020-2021

171.256 tekens



Ik verklaar me akkoord met de code of conduct van de faculteit Letteren voor geloofwaardig auteurschap.

Inhoudstafel

| | |
|---|----|
| Inleiding | 1 |
| 1. Jazz en klassiek | 4 |
| 1.1. Jazzing up the classics | 8 |
| 2. Duke Ellington | 19 |
| 2.1. Leven en werk | 19 |
| 2.2. Verwerking van klassieke muziek in jazzcomposities | 25 |
| 2.2.1. <i>Black and Tan Fantasy</i> en de <i>Marche Funèbre</i> | 25 |
| 2.2.2. <i>Nutcracker</i> suite | 28 |
| 3. Edvard Grieg | 30 |
| 3.1. Leven en werk | 30 |
| 3.2. <i>Peer Gynt</i> op. 23 | 32 |
| 3.3. <i>Peer Gynt</i> suite no. 1 en 2 | 37 |
| 4. <i>Swinging suites by Edward E. and Edward G.</i> | 47 |
| 4.1. Een Noors debat | 47 |
| 4.2. <i>Peer Gynt</i> in Amerika | 52 |
| 4.3. De opname | 54 |
| 4.4. Billy Strayhorn | 55 |
| 4.5. Let's jazz it up: Een muzikale analyse | 56 |
| Conclusie | 77 |
| Dankwoord | 80 |
| Bibliografie | 81 |
| Abstract | 85 |

Inleiding

“If you’ve got to ask, you’ll never know” ~ Louis Armstrong

Deze iconische quote van jazzartiest Louis Armstrong is het antwoord op de vraag: “Wat is jazz?” Armstrongs ontwijkende en raadselachtige reactie illustreert dat ‘jazz’ niet eenduidig te definiëren valt. Dit komt door zijn uitgebreide spectrum aan stijlen, invloeden en persoonlijke interpretaties. Doorheen de jazzgeschiedenis werd er veel geëxperimenteerd met verschillende genres en uitvoeringen waardoor de muziek zich dynamisch steeds verder ontwikkelde. In de zoektocht naar de rol en plaats van jazzmuziek in de maatschappij vergeleken muziekcritici in het verleden jazz vaak met klassieke muziek. Regelmatig werden klassieke composities zelfs als maatstaf gebruikt om de waarde van jazzmuziek te bepalen. Al snel ontstonden divergerende discussies waarbij klassieke muziek en jazz tegen mekaar werden uitgespeeld. Dualismes als Europees vs. Amerikaans en intellectualisme vs. commercialisme, doken hier al snel op en werden gebruikt om de twee genres te identificeren en duidelijk van elkaar te onderscheiden. Deze polariserende kijk is gelukkig gedateerd. Verschillende onderzoekers hebben doorheen de tijd regelmatig de parallellen en verwevenheid tussen jazz en klassieke muziek bestudeerd. In deze thesis komt de verbondenheid tussen jazz en klassieke muziek aan bod door het diepgaander bestuderen van ‘jazzing up the classics’.

Sinds het begin van de jazzgeschiedenis maakten artiesten volledige jazzarrangementen van klassieke werken of citeerden ze kleinere fragmenten uit klassieke composities in hun muziek. Deze ‘jazzed-up classics’ werden vaak als controversieel beschouwd en bekritiseerd. Deze kritiek ging soms zover dat het opvoeren van bepaalde jazzarrangementen werd verboden. Dit brengt ons bij de casestudy van deze thesis. Na het lezen van het hoofdstuk “Jazz amongst the classics, and the case of Duke Ellington” van Mervyn Cooke in de *Cambridge Companion to Jazz* besloot ik om Ellingtons *Peer Gynt* suites onder de loep te nemen. Duke Ellington is een van de belangrijkste artiesten en pioniers in de jazzgeschiedenis en een voorbeeld bij uitstek voor andere jazzmusici. Zowel Ellington als *Peer Gynt* van Grieg zijn wereldvermaard en dus een evidente keuze voor onderzoek. Ellingtons *Peer Gynt* kreeg veel media aandacht omdat het werk enkele jaren in Noorwegen werd verbannen door de Grieg Foundation. Deze drastische maatregelen leveren een interessante discussie op over jazz en klassieke muziek. Ten slotte las ik dat Griegs *Peer Gynt* door verschillende andere jazzartiesten als Paul Whiteman, Charles

Mingus en James P. Johnson ook als inspiratiebron werd gebruikt. Het was dus een populair werk om uit te citeren.

Na het lezen van Cookes hoofdstuk kwamen er verschillende vragen in mij op die de onderzoeksvragen van deze thesis vormen. De hoofdvraag die ik op het einde van mijn onderzoek hoop te beantwoorden, is op welke manier Ellington, in samenwerking met Billy Strayhorn, Griegs *Peer Gynt* suites arrangeerde tot zijn eigen jazzversie. De bijvragen die ik hiervoor stel zijn: Wat is jazzing-up-the-classics? Welke beweegredenen kunnen er achter deze praktijk zitten? Welke invloeden waren meebepalend voor de keuzes van Ellington? Welke bronnen inspireerden hem en zijn medecomponisten? Hoe diepgaand heeft hij deze bronnen bestudeerd? Hoe sterk komt Ellingtons werk overeen met het origineel? Hoe werd het werk door critici ontvangen?

Om op deze vragen een antwoord te vinden, wordt in het eerste hoofdstuk de dynamiek tussen jazz en klassieke muziek besproken en welke plaats de praktijk ‘jazzing up the classics’ hierin juist heeft. Aan het einde van het hoofdstuk probeer ik vier motieven of beweegredenen te distilleren die achter deze jazzed-up classics kunnen schuilen.

In het tweede hoofdstuk wordt Ellingtons leven, werk en mogelijke invloeden, besproken, met een diepgaandere analyse van *Black and Tan Fantasy* waarin Ellington Chopins *Marche Funèbre* citeert en Ellingtons *Nutcracker* suite die zich in dezelfde trant als zijn *Peer Gynt* suites bevindt.

Om een beter beeld van het basismateriaal te krijgen, gaat het derde hoofdstuk over Griegs leven en werk waarin dieper wordt ingegaan op de ontstaansgeschiedenis van *Peer Gynt* en Griegs houding tegenover dit werk. Ook de verschillende suitedelen worden aan een muzikale analyse onderworpen om in het daaropvolgende hoofdstuk een vergelijking te kunnen maken met Ellingtons versie.

In hoofdstuk vier wordt de ontvangst van Ellingtons werk door critici besproken met de focus op de discussie tussen voor- en tegenstanders naar aanleiding van de ban ervan in Noorwegen. De rol van Billy Strayhorn in het compositieproces en de omstandigheden waarin het muziekstuk werd opgenomen komen ook aan bod. Het hoofdstuk wordt afgesloten met een muzikale analyse waarbij elk deel van Ellingtons suite met het origineel wordt vergeleken en de mogelijke linken met het drama worden aangehaald. Twee belangrijke bronnen voor dit hoofdstuk zijn Cookes hoofdstuk in de *Cambridge Companion to Jazz* en Anna Celenza’s artikel “Duke Ellington, Billy Strayhorn and the Adventures of *Peer Gynt* in America” in *Music & Politics*.

In de conclusie worden de bevindingen uit bovenstaande hoofdstukken gebundeld om de onderzoeksvragen te beantwoorden.

1. Jazz en klassiek

Sinds de opkomst van de jazzmuziek aan het einde van de negentiende, begin twintigste eeuw heerst er een pennenstrijd rond de dubieuze relatie tussen jazz en klassieke muziek.¹ De twee muziekgenres lijken constant verwickeld te zijn in een paradoxale discussie over hoge en lage kunst, authenticiteit en commercialisme, compositie en improvisatie, enzovoort. Hoewel dergelijk dispuut jazz lijnrecht tegenover klassiek lijkt te plaatsen zijn er verschillende parallellen en kruisingen die aan de basis liggen van de westerse muziek van de twintigste eeuw. De dynamiek tussen jazz en klassieke muziek wordt alvast meer helder door het identificeren en analyseren van beide. Improvisatie, intellectuele complexiteit, emotionaliteit, vorm en klankkleur zijn enkele kenmerken die worden besproken.

Improvisatie is een van de kenmerken die regelmatig wordt aangehaald om jazz van klassiek te onderscheiden. Jazz wordt vanuit dit perspectief beschouwd als spontaan ontstane muziek die ter plekke wordt bedacht en uitgevoerd, terwijl klassieke werken altijd op voorhand lijken gecomponeerd. Dit is echter geen algemeen geldend criterium. De bigbands uit het swingtijdperk (jaren dertig en veertig) speelden bijvoorbeeld vaak uitgeschreven werken die als lange improvisaties klonken. Dat klassieke muziek ook een rijke geschiedenis aan improvisatie heeft, wordt soms vergeten. Zo was improvisatie op klavierinstrumenten een lange periode een belangrijk onderdeel voor organisten en werd er in de achttiende eeuw van uitvoerders verwacht dat ze cadenza's van concerten uit hun mouw schudden. Voor diegenen die destijds niet getraind waren in deze techniek konden deze vaardigheid even mysterieus klinken als een jazzimprovisatie.² Duke Ellington was sceptisch over de waarde van improvisatie in jazzmuziek. Wanneer hem werd gevraagd hoe belangrijk hij improvisatie vond antwoordde hij het volgende:

“The word ‘improvisation’ has great limitations, because when musicians are given solo responsibility they already have a suggestion of a melody written for them, and before they begin they already know more or less what they are going to play. Anyone who plays anything worth hearing knows what he’s going to play, no matter whether he prepares a day ahead or a beat ahead. It has to be with intent.”³

¹ Klassieke muziek volgens de traditie van de westerse kunstmuziek

² Mervyn Cooke, “Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington,” *The Cambridge Companion to Jazz*, uitgegeven door Mervyn Cooke en David Horn (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 154-5.

³ Duke Ellington, *Music is My Mistress* (Londen: W.H. Allen, 1973), 465.

Ellington beschrijft hier dat elke goede improvisator op voorhand al grotendeels weet wat hij of zij gaat spelen. Achter elke goede improvisatie zit een bewuste intentie. Improvisatie is dus geen duidelijk afgebakend kenmerk dat jazzmuziek distantieert van klassieke muziek.

Waar klassieke muziek vaak gelinkt wordt aan technische bekwaamheid en intellectuele complexiteit, wordt jazz eerder met emotionele termen beschreven. Jazz wordt daardoor vaak minder snel aan een technische analyse onderworpen. De Amerikaanse muziekcriticus Winthrop Sargeant was ervan overtuigd dat jazz een vorm van volksmuziek is. Vanuit de idee dat er een diepe kloof tussen volks- en kunstmuziek bestaat, concludeerde hij dat jazz nog niet had bewezen op hetzelfde intellectuele niveau van klassieke concertmuziek te staan.⁴ Dat componisten als Mozart veel amusementsmuziek schreven of inspiratie haalden uit de volksmuziek, werd voor de gemakkelijker weleens vergeten. De finale van Mozarts strijkkwartet no. 1 in G KV 80 kan, net zoals sommige jazzstukken, beschreven worden met termen als ‘uitbundig’ en ‘uitgelaten.’ Dit perspectief op jazz is dus gedateerd en negeert ook volledig dat een droge, technische analyse vaak de emotionele kracht van klassieke muziek kan minimaliseren. Het toeschrijven van technische complexiteit aan klassieke muziek werd in de jaren 1950 steeds minder belangrijk. Een goed voorbeeld is de bebop muziek die in het begin werd geprezen voor zijn spontaniteit en later kritiek kreeg op zijn nauwgezette techniek en verbanden met de Europese klassieke muziek van de twintigste eeuw.⁵ In de jaren zestig ontwikkelde jazz zich in zulke mate tot iets esoterisch en complex qua techniek dat het voor sommigen al even elitair werd als klassieke muziek. Deze bevoorrechte status wordt ook beaamd door de tegenwind die jazzrock fusion in de jaren zeventig kreeg. In *Disciplining music: musicology and its canons* wordt aangehaald dat volgens de musicoloog Gary Tomlinson deze reactie een snobistische poging van de jazzpuristen was om hun geliefde jazzmuziek te isoleren van de chaotische muziekmarkt.⁶ Daarnaast suggereert de constructie van een geïnstitutionaliseerde jazzcanon dat sommige werken inderdaad de elitaire status hebben bereikt die voorheen eigendom was van de klassieke muziek.⁷

⁴ Robert Gottlieb, *Reading Jazz: A gathering of autobiography, reportage, and criticism from 1919 to now* (Londen: Bloomsbury, 1997), 772.

⁵ Bernard Gendron, “Moldy Figs and Modernists: Jazz at War (1942-1946),” *Jazz Among the Discourses*, uitgegeven door Krin Gabbard (Durham: Duke University Press, 1995), 49.

⁶ Katherine Bergeron en Philip V. Bohlman, *Disciplining Music: Musicology and Its Canons* (Chicago: University of Chicago Press), 82.

⁷ Cooke, “Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington,” 158.

Een volgend discussiepunt in het bespreken van jazz en klassieke muziek is vorm. Bij het maken van een muzikale analyse is vorm een belangrijke factor. Er wordt dan vaak gekeken naar organische samenhang en thematische ontwikkeling die toewerkt naar een finale. Deze benadering overnemen uit de klassieke muziek en toepassen op jazzmuziek kan echter betekenisloos zijn.⁸ Gunther Schuller was in de jaren vijftig een van de eerste critici die zich realiseerden dat het gebruiken van eenzelfde analyse en het opleggen van gelijke normen onrecht doet aan de jazzmuziek:

*“It has become increasingly clear [in 1956] that ‘form’ need not be a confining mold into which the tonal materials are poured, but rather that the forming process can be directly related to the musical material employed in a specific instance. In other words, form evolves out of the material itself and is not imposed upon it. We must learn to think of form as a verb rather than a noun.”*⁹

Schuller beschrijft hier dat muzikale structuren idealiter ontstaan uit het basis-muzikaal materiaal en dat vorm niet iets is om van buitenaf op te leggen. Bovendien heeft het geen meerwaarde om structuren uit de romantische 19^e eeuw te gebruiken als uitgangspunt van analyse van 20^e -eeuwse muziek. Duke Ellington haalde bijvoorbeeld veel inspiratie uit de composities van Frederick Delius (1862-1934) die hij uitgebreid bestudeerde.¹⁰ Verschillende jazzmuzikanten bekennen dat ze beïnvloed zijn geweest door zulke moderne componisten. Charlie Parker was zeer open over zijn bewondering voor Hindemith, Bartók en Stravinsky.¹¹ De compositorische technieken van Stravinsky tonen ook verschillende gelijkenissen met jazzmuziek. Stravinsky gebruikte metrische dissonantie, ostinato patronen en verwijde harmonie die in de buurt van jazzharmonie kwam. Daarnaast haalde hij ook ideeën uit de ragtime en het swingtijdperk (vb. *Ragtime for Eleven Instruments* (1918) en *Piano-Rag-Music* (1918)). Stravinsky was ook bekend met Ellingtons muziek en bezocht regelmatig zijn optredens in de Cotton Club.¹²

⁸ Ibid., 158.

⁹ Gunther Schuller, *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller* (New York: Da Capo Press, 1999), 19.

¹⁰ Stuart Nicholson, *Jazz: The 1980s Resurgence* (New York: Da Capo, 1995), 148.

¹¹ “I [Charlie Parker] dig all the moderns he told Down Beat on 28 January 1953” geciteerd uit Cooke, “Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington,” 160.

¹² Cooke, “Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington,” 160.

Bij het beluisteren van muziek is klankkleur vaak de parameter die het eerste opvalt. Timbre ontstaat door de keuze van muziekinstrumenten en identificeert daarmee het muziekgenre. Jazz en klassieke muziek hebben elk een ander instrumentarium dat kan uitbreiden of inkrimpen afhankelijk van het soort werk (strijkkwartet, symfonie...). Het grootste verschil met jazz is dat klassieke muziek vaak wordt gedomineerd door strijkinstrumenten. De viool is het symbool van klassieke muziek en toonbeeld van virtuositeit. Hier zijn natuurlijk uitzonderingen op zoals harmonieorkesten of blaasensembles, maar in het stereotype beeld van het klassieke orkest zijn de strijkers de drijvende kracht van de klassieke muziek. Bij een jazzensemble zijn er naast de contrabas meestal geen strijkinstrumenten aanwezig. De contrabas wordt hier niet als een melodisch instrument ingezet, maar eerder als een versterking van de ritmesectie en harmonie. Typerend voor de jazzmuziek zijn de koper- en houtblazers waarbij de saxofoon het model vormt. Op vlak van percussie zijn de ritmesecties op drumstel bij jazz vaak de drijvende kracht terwijl bij grotere klassieke composities er meer afgewisseld wordt tussen verschillende slaginstrumenten zoals pauken, marimba, klokkenspel, enzovoort.

Naast instrumentatie is ook sonoriteit van belang bij een muzikale analyse. Schuller wijst er op dat de persoonlijke sonoriteit van muzikanten en hun muzikale articulatie een van de belangrijkste identificeerbare kenmerken van jazz zijn.¹³ Om tot een bepaalde expressie te komen passen muzikanten hun instrumentale klank aan. Het concept ‘vals spelen’ (als in vals klinken) of ‘spelen van verkeerde noten’ dat bij jazzmuziek wel eens wordt aangehaald, kan ook gelinkt worden aan het creëren van een persoonlijke klank. ‘Vals spelen’ weerspiegelt in jazz een esthetiek van flexibiliteit, niet het gebrek aan vermogen om de juiste noten te spelen. Veel solisten stemmen hun instrumenten systematisch hoger. Hierdoor onderscheiden specifieke klanken en solo's zich beter van de rest van het ensemble. Sonoriteit kan ook een structurerende rol spelen. Ellington geeft zijn werken vorm door wat Schuller ‘timbral articulation’ noemt. Door zijn manier van orkestreren en kenmerkende harmonie creëert Ellington een stijl die onmiddellijk herkenbaar is.¹⁴ Daartegenover vertegenwoordigt de klassieke muziek eerder een universele, mooie en gepolijste klank die het ideaal van de klassieke muzikant belichaamt. In een orkest wordt er niet verwacht dat klassieke musici hun eigen persoonlijke klankkleur gaan creëren. Ze vertolken eerder de intenties van de componist

¹³ Schuller, *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*, 29.

¹⁴ Cooke, “Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington,” 160.

en fungeren als onderdeel van een groot orchestraal raderwerk waardoor individualisme tot op een zeker niveau opzij moet worden geschoven. Ze vormen het medium tussen de maker en de luisteraar terwijl bij jazz uitvoerder en maker vaak één persoon zijn.

Deze spanningen, parallellen en kruisingen tussen verschillende aspecten van jazz en klassieke muziek komen misschien nog wel het duidelijkst tot uiting in de praktijk ‘Jazzing up the classics.’

1.1. Jazzing up the classics

‘Jazzing the classics’ kan omschreven worden als het maken van een jazzarrangement van klassieke muziek of het invoegen van expliciete muzikale verwijzingen naar klassieke muziek in jazzmuziek.¹⁵ Dit laatste wordt ook wel eens omschreven als ‘musical quotation’ en gaat vaak over het citeren van een hoofdmelodie of thema uit een bekend werk. Burkholder heeft het fenomeen van het muzikale citaat uitvoerig bestudeerd. Hij vermeldt hierover volgende kenmerken: de muzikale verwijzingen zijn vaak kort, wat suggereert dat de componist of improvisator verwacht dat de luisteraar het geciteerde werk zeker zal herkennen, het wordt in de meeste gevallen gezien als een handeling die betekenis overbrengt, dit door de manier waarop het geciteerde materiaal wordt gepresenteerd of gemanipuleerd in het nieuwe werk en het citaat kan staan voor het hele muziekstuk waaruit het geëxtraheerd is, voor de componist, het genre, het tijdperk of de regio van herkomst, de muzikale traditie waaruit het afkomstig is, een specifieke uitvoering van het stuk of een bepaalde artiest.¹⁶

‘Jazzing the classics’ is een traditie die binnen de Amerikaanse cultuur voor lange tijd leed onder het stigma van commercialisme en gebrek aan artistieke authenticiteit. Het is een populaire actie die zo oud is als jazz zelf. In de voorgeschiedenis van jazzmuziek, aan het einde van de negentiende eeuw, was ragtime in zijn essentie een jazzed-up klassiek genre. De strakke harmonische structuur van de salonmuziek uit de jaren 1890 werd aan de hand van syncopatie en blue notes versoepeld.¹⁷ De vroege jazzpianisten, die op de ragtime voortbouwden, waren

¹⁵ John Wriggle, “Jazzing the Classics: Race, Modernism, and the Career of Arranger Chappie Willet,” *Journal of the Society for American Music* 6, no. 2 (2012): 176.

¹⁶ Burkholder, J. Peter, “Quotation,” *Grove Music Online* (Oxford University Press, 2001), bezocht op 20 juni 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52854>

¹⁷ ‘Blue notes’ is een term die door jazzcritici en muzikanten vanaf het begin van de 20e eeuw werd gebruikt om Afro-Amerikaanse muziek, met name Blues en Jazz, te beschrijven en toonhoogtes aan te duiden die afwijken van de westerse diatonische toonladder.

Gerhard Kubik, “Blue note,” *Grove Music Online* (Oxford University Press, 2013), bezocht op 17 juni 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2234425>

over het algemeen goed thuis in het klassieke repertoire. Dit was regelmatig te zien in bepaalde harmonieën of speeltechnieken (vb. klavierstijl). Zo duiken er invloeden van Debussy op in Bix Beiderbeckes pianowerk *In a Mist* (1927) en invloed van Edvard Grieg in het werk van de jazzpianist Willie ‘The Lion’ Smith (Ellingtons vroege mentor).¹⁸

Tijdens het swingtijdperk van de jaren dertig en veertig lokten arrangeurs van populaire dansbands vaak culturele debatten uit met hun manipulaties en parodieën van klassieke muziek. Er werd toen ook gesproken over ‘swinging the classics’.¹⁹ De praktijk zette zich verder gedurende de hele jazzgeschiedenis en paste zich telkens aan de heersende populaire trend aan.

Motieven

Het is onmogelijk om een volledig overzicht te geven van alle voorbeelden van ‘jazzing the classics.’ Om toch een idee te krijgen van de traditie wordt verder in dit hoofdstuk gekeken naar verschillende motieven of intenties die achter deze werken kunnen schuilen. Het is echter niet zo dat er geen andere motieven mogelijk zijn of dat elke werk maar één doel heeft. Vaak moet er bij het achterhalen van intenties gespeculeerd worden aangezien weinig artiesten hierover een verbale of geschreven uitleg achterlieten.

Het eerste motief is dat ‘jazzing the classics’ gezien kan worden als een poging om het klassiek repertoire aan een breder publiek voor te stellen. In 1941 beschrijft Rosamond Tanner in de *Music Educators Journal* dat jazz en swing door Amerikanen van alle leeftijden wordt begrepen omdat deze muziekvormen intrinsiek deel uitmaken van de Amerikaanse cultuur. Bijna elk huis beschikte in de jaren veertig over een radio waarop alle populaire dansbands te horen waren. Sommige kinderen hadden volgens Tanner niet de culturele achtergrond of stimulans om in contact te komen met de klassieke meesterwerken. Voor die kinderen was de swingmuziek een belangrijk kanaal waarlangs ze in contact kwamen met verschillende bekende thema’s uit de klassieke muziek. Zo werden er regelmatig muzikale motieven van Tsjaikovski verwerkt in swingmuziek. *Moon Love* (1940) en *Our Love* (1940) zijn voorbeelden waarin het andante thema van zijn vijfde symfonie en het liefdesthema van zijn *Romeo en Julia* ouverture zijn verwerkt. Ook Tsjaikovski’s *Andante Cantabile* is herkenbaar in *The Isle of May* (1940). Mozarts beroemde pianosonate no. 16 in C KV 545 werd door Raymond Scott gebruikt in *In*

¹⁸ Cooke, “Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington,” 162-3.

¹⁹ Wriggle, “Jazzing the Classics: Race, Modernism, and the Career of Arranger Chappie Willet,” 175.

an Eighteenth Century Drawing-Room (1939). Nog enkele andere klassieke werken die in de jazzmuziek opdoken waren Liszts *Liebestraum*, Victor Herberts *Indian Summer*, Schuberts *Serenade*, Rimsky-Korsakov *Song of the Indian Guest (Sadko)* en Paderewski's *Minuet*.²⁰ Er is dus een rijk aanbod aan klassieke composities waaruit jazzmusici naar hartenlust thema's konden halen. Of de betrokken jazzmuzikanten doelbewust naar deze klassieke meesterwerken verwezen om ze bij het grote publiek bekend te maken is moeilijk te bewijzen. Het zou immers eerder een gevolg van deze praktijk kunnen zijn dan een bewuste drijfveer.

Een tweede mogelijk motief is dat jazzmusici legitimatie voor zichzelf en hun muziek zochten door hun kennis van de klassieke muziek te tonen. De perceptie dat klassieke muziek hoger in de muzikale hiërarchie staat waardoor zelfs wordt neergekeken op jazzmuziek, voedt dit motief. Jazzartiesten, waaronder Duke Ellington en John Lewis, slaagden erin om hun jazzmuziek op een voetstuk naast de klassieke concertmuziek te plaatsen door jazzcomposities te schrijven die volgens het Amerikaanse publiek de concertzalen waardig waren (bv. de symfonische suite *Black, Brown and Beige*).

