

De Friese folk van Irolt*

Evert Bisschop Boele

*Dit lân dat fan ús is nimt nimmen ús
ôf want it is uzes net. It leit wêr't it
leit en it jout wat it jout: in hiem en
in frjemdte; in romte, in grins...*

Harmen Wind

Op 26 november 1994 vond in Theater Romein in Leeuwarden de presentatie plaats van een bijzondere uitgave: het verzamelde werk van de folkgroep Irolt. Op vier cd's zijn alle nummers samengebracht van de zeven lp's die Irolt tussen 1975 en 1987 maakte, aangevuld met een aantal niet eerder uitgebrachte oude en recente opnamen. In een bijbehorend boek zijn de teksten, melodieën en akkoordenschema's van het complete repertoire opgenomen. De presentatie van het geheel werd omlijst met een concert van groepen waarin vroegere Irolt-leden tegenwoordig spelen en met een reünieconcert van Irolt zelf. De belangstelling voor de presentatie was groot, zo groot zelfs dat het reünieconcert een dag later in café De Koperen Tuin herhaald werd. Wat betreft de recensent van de *Leeuwarder Courant* (28 november 1994) 'had de hele zaak beter meteen in de Harmonie [de Leeuwarder schouwburg/concertzaal, EBB] gepland kunnen worden'.

De grote belangstelling voor de reünie van Irolt is voor een deel te verklaren uit de belangrijke rol die de groep heeft gespeeld in het muziekleven in Friesland. De eerste plaat van Irolt, *De Gudrun-Sêge*, was de eerste plaat waarop Friestalige folk te horen was. In een in 1994 gehouden enquête van de Stichting Nederlandse Dialecten, waarin ook werd gevraagd naar muzikale voorkeuren, stond Irolt, zeven jaar na de opheffing van de groep, nog steeds op de vijfde plaats van de ranglijst van meest geliefde Friestalige

*
Een eerdere versie van dit artikel werd gepresenteerd op 24 mei 1996 op het symposium 'Uitvoerende kunsten en identiteit in multiculturele samenlevingen', georganiseerd door de Nederlandse Vereniging voor Etnomusicologie 'Arnold Bake' in samenwerking met de Onderzoeksschool CNWS van de Rijksuniversiteit Leiden. Graag bedank ik een aantal mensen die mij behulpzaam zijn geweest bij het schrijven van dit artikel. Om te beginnen Nanne Kalma voor het beschikbaar stellen van het archief van Irolt en voor de tijd die hij inruimde om mijn vragen te beantwoorden. Daarnaast Sjouke Nauta van de Stichting Friesland Pop, Andries Stienstra van het Frysk Letterkundich Museum en Dokumentaasjesintrum en Peter van der Zwaag voor inzage in materiaal, en Louis Grijp en Leo Plenckers voor commentaar op een eerdere versie van dit artikel.

zangers/groepen, en zij kreeg in die enquête het hoogste gemiddelde waarderingscijfer.¹ Maar de grote belangstelling voor de cd-presentatie kan behalve uit de historische betekenis van de groep misschien ook verklaard worden uit de recent oplevende belangstelling voor streektaalen, en voor muziek in de streektaal in het bijzonder. Een belangstelling die duidt op een groeiend besef van regionale identiteit.

In dit artikel zal ik, aan de hand van het voorbeeld van Irolt, beschrijven hoe naast de streektaal ook andere middelen gebruikt worden om een regionale identiteit in muziek te articuleren.² Ik zal vaststellen wat de inhoud is van die regionale identiteit in het werk van Irolt, en die kort vergelijken met het werk van Doede Veeman en de groep Gysbert, beiden in dezelfde tijd als Irolt participanten in de Friese folkbeweging. Tenslotte zal ik het gevondene plaatsen in een meer theoretisch kader en het beschouwen in termen van de muzikale constructie van plaats.