De kunst van het citeren gaf de artiest diverse expressieve mogelijkheden die eerder door specifieke achtergronden zoals ras of klasse geblokkeerd werden. Zo citeerde Freddie Jenkins (1906-1978) de meest memorabele lijnen uit Rossini's *William Tell* ouverture terwijl hij soleerde in Duke Ellingtons opname van *In the Shade of the Old Apple Tree* (1932). Hoewel er een zekere speelsheid in dit soort quotaties zit, lijkt het op gelijkaardige citaten van componisten als Ives, Mahler en Liszt.²¹ Deze soms wat subtiele verwijzingen tonen een begrip van het klassieke repertoire. 'Jazzing the classics' kan op deze manier gezien worden als een middel om uit het afgebakende hokje van de jazzmusicus te treden en het publiek een glimp te geven van de kennis en kunde die verscholen zit. Of deze techniek ook echt voor legitimiteit zorgde valt te betwijfelen. De getoonde klassieke kennis werd door sommige critici inderdaad als opvallend erkend, maar het betekende niet meteen het bereiken van een gelijke status. Veel muziekcritici hadden het moeilijk met hybride vormen en het overschrijden van duidelijk afgebakende domeinen. In John Wriggles artikel *Jazzing the classics: race modernism and the career of arranger Chappie Willet* worden enkele voorbeelden gegeven die deze discussie illustreren. Zo verwijst Wriggles naar enkele recensies over Chappie Willets (1907-1976)

²⁰ Rosamond Tanner, "Classic Swing," *Music Educators Journal* 27, no. 4 (1941): 64-6.

²¹ Reginald T. Buckner en Steven Weiland, *Jazz in Mind: Essays on the History and Meanings of Jazz* (Detroit: Wayne State University Press, 1991), 102.

bewerking van het eerste deel van Beethovens Pianosonate no. 8 op. 13 in c (*Pathétique*), opgenomen door Jimmie Lunceford (1902-1947) in 1940.

De *New York Amsterdam News* schreef bijvoorbeeld een kort artikel genaamd *Jimmie Lunceford Knows His Musical History* waarin expliciet Luncefords kennis van de “klassiekers” wordt vermeld:

*“[Lunceford] knows his swing, but he knows the classics too. During a recent air interview, a music commentator mispronounced the name of Beethoven’s ‘Sonata Pathétique.’ Jimmie politely corrected the abashed ‘expert.’...Lunceford has perfected a swing arrangement of this famous classic which storms down the house whenever he plays it.”*²²

Als tegenreactie maakte de *New York Times* de *New York Amsterdam News* belachelijk door hen te beschrijven als “het departement van slechte smaak”:

*“Department of bad taste: Jimmie Lunceford has perfected a swing arrangement of Beethoven’s ‘Sonata Pathétique’ which ‘storms down the house whenever he plays it,’ according to this representative.”*²³

De *Chicago Defender* columnist duidde er dan weer op dat het werk niet in het kraam van Lunceford past:

*“[Pathétique] doesn’t fit the Lunceford aggregation, which may or may not suggest that he sticks to swing and hot stuff.”*²⁴

Wriggles haalt aan dat deze artikels weinig argumenten geven waarom het werk juist van “slechte smaak” getuigt of waarom Luncefords kennis van de “klassiekers” het vermelden waard is. Er heerst een zekere vanzelfsprekendheid over dat de lezer op de hoogte is van de dynamiek tussen jazz en klassieke muziek. Het werk werd ook vaak afgeschilderd als publiciteitsmiddel om reclame te maken voor de variatie in Luncefords repertoire of zelfs om

²² “Jimmie Lunceford Knows His Musical History,” *New York Amsterdam News* (9 maart 1940): 20.

²³ “News of Night Clubs,” *New York Times* (4 februari 1940): 121.

²⁴ Al Monroe, “Swingin’ the News,” *Chicago Defender* (mei 1940): 21.

de controverse in de media zelf aan te wakkeren.²⁵ Zoals eerder aangehaald bleven critici ook worstelen met de getoonde stilistische hybriditeit.

Door materiaal uit bestaande klassieke composities te gebruiken, werd ‘Jazzing the classics’ meermaals veroordeeld voor gebrek aan originaliteit. Deze kritiek is terug te vinden in *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930–1945* van de musicoloog Gunther Schuller (1925-2015). Hierin beschrijft hij ‘jazzing the classics’ als een praktijk die “klungelig tussen jazz en klassieke muziek valt.”²⁶ Meermaals in het boek uit hij ook zijn afkeuring voor Claude Thornhills (1908-1965) arrangementen van Dvořák’s *Humoresque* en Schumanns *Träumerei*. Hij benoemt de werken onder meer als “smakeloos” en “krachteloos.”²⁷ In *Jazzing the Classics: Race, Modernism, and the Career of Arranger Chappie Willet* wordt ook Schullers kritiek op Luncefords opname van *Pathétique* besproken. Hij beschrijft de opname van het werk als een dieptepunt in Luncefords carrière:

*“[A]s if to underscore [Lunceford’s] by now almost obsessive insistence on variety... the band descends to the absolute depths in an unspeakable arrangement (derangement would be a better term) of bits and pieces of Beethoven’s Sonata Pathétique, a truly pathetic offering. From now on the band flounders erratically towards its ultimate decline.”*²⁸

Het is opvallend dat in bovenstaande artikels telkens over de bigbandleider Lunceford wordt gesproken en niet over de arrangeur Chappie Willet. De jazz arrangeurs speelden nochtans een belangrijke rol in jazzing the classics. Ze waren de drijvende kracht achter succesvolle bands of artiesten. Voor het maken van jazzarrangementen van klassieke werken was een goede kennis van het klassieke repertoire cruciaal. De arrangeurs toonden zich technisch onderlegd om door hun publiek als competent te worden gewaardeerd. Omdat ze een van de fundamentele vormen van ‘jazzing the classics’ bespreek ik hieronder kort hun positie in de traditie.

Weinig artiesten uit het swingtijdperk waren zelf actieve componisten of arrangeurs. Bigbandleiders vielen regelmatig terug op freelance arrangeurs om hun repertoire uit te breiden.

²⁵ Wriggle, “Jazzing the Classics: Race, Modernism, and the Career of Arranger Chappie Willet,” 177.

²⁶ “falling ineptly between jazz and classical music.” Geciteerd uit Gunther Schuller, *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930–1945* (New York: Oxford University Press, 1989), 756.

²⁷ “corny and effete in the extreme.” Geciteerd uit Schuller, *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930–1945*, 485; 682.

²⁸ *Ibid.*, 218–9.

Wriggle, “Jazzing the Classics: Race, Modernism, and the Career of Arranger Chappie Willet,” 178.

Er zijn uitzonderingen, zoals Duke Ellington (1899-1974) of Benny Carter (1907-2003), die grotendeels hun eigen werken componeerden, maar zelfs zij vroegen regelmatig anderen voor nieuwe arrangementen.²⁹ Jazzcritici hadden de neiging om een hiërarchisch onderscheid te maken tussen arrangeurs. Sommige werden geprezen om hun creativiteit. Anderen werden afgedaan als vervangbaar zonder enige artistieke aanleg. Dit wordt geïllustreerd door de Amerikaanse criticus George T. Simon (1912-2001) die het gearrangeerde swingrepertoire voor dansbands verdeelt in twee categorieën. De eerste categorie is swing als een verzameling van “banale popdeuntjes” die “louter vakmanschap” tonen. De tweede is swing als “geweldig, fris klinkende, originele werken” die “artistieke creativiteit” onthullen.³⁰

De praktijk van het arrangeren bestaat al sinds het ontstaan van de jazzmuziek. Toch blijft deze traditie voorwerp van discussies over culturele eigendom en artistieke identiteit. Volgens verschillende critici, waaronder Gunther Schuller, is een arrangement van een bestaand werk in essentie altijd minder artistiek dan een volledig nieuw gecomponeerd stuk. Hoe bekwaam of creatief de arrangeur ook mag zijn, in zijn totaliteit zal het stuk altijd in de schaduw van de originele compositie blijven staan.³¹ Volgens Schuller kan arrangeren slechts in zeldzame gevallen de authenticiteit van een volledige schepping bereiken.³² De vraag kan hier gesteld worden of er zoiets bestaat als een volledige schepping die uniek is. Haalden klassieke componisten niet vaak hun inspiratie uit de muziek van hun voorgangers of tijdgenoten?³³ Daarnaast kan er ook nagedacht worden over de zinvolheid om arrangeurs (zoals Chappie Willet) met dezelfde standaarden te evalueren als klassieke componisten (zoals Beethoven).

Niet alleen critici maakten een hiërarchisch onderscheid. In *Arranging for the Modern Dance Orchestra* beweert de Amerikaanse componist en arrangeur Arthur Lange (1889-1956) dat er een groot verschil is tussen het transcriberen van klassieke werken of van populaire muziek.

“The art of transcribing classical works for the modern dance orchestra requires more thought and technique in scoring than popular music. Therefore, the arranger must first

²⁹ Ibid., 179.

³⁰ “stupid pop”, “mere craftsmanship”, “wonderfully fresh-sounding originals”, “artistic creativity” geciteerd uit George T. Simon, “The Big Bands,” *The Musical Times* 116, no. 4 (1981): 44.

³¹ Wriggle, “Jazzing the Classics: Race, Modernism, and the Career of Arranger Chappie Willet,” 179.

³² Schuller, *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930–1945*, 202.

³³ Zo maakte Händel bijvoorbeeld herwerkingen van verschillende muzikale thema’s uit de werken van Telemann. Ian Payne, “Another Händel Borrowing from Telemann?. Capital Gains,” *The Musical Times* 142, no. 1874 (2001): 33-42.

be proficient in scoring popular dance arrangements before attempting to score classical foxtrot paraphrases. Such works, if well constructed and well scored, may be considered works of art, but if distorted and poorly scored, they will invite unpleasant criticism. The original thought of the composer should always be respected and kept in mind when constructing and scoring. When selecting material for classical paraphrases, the composition selected...should be one with which the public is familiar...The arranger should secure the orchestral score and...should be thoroughly familiar with every detail of the original work.”³⁴

Volgens Lange vraagt het arrangeren van populaire muziek minder denkwerk dan dat van klassieke muziek waar er altijd rekening moet worden gehouden met de intenties van de componist. Lange geeft in dit citaat een elitaire status aan de klassieke muziek en minimaliseert de kennis en kunde die nodig is om populaire muziek te bewerken.

Uit bovenstaande uitspraken komt naar voren dat het schrijven van arrangementen vaak ondergewaardeerd werden. Dit bleken verschillende arrangeurs ook aan te voelen. Als gevolg publiceerde de *New York Times* in 1941 een artikel van de dirigent en arrangeur Paul Baron (1910-1985) waarin hij vertelt over het gebrek aan erkenning dat hij met zijn werk als arrangeur krijgt bij het grote publiek.³⁵ Dit lijkt echter niet aan de media te liggen. Er zijn verschillende publicaties in muziektijdschriften terug te vinden waarin het werk van de jazzarrangeur in de schijnwerper wordt gezet. Zo werden er in 1938 in het tijdschrift *Metronome* onder de titel “Your Arranger This Month” verschillende arrangeurs met hun werken besproken.³⁶ Een ander voorbeeld is de rubriek “Men Behind the Bands” die Leonard Feather in 1940 schreef voor het tijdschrift *Down Beat* waarin telkens een andere arrangeur in de belangstelling werd gezet.³⁷

Het onderschatten van de artistieke capaciteiten van een arrangeur was voor de Afro-Amerikaanse artiest vaak nog eens extra voelbaar. De door blanken gecontroleerde muziekindustrie tijdens het swingtijdperk en het heersende klimaat van raciale separatie maakte voor hen de zoektocht naar professionele erkenning extra moeilijk. Een goed voorbeeld is onder meer Willets arrangement van *Pathétique* waarin virtuose elementen zijn toegevoegd om de

³⁴ Arthur Lange, *Arranging for the Modern Dance Orchestra* (New York: Robbins Music, 1927), 212-3. Wriggle, “Jazzing the Classics: Race, Modernism, and the Career of Arranger Chappie Willet,” 202.

³⁵ Irving Spiegel, “Spotlight Wanted: Paul Baron Laments the Obscurity of the Arrangers Who ‘Fix’ Tunes for Radio,” *New York Times* (juni 1941): X8.

³⁶ Fred Norman, “Your Arranger This Month,” *Metronome* (februari 1938): 28.

³⁷ Leonard Feather, “Men Behind the Bands” *Down Beat* (oktober 1940): 7.

Wriggle, “Jazzing the Classics: Race, Modernism, and the Career of Arranger Chappie Willet,” 181.

gesofisticeerde uitstraling van de Europese kunstmuziek te recreëren.³⁸ Het ensemble van Lunceford speelde in vergelijking met andere dansbands vaak arrangementen met contrasterende, soms zelfs onvoorspelbare orkestbezettingen en dynamieken. Opvallend is dat ze vaak werden beschreven als een uitzonderlijk virtuoze Afro-Amerikaanse bigband die alles met de grootste precisie speelde en dat niet veel ensembles die precisie deelden.³⁹ Vooral het woord ‘uitzonderlijk’ geeft de indruk dat het opvallend is dat Afro-Amerikaanse bigbands virtuoos kunnen zijn. Zo was om de een of andere reden Luncefords kennis van Beethoven opmerkelijk en nieuwswaardig genoeg om dit in een recensie te vermelden. Het tonen van deze precisie en bedrevenheid via virtuoze arrangementen werd aldus gezien als een manier om legitimatie te verwerven en het stereotype van de Afro-Amerikaanse jazzmuzikant te doorbreken. Dit wordt door Patrick Burke in *Come In and Hear the Truth: Jazz and Race on 52nd Street* ook aangehaald.⁴⁰

In het begin van de jaren twintig nam samen met de opkomst van de huiskamerpiano de vraag naar lichte, klassieke composities toe.⁴¹ Het Amerikaanse publiek bleef gefascineerd door het technisch vertoon van de Europese componisten met als gevolg dat veel toerende pianovirtuozen zoals Rachmaninov (1873-1943) en Artur Rubinstein (1887-1982) een groot commercieel succes kenden in de Verenigde Staten. In 1938 maakte Willet een arrangement van Rachmaninovs *Prelude in cis* voor Duke Ellingtons band in de Cotton Club dat inspeelde op deze voorkeur en fixatie van het Amerikaanse publiek.⁴² In Willets carrière kunnen verschillende inspanning gezien worden (zoals *Pathétique* en *Prelude in cis*) om de artistieke status van zijn werk als commerciële arrangeur of van de Afro-Amerikaanse bigbands te legitimeren.

Zoals gesuggereerd door critici destijds, was het antwoord op de integratie van klassieke muziek in jazz doorgaans dat de culturele grenzen tussen jazz en klassiek nog duidelijker werden gemaakt.⁴³ In het zoeken naar draagvlak of legitimatie hadden de ‘jazzed-up classics’ dus vaak een omgekeerd effect.

³⁸ Ibid., 192.

³⁹ Eddy Determeyer, *Rhythm Is Our Business: Jimmie Lunceford and the Harlem Express* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006), 135; 155.

⁴⁰ Patrick Burke, *Come In and Hear the Truth: Jazz and Race on 52nd Street* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 109.

Wriggle, “Jazzing the Classics: Race, Modernism, and the Career of Arranger Chappie Willet,” 193.

⁴¹ Cynthia Adams Hoover en Edwin M. Good, “Piano,” *Grove Music Online* (Oxford University Press, 2014) geraadpleegd op 4 juli 2021 <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2257895>.

⁴² Wriggle, “Jazzing the Classics: Race, Modernism, and the Career of Arranger Chappie Willet,” 194-5.

⁴³ Wriggle, “Jazzing the Classics: Race, Modernism, and the Career of Arranger Chappie Willet,” 202-3.

Een derde beweegreden van ‘jazzing the classics’ kan humor zijn. Door citaten uit klassieke muziek op een bepaalde manier te presenteren of te manipuleren, wordt er een karikatuur geschetst van de compositie, de componist, het genre, enzovoort. Het kon een manier zijn om de klassieke muziekwereld die de bourgeoisie in Amerika boven jazzmuziek plaatste te ontmaskeren en van zijn voetstuk te halen en via humor te relativieren.

Een voorbeeld hiervan is een opname uit 1950 waarin Charlie Parker (1920-1955), Dizzy Gillespie (1917-1993) en Thelonious Monk (1917-1982) op een ludieke manier naar *Country Gardens* van Percy Grainger (1882-1961) verwijzen. Aan het einde van *My Melancholy Baby* begint Parker in het midden van een muzikale zin een parodie te spelen waarop vervolgens enkele maten van *Country Gardens* te horen zijn. Het werk wordt afgesloten met een trilfiguur op saxofoon en trompet die doet denken aan de barokmuziek en op een spottende manier uithaalt naar Grainger en de traditie die hij vertegenwoordigt.⁴⁴ In *Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington* geeft Mervyn Cooke nog enkele voorbeelden van ‘jazzed up classics’ met een komische intentie. Zo schreef Eubie Blake (1883-1983) een jazzed-up versie van Wagners *Tannhäuser* en Chopins begrafenis mars. James P. Johnson deed hetzelfde met Griegs *Peer Gynt*, Rossini’s *William Tell* ouverture, Rachmaninovs *Prelude in cis (Russian Rag)* en Liszts versie van Verdi’s *Rigoletto*. Griegs *Peer Gynt* dook ook op bij Ellington die hier in 1960 een bewerking van maakte en Whiteman (1890-1967) die hieruit citeerde in *St. Louis Blues* (1926). Whiteman gebruikte ook Rachmaninovs *Prelude in cis* in *Hot Lips* (1922). Verder maakte Ellington nog een herwerking van Liszts *Rhapsodie Hongroise no. 2* in 1934 en herschreef Larry Clinton (1909-1985) in 1940 enkele stukken uit Tchaikovski’s *Notenkraker*. Hoewel deze werken ludiek van aard waren, tonen ze tegelijk ook een zekere kennis van het klassieke repertoire.⁴⁵

Ook in Willets *Pathétique* worden enkele muzikale elementen toegevoegd die verwijzen naar het klassieke idioom, maar licht spottend overkomen. Zo wordt het werk geopend met een opvallende fanfare-introductie die voorafgaat aan Beethovens pianothema. Samen met het tromgeroffel en de rubato fermates lijkt Willet de opening van een theaterdrama te evoceren. De fanfare wordt gevolgd door Beethovens originele pianosolo die suggereert dat er een klassiek pianorecital gaat beginnen. Deze sfeer wordt verdergezet met een tempowisseling voor soloklarinet die een orkestrale recitatieve begeleiding krijgt. De passage wordt afgesloten met

⁴⁴ Buckner en Weiland, *Jazz in Mind: Essays on the History and Meanings of Jazz*, 104.

⁴⁵ Cooke, “Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington,” 163.

enkele rubato cadensen en een trilfiguur. Om het geheel compleet te maken sluit Willet het werk af met paukengeroffel die naar een climax leidt.⁴⁶ De combinatie van deze theatrale elementen met het hoge tempo en de virtuositeit in de koper en houtblazers zorgen voor een bombastisch effect.

Een laatste voorbeeld dat onder dit motief vermeld kan worden, is Ellingtons *Black and Tan Fantasy*. Hierin citeert Ellington op het einde Chopins *Marche Funèbre*. Deze compositie is door zijn bekendheid een symbool van de dood en Ellington presenteert de bekende melodie op een overdreven manier. In het volgende hoofdstuk wordt er dieper op dit werk ingegaan.

Een vierde en laatste motief dat in dit hoofdstuk wordt besproken, is een werk arrangeren of eruit citeren omdat de muziek er zich makkelijk toe leent en eventuele commerciële voordelen heeft. In *Swing Changes: Big-Band Jazz in New Deal America* merkt David Stowe op dat bandleiders uit het swingtijdperk financieel voordeel konden halen uit ‘swinging the classics.’ Aan klassieke composities waren namelijk vaak geen auteursrechten verbonden waardoor er geen uitkering moest worden betaald bij het gebruik van deze muziek.⁴⁷ Het herwerken van populaire klassieke muziek vergrootte ook regelmatig het commerciële succes van de opname omdat het zowel de aandacht trok van de jazzliefhebber als van de mensen die bekend waren met het klassieke repertoire. De originele stukken die als basis werden gebruikt voor het arrangement, waren meestal al zodanig bekend bij het gewone volk dat ze niet meer als elitair werden beschouwd.

De klassieke werken die werden geciteerd vertonen een zeer duidelijke melodisch thema, sterk gerichte harmonische progressies en een overzichtelijke structuur. Deze elementen bleken makkelijk overdraagbaar te zijn in verschillende jazzstijlen.⁴⁸ Enkele voorbeelden hiervan zijn lichte klassieke melodieën uit composities als *Carmen*, *Peer Gynt*, *The Grand Canyon Suite*, *Humoresque* en *Das Glühwürmchen*.⁴⁹

‘Jazzing the classics’ bleef door zijn populariteit bij het publiek over heel de jazzgeschiedenis aanwezig. De traditie was niet alleen een oefening in hybriditeit of een middel om technische virtuositeit te demonstreren. Het vertegenwoordigt ook de muzikale identiteit van de arrangeur

⁴⁶ Wriggle, “Jazzing the Classics: Race, Modernism, and the Career of Arranger Chappie Willet,” 200-1.

⁴⁷ David Stowe, *Swing Changes: Big-Band Jazz in New Deal America* (Cambridge: Harvard University Press, 1994), 98.

⁴⁸ Cooke, “Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington,” 164

⁴⁹ Buckner en Weiland, *Jazz in Mind: Essays on the History and Meanings of Jazz*, 104.

of muzikant. De klassieke werken die de muzikant kiest om uit te citeren of te bewerken, kunnen een persoonlijk eerbetoon zijn of iets zeggen over zijn muzikale opvoeding, voorkeur, professionele ervaring, enzovoort.⁵⁰

Zoals John Wriggle in zijn studie over Chappie Willet schrijft: “werd ‘jazzing the classics’ als muzikale praktijk vaak onterecht als louter commercieel afgeschilderd. Arrangeurs werden meestal aan onmogelijke en ongelijke standaarden gehouden en hun werk werd ondergewaardeerd door critici. Door de brede invloeden van culturele tijdsgeest, normen en waarden, motivaties, worstelingen met ras en klasse, artistieke stem, marketingstrategieën, enzovoort, zijn ‘jazzed up classics’ een toonbeeld van modernistische hybriditeit die de complexe sociale discoursen van zijn plaats en tijd weerspiegelen.”⁵¹ De drijfveren en doelen van de componisten zijn niet altijd eenduidig af te lezen van het resultaat, maar hebben onmiskenbaar een invloed gehad op de arrangementen en uitvoeringen van jazzmuziek.

⁵⁰ Wriggle, “Jazzing the Classics: Race, Modernism, and the Career of Arranger Chappie Willet,” 204.

⁵¹ *Ibid.*, 204.

2. Duke Ellington

*“I think all the musicians should get together one certain day and get down on their knees and thank Duke.”*⁵² ~ Miles Davis

In dit citaat toont Miles Davis zijn bewondering en dankbaarheid voor de muziek die Ellington creëerde en voor het pad dat hij als pionier vrijmaakte voor de komende generaties. Deze opmerking werd gemaakt na een geblinddoekte beluistering van Ellingtons arrangement van *Stormy Weather* en werd in 1955 gepubliceerd in het Amerikaanse muziekmagazine *DownBeat*.⁵³ Ellington wordt nagenoeg universeel erkend als een van de grootste jazzcomponisten ter wereld. De term ‘Jazz’ valt haast niet meer van zijn naam te scheiden. Hij was een van de meest invloedrijke figuren in de jazzwereld van de twintigste eeuw. Als baanbreker stelde hij een brede en meer inclusieve kijk op jazz voorop. Het achteloos gebruik van de term zou volgens hem een diepere luisterervaring verhinderen en de muziek tekortdoen.

Dezelfde gedachtegang geldt voor het bestuderen van Ellington als persoon. Jazzmuzikant, bigbandleider en Afro-Amerikaanse componist zijn slechts enkele beschrijvingen en dus allesbehalve een volledig overzicht van wie Ellington was en wat zijn werk juist betekende. Een bespreking van zijn leven en werk vraagt dus om een diepere luisterervaring. In onderstaande biografie worden enkele belangrijke werken en levensgebeurtenissen in Ellingtons carrière besproken. Hierbij wordt gefocust op de vormgeving van zijn uniek imago en zijn omgang met klassieke muziek.

2.1. Leven en werk

Edward Kennedy (Duke) Ellington werd geboren op negenentwintig april 1899 in Washington DC. Zijn ouders, James Edward en Daisy Kennedy, behoorden tot de Afro-Amerikaanse middenklasse van de stad. De basis voor Ellingtons carrière ligt in de muzikale en culturele context van zijn jeugd in Washington. Ellingtons familie had een passie voor muziek. Zijn moeder speelde regelmatig hymnes en lichte klassieke salonwerken op de piano.⁵⁴ Zijn vader speelde piano en gitaar op gehoor en had een voorkeur voor populaire liederen en aria’s.⁵⁵

⁵² Leonard Feather, “Blindfold Test: Miles and Miles of Trumpet Players,” *DownBeat* (21 september, 1955).

⁵³ *Stormy Weather* (1933) van Harold Arlen en Ted Koehler.

⁵⁴ waaronder C.S. Morissons *Meditation* (1896) en Ethelbert Nevins *The Rosary* (1898).

⁵⁵ Marcello Piras, “Ellington, Duke,” *Grove Music Online* (Oxford University Press 2013), geraadpleegd op 22 juni 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249397>

Op zeven- à achtjarige leeftijd kreeg Ellington pianolessen, maar piano spelen was niet meteen zijn grote talent, verklaarde Ellington later in een interview.⁵⁶ Hij maakte op jonge leeftijd kennis met de Afro-Amerikaanse kerkmuziek in zijn vaders lokale AME (African Methodist Episcopal) Zion Church en de Baptist Denomination Church die hij met zijn moeder bezocht. In beide kerken hoorde Ellington een reeks van populaire hymnes en spirituals. Deze muziek beïnvloedde zowel zijn kleine als uitgebreide werken waaronder *Black, Brown and Beige* (1943) en zijn drie *Sacred Concerts* (1965, 1968 en 1973).⁵⁷

Ellington benadrukte regelmatig de twee opleidingen die hij heeft gehad. Een op school en een in de biljarthallen.⁵⁸ In Frank Holidays Poolroom kreeg Ellington de kans om Washingtons diverse Afro-Amerikaanse gemeenschap te observeren, getalenteerde pianisten te horen spelen en gesprekken tussen muzikanten op te pikken. Tijdens zijn tienerjaren begon hij steeds meer concerten van begaafde ragtime pianisten bij te wonen. Dit gaf hem de impuls om terug aan de piano te gaan zitten. Hij speelde toen nog op gehoor en kon de melodieën van bekende pianisten die hij bewonderde niet helemaal naspelen.⁵⁹ Dus begon Ellington al snel zijn eigen melodieën te componeren. *Soda Fountain Rag* of *Poodle Dog Rag* (1914) (vernoemd naar het Poodle Dog Cafe waar hij werkte) was Ellingtons eerste compositie. Zoals zijn andere vroege werken was dit geen volledig uitgeschreven stuk, maar eerder een samenraapsel van muzikale ideeën die dienden als basis voor uitgebreide improvisatie. Het is tijdens deze periode dat Ellington de bijnaam ‘The Duke’ kreeg door zijn elegante kleding en voorkomen.⁶⁰

Ellington streefde als performer, componist, bandleider en songwriter een veelzijdige carrière na. Hij haalde heel zijn leven inspiratie uit de Afro-Amerikaanse geschiedenis en promoveerde in zijn composities vaak lokale idiomaten. Invloeden zoals de Tin Pan Alley popsongs, hot jazz nummers en blues droegen samen met de Afro-Amerikaanse seculiere en religieuze muziek uit zijn jeugd bij tot de totstandkoming van zijn persoonlijke stijl en unieke stem.⁶¹

John Howland, “Artful entertainment: Ellington’s formative years in context,” in *The Cambridge Companion to Duke Ellington*, uitgegeven door Edward Green (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), hoofdstuk 1, p. 1 Kobo eBooks.

⁵⁶ Mark Tucker, *Ellington: The Early Years* (Urbana: University of Illinois Press, 1991), 23.

⁵⁷ Howland, “Artful entertainment: Ellington’s formative years in context,” 2.

⁵⁸ Tucker, *Ellington: The Early Years*, 25.

⁵⁹ John Edward Hasse, *Beyond Category: The Life and Genius of Duke Ellington* (New York: Simon & Schuster, 1993), 36-37.

⁶⁰ Howland, “Artful entertainment: Ellington’s formative years in context,” 3.

⁶¹ Tucker, *Ellington: The Early Years*, 258.

Onder de vele muzikanten die Ellington kende in zijn tienerjaren waren Oliver “Doc” Perry en Henry Grant de belangrijkste. Deze conservatoriummuzikanten lieten een grote indruk na op Ellington door hun diepe respect voor zowel formele (klassiek geschoolde) als lokale (op het gehoor spelende) muzikanten. Perry, een ragtime pianist die Ellington zijn ‘Piano Parent’ noemde, leerde Ellington ragtimetechnieken, het lezen van partituren en de basis van de akkoordentheorie aan. Grant doceerde muziek aan Ellingtons middelbare school en gaf Ellington privélessen harmonie. Deze ondersteuning zorgde voor beter ontwikkelde composities en meer succes in zijn muziekcarrière.⁶²

In 1917 richtte Ellington zijn eerst band *The Duke’s Colored Syncopators* op. Het jaar daarop trouwde Ellington met zijn vriendin uit de middelbare school Edna Thompson. Ze kregen een zoon Mercer (1919-1996). Niet lang na de geboorte gingen ze uit elkaar. Ellington is daarna nooit hertrouwd. Naast muzikant was Ellington ook kunstenaar en schrijver. Hierdoor voelde hij zich sterk aangetrokken tot het muziektheater. Na een opleiding compositie en orkestratie schreef hij zijn eerste show *Chocolate Kiddies* (1925).⁶³

Een belangrijk keerpunt in Ellingtons carrière is zijn debuut in de Harlemse Cotton Club in 1927. Zijn orkest verwierf tijdens deze aanstelling (1927-1931) steeds meer nationale en internationale bekendheid.⁶⁴ Kenmerkend voor deze periode is de ‘jungle sound’ waar geluiden uit de jungle in de muziek worden nagebootst. In nummers als *Jungle Nights In Harlem* wordt de stad muzikaal afgebeeld als een groot oerwoud. De trompettist “Bubber” Miley van Ellingtons orkest creëerde bijvoorbeeld brousseklanken door met zijn trompet een grommend of jankend ‘wa-wa-geluid’ te maken. Het jungle idioom werd ook opgeroepen met aangepaste harmonieën die vooral in mineur stonden en ritmische patronen op de tomtom-trommels.⁶⁵ Daarnaast schreef Ellington tijdens deze periode werken die bepaalde historische gebeurtenissen beschreven of stemmingen evoceerden met instrumentale klankkleuren (vb. *Mood Indigo* (1930)). Deze muziekstukken tonen Ellingtons talent voor instrumentatie en zijn voorbeelden van zijn ‘mood style’. In *Ein Fenster aus Jazz* noemt de Duitse muziekproducent en journalist Joachim-Ernst Berendt Ellington:

⁶² Ibid., 3-4.

⁶³ Piras, “Ellington, Duke.”

⁶⁴ Met deze aanstelling stond Ellington in het epicentrum van de Harlemse entertainment van de jaren 1920. Door de regelmatige radio-uitzendingen van de club werd Ellingtons muziek en naam al snel verspreid over het hele land.

⁶⁵ Walter Lindenbaum, “Peer Gynt goes Hollywood: Ellington plays Grieg,” *Edvard Grieg I Kulturbyen*, uitgegeven door Monica Jangaard (Bergen: Museé Edvard Grieg de Trolldhaugen, 2000), 2.

“*The greatest painter with sound within conventional jazz.*”⁶⁶

Ellingtons groeiende bekendheid was onder meer te danken aan de innovatieve promotiestrategieën van zijn manager Irving Mills. In Mills advertentiehandleidingen uit de jaren 1930 wordt gevraagd aan promotors om Ellington te presenteren als:

“[...] *a great artist, [and] a musical genius whose unique style and individual theories of harmony have created a new music.*”⁶⁷

Door Ellington te portretteren als een muzikaal genie en maker van “nieuwe muziek” wordt zijn status vergeleken met die van een klassieke componist.

Met de opnames van instrumentale composities zoals *East St. Louis Toodle-O* (1926) en *Black and Tan Fantasy* (1927), ontwikkelde Ellington als jazzcomponist een karakteristieke stijl die Billy Strayhorn (1915-1967) het ‘Ellington effect’ noemt.⁶⁸ Hiermee verwijst hij zowel naar Ellingtons gewoonte om rekening te houden met de specifieke muzikale talenten van zijn bandleden tijdens het componeren en orkestreren alsook de manier waarop de individuele stemmen van de bandleden samenklinken.⁶⁹ Ook de eerder beschreven ‘jungle sound’ van het Cotton Club tijdperk horen de luisteraars in deze twee werken (*East St. Louis Toodle-O* en *Black and Tan Fantasy*) terug. Vooral interessant voor dit onderzoek is de verwijzing naar Frédéric Chopin die Ellington maakt op het einde van *Black and Tan Fantasy*.⁷⁰ Dit wordt later in het hoofdstuk diepgaander besproken.

Naast Mills aanpak speelde het boek *Music Ho!* (1948) van de criticus Constant Lamberts een niet te onderschatten rol in de perceptie van Ellington als “serieuze componist.” Lamberts beschrijft Ellington hierin als “de eerste echte jazz componist, die zich onderscheidt van de rest.”⁷¹ Vanaf het einde van de jaren twintig documenteren enkele persverslagen ontmoetingen die Ellington had met gerenommeerde klassieke musici. Een voorbeeld hiervan is de

⁶⁶ Joachim-Ernst Berendt, *Ein Fenster aus Jazz* (Frankfurt am Main: Fischer, 1977), 110.

⁶⁷ Irving Mills, “Irving Mills Presents Duke Ellington,” in *Mills Artists advertising manual from early 1934* (New York: Mills Artist, z.d.), 18. (uit het Schomburg Center, New York Public Library)

⁶⁸ Howland, “Artful entertainment: Ellington’s formative years in context,” 9.

⁶⁹ Billy Strayhorn, “The Ellington Effect,” *Down Beat* (5 november, 1952), 2. Herdrukt in *The Duke Ellington Reader*, uitgegeven door Mark Tucker (New York: Oxford University Press, 1993), 269-70.

⁷⁰ Howland, “Artful entertainment: Ellington’s formative years in context,” 11.

⁷¹ “[...] *is a real composer, the first jazz composer of distinction.*”

Constant Lambert, *Music Ho!: A Study of Music in Decline* (Londen: Penguin Books, 1948), 155-7.

uitnodiging uit 1932 van de New York University om tijdens een lezing van de bekende componist Percy Grainger (“Music Appreciation Class”) te komen optreden.⁷² Zoals John Howland beschrijft in *The Cambridge Companion to Duke Ellington* zorgde deze gunstige publiciteit ervoor dat Ellingtons werken werden gezien als nieuwe, cultureel verheven jazz composities.⁷³

Het is opvallend dat critici bereid waren Ellington te karakteriseren als een “echte componist” en zijn composities en arrangementen met klassieke componisten vergeleken. In de eerste helft van de twintigste eeuw werd er namelijk regelmatig op gewezen dat er een duidelijk onderscheid tussen kunst- en amusementsmuziek moest gemaakt worden zoals in het eerste hoofdstuk vermeld. In *The Duke Ellington Reader* haalt Tucker aan dat Ellington meerdere keren werd vergeleken met Bach, Delius, Haydn, Mozart, Palestrina, Ravel, Rimsky-Korsakov, Schoenberg, Schubert en Strauss. Ellington wuifde deze vergelijkingen grotendeels weg, maar preeste de componisten wel voor de basis die ze legden en het amalgaam aan muzikale patronen dat ze creëerden.⁷⁴

Vanaf 1942 werd Ellington uitgenodigd om elk seizoen in Carnegie Hall een langer werk in première te brengen. Voor het eerste concert schreef hij *Black, Brown and Beige*, een symfonische suite van achtenveertig minuten. Hiervoor haalde hij inspiratie uit *Boola*, zijn nooit voltooide opera.⁷⁵ Het publiek reageerde met groot enthousiasme. De compositie maakte van de jazzmuziek een gelijke van de Europese symfonie. Naast grote opgetogenheid kwam er ook kritiek van onder meer de platenproducent John Hammond die het werk te pretentius vond. Volgens hem moest jazz in de danszalen blijven. Omgekeerd verwierpen aanhangers van klassieke muziek het werk omdat het te diep in de populaire dansmuziek verankerd zat en het niet abstract genoeg was.⁷⁶

Ondertussen schreef Ellington steeds meer grote complexe muziekstukken. Om ervoor te zorgen dat lange composities makkelijker te verteren waren voor het publiek koos hij ervoor om verschillende korte werken in suites aan elkaar te rijgen. Dit deed hij vaak in samenwerking met Billy Strayhorn. Het beste voorbeeld is *The Perfume Suite* (1944) met vier delen die elk

⁷² Howland, “Artful entertainment: Ellington’s formative years in context,” 11.

⁷³ Ibid., 12.

⁷⁴ Duke Ellington, “Certainly It’s Music!,” *The Duke Ellington Reader*, uitgegeven door Mark Tucker (New York: Oxford University Press, 1993), 247.

⁷⁵ Piras, “Ellington, Duke.”

⁷⁶ David Berger, “The land of suites: Ellington and extended form,” *The Cambridge Companion to Duke Ellington*, uitgegeven door Edward Green (Cambridge: Cambridge University Press, 2014), hoofdstuk 16, p.7 Kobo eBooks.

een bepaald effect dat parfum op een vrouw heeft beschrijft (liefde, geweld, naïviteit, verfijning).⁷⁷ Ellington creëerde nog verschillende andere suites in zijn leven waaronder twee die tot de praktijk ‘jazzing the classics’ behoren. De eerste is de *Nutcracker Suite* (1960) naar Pjotr Tsjaikovski die later in dit hoofdstuk diepgaander wordt besproken. De tweede is de *Peer Gynt* suites (1960) naar Edvard Grieg dat in het vierde hoofdstuk aan bod komt. Ellington probeerde met zijn langere werken ook de grenzen van de jazzmuziek te verleggen. Deze tendens is ook te zien bij zijn tijdgenoten zoals in Gillespies *Cubano Be-Cubano Bop*, Davis’ *Moon Dreams* en Hawkins’ *Picasso*. Voorbeelden van Ellington zijn onder meer *Transblucency* (1945) en *On a Turquoise Cloud* (1947) waarin het gezang van de coloratuursopraan Kay Davis te horen is.⁷⁸

Tijdens de jaren veertig schreef Ellington onder meer *The Tattooed Bride* (1948) (een komische verwijzing naar Smetana’s *The Bared Bride*). Het is een symfonisch gedicht gebaseerd op een motief van grote sekunden in de vorm van de letter ‘W’ (van ‘Woman’). Het motief wordt steeds opnieuw in verschillende stijlen en tempi gepresenteerd en wil zo de verschillende gemoedstoestanden van de vrouw weerspiegelen. Deze vorm van programmamuziek is typisch voor de romantiek van de 19e eeuw en linkt Ellington nog maar eens met het persona van de klassieke componist.

Een van Ellingtons grootste meesterwerken is *Harlem*, ook wel bekend als *Harlem Suite* of *A Tone Parallel to Harlem* (1951). Het behoort tot het genre symfonisch gedicht en werd gemaakt in opdracht van Arturo Toscanini voor het NBC Symphony Orchestra. Ellington componeerde een versie voor zijn eigen band en vroeg een orchestrator om dit te vertalen naar een compositie voor jazzband en symfonisch orkest samen. De compositie voor band en orkest speelde Ellington meermaals in samenwerking met verschillende orkesten in de Verenigde Staten en Europa, maar nooit met Toscanini. De orkestpartij zou voor het NBC Symphony Orchestra te weinig participatie van de orkestmuzikanten bevatten, maar als jazzstuk was het een populair en hoogstaand werk.⁷⁹

Halverwege de jaren vijftig vormden de jazzfestivals een nieuw platform voor jazzmusici waar ze zonder commerciële beperkingen (die wel in de clubs, hotel- of balzalen aanwezig waren) nieuwe werken konden opvoeren. Het Newport Jazz Festival in 1956 was voor Ellington een mogelijkheid om herontdekt te worden door het jazzpubliek. Hij speelde toen voor de eerste

⁷⁷ Piras, “Ellington, Duke.”

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Berger, “The land of suites: Ellington and extended form,” 12.

keer *Jazz Festival Suite* maar werd vooral geprezen voor zijn negentienjarige *Diminuendo and Crescendo in Blue* (1937). Andere jazz festival suites zijn *Toot Suite*, *Suite Thursday* en *Idiom '59* die geschreven werden rond de tijd dat Ellington filmmuziek voor *Anatomy of a Murder* (geregisseerd door Otto Preminger) schreef (1959).⁸⁰

Ellington toerde de daaropvolgende jaren onder meer door de Verenigde Staten, Europa, Japan, West-Afrika, Australië en Latijns-Amerika waardoor hij een sterke interesse voor verschillende culturen ontwikkelde. Hij ontving ontelbare onderscheidingen waardoor zijn reizen vaak uit diplomatieke aangelegenheden en ceremonies bestonden. Toch probeerde hij zoveel mogelijk contact met de lokale bevolking te leggen en te leren over hun gebruiken.⁸¹

Ellington trad voor de laatste keer met zijn orkest op in maart 1974. Daarna werd hij opgenomen in het ziekenhuis met longkanker. Hij componeerde tot zijn laatste dagen en stierf op vijfenzeventigjarige leeftijd. Zijn opvolging werd verzekerd door zijn zoon Mercer Ellington. Hij nam de leiding van zijn vaders band over.⁸²

2.2. Verwerking van klassieke muziek in zijn jazzcomposities

2.2.1. *Black and Tan Fantasy* en de *Marche Funèbre*

Black and Tan Fantasy is een veelzijdig werk met zowel invloeden van seculiere als religieuze muziek. Het muziekstuk is een amalgaam van spirituals, blues, urban jazz en een muzikaal citaat van Chopin. Deze rijkdom aan materiaal trok de aandacht van de luisteraars en zorgde voor verschillende analyses, recensies en zelfs een filmadaptatie.⁸³

Het stuk begint met een spiritual thema van twaalf maten dat klinkt als een blues refrein in mineur.⁸⁴ Een tweede (niet-blues) thema in majeur van zestien maten lang (twee eenheden van acht maten) contrasteert het eerste deel.⁸⁵ In de daaropvolgende refreinen komt de blues terug. Twee refreinen zijn van “Bubber” Miley (trompet), één van Ellington (piano) en één van

⁸⁰ Piras, “Ellington, Duke.”

⁸¹ Ibid.

⁸² Ibid.

⁸³ David Metzger, *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-century Music* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), 49.

⁸⁴ De criticus Roger Pryor Dodge merkte op dat het thema afkomstig is van het religieuze lied *The Holy City* gecomponeerd door Stephen Adam. Stephen Adams was een pseudoniem voor de Britse componist en zanger Michael Maybrick (1844 – 1934).

⁸⁵ Beschreven door Schuller als “*Slick trying-to-be-modern music*” in Schuller, *Early Jazz: its roots and musical development*, 330.

Nanton (trombone). Het laatste deel zet de blues verder gevolgd door het bekende citaat van Chopins *Marche Funèbre*.⁸⁶

| | | |
|---------------------------------------|--------------------------------------|----------------------------------|
| Refrein 1 | Refrein 2 | Refrein 3-4 |
| spiritual thema twaalf maten blues | contrasterend thema zestien maten | Miley solo twaalf maten blues |

| | | |
|--------------------------------------|-----------------------------------|---|
| Refrein 5 | Refrein 6 | Refrein 7 |
| Ellington solo twaalf maten blues | Nanton solo twaalf maten blues | Citaat Chopins <i>Marche Funèbre</i> in de laatste vier maten 14 maten blues |

Fig. 1: Opbouw *Black and Tan Fantasy*.⁸⁷

Chopins *Marche Funèbre* had zich in de vroege twintigste eeuw ontwikkeld tot een herkenbaar symbool van ‘de dood’. Ellingtons band speelt met dit gegeven door het citaat op een overdreven manier te presenteren door het gebruik van grillige ‘wa-wa-effecten’ in de trompetten en trombones. Hierdoor speelt het citaat zowel met humor als verdriet.⁸⁸ De ambiguïteit van het citaat heeft verschillende reacties uitgelokt. Zo merkte de Amerikaanse muziekcriticus R. D. Darell op dat hij in het begin met de instrumentale ‘wa-wa-effecten’ moest lachen, maar na enkele beluisteringen een zekere waardering kreeg voor deze tergend expressieve toonkleuren.⁸⁹ Deze verschuiving in Darrells perspectief is een goed voorbeeld van kritische argumenten die regelmatig werden gebruikt om jazz als kunst te beschouwen. Vaak werd Ellingtons rijke orkestratietechniek vergeleken met de muziek van klassieke componisten zoals Igor Stravinsky en Frederick Delius, wat voor Mills perfect promotiemateriaal was om

⁸⁶ Metzger, *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-century Music*, 50.

⁸⁷ *Ibid.*, 51.

⁸⁸ *Ibid.*, 63.

⁸⁹ “[...] laughed like everyone else over [the recording’s] instrumental wa-wa-ing...But as I continued to play the record...I laughed less heartily...In my ears the whinnies and wa-was began to resolve into new tone colors, distorted and tortured, but agonizingly expressive.” In Mark Tucker, “A Landmark in Ellingtons Criticism: R. D. Darell’s “Black Beauty” (1932)” *The Duke Ellington Reader*, uitgegeven door Mark Tucker (New York: Oxford University Press, 1993), 58-9.

Ellingtons status als gerespecteerd componist te versterken.⁹⁰ Een ander voorbeeld is criticus Ralph Ellison die de verborgen spot van het Chopin citaat prees en beschreef als erg “Negro American.” Toch vond hij hierin een ontroerende verwijzing terug naar de vluchtigheid van het leven.⁹¹ Uiteindelijk gaf Ellington op een ontwijkende manier commentaar op het citaat in een artikel van de *New Yorker* (1944). Volgens de reporter grinnikte Ellington en zei:

“When he played the funeral march in *Black and Tan Fantasy*, I used to see great big ole tears running down people’s faces.”⁹²

Het gaat hier niet om kleine tranen van verdriet, maar eerder grote (“big ole”) die openspatten van het lachen. Hiermee verwijst Ellington ook naar de polen humor en verdriet waartussen de muziek zich beweegt.

Dudley Murphy regisseerde in 1929 de kortfilm *Black and Tan* (Studio RKO Productions). In de hoofdrollen speelden Ellington met zijn Cotton Club Orchestra en de actrice en danseres Fredi Washington. De laatste scène speelt zich af aan Washingtons sterfbed. Ze was door haar slechte gezondheid tijdens een dansoptreden in een nachtclub ineengezakt. Ondanks dat ze zich bewust was van haar zwakke hart had ze toch de job aangenomen zodat haar vriend Ellington er kon gaan optreden met zijn band. In het begin van de scène heeft het koor zich rond haar bed verzameld en zingen ze de spiritual *Same Train*. Op een gegeven moment vraagt ze aan Ellington om *Black and Tan Fantasy* te spelen. Met het citaat van Chopin kijkt ze voor een laatste keer naar Ellington en laat ze haar adem ontsnappen. Er wordt ingezoomd op Ellingtons gezicht waar een traan langs zijn wang rolt terwijl de camera vervaagt. Het toegevoegde koor in de film zorgt voor een extra dramatisch effect.⁹³

Black and Tan Fantasy was niet de enige compositie waarin Chopins *Marche Funèbre* werd gebruikt. Zoals vermeld in het eerste hoofdstuk maakte Eubie Blake een arrangement van de begrafenismars. In Felix Arndts *Desecration Rag* (1914) wordt Chopin helemaal op het einde geciteerd als een grote finale. Dit is niet het geval in de partituur waar na het citaat een herhaling

⁹⁰ Howland, “Artful entertainment: Ellington’s formative years in context,” 11.

⁹¹ Ralph Ellison, “Homage to Duke Ellington on his birthday,” in *The Duke Ellington Reader*, uitgegeven door Mark Tucker (New York: Oxford University Press, 1993), 395-6.

⁹² Geciteerd uit Richard O. Boyer, “The hot Bach,” in *The Duke Ellington Reader*, uitgegeven door Mark Tucker (New York: Oxford University Press, 1993), 230.

⁹³ Metzger, *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-century Music*, 64-5.

The Riverbends Channel, “Black and Tan Fantasy (1929) - Duke Ellington,” YouTube video, 15:24, 23 oktober, 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=uLJmgzMnOjQ>

van de openingspassage van Dvořák's *Humoresque* staat geschreven. Dit verschil kan liggen aan de tijdslijmet van de opname of aan de voorkeur van de componist. Het werk bevat naast Chopin en Dvořák ook verwijzingen naar Liszt (*Rhapsodie Hongroise* no. 2) en Sinding (*Frühlingsrauschen*). Het omvormen van deze klassieke composities tot een ragtimeversie komt volgens de titel neer op “ontheiliging” (“Desecration”) en roept de hiërarchie tussen jazz en klassiek op die in het eerste hoofdstuk werd besproken.⁹⁴

2.2.2. *Nutcracker* suite

Vlak voor de herwerking van de *Peer Gynt* suites in 1960 maakten Strayhorn en Ellington datzelfde jaar een arrangement van de *Notenkraker* suite (1892) van Tsjaikovski. In tegenstelling tot de *Peer Gynt* suites worden bij Tsjaikovski alle delen van de suite herwerkt en wordt er zelfs een extra deel genaamd *Entr'acte* toegevoegd dat niet in het origineel voorkomt. Dit is een herhaling van de ouverture.

| Tsjaikovski, Op. 71a (1892) | Ellington/Strayhorn (1960) |
|------------------------------------|-----------------------------------|
| Ouverture miniature (No. I) | I: Overture |
| Danse des Mirlitons (No. IIf) | II: Toot toot tootie toot |
| Marche (No. IIa) | III: Peanut Brittle Brigade |
| Danse de la Fée-Dragée (No. IIb) | IV: Sugar Rum Cherry |
| / | V: Entr'acte |
| Danse Russe Trepak (No. IIc) | VI: The Volga Vouty |
| Danse Chinoise (No. IIe) | VII: Chinoiserie |
| Valse des Fleurs (No. III) | VIII: Dance of the Floreadores |
| Danse Arabe (No. IID) | IX: Arabesque Cookie |

Fig 2: Overzicht van de verschillende delen in Tsjaikovski's en Ellingtons/Strayhorns *Notenkraker* suite.