Irolt: een korte geschiedenis

Folk in Nederland

Het werk van de folkgroep Irolt kan niet los gezien worden van het ontstaan en de ontwikkeling van de folkbeweging in Nederland. De folkbeweging is een muzieksubcultuur, die zich bezighoudt met het interpreteren en uitvoeren van volksmuziek.³ Een exacte definitie van volksmuziek is moeilijk te geven, maar voor de folkbeweging ook niet van belang: de term volksmuziek speelt daar niet zozeer een objectief-beschrijvende rol maar dient veeleer als een ideologische richtingaanwijzer. Volksmuziek is een mythisch begrip dat verwijst naar muziek die in essentie kleinschalig, niet modern, ongecorrumpemd, niet via de massamedia overgeleverd en niet-commercieel is.⁴

De folkbeweging beleefde in Nederland haar hoogtijdagen in de jaren zeventig en tachtig. Aan het eind van de jaren zestig zochten politiek links georiënteerde jongeren die op zoek waren naar authenticiteit, een alternatief voor de door gebruik op scholen gecorrumpemde Nederlandse volksmuziek, de vercommercialiseerde *progressive rock* en de te veel met rechtse Amerikanen geassocieerde Amerikaanse folk zoals die in de jaren zestig populair was in Nederland.⁵ Zij vonden die muziek in de Britse en Ierse folk, voortgekomen uit de Britse folk-revival van de jaren zes-

¹ Breuker 1995, 5-7; vgl. Grijp 1995a voor de resultaten uit Nederland en Vlaanderen van de enquête op het gebied van muziek in de streektaal.

² In dit artikel zal consequent gesproken worden over de 'articulatie' van identiteit. Onder articulatie wordt hier verstaan: iets uitdrukken dat in meerdere of mindere mate ook door de uitdrukker gevormd is.

³ Koning 1983, 3.

⁴ Ibidem, 10.

⁵ Een overzicht van de Amerikaanse folkbeweging geven de opstellen in Rosenberg 1993.

tig, en in de daarop gebaseerde folkrock van rond 1970 ontstane groepen als Steeleye Span en Fairport Convention.⁶ Al snel ontstond een netwerk van muzikanten en luisteraars die elkaar troffen in folkclubs en op festivals, een eigen tijdschrift (*Folk Sounds*, later *JanViool* en *NewFolkSounds* geheten) en radioprogramma (*Folk Live*) hadden, en nauw verbonden waren met maatschappelijke bewegingen als de antikernenergie- en antikernwapenbeweging en de ecologische beweging. Vanaf ongeveer 1973 schakelden meer en meer folkgroepen over van Brits en Iers op Nederlands repertoire, vaak via de tussenstap van Vlaamse muziek. Die stap werd genomen omdat Nederlandse folkmuzikanten die muziek van buitenlandse origine speelden, in toenemende mate als on-authentiek werden beoordeeld.⁷

Voorgeschiedenis

Het is tegen deze achtergrond van de folkbeweging in Nederland dat het ontstaan van de groep Irold begrepen kan worden. Toen aan het eind van 1971 in Leeuwarden de popgroep Pugh's Place uit elkaar viel, ging de gitarist/vibrafonist van de groep, Nanne Kalma, naar eigen zeggen 'op zoek naar een manier van muziek maken die hem niet zijn gehoor [dat wil zeggen zijn hoorvermogen, *EBB*] zou kosten'. Hij vond die bij de zangers/gitaristen Piet Kok en Sido Martens. Zij speelden muziek die geënt was op Britse en Amerikaanse folk. Met zangeres Liedwien van der Veer vormden Kalma, Kok en Martens de groep Farmers Union. Zij legden zich toe op Engelstalige folkrock à la Steeleye Span en Fairport Convention.

Farmers Union zou bestaan tot het voorjaar van 1973. Ziekte van Kok en de overstap van Martens naar Fungus (hij zou meespelen op hun in 1974 uitgekomen eerste lp *Fungus*, de eerste Nederlandstalige folk-lp) leidden tot het einde van de band. Wel werd op Koninginnedag 1975 nog een reünieconcert gehouden en naar aanleiding daarvan de plaat *Reunion* uitgebracht. Omdat Kalma vond dat door Nederlanders gezongen Engelse folk niet goed klonk, rijpte bij hem het plan folk in de eigen taal te gaan zingen. Hoewel hij van huis uit Nederlandstalig was en als geboren en getogen Leeuwarder geen Fries maar het Leeuwarder Stadsfries sprak, koos Kalma uiteindelijk voor het Fries. Met zangeres Inez Timmer (eveneens van huis uit Nederlandstalig) en producer Wobbe van Seijen (van de platenmaatschappij Universe Productions) besprak hij zijn plannen. Zij waren enthousiast.