De muziekstukken volgen niet de originele volgorde maar zijn geordend op een manier dat ze elkaar contrasteren. I, III, V, VI en VIII zijn de snelle swingdelen die worden afgewisseld met tragere delen. In het origineel wordt de suite afgesloten met *Valse des Fleurs*. Bij Ellington

⁹⁴ Metzger, *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-century Music*, 63-4.

eindigt de suite wat raadselachtig met *Arabesque Cookie*. Wat meteen opvalt zijn de komische namen met woordspelingen die Strayhorn en Ellington aan de verschillende delen hebben gegeven. Hierdoor roept het een ludieke sfeer op. Het werk heeft weinig kritiek gekregen toen het gepubliceerd werd in vergelijking met Strayhorns en Ellingtons *Peer Gynt*. Dit kan aan de populariteit van Tsjaikovski liggen of met de luchthartige omgang met het materiaal te maken hebben.⁹⁵

De ouverture is een typisch bigbandwerk dat wordt ingezet met een walking baseline op de contrabas en swing ritme op het drumstel. De statische momenten worden gevuld met improvisaties op de hout- of koperblazers. Het arrangement staat in schril contrast met de vederlichte strijkers en dwarsfluit die het origineel openen. In *Toot toot tootie toot* worden de dwarsfluiten vervangen door piepende ruwe blazers met dissonante harmonieën. De lichtvoetige passen van de suikerfee op de celesta zijn in *Sugar Rum Cherry* verdwenen. De saxofoons lijken een glaasje te veel gedronken te hebben en slingeren op de jungle drum door het werk heen om op het einde vast te raken in een herhalend patroon. *Chinoiserie* is meer een onvoorspelbaar modernistisch deel met fragmentatie. De lichte percussie wordt aangevuld met accenten op de piano en de contrabas terwijl de hoofdmelodie op de klarinetten en saxofoons wordt gespeeld. Het geheel geeft een machinale indruk. De statige bloemenwals die normaal de grote finale vormt wordt aan een stevig swingtempo met ‘wa-wa-effecten’ in de koperblazers gespeeld. De hoofdmelodie is doordrongen van glissandi’s die de bloemen op een zwoele zomeravond laten bezwijken. De suite wordt met *Arabesque Cookie* op een wat mysterieuze, ingetogen manier afgesloten. Naar het einde toe bouwt de muziek langzaam af waarbij er uiteindelijk enkel nog de bas en tamboerijn overblijven.⁹⁶

Zowel Tsjaikovski’s *Notenkraker* (1892) als Griegs *Peer Gynt* (1876) werden aan het einde van de 19^e eeuw gecomponeerd en zijn populaire werken uit de romantiek. Ellington en Strayhorn arrangeerde beide werken ook vlak na elkaar en plaatsten ze later op hetzelfde album (*Three Suites*). Om een beter beeld te krijgen van de *Peer Gynt* muziek en de context erachter wordt in het volgende hoofdstuk Griegs leven en werk besproken om vervolgens in te zoomen op het ontstaan van de *Peer Gynt* en de muziek te analyseren.

⁹⁵ Cooke, “Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington,” 169-70.

⁹⁶ *Ibid.*, 170-1.

3. Edvard Grieg

3.1. Leven en werk

Edvard Grieg is een van de belangrijkste en bekendste vertegenwoordigers van de Noorse klassieke muziek. Hij werd geboren op 15 juni 1843 in Bergen (Noorwegen) en was het vierde kind van Gesine Judith en Alexander Grieg. Edvard groeide op in een muzikale omgeving. Zijn ouders organiseerden regelmatig muzikale bijeenkomsten en op zesjarige leeftijd kreeg hij pianoles van zijn moeder. Via muziektijdschriften en door het bijwonen van concerten leerde Grieg al snel de klassieke en vroeg romantische orkest- en kamermuziek kennen.⁹⁷ Hij ontwikkelde een voorkeur voor werken van Mendelssohn, Mozart, Weber en Chopin.⁹⁸

Een belangrijk keerpunt in Griegs leven vond plaats in de zomer van 1858 toen de Noorse componist Ole Bull hem overtuigde om in Leipzig aan het conservatorium te gaan studeren. Op vijftienjarige leeftijd begon hij zijn muziekstudies, maar door een zware longinfectie, die hem de rest van zijn leven last zou bezorgen, werden deze in 1860 noodgedwongen onderbroken. In 1862 behaalde Grieg zijn diploma met uitstekende punten en keerde terug naar Bergen. Hij was niet echt tevreden met de opleiding die hij had gekregen in Leipzig en sprak regelmatig met een zekere afkeer over het instituut.

Op zoek naar een bredere ontwikkeling vertrok Grieg in 1863 naar Kopenhagen, toen het culturele centrum van het Scandinavische muziekleven. Hij ontmoette er de Deense violist en componist Niels Gade (1817-1890). Gade was een erkend, leidinggevend figuur van de Scandinavische romantische school en ondersteunde Griegs werk. Tijdens zijn verblijf in Kopenhagen kruisten nog andere inspirerende figuren zijn pad waaronder de schrijver en dichter Hans Christian Andersen.

In 1864 verloofde Grieg zich met zijn nicht Nina Hagerup, een getalenteerde zangeres en pianiste. Hun dochter Alexandra overleed in 1869 aan meningitis, amper een jaar oud. Door zijn verblijf in Duitsland en Denemarken was Grieg minder met Noorse volksmuziek in contact gekomen. Toch was het zijn ambitie om Noorse volksmuziek te creëren. Daarom ook is de relatie met de Noorse componist Rikard Nordraak (1842-1866) van beduidende invloed geweest in de ontwikkeling van Griegs romantisch nationalisme. Samen met Nordraak,

⁹⁷ Hij woonde vooral concerten van zijn moeder bij die regelmatig optrad met het muziekgezelschap *Harmonien* (opgericht in 1765).

⁹⁸ Finn Benestad, Harald Herresthal en Heinrich W. Schwab "Grieg," *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Personenteil* 8, uitgegeven door Ludwig Finscher (Metzler: Bärenreiter, 2002), 1-2.

Horneman en Matthison-Hansen richtte hij een gemeenschap op genaamd *Euterpe* die de Scandinavische muziek promootte.⁹⁹

Tijdens de winter van 1865-66 leerde Grieg in Italië voor het eerst de Noorse toneelschrijver en dichter Henrik Ibsen (1828-1906) kennen. In 1866 verhuisde hij naar Kristiania (Oslo) waar hij als pianist en docent aan de slag kon.¹⁰⁰ Hij nam er de leiding over van het filharmonisch gezelschap. Grieg keerde nog regelmatig naar Denemarken terug. Zoals in juni 1868 toen hij samen met Nina in Søllerød verbleef waar hij zijn piano concerto op. 16 in a componeerde. De volgende zomer bezochten ze het familielandgoed Landås in Bergen waar Grieg een kopie van Ludvig Mathias Lindemans (1812-1887) volksliederen *Aeldre og nyere norske fjeldmelodier* ontdekte die hem nieuwe inzichten gaven in de Noorse volksmuziek. Na een artistieke reis naar Rome door Duitsland keerde Grieg in 1870 terug naar Kristiania waar hij een jaar later een muziekvereniging *Musikforeningen* oprichtte.

In januari 1874 nodigde Ibsen Grieg uit om voor de gelegenheid van het toneelstuk *Peer Gynt* muziek te schrijven. Hij accepteerde nietsvermoedend de opdracht met het idee dat het werk maar enkele muzikale fragmenten nodig had. De partituur was afgewerkt in juli 1875, het toneelstuk ging in première op vierentwintig februari 1876, met zeer groot succes. Verder in het hoofdstuk wordt dieper ingegaan op de totstandkoming van de *Peer Gynt* op. 23 en de later samengestelde suites.¹⁰¹

In 1876-1877 woonde hij in het Lofthus in het Hardanger district (in het westen van Noorwegen) en componeerde Grieg enkele werken die zijn voorliefde voor de Noorse folklore weerspiegelen. Enkele voorbeelden zijn een compositie gebaseerd op het gedicht *Langs ei å* (naast de rivier) van de landbouwer A. O. Vinje (1818-1870), de liederen voor mannenstem op. 30, *Den bergtekne* (de bergketen) op. 32 voor solo bariton, twee hoorns en strijkers, het strijkkwartet op. 27 in g, *Albumblade* op. 28 en de *Improvisata over to norske fokeviser* op. 29.¹⁰²

⁹⁹ Ibid., 3.

“About Edvard Grieg,” *Griegmuseum*, geraadpleegd op 15 juli 2021, https://griegmuseum.no/en/about-grieg?fbclid=IwAR1L75niEmJraBIfRllkuti2JnnY_5Ny5KxqF0BxvYfQ9tWH73Vklut4eTM

John Horton en Nils Grinde, “Grieg, Edvard,” *Grove Music Online* (Oxford University Press, 2001), geraadpleegd op 5 februari. 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11757>

¹⁰⁰ Vanaf 1924 werd de stad Kristiania omgedoopt tot Oslo.

¹⁰¹ Horton en Grinde, “Grieg, Edvard.”

Benestad, Herresthal en Schwab “Grieg,” 4.

¹⁰² Horton en Grinde, “Grieg, Edvard.”

1883 was een bewogen jaar in Griegs leven door de spanningen in zijn relatie en zijn ontevredenheid over zijn prestaties als componist. Tijdens de herfst vertrok Grieg zonder Nina op een lange concertreis door Duitsland en Nederland. In 1884 herenigde het koppel zich en begonnen ze aan de bouw van hun huis in Trolldhaugen wat Griegs en Nina's permanente verblijf zou zijn voor de rest van hun leven. In april 1885 trokken ze in hun nieuwe residentie wat vanaf 1928 een frequent bezocht Grieg museum zou worden.¹⁰³

De laatste twintig jaar van Griegs leven kende maar weinig variatie. Tijdens de lente en het begin van de zomer trok hij zich terug om nieuwe werken te componeren of oudere te herzien. Tegen het einde van de zomer bezocht hij vaak vrienden in het buitenland of trok hij de bergen in. In de herfst en winter vertrok hij meestal op concertreis. Rond de jaren 1890 begon zijn zogenaamde tweede nationalistische periode. In werken als *Gjaetergut* (herdersjongen) en *Klokkeklang* van de vijfde set lyrische werken op. 54, begon Grieg aan een nieuwe exploratie van de Noorse volksmuziek. Enkele andere prominente voorbeelden zijn variaties op volksliederen voor twee piano's op. 51, de negentien *Norske folkeviser* voor piano op. 66, kinderliederen op. 61 en vooral de *Haugtussa* cyclus op. 67 op gedichten van Arne Garborg (1851-1924).

Tijdens zijn laatste levensjaren ontving Grieg verschillende onderscheidingen als huldebetoon vanuit het buitenland waaronder een eredoctoraat van Cambridge en Oxford. Naast componist was Grieg ook criticus en schreef hij verschillende opmerkelijke artikels over Mozart, Schumann en Verdi in buitenlandse tijdschriften. Ondanks zijn achteruitgaande gezondheid bleef Grieg reizen tot zijn laatste dagen. Net voor hij met Nina naar Engeland zou vertrekken, werd hij in het ziekenhuis opgenomen waar hij op vier september 1907 uitgeput door een zwakke gezondheid overleed. Zijn urne werd in een uitgehouwen nis geplaatst, uitkijkend over de fjorden van Trolldhaugen.¹⁰⁴

3.2. Peer Gynt op. 23

Ibsen ontmoette Grieg voor de eerste keer in 1866 in de Scandinavische club in Rome. Hij had net zijn toneelstuk *Brand* afgewerkt en sprak daarover met Grieg. Tijdens deze discussies vielen hem de muzikale en poëtische inzichten van Grieg op. Op dat moment was Ibsen ook begonnen aan zijn nieuw werk, *Peer Gynt*, dat een jaar later in de vorm van een poëtisch drama in

¹⁰³ Benestad, Herresthal en Schwab "Grieg," 5.

Horton en Grinde, "Grieg, Edvard."

¹⁰⁴ Ibid.

Kopenhagen gepubliceerd zou worden. Na hun ontmoeting in Rome bleven Grieg en Ibsen in contact met elkaar tot Ibsen op drieëntwintig januari 1874 vanuit Dresden een brief aan Grieg stuurde met de vraag of hij wilde meewerken aan een derde versie van *Peer Gynt*. Deze keer zou het een muzikaal drama worden waarvoor er begeleidende muziek moest worden geschreven. Ibsen zag in Grieg hiervoor de geknipte componist.¹⁰⁵ In de brief stond een gedetailleerde beschrijving over hoe de muziek uitgewerkt zou kunnen worden. Zo wilde Ibsen de vierde akte van het drama vervangen door een symfonisch gedicht omdat hij dacht dat dit minder poëtische deel het publiek niet zou bekoren. Verder vermeldt de brief ook dat ze een vergoeding van vierhonderd spesiedalers (Noorse munt) zouden ontvangen die gelijk tussen hen verdeeld zou worden.¹⁰⁶ Grieg stemde meteen in en ze spraken in de zomer af om het project verder uit te werken.

Minder bekend is dat Grieg niet de eerste persoon was die muziek voor *Peer Gynt* schreef. In 1870 componeerde de Zweedse musicus August Söderman (1832-1876) stukken voor piano en zang gebaseerd op Ibsens toneelstuk. Deze liederen zouden worden opgevoerd in het operahuis van Stockholm in 1871 om de opening van de nieuwe spoorweg tussen Stockholm en Oslo te vieren. De uitvoering is er nooit gekomen en pas zestien jaar na de dood van de componist in 1892 werden de werken voor de eerste keer opgevoerd. Het is onwaarschijnlijk dat Ibsen en Grieg op de hoogte waren van deze muziek.¹⁰⁷

Grieg aanvaardde de opdracht en Ibsen liet de directeur van het Christiania Theater, Ludvig Josephson, weten dat er een nieuwe aangepaste versie van *Peer Gynt* zou worden gemaakt voor het volgende seizoen. Josephson was enthousiast over het plan, maar had zijn eigen idee over de vierde akte. In plaats van dit volledig te vervangen door een symfonisch gedicht stelde hij voor om enkele dialogen weg te laten. Zijn idee werd uiteindelijk door Grieg en Ibsen aanvaard. In de definitieve versie werd er nog een vijfde akte toegevoegd en bestond het werk in totaal uit zesentwintig stukken.¹⁰⁸ Het verhaal gaat over het leven van Peer Gynt die niet de typische held, maar antiheld speelt. Doorheen de verschillende aktes doet hij veel verwerpelijke dingen (Akte 1: Een humeurige jongeman; Akte 2: kidnappen van een bruid; Akte 3: handelt in slaven; Akte 4: mensen bedriegen en bestelen; Akte 5: pleegt een moord en wordt een berouwvolle

¹⁰⁵ Edvard Grieg, *Brev i utvalg*, uitgegeven door Finn Benestad, Bind I (Oslo: Aschehoug, 1998), 465–71.

Edvard Grieg, *Letters to Colleagues and Friends*, uitgegeven door Finn Benestad, vertaald door William H. Halverson (Ohio: Peer Gynt Press, 2000).

¹⁰⁶ John Horton, "Ibsen, Grieg and 'Peer Gynt'," *Music & Letters* XXVI, no. 2 (1945): 66-7.

¹⁰⁷ Finn Benestad en Dag Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1988), 174-5.

¹⁰⁸ Benestad en Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, 175-6.

oude man). De kern van het drama is de filosofische vraag wat een man met zijn leven zou moeten doen, of juist niet. Het publiek wordt geconfronteerd met de gevolgen van Peers daden en wordt aan het denken gezet over goed en kwaad en de grijze zone daartussen.¹⁰⁹

| Akte 1 | Akte 2 |
|--|---|
| <p>Prelude: Op het huwelijk (I brudlaupsgarden)</p> <p>De bruidsstoet (Brudefylgjet dreg forbi)</p> <p>Halling (Halling)</p> <p>Spingdans (Springar)</p> | <p>Prelude: De ontvoering van de bruid/ Ingrid's Lament (Bruderovet/ Ingrids klage)</p> <p>Peer Gynt en de boerenmeisjes (Peer Gynt og seterjentene)</p> <p>Peer Gynt en de groengeklede (Peer Gynt og den grønklede)</p> <p>Je herkent grote mannen aan hun manier van rijden (På ridestellet skal storfolk kjennes)</p> <p>In de hal van de Bergkoning (I Dovregubbens hall)</p> <p>Dans van de Bergkonings dochter (Dans av Dovregubbens datter)</p> <p>Peer Gynt wordt achtervolgt door trollen (Peer Gynt jages av troll)</p> <p>Peer Gynt en Bøygen (Peer Gynt og Bøygen)</p> |

| Akte 3 | Akte 4 | Akte 5 |
|--|---|--|
| <p>Prelude: Diep in het naaldbos (Dypt inne i Barskogen)</p> <p>Solveigs lied (Solvejgs sang)</p> <p>Aases dood (Åses død)</p> | <p>Prelude: Morgenstemming (Morgenstemning)</p> <p>De dief en de genezer (Tjuven og heilaren)</p> <p>Arabische dans (Arabisk dans)</p> <p>Anitra's dans (Anitras dans)</p> <p>Peer Gynts serenade (Peer Gynts serenade)</p> <p>Peer Gynt en Anitra (Peer og Anitra)</p> | <p>Prelude: Peer Gynts thuiskomst (Peer Gynts heimfart)</p> <p>Het scheepswrak (Skipsforliset)</p> <p>Dagscène</p> <p>Solveig zingt in de hut (Solvejg syngjer i hytta)</p> <p>Nachtscène (Nattscene)</p> <p>Pinkster hymne (Pinsesalme)</p> |

¹⁰⁹ Lindenbaum, "Peer Gynt goes Hollywood: Ellington plays Grieg," 8.

| | | |
|--|-------------------------------|--|
| | Solveigs lied (Solvejgs sang) | Solveigs slaapliedje (Solvejgs vuggevis) |
|--|-------------------------------|--|

Fig. 3: Overzicht van de verschillende stukken per akte met eigen Nederlandse vertaling van de Noorse titels.¹¹⁰

In de zomer van 1874 begon Grieg in Sandviken (bij Bergen) aan het compositieproces, maar dit liep niet altijd even vlot. In verschillende brieven aan zijn vriend Frants Beyer vertelde Grieg over de trage vooruitgang die hij boekte en zijn vrees dat het werk tegen volgend seizoen niet af zou geraken. Grieg vond *Peer Gynt* een moeilijk drama om muziek op te schrijven, met uitzondering van enkele scènes zoals *Solveigs sang*, dat hij snel voltooide. Opvallend is zijn mening over *I Dovregubbens hall (In de hal van de Bergkoning)* wat hij beschrijft als “muziek waar hij niet naar kon luisteren omdat het stinkt naar koeienvlaai, overdreven Noors nationalisme en trolse zelfvoorziening.”¹¹¹ Grieg was dus heel kritisch over zijn eigen werk en worstelde met verschillende delen van *Peer Gynt* wat ervoor zorgde dat het hele project een jaar langer duurde dan voorzien. In de briefwisseling met de Noorse schrijver Bjørnstjerne Bjørnson bespreekt Grieg de verschillende problemen die hij ondervond tijdens het compositieproces. Zo schreef hij op twee januari 1875 vanuit Denemarken:

*“With Peer Gynt it has gone as you predicted, it hangs over me like a nightmare, and I can’t possibly be done with it until spring. It was the need for money – or, more precisely, it was the offer of money – that drove me. Perhaps that should not have happened, but the prospect of travel and visions of great beauty loomed before me...”*¹¹²

Grieg lijkt het werk te hebben aangenomen voor het geld en de reizen die hij ermee zou kunnen maken. Ondertussen daalde zijn motivatie en hing *Peer Gynt* als een grote donderwolk boven zijn hoofd. Tijdens zijn verblijf in Leipzig in de lente van 1875 was het nog eens extra moeilijk om niet toe te geven aan het rijke concertleven van de stad en te focussen op het compositieproces van *Peer Gynt*. Pas op zeventwintig juli 1875 in zijn zomerverblijf in

¹¹⁰ E. Grieg en H. Ibsen, *Peer Gynt: Dramatische Dichtung von H. Ibsen, Musik von Edvard Grieg* (Leipzig: C.F. Peters, z.d. [1908]).

“List of works by Edvard Grieg,” *Imslp*, geraadpleegd op 15 juli 2021, https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Edvard_Grieg.

¹¹¹ Edvard Grieg, *Letters to His Friend Frants Beyer*, uitgegeven door Bjarne Kortsen, vol. 2 (Bergen, 1973).

Horton, “Ibsen, Grieg and ‘Peer Gynt’,” 69.

¹¹² Benestad en Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, 177.

Fredensborg kon hij zijn schrijfproces helemaal afronden. Na de goedkeuring van Ibsen stuurde Grieg de partituur met enkele opmerkingen naar Josephson zodat er zo snel mogelijk gerepeteerd kon worden. Grieg zelf kon niet aanwezig zijn tijdens de repetities in het najaar en de première op vierentwintig februari 1876 in het Christiania Theater. Hij was weggeroepen naar het sterfbed van zijn beide ouders in Bergen.

De première was een groot succes en *Peer Gynt* werd datzelfde jaar maar liefst zevenendertig keer opgevoerd. De verschillende Noorse kranten schreven lovende recensies over de voorstelling en de muziek. De *Aftenposten* verklaarde dat Griegs muziek bijzonder goed inspeelde op het drama en zich efficiënt aanpaste aan de verschillende scènes. *Aftenbladet* sprak dan weer lovend over de levendige ouverture, *Solveigs sang* en het ballet in de woestijn. In een recensie van *Morgenbladet* stond geschreven dat de uitvoering aan alle verwachtingen voldeed en de muziek getuigde van een bijzondere begaafde componist met gedurfde originaliteit.¹¹³ Jammer genoeg legde een verwoestende brand het theater op vijftien januari 1877 in de as waardoor de vertoningen noodgedwongen moesten worden stopgezet.

Grieg, die door het overlijden van zijn ouders een moeilijke periode meemaakte, haalde maar weinig genoeg uit deze positieve reacties. Het was pas in november 1876 dat hij voor de eerste keer een opvoering bijwoonde. De toestand van zijn ouders was niet de enige reden waarom het zo lang duurde voordat hij de uitvoering zag. In een brief aan zijn vriend Johan Selmer vertelt hij over zijn ongenoegen over zijn prestaties als componist. Grieg had het gevoel dat hij tijdens het componeren van *Peer Gynt* zijn idealen opzij moest schuiven om de theatrale effecten te versterken en de incompetenties van het orkest te verdoezelen. Gehinderd door de familiale omstandigheden kon Grieg niet naar Kristiania afreizen om zijn intenties duidelijk te maken. Tien jaar later in 1885 kreeg hij wel de kans om enkele delen van zijn muziek te herschrijven voor een nieuwe opvoering in Kopenhagen.¹¹⁴ Hij voegde enkele werken toe zoals de bruidsstoet op. 19 no. 2 die aan de trouwscène voorafgaat en drie Noorse dansen op. 35.

In 1892 werd *Peer Gynt* opnieuw opgevoerd in Kristiania, maar Grieg werd onder druk gezet om bijkomende muziek te schrijven. Om iedereen tevreden te stellen en het werk niet aan een andere componist te verliezen, schreef hij een arrangement van *Solveigs sang* dat de derde akte zou openen. Het was niet de eerste herwerking want sinds 1876 verschenen er al verschillende piano arrangementen van onder meer *Anitras Dans*, *Solveigs sang*, *Peer Gynts*

¹¹³ Ibid., 179.

¹¹⁴ Benestad en Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, 181. Horton, "Ibsen, Grieg and 'Peer Gynt'," 69.

Serenade enzovoort.¹¹⁵ Rond 1896 bereikte *Peer Gynt* Parijs. Grieg reisde ondanks zijn slechte gezondheid naar de wereldstad om het werk onder zijn leiding ten uitvoer te brengen. *Peer Gynt* was er nog nooit volledig getoond en om een “muzikale blamage” te vermijden was volgens Grieg zijn persoonlijke muzikale leiding nodig.¹¹⁶

Grieg leek nooit volledig klaar te zijn met de muziek van *Peer Gynt*. In 1901 herschreef hij de instrumentatie van de prelude van de eerste act (*I brudlaupsgarden*) en bewerkte hij de scène in de tweede act met de boerenmeisjes (*Peer Gynt og seterjentene*). Zelfs tijdens de laatste jaren van zijn leven was Grieg nog druk bezig met het publiceren van de volledige *Peer Gynt* muziek, een huzarenstuk waarmee hij al sinds 1890 bezig was. Pas een jaar na Griegs dood maakte Johan Alvorsen aan de hand van manuscripten en de verschillende versies de partituren klaar voor publicatie. Uiteindelijk bevatte de Peters uitgave van Alvorsen drieëntwintig stukken. Deze uitgave is zeker geen volledige versie. Er ontbreken enkele werken zoals *Peer Gynt og den grønklede* (Peer Gynt en de groengeklede), *Skipsforliset* (het scheepswrak) en *Peer og Anitra* (Peer Gynt en Anitra). Pas in 1987 werd het eerste volledige werk van Griegs *Peer Gynt* door C. F. Peters gepubliceerd als Vol. 18 van *Edvard Griegs Complete Works*. Deze laatste verzameling die het meest aanleunt bij wat Grieg zou hebben aanbevolen, wordt het meest gebruikt voor analyse. Eerder nog dan Alvorsens versie waar ook werken in zijn toegevoegd die Grieg hoogstwaarschijnlijk zou hebben weggelaten (zoals de instrumentale versie van *Solveigs sang* die werd gemaakt voor suite no. 2 op. 55).¹¹⁷

3.3. *Peer Gynt* suite no. 1 en 2

Met de officiële bekendmaking van de twee samengestelde suites werd de orkestmuziek van *Peer Gynt* een groot succes. In heel Europa doken er arrangementen van de suites op voor alle mogelijke bezettingen. Als gevolg werd de muziek steeds vaker los van Ibsens drama opgevoerd waardoor het een deel van de context verloor, maar sneller bekendheid verwierf.

Suite no. 1, op. 46 bestaat uit vier herwerkte stukken uit de tweede, derde en vierde akte en werd in 1888 door C. F. Peters uitgegeven. In 1891 wist de uitgeverij Grieg te vertellen dat de werken al wereldwijd in onder andere Azië, Afrika en Australië werden uitgevoerd. De tweede suite bestaat uit vier herziene werken uit de tweede, derde, vierde en vijfde akte en werd

¹¹⁵ Benestad en Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, 181.

¹¹⁶ Horton, “Ibsen, Grieg and ‘Peer Gynt’,” 70.

¹¹⁷ Benestad and Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, 184.

gepubliceerd in 1893. De rangschikking van de werken heeft niets te maken met de chronologische volgorde van het drama¹¹⁸

| | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| Suite voor orkest no. 1, op. 46 | Suite voor orkest no. 2, op. 55 |
| I: <i>Morgenstemming</i> | I: <i>Ingrids klage</i> |
| II: <i>Åses dod</i> | II: <i>Arabisk dans</i> |
| III: <i>Anitras dans</i> | III: <i>Peer Gynts hjemfart</i> |
| IV: <i>Dovregubbens hall</i> | IV: <i>Solveigs sang</i> |

Fig. 4: Overzicht werken suite no. 1, op. 46 en suite no. 2, op. 55

De eerste suite wordt geopend met *Morgenstemming*; een werk uit de vierde akte dat klinkt als een zonsopgang in een idyllisch Noors landschap. In Ibsens drama representeert de muziek echter het moment dat *Peer Gynt* ontwaakt in de woestijn van Marokko. Net zoals Peer is de luisteraar in de war over waar hij zich juist bevindt. West-Afrika zou evengoed de Noorse fjorden kunnen zijn. Met de aanduiding *allegretto pastorale* begint het werk op een stabiele harmonie in mi groot waarin een thema van opeenvolgende zachte drieklanken in de houtblazers wordt gespeeld. De harmonische progressie is minder conventioneel als verwacht en wijkt regelmatig af van de diatonische toonladder.¹¹⁹ Vanaf maat eenentwintig breekt het hoofdthema in forte met paukengeroffel door in de strijkers waar het via sequensen verder opklimt naar een climax in maat dertig. Daarna deint de muziek langzaam uit om dan opnieuw op te bouwen naar een nieuw triomfantelijk hoogtepunt. De muziek lijkt zoals de golven van de zee steeds opnieuw spanning op en af te bouwen om op het einde voor een laatste keer het hoofdthema te presenteren in de houtblazers.

¹¹⁸ Horton, "Ibsen, Grieg and 'Peer Gynt'," 70.

Benestad en Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, 182.

¹¹⁹ Daniel M. Grimley, "'In the Mood': Peer Gynt and the Affective Landscapes of Grieg's Stemninger, op. 73," *19th Century Music* 40, no. 2 (2016): 107.

Horton, "Ibsen, Grieg and 'Peer Gynt'," 75.

Benestad en Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, 189.

Allegretto pastorale $\text{♩} = 60$



Fig. 6: Korte crescendo's en decrescendo's na climax (m. 29-36) (E. Grieg, *Peer Gynt* suite no. 1)

Het derde stuk in suite no. 1 is *Anitras dans*. Dit is een mazurka voor strijkers en triangel die in de vierde akte na de Arabische dans te horen is. De hoofdmelodie klinkt in de eerste violen in la klein en wordt door de tweede violen, altviolen, cello's en bassen met pizzicato begeleid. Deze begeleiding benadrukt sterk het walsritme. In het neventhema wordt een echo-effect gecreëerd tussen de eerste viool en de andere strijkers die het walsritme kort onderbreken (van m. 27-30 en m. 35-38). De muziek klinkt speels en verleidelijk tegelijk en speelt zich in Ibsens drama af bij een oase in de woestijn. Het openingsmotief begint onschuldig, maar al snel wordt er een exotische toets toegevoegd met enkele chromatische noten en trillers in de hoofdmelodie.¹²¹ De structuur van het werk is eenvoudig met twee grote delen die elks herhaalt worden. Het eerste deel loopt van maat één tot maat tweeëntwintig en bevat het hoofdthema. In het tweede deel wordt een neventhema gespeeld (m. 23 – m. 38) dat gevolgd wordt door fragmenten van het hoofdthema die elkaar in sequensen opvolgen. Daarna wordt een licht aangepaste versie van het volledige hoofdthema (m. 65 – m. 88) gespeeld om te eindigen met een fermate op een akkoord in la klein.

¹²¹ Ibid., 75

Benestad en Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, 190.

Tempo di Mazurka ♩ = 160

The image shows a page of a musical score for the opening of 'Anitras dans' from the Peer Gynt suite. The score is for a full orchestra and includes parts for Violini I (con sordini), Violini II (con sordini), Violen (senza sordini), Violoncelli I (senza sordini), Violoncelli II, Bassi, and Triangolo. The tempo is marked 'Tempo di Mazurka' with a quarter note equal to 160 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a fermata on the first measure, followed by a series of chords and rhythmic patterns. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) and *p* (piano). The string parts are marked *pizz.* (pizzicato). The woodwinds and brass parts are marked *divisi* (divisi). The Triangolo part is marked *p*.

Fig. 7: Openingsmaten *Anitras dans* met pizzicatobegeleiding, chromatische noten en trillers. (m. 1- 8) (E. Grieg, *Peer Gynt* suite no. 1)

Dovregubbens hall of *In de hal van de Bergkoning* is een van Griegs meest iconische werken. Het is het laatste stuk van de eerste suite en wordt gekenmerkt door een toenemend tempo en dynamiek. Dit concept is later ook terug te vinden in werken als Ravels *Boléro* en Honeggers *Pacific 231*. Minder bekend is dat *In de hal van de Bergkoning* in Ibsens drama oorspronkelijk tekst bevat. Het trollenkoor is de suite echter weggelaten. De compositie opent met een fermate in de hoorns gevolgd door een ostinatopatroon van vier maten in si klein in de cello's en contrabassen. Dit patroon wordt in de loop van het werk overgenomen in de andere instrumentengroepen terwijl de muziek steeds opzweperder wordt. Vanaf de aanduiding *piu vivo* (m. 49) valt normaal het trollenkoor in dat woedend dreigementen naar Peer roept (vb. "Slagt ham!" of "dood hem"). Deze uitroepen maken deel uit van de ritmische structuur en worden gezongen op de vierde en achtste noten van de maat. In de volledige partituur van *Peer Gynt* op. 23 van C.F. Peters staat bij het koor vermeld dat de oude trollen zingen terwijl de jonge dansen en dat het zingen en dansen gepaard gaat met dreigende bewegingen naar Peer Gynt toe. Het werk vormt een bombastische afsluiter van de eerste suite die door zijn opgejaagde karakter een grote ontlading met applaus bij het publiek veroorzaakt.¹²²

¹²² Horton, "Ibsen, Grieg and 'Peer Gynt'," 73-4.

Benestad en Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, 178.

| Deense originele koortekst | Engelse vertaling |
|--|--|
| Slagt ham! Kristenmands søn har dåret Dovregubbens veneste mø! Slagt ham! Slagt ham! Må jeg skjære ham i fingeren? Må jeg rive ham i håret? Hu, hej, lad mig bide ham i låret! Skal han lages til sod og sø? Skal han steges på spid eller brunes i gryde? Isvand i blodet! | Slay him! The Christian man's son has seduced the fairest maid of the Mountain King! Slay him! Slay him! May I hack him on the fingers? May I tug him by the hair? Hu, hey, let me bite him in the haunches! Shall he be boiled into broth and bree to me Shall he roast on a spit or be browned in a stewpan? Ice to your blood, friends! |

Fig. 8: Deense koortekst met Engelse vertaling

Chor der Trolle.
Kor af Trolde.
(Die alten Trolle singen, die jüngeren tanzen.)
(De ældre Trolde syngte, de yngre danse.)

Vorhang auf.
Tæppet op.
(Gesang und Tanz wird von drohenden Bewegungen gegen Peer Gynt begleitet.)
(Sang og Dans ledsages af truende Bevægelser mod Peer Gynt.)

ff Schlachtet ihn ab! Be - tört hat der Christ des
ff Slagt ham, Kristenmands Søn har daa - ret

Fig. 9: Intrede van het trollenkoor (m. 47-50) (E. Grieg, *Peer Gynt* op. 23)

Ingrids Klage of Brudrovvet (de bruidroof) is de prelude van de tweede akte en is het eerste werk van de tweede orkestrale suite op. 55. De compositie opent forte in 2/4 met heel het orkest en houdt met *allegro furioso* een stevig tempo aan. De eerste vier maten worden gecontrasteerd door een *andante* passage in 3/4 waar enkel de koperblazers, cello's en contrabassen zachtjes te horen zijn. Deze contrasterende passages herhalen zich nog een keer om dan enkel in de strijkers verder te gaan met een treurend *andante doloroso*. Na een tijdje voegt het hele orkest zich bij de strijkers en wordt het werk afgesloten met een herhaling van de contrasterende passages van het begin. De muziek weerspiegelt de verschillende karakters in het drama: Peers furieuze verlangen dat hem gek maakt en de wanhoop van de bruid Ingrid.¹²³ In een brief aan Hennem, de verantwoordelijke van de muziek in het theater, benadrukt Grieg nog eens het belang van deze contrasten:

“As a general principle much stress must be laid on the contrasts, since different characters are here portrayed. The Andante represents Ingrid, who laments, towards the

¹²³ Horton, “Ibsen, Grieg and ‘Peer Gynt’,” 72.

close, imploringly, even threateningly; and the *Allegro furioso* Peer Gynt, who tells her to go to the devil! The entry of the horn in the *Andante* introduces the demonic element afterwards present in the singing of the saeter-girls.”¹²⁴

Fig. 10: Contrasterende passage *Ingrids Klage* (m. 1-7) (E. Grieg, *Peer Gynt* suite no. 2 op. 55)

Het daaropvolgende stuk in de tweede suite is de *Arabisk dans* die in de vierde akte net voor *Anitras dans* gespeeld wordt. Dit deel is in tegenstelling tot *Anitras dans* voor een volledig orkest geschreven en gebruikt verschillende slagwerkinstrumenten. In Ibsens drama zit Peer nog steeds in de woestijn en speelt hij een profeet terwijl enkele slavinnen hem vermaken met dans en muziek. Grieg wilde dat elke danseres een tamboerijn had om een exotisch percussie-effect te creëren. Een oosterse klankleur wordt opgewekt door van de hoofdtoonaard do groot af te wijken naar onverwachte toonaarden als si mol lydisch en la mol lydisch. Het middendeel staat in la klein en heeft een gereduceerde bezetting met enkel strijkers en triangel die overeenkomt met *Anitras dans*. In deze passage danst en zingt Anitra alleen. Andere exotische elementen zijn de percussie op de grote trom en tamboerijn en de lage fagotten. Dit stuk werd gecomponeerd in dezelfde tijd als Tchaikovski's *Notenkraker* en Bizets *Carmen* waarin ook verschillende muzikaal verwijzingen naar het Oosten verwerkt zitten.¹²⁵

¹²⁴ Citaat uit Horton, "Ibsen, Grieg and 'Peer Gynt'," 72. Vertaald uit D. Monrad Johansen, "Edvard Grieg," *Gyldendal Norsk forlag* 1, no. 8 (Oslo, 1934).

¹²⁵ Ibid., 75.

Benestad and Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, 190.

Fig. 11: Middendeel in la klein met dezelfde bezetting als *Anitras dans* (m. 46-50) (E. Grieg, *Peer Gynt* suite no. 2 op. 55)

Het derde deel van de suite is *Peer Gynts thuiskomst* of *hjemfart* die de prelude vormt van de vijfde akte. Het is stormachtig en wordt wel eens vergeleken met de ouverture van *Der fliegende Holländer* (1843) met het leitmotiv van de Holländer. Dit motief bestaat uit kwarten en kwinten en chromatische trekjes in de strijkers die de onrustige zee weerspiegelen. Peers *hjemfart* staat in fa kruis klein en heeft in de suite een toegevoegde coda die eindigt met een imperfecte cadens in la klein.¹²⁶

Fig. 12: Openingsmotief met kwinten en kwarten in de houtblazers in het begin van *Peer Gynts hjemfart* (m. 1-9) (E. Grieg, *Peer Gynt* suite no. 2 op. 55)

¹²⁶ Horton, "Ibsen, Grieg and 'Peer Gynt'," 77.

De tweede suite wordt afgesloten met *Solveigs sang*. De compositie wordt in de derde akte gespeeld vlak voor *Åses dod* en is geschreven voor houtblazers, hoorns, harp en strijkers. Het lied werd beïnvloed door de volksmuziek, maar Grieg liet nooit weten welke volksliederen hem juist hadden geïnspireerd. In *Edvard Grieg: The Man and the Artist* worden enkele mogelijke volksliederen aangehaald die Grieg in gedachte zou hebben gehad. Het zou een Noors lied kunnen zijn zoals *I laid me down so late* of een Zweeds lied zoals *O Värmeland the beautiful*. Daarnaast is er een overeenkomst tussen het tweede deel van *Solveigs sang* en *Kjerulfs Synnöve's* en zou Grieg een jaar eerder voor L. M. Lindemans zilveren jubileum een lied hebben geschreven dat ook een hint naar Solveigs melodie bevat.¹²⁷ Het werk heeft een ABCB'C'A-structuur. Het muziekstuk opent met een aarzelende melodie in de strijkers die eindigt met een fermate op de hoge mi net zoals in het begin van *Anitras dans* (A). Vervolgens spelen de hoorn en de harp vierde noten die de tellen van de maat benadrukken (4/4) en leiden hiermee de zangmelodie op de eerste viool in (B). Vanaf maat vijftwintig begint er een minder statisch deel met de aanduiding *allegretto tranquillamente* in 3/4 (C). De eerste viool speelt hier in een sneller tempo een gepunteerd ritme. Daarna wordt opnieuw het eerste thema met de zangmelodie gepresenteerd. Deze keer met een octaaf gedubbeld en met extra harmonische begeleiding in de contrabas en opgevulde akkoorden in de harp (B'). Dit wordt opnieuw gevolgd door het thema in 3/4 ook met een verdubbelde melodielijn in de eerste viool en extra begeleiding in de hoorns voor een rijkere harmonie (C'). Om vervolgens te eindigen met een herhaling van de aarzelende openingsmelodie in de strijkers (A). Het is een van de meest lyrische werken van *Peer Gynt*.

Fig. 13: Openingsmelodie op de strijkers met fermate op hoge mi (m. 1-7) (E. Grieg, *Peer Gynt* suite no. 2 op. 55)

¹²⁷ Ibid., 192.

De twee suites zijn Griegs bekendste werken en blijven in elke generatie tot de verbeelding spreken. In sommige muzikale kringen werd er door de populariteit ervan met zeker minachting naar gekeken. Ondanks Griegs ambigue houding ten opzichte van de compositie was het een groot succes en paste het perfect in Ibsens drama. Grieg bleef wel benadrukken dat de muziek voor het theater werd geschreven en het dus best in die setting werd beluisterd.¹²⁸

¹²⁸ Benestad en Schjelderup-Ebbe, *Edvard Grieg: The Man and the Artist*, 194.

4. *Swinging Suites by Edward E. & Edward G.*

4.1. Een Noors debat

Swinging Suites by Edward E. & Edward G. is een album met twee meerdelige composities van Duke Ellington in samenwerking met Billy Strayhorn. Het eerste werk (side 1) is een jazzarrangement van enkele stukken van Griegs *Peer Gynt* suites no. 1 en 2. Het andere werk (side 2) is een originele compositie *Suite Thursday*, gebaseerd op de roman van John Steinbeck *Sweet Thursday* (1954). Het album werd opgenomen tussen 28 en 30 juni 1960 in Hollywood door het label Columbia. De titel verwijst naar Edvard Grieg en naar Ellington wiens volledige naam Edward Kennedy (Duke) Ellington was.¹²⁹

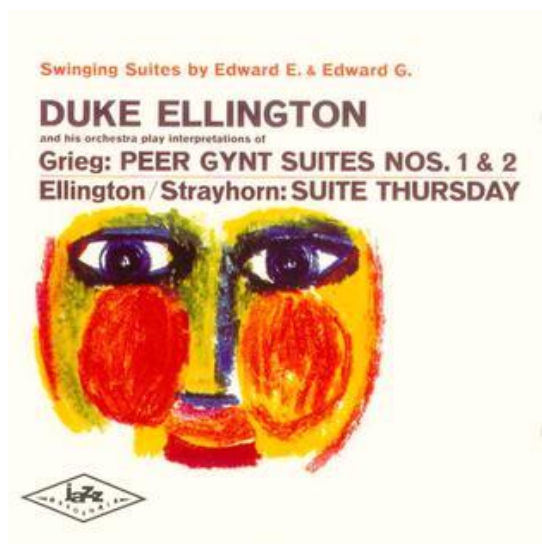


Fig. 14: Cover van het album *Swinging Suites by Edward E. & Edward G.*

Griegs suites waren in het begin van de jaren zestig in Noorwegen nog steeds beschermd door auteursrechten. “Onrespectvolle” uitvoeringen van het werk werden steevast beboet. In andere landen was het auteursrecht van Griegs *Peer Gynt* al in 1957, vijftig jaar na zijn dood, opgeheven. Aangezien Ellingtons versie van de *Peer Gynt* suite¹³⁰ door de conservatieve commissie van de Grieg Foundation als een schending van Griegs originele muziek werd beschouwd, werd deze muziek zelfs tot in 1967 verbannen in Noorwegen.¹³¹ Mervyn Cooke bespreekt de afwijzende houding van de Grieg Foundation uitgebreid in het hoofdstuk “Jazz among the Classics, and the Case of Duke Ellington” in de *Cambridge Companion to Jazz*.

¹²⁹ Lindenbaum, “Peer Gynt goes Hollywood: Ellington plays Grieg,” 1-2.

¹³⁰ Voor de gemakkelijheid verwijs ik naar de Ellingtons/Strayhorns *Peer Gynt* suites met Ellingtons *Peer Gynt* suites of Ellingtons *Peer Gynt*.

¹³¹ Cooke, “Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington,” 165.

In Amerika ondervond het werk geen problemen met auteursrechten, maar uitten verschillende critici hun ongenoegen over het arrangeren van werken uit de Europese klassieke canon.

Vóór *Peer Gynt* maakten Ellington en Strayhorn in dezelfde trant een arrangement van enkele werken uit Tsjaikovski's *Notenkraker*. Dit werd al eerder in hoofdstuk twee besproken. Critici stelden zich de vraag wat Ellington en Strayhorn bezielde om klassieke composities te herwerken. Die vraag werd ook in het eerste hoofdstuk gesteld om enkele beweegredenen van 'jazzing the classics' te achterhalen. Net zoals vele andere arrangeurs worden Ellington en Strayhorn voor hun *Nutcracker* en *Peer Gynt* suites beticht van gebrek aan originaliteit. Sommige critici zagen het zelfs als een belediging van de klassieke meesters.¹³² In de *New York Times* schreef John S. Wilson over zijn teleurstelling over het gebruik van materiaal uit *Peer Gynt* op het *Swinging Suites* album:

*"The disk also includes the Ellington treatment of five selections from the Peer Gynt Suites Nos. 1 and 2, which, like his recent run-through of "The Nutcracker" Suite, prove to be uninspiring source material for his unique orchestrating techniques."*¹³³

In *The Duke Ellington Reader* beschreef Max Harrison de *Nutcracker* en *Peer Gynt* interpretaties van Ellington als:¹³⁴

*"[...]grotesque assaults on major and minor European masters."*¹³⁵

De spanning die Ellingtons *Peer Gynt* in Noorwegen teweegbracht zorgde voor internationale aandacht. Dit leidde in 1966 tot een televisiedebat onder leiding van de presentator Haagen Rignes dat op eenentwintig mei datzelfde jaar werd uitgezonden. Het programma kreeg de titel *Has he trampled on the piano?* en bestond uit een discussie tussen Scandinavische componisten die aanhangers waren van Ellington (Egil Monn-Iversen en Karl-Birger Blomdahl) en componisten die namens de Grieg Foundation tegenstanders waren (Klaus Egge en Harald Saeverud).

¹³² Anna Harwell Celenza, "Duke Ellington, Billy Strayhorn, and the Adventures of Peer Gynt in America," *Music & Politics* 5, no. 2 (juni 2011): 2.

¹³³ John S. Wilson, "Duke Ellington, Still the Pioneer," *New York Times* (april 1961): 18.

¹³⁴ Celenza, "Duke Ellington, Billy Strayhorn, and the Adventures of Peer Gynt in America," 2.

¹³⁵ Max Harrison, "Some Reflections on Ellington's Longer Works," *The Duke Ellington Reader*, uitgegeven door Mark Tucker (New York: Oxford University Press, 1993), 391.

Tijdens de uitzending werden uitzonderlijk delen van het verboden werk gespeeld en vergeleken met het origineel. Daarnaast werd ook nog een interview met Ellington getoond opgenomen door de Zweedse televisie. Het uitgangspunt van de tegenpartij kwam er uiteindelijk op neer dat jazz inferieur is aan klassieke muziek en een jazzarrangement van Grieg daarom een schending was van het origineel. Als tegenargument haalde Blomdahl aan dat klassieke componisten ook regelmatig materiaal van hun voorgangers gebruikten. Zo vond Grieg bijvoorbeeld inspiratie bij muziek van Mozart.¹³⁶ Dit argument gebruikte Ellington eveneens in zijn bespreking van zijn arrangement. Blomdahl, hoofd van de Zweedse radio, kreeg al eerder aandacht omdat hij Ellingtons versie op sommige vlakken beter noemde dan het origineel. De verdediging van Egge en Saeverud was slecht onderbouwd en bleef haperen bij het recht op artistieke integriteit. Op negen juni 1966 werd het debat op de radio uitgezonden waarna er een cartoon in de Noorse *Arbeiderbladet* verscheen met jonge trollen die dansen op Ellingtons suite terwijl een oudere trol afkeurend zijn oren bedekt.¹³⁷ Het contrast tussen de conservatieve oudere generatie en de jonge generatie die meegaat met zijn tijd, wordt hier duidelijk verbeeld.



Fig. 15:Erik Strøyer, cartoon geïnspireerd door Duke Ellingtons *Peer Gynt* suites (*Arbeiderbladet*, Oslo, 9 juni 1966)¹³⁸

Verschillende Noorse kranten brachten verslag uit van het debat en de daaropvolgende polemiek tussen de betrokken componisten en muziekcritici. Cooke geeft in *Jazz among the*

¹³⁶ In 1876-7 schreef Grieg extra pianobegeleiding bij vier pianosonates van Mozart (pianosonate No.15 in F, K.533/494; pianosonate No.16 in C, K.545; pianosonate No.5 in G, K.283; pianosonate No.14 in c, K.457).

¹³⁷ Cooke, "Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington," 165-6.

¹³⁸ Afbeelding uit Cooke, "Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington," 166.

classics, and the case of Duke Ellington enkele voorbeelden van reacties die in de Noorse kranten verschenen. De *Arbeiderbladet* publiceerde bijvoorbeeld op drie juni 1966 een brief van Håkon Hansen waarin hij Ellington aanklaagt voor “artistiek vandalisme”.¹³⁹ Enkele dagen later verscheen er een reactie van Jens Halvorsen met de boodschap dat: “het kleine percentage van de Noorse bevolking dat de herwerking van Ellington niet kan tolereren zichzelf gewoon moest opsluiten met de opnames van Grieg.”¹⁴⁰ Waar de uitgesproken standpunten tegen de suite van Ellington juist vandaan kwamen, was een mysterie. Het leken eerder uit de lucht gegrepen ideologische speculaties aangezien het werk nooit in zijn geheel op de radio te horen was. Het is moeilijk om een gefundeerde mening te vormen over een muziekstuk als je het niet meerdere keren grondig kunt beluisteren. Tijdens een uitzending van Ellingtons *Nutcracker* suite op zeventwintig juni 1966 haalt de Noorse radio dit argument ook aan. Ellingtons *Peer Gynt* was enkel op de Zweedse radio te horen dankzij Blomdahl die bij zijn standpunt bleef dat het verbannen van het werk een nutteloze zaak was. In een artikel op drieëntwintig juni 1966 van de krant *Trondheim Adresseavis* beargumenteerde hij dat als het werk goed was ernaar geluisterd moest worden en als het slecht was het vanzelf aan de kant zou worden geschoven.¹⁴¹ Drie jaar later in 1969, na een concert in Bergen, uitte Ellington in een interview met een Noorse journalist zijn teleurstelling over de verbanning van zijn werk:

*“We shall never play it again. Billy Strayhorn made it with so much love that there is no fun in playing it now that it has been vetoed. Can you think of any bigger fools than us - to put in so much work only to have it refused? I believe that Grieg would not have been offended by our arrangement; he would certainly have taken it cheerfully.”*¹⁴²

Dit interview met Ellington vond twee jaar na Strayhorns dood plaats en markeert het einde van de *Peer Gynt* suites voor Ellington. Het is opvallend dat hij alle eer aan Strayhorn geeft. Ellington zelf dacht dat Grieg niet beledigd zou zijn door hun arrangement. Uit Griegs briefwisselingen over *Peer Gynt* in het vorige hoofdstuk valt af te leiden dat hij niet altijd even enthousiast en tevreden was over zijn eigen werk. Sommige delen, zoals *In de hal van de*

¹³⁹ Håkon Hansen, *Arbeiderbladet* (3 juni 1966). Zie voetnoot 17 in Cooke, “Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington,” 351.