6
Zie MacKinnon 1993 en Dallas e.a.
1975.
7
Koning 1983, 16-47.



De folkgroepen die als voorbeeld dienden (Steeleye Span en Fairport Convention uit Engeland, Rum uit Vlaanderen en het Nederlandse Fungus), richtten zich op het in een nieuw jasje steken van volksmuziek uit eigen land. Kalma ging in navolging daarvan op zoek naar Friese volksmuziek, maar vond die niet. De enige oudere Friese muziek waar op teruggegrepen kon worden, was materiaal uit liedboeken als het *Lieteboek* (1948) en *Fryslân sjongt* (1966⁶). Die bevatten in het Fries vertaalde Nederlandse en buitenlandse liederen, nieuwe Friese teksten op bestaande melodieën en ‘in de volkstoorn’ gecomponeerd Friestalig werk.

Friesland had, in tegenstelling tot Engeland, Vlaanderen en Nederland, nauwelijks een traditie in het optekenen van volksliederen. Het materiaal dat in Friesland was opgetekend was bovendien overwegend Nederlandstalig.⁸ Ook de bewaard gebleven muziekschriften van in Friesland werkzame muzikanten als Kiers en Visser, waarover ten tijde van Irolts ontstaan al enige malen gepubliceerd was,⁹ bevatten veel niet-specifiek-Fries materiaal. Verscheidene van de daarin opgetekende melodieën hadden een pendant in Frankrijk, Groot-Brittannië, Ierland, Duitsland of Nederland en Vlaanderen.¹⁰

Daarom werd een andere weg gekozen. Kalma selecteerde Friese sagen en volksverhalen en liet deze door bevriende Friestalige dichters uitwerken. Hij componeerde daar vervolgens muziek bij. Kalma en Timmer brachten het materiaal ten gehore tijdens een aantal gelegenheidsconcerten, onder andere op docentenconcerten van de muziekschool waaraan Kalma als gitaardocent was verbonden en op discussieavonden over Friese literaire tijdschriften. Naast Friestalig zong het duo ook Engelstalig repertoire. Toen er genoeg materiaal was, werden gastmuzikanten ingehuurd voor de opname van een lp: Geppy

▲
Irolt in 1975. V.l.n.r.:
Hans Kerkhoven, Geppy Haarsma,
George Snijder, Inez Timmer,
Aart Kuyt en Nanne Kalma
(Foto: Wim de Vries).

⁸
Vgl. Grijp 1996, 92-93.

⁹
Zie Van der Molen 1966, 1974. Nog tijdens Irolts bestaan zouden een vergelijkende studie (Rimmer 1978) en een heruitgave van het manuscript van Visser (Lookman en Lotz 1983) verschijnen.

¹⁰
Vgl. Rimmer 1978.

Haarsma (accordeon), Aart Kuijt (zang), Hans Kerkhoven (gitaar) en George Snijders (drums). *De Gudrun-Sêge*, de eerste Friestalige folk-lp, kwam uit in 1975.

De Gudrun-Sêge

De Gudrun-Sêge bevatte tien nummers, waarvan één instrumentaal. De liederen werden vooral gedragen door de heldere stem van Inez Timmer, al kwamen meerstemmige zanggedeeltes veelvuldig voor. De instrumentale bezetting bestond uit een basis van akoestische gitaren, basgitaar en drums. In een aantal nummers werd dit aangevuld met mandoline, accordeon en (alleen als solo-instrument bespeelde) elektrische gitaar. Twee nummers werden begeleid door alleen gitaren. De muzikale stijl lag in het verlengde van de Engelse folkrock-groepen die als voorbeeld dienden, al ademde het geheel een meer ingetogen en akoestische sfeer.¹¹

De plaat ontleende haar titel aan een cyclus van vier liederen gebaseerd op de sage rond de (Deens-)Friese prinses Gudrun. Die sage gaat terug op een Middelhoogduits handschrift uit de zestiende eeuw, maar zou al rond 900 zijn ontstaan in Scandinavië en in de elfde eeuw in Friesland terecht zijn gekomen. In de sage speelt een ridder genaamd Irolt een bescheiden bijrol. Ook vier van de vijf andere liederen van de plaat zijn geïnspireerd op bij naam genoemde (*Grutte Rodger*, *Klaas Keunst*) of anonieme (*Seemansûnk*, *It Wite Wiif*) figuren uit Frieslands verleden. Eén lied heeft een actuele strekking: *Alde Evert* gaat over een oude man die een zwerfend bestaan verkiest boven een leven in het bejaardenhuis.