¹⁴⁰ Jens Halvorsen, *Arbeiderbladet* (9 juni 1966). Zie voetnoot 17 in Cooke, “Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington,” 351.

¹⁴¹ Cooke, “Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington,” 165-6.

¹⁴² *Oslo Aftenposten* (4 november 1969).

Bergkoning, kon hij zelfs niet aanhoren. Zijn ambigue houding ten opzichte van het werk en de verschillende toevoegingen en herwerkingen die hij maakte, kunnen erop wijzen dat hij open zou hebben gestaan voor Ellington's herwerking. Ondertussen waren in 1967 de auteursrechten in Noorwegen al opgeheven en kon het album met het Columbia Jazz Odyssey label legaal geïmporteerd worden.¹⁴³

Het was niet de eerste keer dat Griegs muziek werd herwerkt. *Peter Ging One-Step* gecomponeerd door George L. Cobb in 1918 is een voorbeeld van een populair arrangement dat *Anitras dans*, *Morgenstemming* en *Dovregubbens hall* in één compositie verwerkt.¹⁴⁴ In 1919 werd het gespeeld door een Canadees sextet de Six Brown Brothers. Zij traden regelmatig op in de muziektheaters van New York. Het uitbrengen van het werk in Noorwegen zorgde voor heel wat opschudding aan zowel Amerikaanse als Noorse kant. In de *New York Tribune* verscheen op vierentwintig november 1920 een artikel waarin een groep klassieke muzikanten protesteerde tegen “de schending” van Griegs muziek.¹⁴⁵ Nog geen maand later werd er op elf december 1920 in het magazine *Literary Digest* in een artikel getiteld *Resenting Grieg in Ragtime* opnieuw kritiek gegeven op Cobbs arrangement.¹⁴⁶ In tegenstelling tot Ellington's arrangement werd dit werk in Noorwegen niet verboden. Zoals in hoofdstuk één vermeld, was *Peer Gynt* een populair werk waar componisten als Whiteman, Donald Lambert, John Kirby, James P. Johnson hun mosterd gingen halen. *Anitras dans* was een van de meest geciteerde en gearrangeerde werken van de suite gevolgd door *Dovregubbens hall*.¹⁴⁷

Ellington's versie onderscheidt zich van de rest door meer diepgang te tonen. Eerst en vooral schreef hij niet één arrangement van een bekende Griegmelodie, maar componeerde hij met Strayhorn een volledige suite. Daarnaast vermeldt de lp-hoes het diepe respect waarmee Ellington met de muziek omging:

“Duke has deep respect for all things of worth, and as a composer he has suffered a thousand times over the things that have been done to his own music through the years.”

¹⁴³ Cooke, “Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington,” 167.

¹⁴⁴ Hiernaar werd al kort verwezen in het eerste hoofdstuk bij het vierde motief.

¹⁴⁵ *New York Tribune* (24 november 1920): 17.

¹⁴⁶ “Resenting Grieg in Ragtime,” *Literary Digest* (11 december 1920), 37.

¹⁴⁷ Van *Anitras dans* werd onder andere een arrangement gemaakt door John Kirby (in 1938), Donald Lambert (in 1941), Carmen Cavallaro (*Anitra's Boogie* in 1948), Hoagy Carmichael (*Peer's Dance* in 1954), Maxwell Davis arrangeerde een versie voor het *Glenn Miller Orchestra* (op het album *Tribute to Glenn Miller* in 1957).

Een jazzed-up versie van *In de hal van de Bergkoning* werd in 1942 opgevoerd door Will Bradley's and His Orchestra.

Celenza, “Duke Ellington, Billy Strayhorn, and the Adventures of Peer Gynt in America,” 6.

*His approach to the music of other composers is the approach he hopes he will receive from interpreters of his own music - a mixture of respect and innovation.*¹⁴⁸

In tegenstelling tot de *Nutcracker suite* geeft hij de verschillende delen geen humoristische titels. Ellington en Strayhorn hebben zich ook meer gebaseerd op Ibsens drama. In de rest van het hoofdstuk wordt er dieper ingegaan op de totstandkoming van het werk, wordt het werk vergeleken met het origineel en wordt er gekeken naar de verschillende motieven die achter het arrangement kunnen schuilen.

4.2. *Peer Gynt* in Amerika

In 1906 werd *Peer Gynt* voor het eerst in een Engelse versie opgevoerd in de Grand Opera House in Chicago. Het vertalen van Ibsens originele tekst hiervoor was niet zo gemakkelijk door de culturele verwijzingen die in het werk vervat zitten. De vertaling van William en Charles Archer werd achteraf door critici als “vaag en raadselachtig” beschreven.¹⁴⁹ Uiteindelijk zorgde het script in combinatie met een rijke encensering en Griegs begeleidende muziek voor een groot succes. Verschillende adaptaties en vertalingen volgden.

Na de tweede wereldoorlog werden *Bayou Legend* (1948) van Owen Dodson en *Peer Gynt, The American Version* (1951) van Paul Green in Amerika opgevoerd. Dit zijn twee versies van *Peer Gynt* die Ellington en Strayhorn hoogstwaarschijnlijk hebben bijgewoond. Ze bevatten politieke verwijzingen naar de burgerrechtenstrijd in de Verenigde staten. *Bayou Legend* speelt zich af in de Louisiana Bayou in 1837 en aan de kust van Panama in 1850. Het bestaat uit twee aktes en wordt opgevoerd volgens de traditie van de Afro-Amerikaanse ‘storytelling’. Peer is een Afro-Amerikaanse man die bij het verlaten van de Bayou geconfronteerd wordt met raciale vooroordelen. Het drama gebruikt geen muziek van Grieg, maar wordt begeleid door nieuwe muziek van de bassist en componist Frank Fields (1914-2005) die gebaseerd is op de Afro-Amerikaanse muziektraditie van New Orleans. De productie werd over het algemeen positief onthaald in Washington DC en later nog enkele keren opgevoerd in New York.¹⁵⁰

Paul Green zag *Peer Gynt, The American Version* als een mogelijkheid om *Peer Gynt* herkenbaar te maken voor het Amerikaanse publiek. In een artikel in de *New York Times* getiteld

¹⁴⁸ Cooke, “Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington,” 164.

¹⁴⁹ Michael Egan, *Henrik Ibsen: The Critical Heritage* (New York: Routledge, 1997), 35.

¹⁵⁰ Celenza, “Duke Ellington, Billy Strayhorn, and the Adventures of Peer Gynt in America,” 8-10.

Modernization of Peer Gynt beschrijft hij hoe het verhaal van Ibsen teruggekoppeld kan worden naar het leven van de “moderne” man:

I first read all the English translations of the play I could get: Archer, Roberts, Sharp, Ginsbury and others. Then I read the critics—Clark, Gassner, Henderson, Brandes, Gosse, Downs and Bradbrook. They all agreed that “Peer Gynt” was a long narrative poem. It was not a play. My problem was how to make it into a play—one that a modern American audience could understand, would be interested in, and willing to sit through. . . . Peer Gynt, the wastrel, the selfish egocentric seeking to find his life in outside things, might he not well be a symbol of modern man? Does he not illustrate our own tragedy—the tragedy of blindness and self waste?¹⁵¹

Green reduceerde de vijf aktes tot twee grote delen en herschreef het script in spreektaal. Hij besloot net zoals Dodson om niet de muziek van Grieg te gebruiken en schakelde de componist Lan Adomian (1905-1979) in voor nieuwe muzikale begeleiding. Verschillende delen van de muziek dragen gelijkaardige titels als, of verwijzen naar Griegs composities. Enkel *Ingrids klage*, *Arabisk dans* en *Peer Gynts hjemfart* worden volledig weggelaten en hebben ook geen corresponderende scènes in Greens productie. Strayhorn en Ellington lieten in hun suite dezelfde werken weg. Ook in Greens drama wordt kritiek gegeven op de relatie tussen verschillende rassen in Amerika. In het verhaal draagt een Afro-Amerikaanse werkmans een mummie van een blanke aristocraat op zijn rug. Wanneer de man klaagt tegen Peer dat hij, de arbeidersklasse, ook geprezen wilt worden zoals de mummie kijkt Peer naar de huidskleur van de werkmans handen en zegt dat het een verloren zaak is. Vervolgens wordt het advies gegeven dat de man zich beter kan ophangen, wat hij ook doet. Green confronteert het publiek hier op een choquerende manier met de worstelingen van de Afro-Amerikaanse bevolking.¹⁵²

Naast deze twee producties kwamen Ellington en Strayhorn via het Stratford Shakespeare Festival met *Peer Gynt* in contact. In 1957 sloot Ellington met zijn orkest het festival af met *A Drum is a Woman* (1956) en *Such Sweet Thunder* (1956). In de aanloop van dit concert verbleven Ellington en Strayhorn enkele dagen op het festival waar ze met verschillende toneelspelers spraken en toneelstukken bijwoonden. Het festival had met de Canadian

¹⁵¹ Paul Green, “Modernization of ‘Peer Gynt,’ Dramatist Who Wrote American Version of Classic by Ibsen Describes How He Brought the Play Up to Date,” *New York Times* (januari 1951): 83.

¹⁵² Celenza, “Duke Ellington, Billy Strayhorn, and the Adventures of Peer Gynt in America,” 11-12.

Broadcasting Corporation (CBC) een contract vastgelegd voor een live tv-uitzending van Ibsens *Peer Gynt*. Tijdens Strayhorns en Ellingtons bezoek aan het festival was er een discussie aan de gang over wat de beste vertaling zou zijn; Paul Greens *American Version* of Norman Ginsbury's rijmende vertaling. De mogelijkheid bestaat dat Ellington en Strayhorn betrokken waren in dit debat. Hier is echter geen bewijs van teruggevonden.¹⁵³

4.3. De opname

De *Peer Gynt* suites van Ellington en Strayhorn werden in 1960 op drie dagen opgenomen door Ellington en zijn orkest. De suite bestaat uit vijf delen die zodanig gerangschikt zijn dat ze afwisselen tussen een snel en een traag tempo. Alle werken van Griegs eerste suite werden gearrangeerd terwijl uit de tweede suite enkel *Solveigs Sang* werd herwerkt. Dit is ook het geval in Paul Greens versie. Het arrangement wordt grotendeels toegeschreven aan Duke Ellington. Ellington heeft zelf nooit duidelijk vermeld welke delen hijzelf heeft geschreven en aan welke delen Strayhorn heeft meegewerkt. Hierdoor kan de vraag gesteld worden welke rol Strayhorn juist in het compositieproces speelde. In de Smithsonian's Ellington Collection in Washington DC en de Billy Strayhorn Collection in Pittsburgh zijn schetsen van de Ellington/Strayhorn *Peer Gynt* suites terug te vinden. Hieruit blijkt dat vier van de vijf werken door Strayhorn werden geschreven. Enkel de bewerking van *In the Hall of the Mountain King* is van Ellington afkomstig.¹⁵⁴

| Grieg | Ellington en Strayhorn | Green |
|---|---|--|
| <u>Suite no. 1 op. 46</u> | <u>Peer Gynt suites</u> | <u>Peer Gynt, The American Version</u> |
| I: <i>Morgenstemming</i> II: <i>Åses dod</i> III: <i>Anitras dans</i> IV: <i>Dovregubbens hall</i> | I: <i>Morning Mood</i> II: <i>In the hall of the Mountain King</i> III: <i>Solvejg's Song</i> IV: <i>Åse's death</i> V: <i>Anitra's Dance</i> | - Song of the Drowsy Arab Warrior (<i>Morgenstemming</i>) - Dance of the Trolls - Solveig's Theme - Man that is Born of Woman (<i>Åses dod</i>) - Anitra's Dance |
| <u>Suite no. 2 op. 55</u> | | |
| I: <i>Ingrids klage</i> II: <i>Arabisk dans</i> III: <i>Peer Gynts hjemfart</i> | | |

¹⁵³ Ibid., 14-16.

¹⁵⁴ Ibid., 16.

| | | |
|--------------------------|--|--|
| IV: <i>Solveigs sang</i> | | |
|--------------------------|--|--|

Fig. 16: overzicht van de verschillende delen in Griegs en Ellingtons/Strayhorns suites in vergelijking met Greens productie

De opnamedagen die onverwacht werden ingevoegd in de planning van de band bevestigen deze verdeling.¹⁵⁵ Op de eerste opnamedag (28 juni 1960) werden enkel nummers van Strayhorn opgenomen namelijk *Morning Mood*, *Anitra's Dance*, *Midriff* en *Take the 'A' Train*. De twee laatste werken zouden op een ander album *Piano in the Background* terecht komen. Strayhorn speelde tijdens deze opnames de pianopartij. De dag erna werden naast Ellingtons *What am I here for?*, Strayhorns *Solvejg's Song* en *Åse's Death* opgenomen. Voor de laatste opnamedag stonden enkel werken van Ellington op het programma met *In the hall of the Mountain King* voor het *Swinging Suites* album en *The Wailer* en *Happy Go Lucky Local* voor het andere album.¹⁵⁶ Omdat het werk een project van de opnamestudio was, werd het later amper in zijn geheel opgevoerd door het Duke Ellington Orchestra.

Uit de opnamesessies en de vroege schetsen van de suites valt af te leiden dat Strayhorn een grote rol speelde in het compositieproces. Uit het interview met de *Oslo Aftenposten*, waar Ellington het werk aan Strayhorn toeschrijft en de Ellington en Strayhorn Collection (hierboven aangehaald) kan afgeleid worden dat Strayhorn de grote basis legde voor de meeste werken en waarschijnlijk tijdens de opnamesessie in samenspraak met Ellington kleine aanpassingen maakte. Om de relatie tussen Strayhorn en Ellington beter te begrijpen, wordt Strayhorns leven hieronder in een korte biografie besproken.

4.4. Billy Strayhorn

William Thomas Strayhorn, beter bekend als Billy [Swee' Pea] Strayhorn, werd in 1955 geboren in Dayton, Ohio. Als kind voelde hij zich meteen aangetrokken tot de piano en volgde hij al snel pianolessen. Toen de familie verhuisde naar Pittsburgh werd Strayhorn ingeschreven in de lokale muzieacademie waar hij klassieke muziek studeerde. Deze opleiding maakte dat hij in vergelijking met andere jazzmusici van zijn generatie sterk klassiek geschoold was. In

¹⁵⁵ Deze drie extra opnamedagen bij Columbia Studios waren mogelijk omdat hun werk bij de Crescendo Club van Los Angeles vroegtijdig werd beëindigd.

¹⁵⁶ Ibid., 17.

1939, op tweeëntwintigjarige leeftijd, voegde Strayhorn zich bij Ellingtons band. Hij vervulde er de rol van tweede pianist en mede-arrangeur. Ellington sprak in zijn biografie *Music is my Mistress* (1973) lovend over zijn samenwerking met Strayhorn. Het duo vulde elkaar op muzikaal vlak perfect aan en schreef meer dan tweehonderd werken. Vaak wordt gezegd dat het moeilijk te onderscheiden valt waar Ellingtons inbreng eindigde en Strayhorns begon.

Net zoals in hun *Peer Gynt* suite vertelden Ellington en Strayhorn bijna nooit wie de eer zou moeten krijgen voor welke muziek. *Take the A Train* (1941) is een van Strayhorns bekendste composities en wordt gezien als Ellingtons ‘theme song’. Enkele andere werken die Strayhorns briljante compositietechnieken laten zien, zijn *Chelsea Bridge* (1941), *Day Dream* (1940) en *Raincheck* (1941). Strayhorn werkte ook mee aan enkele van Ellingtons suites waaronder de *Shakespearean Suite* (1957) en *Such Sweet Thunder* (1956). Hij was een geëerd componist en arrangeur die met verschillende kleine ensembles samenwerkte. Zo maakte hij onder meer opnames met The Ellingtonians (1950), Cootie Williams (1950) en Johnny Hodges (1941). In 1946 kreeg Strayhorn als arrangeur de Esquire Silver Award. In 1967 stierf hij in New York aan kanker. Als eerbetoon maakte Ellington een opname van het werk *And His Mother Called Him Bill* dat volledig bestaat uit composities van Strayhorn.¹⁵⁷

In het volgende deel wordt dieper ingegaan op het muzikaal materiaal; er wordt beschreven hoe Ellington en Strayhorn elk deel interpreterden en wat de gelijkenissen en verschillen zijn met het originele werk.

4.5. Let’s jazz it up: Een muzikale analyse

Het muzikaal materiaal van Grieg was niet enkel door zijn populariteit een goede keuze voor jazzing up. Het kon ook gemakkelijk gemanipuleerd worden en toch herkenbaar blijven. Griegs werken hebben vaak een eenvoudige structuur met herhalende thema’s en sequentiële patronen die moeiteloos in de vorm van een jazzrefrein kunnen gegoten worden. Daarnaast bestaat de textuur meestal uit een duidelijke melodische stem met een harmonische begeleiding. De harmonie bestaat bij Grieg vooral uit drieklanken met chromatische uitbreidingen zoals bijvoorbeeld in *Solveigs sang*. Deze elementen zouden enerzijds de muziek voor Ellington en Strayhorn aantrekkelijk hebben gemaakt. Anderzijds kreeg de muziek door zijn herhaling en

¹⁵⁷ José Hosiasson, “Strayhorn, Billy (jazz),” *Grove Music Online* (Oxford University Press, 2001) geraadpleegd op 2 augustus 2021, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26928>

“Duke Ellington – Billy Strayhorn,” *The Duke Ellington Society*, geraadpleegd op 2 augustus 2021, <http://thedukeellingtonsociety.org/duke-ellington--billy-strayhorn.html>

gebrek aan organische ontwikkeling ook de kritiek te weinig diepgang en originaliteit te hebben. Dezelfde muzikale kenmerken zijn terug te vinden in Tsjaikovski's *Notenkraker*.

In vergelijking met het origineel worden alle werken buiten *In the hall of the Mountain King* getransponeerd naar een lagere toonaard. Het tempo wordt bij de meeste stukken opgedreven. Enkel *Solvejg's Song* begint iets trager om dan in het tweede deel een sneller tempo dan Grieg aan te nemen en *Åse's death* wordt ook ongeveer 2 bpm trager gespeeld.¹⁵⁸ Tijdens het beluisteren van de opname met metronoom valt vast te stellen dat het tempo regelmatig licht versnelt of vertraagt (vaak om expressieve redenen) waardoor de tempoaanduidingen op de partituur ook met circa staan genoteerd.

| Grieg | | | Ellington en Strayhorn | | |
|--------------------------|----------|--------------|---|----------|-----------------------------|
| titel | toonaard | tempo in bpm | titel | toonaard | tempo in bpm |
| <i>Morgenstemming</i> | E | 60 | <i>Morning Mood</i> | Des | ca. 82 |
| <i>Dovregubbens hall</i> | b | 138 | <i>In the hall of the Mountain King</i> | b | ca. 220 (fast swing) |
| <i>Solveigs sang</i> | a | 72/120 | <i>Solvejg's Song</i> | f | ca. 60/120 (medium swing) |
| <i>Åses dod</i> | b | 50 | <i>Åse's death</i> | bes | ca. 48 |
| <i>Anitras dans</i> | a | 160 | <i>Anitra's Dance</i> | f | ca. 192 (medium/fast swing) |

Fig. 17: Vergelijking van de toonaarden en tempi van de verschillende delen van Ellingtons en Grieg *Peer Gynt* suites.

Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* wordt hier bestudeerd aan de hand van de opname en de jazzpartituur gepubliceerd door de *Jazz Legend Series* van Belwin Jazz en getranscribeerd door Jeff Lindberg. Lindberg is de artistiek directeur van het Chicago Jazz Orchestra, professor muziek aan The College of Wooster in Ohio waar hij ook dirigent is van het Wooster Symphonic Orchestra en The College of Wooster Jazz Ensemble. Zijn transcripties van

¹⁵⁸ Lindenbaum, "Peer Gynt goes Hollywood: Ellington plays Grieg," 2-3.

originele jazzopnames worden uitgevoerd door erkende ensembles als het Count Basie en Woody Herman Orchestra en Carnegie Hall Jazz Band en worden wereldwijd gerespecteerd voor hun diepgang en accuraatheid.¹⁵⁹

In de jazzpartituur van *Peer Gynt* vermeldt Lindberg dat hij zich heeft gebaseerd op Walter van de Leurs programmatekst van de opname van *Duke Ellington: Three Suites*. Op dit album staan zowel Ellingtons *Nutcracker* en *Peer Gynt* suites als *Suite Thursday*. Van de Leur is een erkend expert van Ellingtons en Strayhorns muziek en tevens de auteur van het boek *Something to Live For: The Music of Billy Strayhorn* (2002). Hij is professor jazz en improvisatiemuziek aan de universiteit van Amsterdam en leverde onder meer bijdragen aan de *Cambridge Companion to Duke Ellington* en de *Grove Dictionary of American Music*.¹⁶⁰ Op de volgende pagina's worden alle suitedelen van Ellingtons *Peer Gynt* een voor een geanalyseerd en vergeleken met het origineel.

In heel de suite staat enkel *Morning Mood* in een grote toonaard (Des). Het werk opent met zeven toegevoegde maten waarin dertien akkoorden in stijgende lijn in de saxofoons en trombones worden ingezet om dan versterkt te worden door de trompetten en de klarinet. In tegenstelling tot Griegs pastorale hoofdmelodie op de houtblazers visualiseert deze introductie meer de zwoele zonsopgang in de Marokkaanse woestijn.

The image shows a musical score for the first eight measures of 'Morning Mood' from Duke Ellington's Peer Gynt suites. The score is written for five instruments: Clarinet, 1st Eb Alto Saxophone, 2nd Eb Alto Saxophone, Eb Tenor Saxophone, and Eb Baritone Saxophone. The tempo is marked '♩ = ca. 88 (EVEN 8THS)'. The key signature is two sharps (D major). The score begins with a circled '1' in the first measure. The saxophones and clarinet play a melodic line that rises stepwise through the first seven measures, with dynamics marked 'mf' and 'f'. The eighth measure features a 'POCO CRESC.' marking. The score is written in a standard musical notation with stems and beams connecting notes across measures.

Fig. 18: Eerste acht maten van *Morning Mood* in de saxofoons en klarinet (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *Morning Mood* m. 1 - 8)

¹⁵⁹ “Jeffrey Lindberg,” *The College of Wooster*, geraadpleegd op 2 augustus 2021, <https://wooster.edu/bio/jlindberg/>

¹⁶⁰ “Walter van de Leur,” *Conservatorium van Amsterdam*, geraadpleegd op 2 augustus 2021, <https://www.conservatoriumvanamsterdam.nl/docenten/jazz/walter-van-de-leur/>

In Greens productie wordt er naar dit deel verwezen met de titel *Song of the Drowsy Arab Warriors*. Strayhorn lijkt deze titel in gedachten te houden tijdens zijn compositieproces.¹⁶¹ Vanaf maat negen presenteert hij de hoofdmelodie op een slaapdrongen manier in de tenorsax. In de partituur van Jazz Legend Series staat bij de tenorsax vermeldt “*Solid – as played by Paul Gonsalves.*” Gonsalves was de tenorsaxofonist van Ellingtons band. Er wordt dus aan de muzikant gevraagd om zijn unieke speelstijl over te nemen. Griegs thema wordt met triolen in een maat van 4/4 gespeeld wat de melodie een swingend gevoel geeft. Vervolgens wordt de melodie doorgegeven aan de klarinetten gevolgd door de trombones om dan open te barsten in de baritonsax (m. 29). Hier staat opnieuw een aanduiding dat de melodie gespeeld moet worden zoals de jazzsaxofonist Harry Carney. Het hoofdthema wordt hier net zoals bij Grieg vier keer gepresenteerd om dan gefragmenteerd te worden en open te breken met een climax (zie m. 21 bij Grieg). Aansluitend klinkt er in het jazzarrangement een passage met lange noten in heel het orkest waarbij de dynamiek met crescendo’s en decrescendo’s langzaam wordt op- en afgebouwd. De slaperige krijgers lijken hier even in te dommelen om dan terug wakker geschud te worden. Deze passage komt bij Grieg overeen met maat dertig. Vanaf maat tweeënvijftig wordt deze eerder statische passage aangevuld met een solo in de klarinet met een trilfiguur, chromatische zestiende en tweeëndertigste noten die een exotische toets toevoegt.

Fig. 19: Solo in de klarinet met chromatische zestiende en tweeëndertigste noten (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *Morning Mood* m. 48 - 53)

Tot slot wordt vanaf maat achtenvijftig het hoofdthema nog enkele keren in de houtblazers herhaald met een licht aangepaste chromatische harmonisatie. Vooral maten vierenzestig tot zevenenzestig hebben door toegevoegde wijzigingstekens een duidelijk dissonante ondertoon. Deze wrange klank lijkt de drukkende hitte en slaapdrongen toestand van de krijgers af te beelden. Tussenin klinken fragmenten van de hoofdmelodie als echo’s in de koperblazers (m. 68 - 71). De slaperige krijgers lijken van maat zesenzeventig tot negenzeventig verder te

¹⁶¹ Celenza, “Duke Ellington, Billy Strayhorn, and the Adventures of Peer Gynt in America,” 17-8.

slenteren. Dit wordt geïllustreerd door een gesyncopeerd ritme in de trombones dat net iets te laat lijkt in te vallen en de muziek achteruit trekt alsof elke stap vooruit moeite kost. Bij Grieg keert vanaf maat vijftig de hoofdmelodie opnieuw terug in de hoorn. Deze wordt ook nog enkele keren herhaald door andere instrumenten en gefragmenteerd. De muziek dooft net zoals bij Grieg uiteindelijk uit met een lange overgebonden noot op de tonica. Het volledige werk wordt begeleid met strijkbewegingen in de contrabas die de harmonie versterken. De constante puls op de tomtom drums wijkt af van het typische swing ritme en doet denken aan Ellington's jungle stijl. In de woestijnsetting lijkt dit ritmisch patroon een groep slenterende kamelen te weerspiegelen. De drumpartij was oorspronkelijk niet in de schetsen van Strayhorn aanwezig en werd waarschijnlijk tijdens de opnamesessie in 1960 toegevoegd.¹⁶² Over het algemeen neemt Strayhorn buiten de intro grotendeels de structuur van Grieg over. De eenvoudige opbouw met het herhalend hoofdmotief in de verschillende instrumentengroepen is duidelijk makkelijk te vertolken naar een bezetting voor jazzband. De meer statische passages en simpele melodie met drieklanken boden Strayhorn de mogelijkheid om te focussen op harmonie en deze op verschillende manieren te verrijken en om een virtuoze improvisatie in te voegen. De muziek visualiseert sterk het woestijnlandschap in Ibsen's en Greens drama, misschien zelfs sterker dan bij Grieg. Strayhorn hield deze setting bij het arrangeren duidelijk in gedachten.

Met *In the hall of the Mountain King* wordt het tempo opgedreven. Het werk opent meteen met het kenmerkend swing ritme op de bekkens en de hihat (geopend). Hierbij worden de tweede en de vierde tel van de maat benadrukt en wordt er een ritmisch patroon gespeeld met één vierde en twee achtste noten waarvan de eerste achtste noot telkens iets verlengd wordt zoals bij gepunteerd ritme. De contrabas speelt de eerste elf maten een pedaalnoot op de hoge si. De vierde noten benadrukken de tellen van de maat. Vanaf maat twaalf schakelt de contrabas over naar een walking baseline met variërende melodielijnen.

Fig. 20: Contrabas met pedaalnoot op si en swingritme in de drums (Ellington's en Strayhorn's *Peer Gynt* suites, *In the Hall of the Mountain King* m. 1 - 3)

¹⁶² Ibid., 18.

Griegs thema wordt meteen in de tenor- en baritonsaxofoons ingezet. De melodie die normaal vier maten lang is, wordt hier uitgerekt over vijftien maten met halve noten, rusten en omspelingen met zestiende noten. De staccati en rusten geven de melodie een scherp en speels karakter alsof Ellington ter plekke op de originele melodie improviseert.

Fig. 21: Griegs thema in de tenor- en baritonsaxofoons uitgerokken over vijftien maten (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *In the Hall of the Mountain King* m. 1 – 15)

Vanaf maat zeventien neemt de eerste trombone en de derde en vierde trompetten het thema over met een demper (plunger- en pixie mute). In de partituur staan er bij de trompetten en eerste trombone lettergrepen boven de noten (wop, wa, doo-wop) die de muzikant met zijn mond nabootst om een bepaalde klank te creëren (zoals het eerder vermeldde ‘wa-wa-effect’). Deze techniek gebruikte Duke Ellington vaak om bepaalde geluiden na te bootsen zoals bijvoorbeeld jungleklanken of gelach.

Fig. 22: Lettergrepen boven trompetten en trombone (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *In the Hall of the Mountain King* m. 17 - 19)

Vanaf hier schakelt de contrabas opnieuw over naar een pedaalnoot op de lage si en blijven de tweede, derde en vierde trombone hangen op de fa kruis. De tenor- en baritonsax lijken ondertussen een vrije improvisatie te spelen die extra textuur geeft en de rusten in de andere partijen opvult. In maat drieëndertig klinkt Griegs thema in de saxofoons terwijl de contrabas terug een walking baseline inzet. Vanaf maat negenveertig wordt de textuur van de muziek complexer. Alle blazers vallen in en er zijn in het totaal drie grote melodische lijnen te onderscheiden die zich door elkaar bewegen. De eerste lijn is een melodie die unisono in de saxofoons wordt gespeeld. Daarnaast klinkt er een tweede lijn in de eerste en tweede trompetten en tweede, derde en vierde trombone die hoofdzakelijk uit achtste en gepunteerde vierde noten bestaat. Deze melodische lijn klinkt wat meer op de achtergrond en wordt aangevuld met accenten uit de derde lijn die in de eerste trombone en derde en vierde trompetten worden gespeeld. Er is geen duidelijke passage bij Grieg die overeenkomt met deze maten.

CONDUCTOR 23 -7- IN THE HALL OF THE MOUNTAIN KING

The image shows a page of a musical score for the piece 'In the Hall of the Mountain King' by Edvard Grieg. The score is for a large ensemble, including woodwinds, brass, and strings. The page is numbered '23' and '-7-'. The title 'IN THE HALL OF THE MOUNTAIN KING' is written in the top right corner. The score is divided into several systems, each with a different instrument part. The parts include Alto 1 & 2, Tenor 1 & 2, Baritone, Trumpet 1-5, and Trombone 1-4. The music is in 3/4 time and features a mix of eighth and sixteenth notes with various articulations like accents and slurs. The texture is complex, with three main melodic lines moving through the ensemble.

Fig. 23: Complexere textuur met drie melodische lijnen (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *In the Hall of the Mountain King* m. 49 – 56)

Een pianosolo wordt ingezet vanaf maat vijfenzestig met de aanduiding dat het moet gespeeld worden als Duke Ellington. Een geïmproviseerde melodie op Griegs thema wordt in de rechterhand gespeeld en hier en daar aangevuld met geaccentueerde noten in de linkerhand die worden aangeslagen met een voorslag.

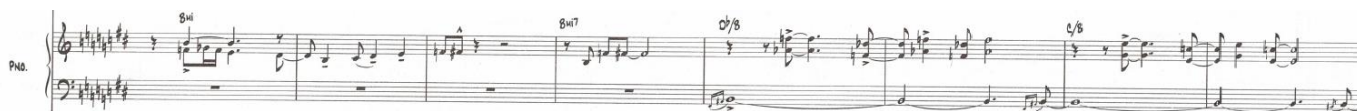


Fig. 24: Pianosolo (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *In the Hall of the Mountain King* m. 65 – 72)

Na tweeëndertig maten eindigt de solo en valt heel het orkest terug in met dezelfde grote melodische lijnen (m. 97). Dan vallen de drums en contrabas even weg en lijken de saxofoons naar een slot toe te werken (m. 105). Maar in maat honderdenegen wordt de motor terug opgestart en loopt de baslijn samen met het swingritme weer verder. Het Griegthema is onderliggend nog steeds aanwezig maar is tegenover het begin al sterk afgeweken van het origineel. De hoofdmelodie wordt hier in de saxofoons en tweede, derde en vierde trombone gespeeld en verder aangevuld door de derde en vierde trompetten en de eerste trombone. Uiteindelijk klinkt er een passage met lange noten in de saxofoons en in de trompetten en trombones een melodie die naar de slotpassage met het trollenkoor zou kunnen verwijzen (Slag Tam!) (m. 127-130). Dan wordt voor de laatste keer de hoofdmelodie ingezet in de derde en vierde trompet die niet wordt afgemaakt, maar met crescendo in alle blazers op een lange noot blijft hangen. Als het stuk lijkt afgerond, speelt de piano nog een korte coda die niets met het werk te maken lijkt te hebben. In de linkerhand worden kleine secunden (do#-re) in groepjes van twee achtste noten gescheiden door rusten op verschillende hoogtes gespeeld. Dit wordt begeleid met een aangehouden akkoord (octaaf in sol). De kleine secunden (do#-re) zouden kunnen verwijzen naar de originele melodie van Grieg (sol-la-si-**do#-re**-si-re). Dit motiefje komt ook terug in de piano en de gitaar zoals in maat honderdenvier en honderddertig. In tegenstelling tot het origineel bouwt Ellington de dynamiek en het tempo niet op. Enkel op het einde is er een crescendo van vier maten waarna de pianocoda in fortissimo moet worden gespeeld. Zowel bij Ellington als bij Grieg wordt de hoofdmelodie verschillende keren in verschillende instrumentengroepen op verschillende toonhoogtes herhaald. Bij Ellington worden er op ritmisch en melodisch vlak variaties toegevoegd. Hij maakt geen vertolking van de finale van Grieg.

In Ibsens drama verleidt Peer in deze akte de dochter van de trollenkoning en eist daarna zijn troon op. Bij Greens *American Version* beveelt de trollenkoning vervolgens de muzikanten om het feest in gang te zetten. In de regieaanwijzingen beschrijft Green hoe de muziek juist moet klinken:

*The music [the trolls] make is dissonant and staccato,... It serves as both an accompaniment to the dancers' feet and to the husky unison chant of vocables that sounds from the troll crew. The Troll King reaches out and gestures Peer close by him to the throne. Peer obeys and strands there holding his tail in his hand and beating time with it to the music.*¹⁶³

De chaotische feestatmosfeer met dissonante muziek, staccato's en vocale klanken van de trollen komt ook terug in Ellingtons versie. De muziek wordt chaotischer met de complexer wordende textuur, de koper- en houtblazers klinken vaak wat aan de scherpe kant en in de pianosolo is er ook heel wat dissonantie toegevoegd met voorstellen. De hoofdmelodie in de eerste maten klinkt ook scherp met de rusten en staccato's. Het is dus mogelijk dat Ellington ook inspiratie haalde uit Greens versie. De muziek is alleszins ideaal voor de trollen om op te swingen.

Tot slot kan nog gezegd worden dat Ellington zich waarschijnlijk, meer dan Strayhorn, op de originele partituur heeft gebaseerd. Zo is er in de Duke Ellington Collection een pianopartituur van Griegs *Peer Gynt* suites terug te vinden.¹⁶⁴ *In the hall of the Mountain King* is ook het enige werk dat in dezelfde toonaard staat als het origineel wat erop kan wijzen dat hij de pianopartituur als basis gebruikte tijdens het componeren.

Solvejg's Song opent met een melodie in de klarinet die grotendeels, hetzij getransponeerd, overeenkomt met de opening van Grieg in de strijkers. De klarinettist is vrij in zijn tempo en wisselt tijdens zijn solo twee maten van 4/4 naar 3/4 waarbij er een kleine versnelling plaatsvindt. Dit valt niet op door de vrije frasering van de melodie. De solo eindigt na zeven maten met een diminuendo en ritardando op een fermate.

¹⁶³ Paul Green, *A Southern Life: Letters of Paul Green, 1916-1981*, uitgegeven door Laurence G. Avery (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994), 53.

¹⁶⁴ Celenza, "Duke Ellington, Billy Strayhorn, and the Adventures of Peer Gynt in America," 20.



Fig. 25: Introductie met klarinetsolo (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *Solvejg's Song* m. 1 – 7)

Dan zetten de trombones met dempers (plunger mute) Solveigs zangmelodie in waarbij ze een 'wa-wa-effect' creëren. De klarinet en trombonepartij representeren Solveig en Peer. Solveig is onschuldig en puur van karakter en wordt weerspiegeld in de zuivere melodie van de klarinet. Peer heeft als antiheld alle onschuld verloren en verschillende slechte daden op zijn geweten. Hij wordt met de ruwe tromboneklank afgebeeld als een dronken nietsnut. In Ibsens drama zingt Solveig haar lied aan het einde van de vierde akte terwijl ze wacht op de terugkeer van Peer. Celenza haalt in *Duke Ellington, Billy Strayhorn and the Adventures of Peer Gynt in America* aan dat Green in zijn muziek ook een contrast tussen Peer en Solveig wilde verwerken. In zijn productie wordt het lied namelijk gespeeld wanneer Peer Solveig verlaat. De regieaanwijzing vermeldt dat Peer gevuld is met haat en zonden in contrast met Solveig die met haar lied (dat een soort smeekbede is) onschuld uitstraalt.

*“[Peer] starts into the hut, foul as he is, and then out of his soul comes the hateful thought and image...Peer is struck back by his sins surging in him. The melody of Solveig's song rises in the hut, weak and pleading and begging withal. The song is answered once more in Peer's soul... Purity calls to Peer. Impurity ferments within him... He moves away from the hut.”*¹⁶⁵



Fig. 26: Zangmelodie van Solveig in trombones (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *Solvejg's Song* m. 8 – 11)

¹⁶⁵ Green, *A Southern Life: Letters of Paul Green, 1916-1981*, 69.

Celenza, “Duke Ellington, Billy Strayhorn, and the Adventures of Peer Gynt in America,” 18-9.

De zangmelodie van Solveig in de trombones vanaf maat acht (met opmaat) wordt begeleid door de saxofoons die de langere noten in de trombones opvullen met achtste noten. De saxofoons spelen met lichte vibrato en bouwen zachtjes spanning op met kleine crescendo's en decrescendo's. In de drums klinkt gedempt een variërend ritmisch patroon met vierde en achtste noten gespeeld op de hihat met drumborstels. De contrabas benadrukt hoofdzakelijk de eerste en vierde tel van de maat met vierde noten en vult de rusten in de trombones verder op (vb. m. 11 en m. 15). In maat negentien nemen de saxofoons en de klarinet de zangmelodie over en werken de trombones toe naar een cadens in fa klein die het begin vormt van een snellere swing passage die het tempo verdubbelt (ca. 120 bpm) (m. 22).

Deze snellere passage komt overeen met Griegs *allegretto tranquillamente* in 3/4 en heeft ook hetzelfde tempo. Strayhorn laat in tegenstelling tot Grieg de maat in 4/4 staan. De drums nemen een vast swing ritme aan met een vierde noot gevolgd door een gepunteerde achtste en een zestiende. Op de hihat worden de drumborstels ingeruild voor stokken waardoor het swingritme sterker naar voren komt. De contrabas zet hier een typische walking baseline in. Vanaf maat vierentwintig speelt de klarinet Griegs neventhema (zie m. 25 *allegretto tranquillamente* in *Peer Gynt* suite no. 2 *Solveigs sang*). Deze melodie wordt aangevuld met een 'doo-wa doo-wa' klank in de trompetten en tweede en derde trombone die met de demper (plunger mute) wordt gecreëerd. Dit effect doet denken aan Ellingtons nummer *It Don't Mean A Thing (If It Ain't Got That Swing)* waar in verschillende versies de doo-wa klank van de trombones en trompetten door de zanger of zangeres wordt nagebootst.¹⁶⁶

Fig. 27: Snelle swingpassage me Griegs neventhema in de klarinetten en doo-wa doo-wa klanken in de trompetten (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *Solveig's Song* m. 24 – 27)

¹⁶⁶ Bretodeau, "Duke Ellington - It don't mean a thing (1943)," YouTube video, 2:45, 4 januari 2008, <https://www.youtube.com/watch?v=qDQpZT3GhDg>

Dan valt in maat vijfendertig alles stil en klinkt er enkel een virtuoze improvisatie van de openingsmelodie in de klarinet met tweeëndertigste noten en fermates. Deze passage correspondeert niet met het origineel.

Fig. 28: Klarinetsolo met improvisatie op de openingsmelodie (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *Solvejg's Song* m. 35 – 41)

De klarinetmelodie eindigt in maat eenenveertig met een dal segno teken waarna maten acht tot drieëndertig worden hernomen om dan over te gaan naar de coda (m. 42). De herhaling is niet exact hetzelfde. De contrabas en de drums hebben deels een andere partij gekregen. Zo wordt de hihat meteen met stokken bespeeld en niet meer met drumborstels en wordt er meer hetzelfde ritmisch patroon aangehouden. In maat achttien staat bij de trombones ook vermeld dat in de dal segno de do langer moet worden aangehouden.

De eerste drie maten van de coda zijn een korte improvisatie in de klarinet met hopfiguren die versnellen. Het werk wordt afgesloten met een herhaling van het openingsmotief net zoals bij Grieg.

Fig. 29: coda in klarinet met gepunteerd ritme en herhaling van openingsmelodie (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *Solvejg's Song* m. 42 – 51)

Strayhorns arrangement neemt, buiten de korte improvisatie segmenten in de klarinet (m. 24 - 41 en m. 42 - 44), de volledige structuur van Grieg over. Dit toont opnieuw dat de opbouw met herhalende thema's zich goed laat vertalen in de jazzmuziek.

Åse's death wordt ingezet als een begrafenismars in New Orleans. Twee maten in de contrabas geven een traag stapritme aan dat voor een begrafenistoet zou kunnen dienen. Dan wordt Griegs melodie zachtjes ingezet in de eerste en tweede trompetten met demper (hat of derby mute) en begeleid in de basklarinet. Dit thema bestaat uit acht maten (m. 3 - 10) die in twee groepen van vier kunnen worden gesplitst. In de drums klinkt een ritme van vierde noten op de hihat en de tomtom drums dat gespeeld wordt met vilten percussiehamers (mallets). Met sterretjes staat in de partituur aangeduid of de hihats open, gesloten of met de voet bespeeld

moeten worden. De tomtom drums verwijzen zoals bij *Morning Mood* terug naar Ellington's jungle stijl.

SOLO

(END SOLO)

BASS

DRUMS

* Ft. = CLOSE HI-HAT WITH FOOT
 ** O = STRIKE OPEN HI-HAT
 *** + = STRIKE CLOSED HI-HAT

1 2 3 4

Fig. 30: Inleidend stapritme in contrabas, drums met speelaanwijzing voor hihat (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *Åse's death* m. 1 - 4)

1

2

3

4

Fig. 31: Griegs melodie in de eerste en tweede trompetten, begeleid door de basklarinet (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *Åse's death* m. 3 - 10)

De contrabas blijft een licht variërend marsritme aanhouden. In maat elf wordt het thema gedempt (met plunger mute) overgenomen in de eerste drie trombones. De alt- en tenorsaxofoons vullen in maat vijftien en zestien de lange noten van de trombones op met een chromatisch motiefje van tweeëndertigste noten. Het thema bereikt zijn hoogtepunt wanneer het in maat negentien in alle blazers wordt gespeeld. Vervolgens wordt in maat zeventwintig Griegs neventhema gepresenteerd (zie m. 25 E. Grieg *Åses dod Peer Gynt* suite no. 1). Dit thema bestaat ook uit acht maten die in twee groepen van vier kunnen worden opgesplitst. De eerste keer wordt het in de klarinet gepresenteerd en harmonisch ondersteund in de tenorsax, eerste trompet en eerste trombone. De trombone speelt een begeleiding met reine kwart intervallen.

Fig. 32: Griegs neventhema in de klarinetten, begeleiding met reine kwarten in eerste trombone (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *Åse's death* m. 27 – 34)

De tweede keer klinken de eerste vier maten van het thema in de eerste altsaxofoons ondersteund door de tweede alt- en tenorsax. De basklarinet neemt de begeleiding met reine kwart intervallen over. De daaropvolgende vier maten worden in de eerste drie trombones gespeeld tot de melodie uitdooft op een fermate. In de contrabas komen er meer korte gepunteerde ritmes voor met tweeëndertigste en zestiende noten. De drums creëren regelmatig een zacht sissend geluid op de bekkens (shizzle effect). De dynamiek neemt langzaam af (*diminuendo poco a poco*); de begrafenisstoet verdwijnt in de verte.

Dit stuk is qua structuur bijna een letterlijke overname van het origineel. Enkel dooft de muziek bij Grieg iets trager uit met enkele toegevoegde maten op het einde. De transparante textuur van het werk zetten de rijke klankkleur en harmonisatie extra in de verf. Net zoals bij Grieg wordt hier extra aandacht geschonken aan tonale nuances. De dood van Peers moeder zet Strayhorn om in een begrafenisstoet.

Het tempo wordt weer opgepikt met *Anitra's Dance*. Strayhorn negeert Griegs pizzicato-inleiding met de strijkers en zet meteen het hoofdthema in met alle hout- en koperblazers (buiten de klarinet). Strayhorn vertaalt Griegs mazurkathema naar een maat van 4/4 met opmaat en gesyncopeerd ritme die de melodie laten swingen. Het lijkt alsof de langspeelplaat even blijft haperen wanneer de hoofdmelodie twee keer achter elkaar wordt ingezet. Pas bij de derde keer (m. 5) wordt de melodie afgemaakt. De contrabas begint ook pas na de derde herhaling met een duidelijke walking baseline. In de drums is een swing ritme te horen op de ride-bekken.

The image shows a musical score for woodwinds in the key of B-flat major and 4/4 time. The instruments listed are CLARINET, 1st Eb ALTO SAXOPHONE, 2ND Eb ALTO SAXOPHONE, Eb TENOR SAXOPHONE, and Eb BARITONE SAXOPHONE. The score consists of seven measures. The melody is characterized by a syncopated rhythm with accents on the eighth and sixteenth notes. The saxophones play the melody, while the clarinet is silent. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'N.S.' (no sustain).

Fig. 33: Herhalend hoofdthema in houtblazers (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *Anitra's Dance* m. 1 – 7)

Vanaf maat negen nemen enkel de saxofoons de melodie over terwijl de trompetten een accent spelen op de derde tel van de maat. Op deze tel is er een langere noot in de saxofoons te horen. Daarna begint in maat dertien een passage met achtste noten die overeenkomt met maat veertien bij Grieg. Doordat de laatste achtste noot is overgebonden met de eerste en de vierde achtste noot met de vijfde klinkt deze passage bij Strayhorn als een opeenvolging van triolen. Dit geeft de muziek een extra swingend gevoel.

The image shows a musical score for saxophones in the key of B-flat major and 4/4 time. The score is marked with a circled '13' at the beginning. It consists of four measures. The melody is a continuous eighth-note pattern that is tied across measure boundaries, creating a triplet-like feel. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like 'mf' and 'N.S.' (no sustain).

Fig. 34: Overgebonden achtste noten in saxofoons (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *Anitra's Dance* m. 13 – 16)

Zoals bij Grieg wordt het thema hierna herhaald (m. 20 - 36). Enkel het deel dat door de saxofoons werd overgenomen wordt hier vervangen door een solo op de eerste altsax met de aanwijzing dat het gespeeld moet worden zoals Johnny Hodges van Ellington's band (m. 25 - 36). Vanaf maat zevenendertig zetten de eerste drie trombones Griegs neventhema (zie *Anitras dans Peer Gynt* suite no. 1 m. 23 - 38) in met triolen die de melodie meer laten swingen.



Fig. 35: Griegs neventhema in de trombones met triolen (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *Anitra's Dance* m. 37 – 39)

Op de eerste twee tellen (tijdens de halve noot) spelen de saxofoons in unisono een kort motiefje dat de lange noten opvult. Dan volgt er in het tweede deel van het neventhema bij Grieg een pizzicato waterval van achtste noten die door Strayhorn wordt omgezet in stijgende sequensen in de trompetten die opbouwen met crescendo. Het neventhema wordt nog eens herhaald op een andere toonhoogte om dan in het tweede deel gevolgd te worden door dalende sequensen en diminuendo. Dan volgt er een segment van acht maten dat niet overeenkomt met een passage uit het origineel. Wa-wa's in de trombones (met de plunger mute) worden afgewisseld met een melodie die fragmenteert in de saxofoons.



Fig. 36: Wa-wa's in de trombones afgewisseld met melodie in de saxofoons die gefragmenteerd wordt (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *Anitra's Dance* m. 53 – 59)

De wa-wa's blijven verdergaan terwijl vanaf maat zestig de klarinet een solo speelt gebaseerd op het hoofdthema (gespeeld zoals Jimmy Hamilton). Deze passage komt terug overeen met Griegs werk (zie m. 41 – 68 in E. Grieg *Anitras dans Peer Gynt* suite no. 1). De contrabas schakelt hier enkele maten over op gepunteerd ritme om vanaf maat eenenzeventig terug verder te gaan met een walking baseline.

Tussen maat vierenzestig en eenenzeventig zijn er zes maten rust in de klarinet. Dit is een langere pauze als bij Grieg waar er maar twee maten rust wordt ingevoerd. Daarna presenteert de klarinet opnieuw met lichte variatie het eerste deel van het hoofdthema. Dan komt er weer een korte onderbreking, deze keer maar van anderhalve maat die wordt opgevuld door de saxofoons. Bij Grieg worden er vervolgens vier korte fragmenten van het hoofdthema in de eerste viool met echo in de altviool gepresenteerd. Bij Strayhorn zijn dit er maar twee in de klarinet. Het eerste fragment wordt nagebootst in de trompetten (m. 78 – m. 79) terwijl het tweede fragment in alle blazers weerklinkt.

The image shows a musical score for 'ANITRA'S DANCE'. The top system consists of five staves. The first staff is the clarinet part, starting with a long note and a melodic line. The other four staves are for other instruments, with some notes and rests. The bottom system consists of three staves, each starting with a 'tr' marking, representing trumpet parts. The first staff in the bottom system has a melodic line, while the other two have rests.

Fig. 37: Fragment van het hoofdthema in de klarinet en echo in de trompetten (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *Anitra's Dance* m. 76 - 79)

Bij Grieg volgt hierna een volledige presentatie van het hoofdthema in het toewerken naar het einde. Strayhorn begint hier echter een nieuwe melodie in de saxofoons, trompetten en trombones die na vijf maten in dalende lijn met diminuendo uitdooft waarna de klarinet opnieuw inzet met het hoofdthema dat fragmenteert (m. 83 - 93). Vanaf maat vierennegentig stopt de klarinet en spelen de blazers (buiten de tenorsax) de beginmelodie van het neventhema.

Op de achtergrond klinkt een virtuoze solo op de tenorsax die gespeeld moet worden zoals Paul Gonsalves. Terwijl de tenorsax zijn solo verderzet spelen de alt- en baritonsaxofoons vervolgens korte motiefjes (zoals in m. 37 – m. 52).

- 10 -

ANITRA'S DANCE

Fig. 38: Solo op tenorsax begeleid door het neventhema en korte motiefjes in de bariton en altsaxofoons (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *Anitra's Dance* m. 94 – 99)

Maten vierennegentig tot honderdeneen worden vanaf honderdentwee nog eens herhaald op een andere toonhoogte en met aangepaste solo in de tenorsax (m. 94 - 101 ≈ m. 102 - 110). Waarna vanaf maat honderdentien een herhaling van maten vierentachtig tot drieënnegentig begint (m. 84 - 93 ≈ m. 110 - 119). Deze sectie (m. 84 - 119) kan niet aan een specifieke passage in Griegs partituur gelinkt worden. De maten zijn een combinatie van het hoofdthema in de klarinet en het neventhema in de andere blazers.

Vanaf maat honderdttwintig volgt Strayhorn opnieuw Griegs structuur en wordt opnieuw de hoofdmelodie volledig gepresenteerd in alle blazers zoals in het begin. De klarinet maakt vervolgens de melodie net zoals in het origineel met een kleine verlenging af (zie m. 68 - 84 Grieg *Anitras dans Peer Gynt* suite no. 1). Het werk wordt afgesloten met een herhaling van de eerste vijf maten. Vanaf de tweede helft van maat honderdeenveertig wijkt de melodie van het begin af. Er vindt een versnelling plaats met achtste noten die in de trompetten een stijgende lijn maken. In de saxofoons en trombones wordt er een tegenbeweging gemaakt met een dalende lijn. Tot slot speelt de klarinet nog een kort fluitdeuntje (triool van zestiende noten) gevolgd door een krachtige vierde noot in de saxofoons, trombones, gitaar, piano, contrabas en drums die het werk met een statement afsluiten.



Fig. 39: Versnelling van achtste noten met stijgende lijn in trompetten en tegenbeweging in saxofoons, triool van zestiende noten in klarinet (Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* suites, *Anitra's Dance* m. 141 - 143)

In Strayhorns schets van *Anitra's Dance* zijn er geen partijen voor contrabas, drums en piano aanwezig. Dit werd tijdens de opnamesessie hoogstwaarschijnlijk ter plekke door de muzikanten ingevuld. Daarnaast zijn er in de Ellington Collection van het Smithsonian Museum for American History twee versies van *Anitra's Dance* terug te vinden. Een versie in fa klein die overeenkomt met Strayhorns schetsen en de opname en een versie in la klein. Deze laatste versie heeft een andere instrumentatie en lijkt niet geschreven te zijn voor Ellingtons band. Er is geen enkel bewijs dat het werk ooit door Ellingtons ensemble werd uitgevoerd. Het papiermerk waarop het arrangement is geschreven (Waterloo Music Company in Ontario) zou erop kunnen wijzen dat Ellington of Strayhorn het in Canada zouden hebben geschreven.

De structuur van het origineel wordt door Strayhorn bijna maat per maat overgenomen. Dit wijst opnieuw op de eenvoudige opbouw van Griegs muziek met herhalend hoofd- en neventhema vlot omzetbaar zijn in een jazzrefrein. Griegs duidelijk afgelijnde hoofdmelodie van vier maten met vierde en achtste noten valt ritmisch en melodisch ook eenvoudig te bewerken tot een swingende jazzmelodie.

Uit de analyse van Ellingtons en Strayhorns Peer Gynt suites valt af te leiden dat zowel Strayhorn als Ellington de originele muziek van Grieg grondig hebben bestudeerd. Hun arrangementen wijken structureel amper af van het origineel en zijn voor de luisteraar makkelijk te volgen en meteen herkenbaar. Dit komt door de transparante opbouw van Griegs muziek met herhalende thema's die vaak uit een even aantal maten bestaan. De herhalingen bieden de mogelijkheid om variaties of improvisaties op de thema's in te voegen. Griegs thema's bestaan ook steeds uit duidelijk afgebakende melodische lijnen die begeleid worden. Grieg gebruikt geen ingewikkelde maatsoorten, ritmische structuren of contrapunt. Strayhorn en Ellington zetten de verschillende maatsoorten telkens om naar 4/4 en laten de ritmes met syncopes, triolen en rusten swingen.

Naast de muziek lijken Ellington en Strayhorn ook naar Ibsens en Greens drama te hebben gekeken voor inspiratie. Vooral Strayhorn leek de setting en personages sterk in gedachten te houden tijdens het arrangeren (vooral in *Morning Mood* en *Solvejg's Song*). De scène van *Anitra's Dance* hebben bij Green en Ibsen ongeveer dezelfde plotlijn. In beide verleidt Anitra Peer en berooft hem van al zijn geld en juwelen. In *Music and Politics* legt Celenza de link tussen het verhaal van *Anitra's Dance* en Ellingtons *Pretty and the Wolf* (of *Monologue*) (1956) dat vier jaar eerder op het Stratford Festival werd opgevoerd.¹⁶⁷ In *Pretty and the Wolf* vertelt Ellington een verhaal over een meisje dat van het platteland naar de grote stad trekt waar ze een succesvolle man ontmoet. De man draagt een met diamanten ingelegde gouden ketting. Het meisje wil net zoals de man rijk en succesvol worden en vraagt hem om advies. Aangetrokken door haar schoonheid besluit de man haar te helpen. Na het geven van advies vraagt de man het meisje ten dans. Ze draaien elkaar in het rond tot het meisje op een gegeven moment uitgedraaid is en stopt met dansen. De man kan echter geen genoeg krijgen van het draaien en lijkt vast te zitten in zijn dans. Het verhaal eindigt met de rollen omgekeerd. Het meisje heeft nu de gouden ketting met diamanten in haar handen en geeft advies aan de man die ze rond haar vinger heeft gedraaid. Net zoals Anitra heeft ze de man verleid en bestolen.

Deze nauwgezette bestudering van drama en muziek en sterke overeenkomsten duiden op het respect dat Ellington en Strayhorn hadden voor het origineel. Ze namen niet gewoon een van Griegs bekende melodieën en deden er hun zin mee. Ellington behield zelfs de originele toonaard. De regelmatige verwijzingen naar muzikanten uit Ellingtons band in de partituur duiden ook nog eens op Ellingtons typische manier van componeren en orkestreren ('Ellington

¹⁶⁷ Celenza, "Duke Ellington, Billy Strayhorn, and the Adventures of Peer Gynt in America," 18.

effect'). Bepaalde solo's en partijen werden voor specifieke muzikanten geschreven en moeten, zoals in de partituur vermeld, ook zo goed mogelijk in de stijl van die muzikant gespeeld worden.

Conclusie

‘Jazzing the classics’ is een praktijk die de verwevenheid en parallellen tussen klassieke muziek en jazz vertegenwoordigt. Het hybride karakter van jazzed-up classics geeft nieuwe expressieve mogelijkheden en betekenissen aan zowel jazz als klassieke muziek. Vaak hadden critici echter moeite met het verenigen van jazz en klassieke muziek en kenden zij grotendeels een bepaalde dualiteit toe aan beide muziekgenres. Een hiërarchie tussen jazz en klassiek werd in stand gehouden door jazz met dezelfde maatstaf als klassieke muziek te beoordelen. Subjectiviteit gebaseerd op persoonlijke smaak en canonieke kwesties spelen hier een doorslaggevende rol; wie bepaalt namelijk wat kwalitatief hoogstaande muziek is en wat meer waarde zou hebben? Zowel klassieke- als jazzcomponisten en arrangeurs werden geïnspireerd door voorgangers en haalden uit bestaande werken materiaal die ze op hun eigen manier verwerkten en nieuwe betekenis gaven.

Er zijn verschillende redenen waarom jazzartiesten materiaal van klassieke muziek gebruikten. Deze motieven zijn vaak persoonlijk en niet gedocumenteerd waardoor ze vaak verklaard worden door speculaties. De vier hoofdredenen die in hoofdstuk één worden besproken zijn: het klassiek repertoire in jazzed-up vorm bij een breder publiek bekend maken, legitimatie voor jazzmuziek verkrijgen, op een humoristische manier kritiek geven op de klassieke muziekwereld of omdat het materiaal zich er goed toe leent en er commerciële voordelen uit te halen zijn. Dit zijn zeker niet de enige mogelijke beweegredenen.

Uit het tweede hoofdstuk valt af te leiden dat Ellington regelmatig de status van een klassieke componist kreeg toegeschreven. Hij werd geprezen om zijn unieke stijl en orkestratietechnieken. Ellingtons en Strayhorns *Peer Gynt* toont dit talent in de orkestratie. Ze maken niet louter een kopie maar creëren samen een nieuwe versie die een mengeling is van innovatie en respect voor het origineel materiaal.

Uit hoofdstuk drie blijkt dat Grieg zelf niet helemaal tevreden was over zijn *Peer Gynt*. Hij bleef namelijk heel zijn leven bezig met het maken van aanpassingen. Dit geeft de indruk dat Grieg zelf open zou hebben gestaan voor innovatie en herinterpretatie.

Uit de analyse uit het vierde hoofdstuk valt af te leiden dat Ellington en Strayhorn de muziek en het drama grondig hebben bestudeerd. Vooral Greens *American Version* die het verhaal naar een meer hedendaagse tijdsgeest vertaalde, bleek een inspiratiebron te zijn. De schetsen die terug te vinden zijn in de Ellington en Strayhorn Collection tonen dat er heel wat denkwerk aan voorafging en dat Strayhorn een grotere rol speelde in het werk dan de literatuur

erover laat blijken. In vergelijking met Grieg komt het werk structureel grotendeels overeen, maar is het zeker geen klakkeloze overname. Ellington en Strayhorn geven het werk op een innovatieve manier een eigen toets door rijke jazzharmonieën, ritmes, instrumentatie, toegevoegde jazzsolo's die klinken als improvisaties en beeldende klankkleuren en speeltechnieken die het werk extra karakter geven. Hoewel het basis muzikaal idee van Grieg komt, kan dit werk zeker niet beschuldigd worden van gebrek aan originaliteit en creativiteit.

In de zoektocht naar de beweegredenen achter deze jazzed-up classic van Ellington, speelt de bekendheid van het originele werk een belangrijke rol. Griegs compositie bleek een ideale basis voor een herwerking naar een succesvolle jazzcompositie. Het was voor de luisteraar meteen herkenbaar wat ook een pluspunt bleek op commercieel vlak. Ellington en Strayhorn spraken zich nooit uit over eventuele commerciële voordelen die ze uit het werk wilden halen. Toen het *Swinging Suites* album in 1960 werd uitgebracht, waren Ellington en Strayhorn al enorm populair. Ellington had al een succesvolle carrière achter de rug dus het valt te betwijfelen dat hij bij het arrangeren van de suites geleid werd door commerciële motieven.

Door Ellingtons en Strayhorns succes is de suite waarschijnlijk ook geen poging tot het verwerven van legitimatie. Ellington had groot respect voor klassieke componisten en werd er in de loop van zijn leven meermaals mee vergeleken mede door de promotiestrategieën van Irving Mills. Ellington had in de jaren '60 al zo vaak zijn competenties getoond dat het bewijzen van zijn klassieke kennis via *Peer Gynt* waarschijnlijk niet zo belangrijk meer was, maar eerder een persoonlijke verrijking betekende.

Rekening houdend met de invloed van Greens productie kan er ook een verdoken vorm van kritiek in Ellingtons *Peer Gynt* schuilen. Greens *American Version* bekritiseert de raciale ongelijkheid in Amerika en focust op de worstelingen van de moderne man. Tijdens het arrangeren van de *Peer Gynt* muziek met Greens versie in gedachten kan deze maatschappelijke kritiek in de muziek verwerkt zijn geraakt. Het werk lijkt geen kritiek te leveren op de klassieke muziekwereld. Er worden geen ludieke titels gebruikt of overdreven effecten of vervormingen in de muziek aangebracht die Griegs composities belachelijk maken. Het arrangement bevat wel een vleugje speelsheid, een soort knipoog naar het origineel, maar op een respectvolle manier. Zoals op de lp-hoes wordt vermeld, wilde hij het werk benaderen met respect en een innovatieve toets achterlaten. In *Music Is My Mistress* beschrijft Ellington dat de band plezier beleefde aan het spelen van de arrangementen en dat het zeker niet de bedoeling was om een betere versie te maken:

“We liked what we did, and we had fun doing it, but we did not try to do better than the symphony people. There was a certain amount of humor in it [...].”

Met het overlopen van de verschillende mogelijke motieven achter het werk kan geconcludeerd worden dat de Amerikaanse producties van Ibsens drama en het bijwonen van het Stratford Shakespeare Festival de interesse in *Peer Gynt* bij Ellington en Strayhorn hebben aangewakkerd. Waarschijnlijk hadden ze bij andere jazzartiesten ook al citaten van Grieg horen passeren. Het blijven grotendeel speculaties, maar vermoedelijk maakten Strayhorn en Ellington een arrangement van deze werken uit de *Peer Gynt* suites omdat de muziek in combinatie met het drama hen aansprak, makkelijk vertolkt kon worden naar jazz en mogelijkheden bood voor innovatie en creativiteit met respect voor het origineel en in verwijzing naar Greens productie een mogelijke vorm van maatschappelijke kritiek kon zijn.

Voor Ellington was het gebruiken van klassieke muziek een verrijking, een manier om bestaand materiaal opnieuw te laten opleven, nieuwe betekenis te geven en creativiteit de vrije loop te laten gaan. Kortom om grenzen te doorbreken.

“[...] For jazz is not in need of tolerance, but of understanding and intelligent appreciation. Moreover, it is becoming increasingly difficult to decide where jazz starts or where it stops, where Tin Pan Alley begins and jazz ends, or even where the borderline lies between classical music and jazz. I feel there is no boundary line, and I see no place for one if my own feelings tell me a performance is good.”¹⁶⁸ ~ Duke Ellington

¹⁶⁸ Ellington, *Music is My Mistress*, 193.

Dankwoord

Voor de totstandkoming van deze thesis wil ik nog enkele mensen bedanken. Eerst en vooral mijn promotor professor Mark Delaere voor alle hulp en adviezen tijdens het afbakenen van mijn onderwerp en het schrijfproces. Daarnaast wil ik ook mijn ouders bedanken die mijn studie musicologie mede mogelijk hebben gemaakt. Een extra bedanking aan mijn mama Martine die mij tijdens het schrijven bleef aanmoedigen en hielp met taalsuggesties. Tot slot wil ik ook nog Merel en Céline bedanken voor de mooie studententijd en de steun die ze afgelopen jaren hebben geboden.

Bibliografie

Benestad, Finn, Herresthal Harald en Heinrich W. Schwab. "Grieg." *Die Musik in Geschichte und Gegenwart Personenteil 8*, uitgegeven door Ludwig Finscher, 1-23. Metzler: Bärenreiter, 2002.

Benestad, Finn, en Schjelderup-Ebbe, Dag. *Edvard Grieg : The Man and the Artist*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1988.

Berendt, Joachim-Ernst. *Ein Fenster aus Jazz*. Frankfurt am Main: Fischer, 1977.

Berger, David. "The land of suites: Ellington and extended form." *The Cambridge Companion to Duke Ellington*, uitgegeven door Edward Green, (Cambridge: Cambridge University Press, 2014. Kobo eBooks.

Bergeron, Katherine en Bohlman, Philip V. *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

Bretodeau. "Duke Ellington - It don't mean a thing (1943)." YouTube video. 2:45. 4 januari 2008. <https://www.youtube.com/watch?v=qDQpZT3GhDg>

Buckner, Reginald T. en Steven Weiland. *Jazz in Mind: Essays on the History and Meanings of Jazz*. Detroit: Wayne State University Press, 1991.

Burke, Patrick. *Come In and Hear the Truth: Jazz and Race on 52nd Street*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

Burkholder, J. Peter. "Quotation." *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001; bezocht op 20 juni 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52854>

Celenza, Anna Harwell. "Duke Ellington, Billy Strayhorn, and the Adventures of Peer Gynt in America." *Music & Politics* 5, no. 2 (juni 2011): 35–56.

Conservatorium van Amsterdam. "Walter van de Leur." geraadpleegd op 2 augustus 2021. <https://www.conservatoriumvanamsterdam.nl/docenten/jazz/walter-van-de-leur/>

Cooke, Mervyn, en Horn, David. *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge Companions to Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Cooke, Mervyn. "Jazz among the classics, and the case of Duke Ellington." *The Cambridge Companion to Jazz*, uitgegeven door Mervyn Cooke en David Horn, 153 -173. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

Determeyer, Eddy. *Rhythm Is Our Business: Jimmie Lunceford and the Harlem Express*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2006.

Egan, Michael. *Henrik Ibsen: The Critical Heritage*. New York: Routledge, 1997.

Ellington, Duke. "Certainly It's Music!," *The Duke Ellington Reader*, uitgegeven door Mark Tucker, 246-7. New York: Oxford University Press, 1993.

Ellington, Duke. *Music is my Mistress*. Garden City: Doubleday, 1973.

Ellison, Ralph. "Homage to Duke Ellington on his birthday." *The Duke Ellington Reader*, uitgegeven door Mark Tucker, 394-99. New York: Oxford University Press, 1993

Leonard, Feather. "Blindfold Test: Miles and Miles of Trumpet Players." *DownBeat* (21 september, 1955).

Feather, Leonard. "Men Behind the Bands." *Down Beat* (oktober 1940).

Gendron Bernard. "Moldy Figs and Modernists: Jazz at War (1942-1946)." *Jazz Among the Discourses*, uitgegeven door Krin Gabbard. Durham: Duke University Press, 1995.

Gottlieb, Robert. *Reading Jazz: A gathering of autobiography, reportage, and criticism from 1919 to now*. Londen: Bloomsbury, 1997.

Green, Paul. *A Southern Life: Letters of Paul Green, 1916-1981*. uitgegeven door Laurence G. Avery. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1994.

Green, Paul. "Modernization of 'Peer Gynt,' Dramatist Who Wrote American Version of Classic by Ibsen Describes How He Brought the Play Up to Date." *New York Times* (januari 1951).

Grieg, Edvard. *Brev i utvalg*. uitgegeven door Finn Benestad, Bind I. Oslo: Aschehoug, 1998.

Grieg, Edvard. *Letters to Colleagues and Friends*. uitgegeven door Finn Benestad. Vertaald door William H. Halverson. Ohio: Peer Gynt Press, 2000.

Grieg, Edvard. *Peer Gynt Suite*. Gearrangeerd door Billy Strayhorn en Duke Ellington. Harlow: Belwin Jazz Legend Series, 2011.

Grieg, Edvard. *Peer Gynt Suite No. 1*. Leipzig: Edition Peters, 1888.

Grieg, Edvard. *Peer Gynt Suite No. 2*. Leipzig: Edition Peters, 1892.

Grieg, Edvard en H. Ibsen. *Peer Gynt: Dramatische Dichtung von H. Ibsen, Musik von Edvard Grieg*. Leipzig: C.F. Peters, z.d. [1908].

Griegmuseum. "About Edvard Grieg." geraadpleegd op 15 juli 2021.
https://griegmuseum.no/en/about-grieg?fbclid=IwAR1L75niEmJraBIfRIIkuti2JnnY_5Ny5KxqF0BxvYfQ9tWH73VkIut4eTM

Grimley, Daniel M. "'In the Mood'." *19th Century Music* 40, no. 2 (2016): 106-30.

Hansen, Håkon. *Arbeiderbladet* (3 juni 1966).

Halvorsen, Jens. *Arbeiderbladet* (9 juni 1966).

Harrison, Max. "Some Reflections on Ellington's Longer Works." *The Duke Ellington Reader*, uitgegeven door door Mark Tucker, 387 – 93. New York: Oxford University Press, 1993.

Horton, John. "Ibsen, Grieg and 'Peer Gynt'." *Music & Letters* XXVI, no. 2 (1945).

Horton, John, en Nils Grinde. "Grieg, Edvard." *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001; geraadpleegd op 5 februari 2021.
<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.11757>

Hosiasson, José. “Strayhorn, Billy (jazz).” *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001; geraadpleegd op 2 augustus 2021.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26928>

Howland, John. “Artful Entertainment: Ellington’s Formative Years in Context.” *The Cambridge Companion to Duke Ellington*, uitgegeven door Edward Green, 21–30. Cambridge Companions to Music. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. Kobo eBooks.

Howland, John. *Duke Ellington Studies*. Cambridge Composer Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

Imslp. “List of works by Edvard Grieg.” geraadpleegd op 15 juli 2021.

https://imslp.org/wiki/List_of_works_by_Edvard_Grieg.

Johansen, D. Monrad. “Edvard Grieg.” *Gyldendal Norsk forlag* 1, no. 8 (Oslo, 1934).

Kubik, Gerhard. “Blue note.” *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2013; bezocht op 17 juni 2021. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2234425>

Lambert, Constant. *Music Ho!: A Study of Music in Decline*. Londen: Penguin Books, 1948.

Lange, Arthur. *Arranging for the Modern Dance Band*. Londen: Pitman and Sons, 1937.

Lindenbaum, Walter. “Peer Gynt goes Hollywood: Ellington plays Grieg.” in *Edvard Grieg I Kulturbyen*, uitgegeven door Monica Jangaard, 141-144. Bergen: Museé Edvard Grieg de Troidhaugen, 2000.

Literary Digest. “Resenting Grieg in Ragtime.” (11 december 1920).

Metzer, David. *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-century Music*. New Perspectives in Music History and Criticism. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Mills, Irving. “Irving Mills Presents Duke Ellington.” in *Mills Artists advertising manual from early 1934*. New York: Mills Artist, z.d..

Monroe, Al. “Swingin’ the News.” *Chicago Defender* (mei 1940).

New York Amsterdam. “Jimmie Lunceford Knows His Musical History.” (9 maart 1940).

New York Times. “News of Night Clubs.” (4 februari 1940).

New York Tribune (24 november 1920).

Nicholson, Stuart. *Jazz: The 1980s Resurgence*. New York: Da Capo, 1995.

Norman, Fred. “Your Arranger This Month.” *Metronome* (februari 1938).

O. Boyer, Richard. “The hot Bach.” *The Duke Ellington Reader*, uitgegeven door Mark Tucker, 214 – 245. New York: Oxford University Press, 1993.

Oslo Aftenposten (4 november 1969).

Payne Ian. “Another Händel Borrowing from Telemann?. Capital Gains.” *The Musical Times* 142, no. 1874 (2001): 33-42.

Piras, Marcello. "Ellington, Duke." *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2013; bezocht op 8 februari 2021.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2249397>

Schuller, Gunther. *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller*. New York: Da Capo Press, 1999.

Schuller, Gunther. *The Swing Era: The Development of Jazz, 1930-1945*. New York: Oxford University Press, 1989.

Simon, George T.. "The Big Bands." *The Musical Times* 116, no. 4 (1981).

Spiegel, Irving. "Spotlight Wanted: Paul Baron Laments the Obscurity of the Arrangers Who 'Fix' Tunes for Radio." *New York Times* (juni 1941).

Stowe, David. *Swing Changes: Big-Band Jazz in New Deal America*. Cambridge: Harvard University Press, 1994. (94-98)

Strayhorn, Billy. "The Ellington Effect." *Down Beat* (5 november, 1952).

Tanner, Rosamond. "Classic Swing." *Music Educators Journal* 27, no. 4 (februari 1941): 64-66.

The College of Wooster. "Jeffrey Lindberg." geraadpleegd op 2 augustus 2021.

<https://wooster.edu/bio/jlindberg/>

The Duke Ellington Society. "Duke Ellington – Billy Strayhorn." geraadpleegd op 2 augustus 2021. <http://thedukeellingtonsociety.org/duke-ellington--billy-strayhorn.html>

The Riverbends Channel. "Black and Tan Fantasy (1929) - Duke Ellington." YouTube video. 15:24. 23 oktober 2012. <https://www.youtube.com/watch?v=uLJmgzMnOjQ>

Tucker, Mark. *Ellington: The Early Years*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

Tucker, Mark. "A Landmark in Ellingtons Criticism: R. D. Darell's "Black Beauty" (1932)." *The Duke Ellington Reader*, uitgegeven door Mark Tucker, 57 – 65. New York: Oxford University Press, 1993.

Tucker, Mark. *The Duke Ellington Reader*. New York: Oxford University Press, 1993.

Wilson, John S.. "Duke Ellington, Still the Pioneer." *New York Times* (april 1961): 18.

Wriggle, John. "Jazzing the Classics: Race, Modernism, and the Career of Arranger Chappie Willet." *Journal of the Society for American Music* 6, no. 2 (2012): 175–209.

Abstract

‘Jazzing up the classics’ is een praktijk die sinds het ontstaan van jazzmuziek door muzikanten en arrangeurs werd toegepast. Door uit klassieke composities te citeren of ze volledig om te zetten in een jazzarrangement ontstond er een sterke verwevenheid tussen jazz en klassieke muziek. Deze ‘jazzed-up classics’ werden vaak als controversieel beschouwd en bekritiseerd. Bij Duke Ellingtons jazzarrangement van Griegs *Peer Gynt* suites ging deze kritiek zo ver dat de uitvoering van het werk voor een tijd in Noorwegen werd verboden. Dit leverde een interessante discussie rond jazz en klassieke muziek op die in deze thesis onder de loep wordt genomen. Aan de hand van Ellingtons *Peer Gynt* suites wordt de praktijk ‘jazzing up the classics’ diepgaander bestudeerd. In een tijdsgeest waar critici een hiërarchie tussen jazz en klassieke muziek in stand probeerden te houden, wordt bestudeerd op welke manier Ellington, in samenwerking met Billy Strayhorn, Griegs *Peer Gynt* suites arrangeerde tot zijn eigen jazzversie.