Het belang van deze eerste Friestalige folk-lp was groot. Het was voor een aantal muzikanten in Friesland, die onafhankelijk van elkaar experimenteerden met Friestalige muziek, een stimulans om door te gaan en elkaar op te zoeken. De dichter/zanger Pyt Jon Sikkema, die vanaf de tweede lp van Irolt een belangrijke leverancier van teksten zou worden, zou later zeggen:

*'Toen ik voor de eerste keer de Gudrun Sêge hoorde, nou, dat was gewoon een openbaring voor mij. Zij waren zo'n beetje met hetzelfde bezig als ik, maar al op zo'n hoog niveau, dat had ik nooit verwacht.'*¹²

Het uitbrengen van *De Gudrun-Sêge* leidde zo tot het aanhalen van de banden tussen een aantal Friestalige zangers en



▲
Hoes van *De Gudrun-Sêge* (1975).

¹¹
Vgl. Grijp 1995b, 155, waar gesproken wordt over het 'proces van toeëigening' door lokale musici van nieuwe buitenlandse muziekstijlen, en de rol van de (streek)taal daarin.

¹²
De Blom 1982, 26. 'Doe't ik foar de earste kear de Gûdrûn Sêge hearde, no, dat wie gewoan in iepenbiering foar my. Die pielden mei itselde om as ik, mar al op sa'n heech nivo, dat hie'k noait ferwachte.'

groepen. Een belangrijk moment was het door folkclub De Draailier (Diemen) georganiseerde Fries Folkfestival in de Koningszaal van Artis op 30 januari 1976. Daar speelden Haggis (Friese vertalingen van Engels folkrepertoire), Jarje (cabaret), de Familie van der Meer (Friese liedjes), Henk en Sietske Bloemhoff (Stellingwerfse liederen), Doede Veeman (Friese maatschappijkritische en humoristische liederen), Pyt Jon Sikkema, Sido Martens en Irolt. Uiteindelijk leidde een en ander tot het oprichten in 1978 van de 'Feriening fan Fryske Folkssjongers [later: 'Folksmusikanten'] "Tsjoch"' ('Proost'). Deze nog steeds bestaande vereniging organiseert onder meer folkfestivals en muziekavonden.

Bovendien was het uitkomen van *De Gudrun-Sêge* de aanzet tot het oprichten van Irolt als groep. Er werd gevraagd om concerten van Irolt, maar Irolt was tot dan toe een studio-project. Na het uitkomen van de lp werd daarom de gitarist Hans Kerkhoven gevraagd als vast groepslid, en toen Geppy Haarsma haar studie accordeon had afgerond, trad ook zij toe. Zo ontstond de eerste vaste bezetting van Irolt.

Het vervolg

In 1977 verscheen de tweede lp, *Kattekwea*. De formule van *De Gudrun-Sêge*, folk op teksten van Friese dichters, werd gehandhaafd. Wel werd het instrumentarium uitgebreid met viool en fluit, waardoor het geluid iets voller en akoestischer werd. De teksten gingen nog steeds grotendeels over Frieslands geschiedenis, maar opvallend was het toonzetten van twee 'tijdloze' gedichten van Fedde Schurer. Op de volgende lp's werd deze ontwikkeling doorgezet. De thematiek van de teksten zou steeds meer verschuiven naar abstractere of meer actuele onderwerpen.

Vanaf de derde lp, *De Smid fan Earnewâld*, verdween de elektrische gitaar en was het instrumentarium geheel akoestisch. Het instrumentarium werd verder uitgebreid, personele wisselingen vonden plaats en a capella meerstemmige zang deed zijn intrede. De voorliefde voor liederencycli bleef. Vanaf de derde lp werd op elke lp steeds een aantal liederen gegroepeerd rond een thema, net als dat op *De Gudrun-Sêge* was gedaan.

Irolt werkte mee aan een aantal grote projecten: een (op het laatste moment afgeblazen) samenwerking met cabaretier Hessel van der Wal, samenwerking met een zestal acteurs voor het Frysk Festival 1980, een gezamen-



Irolt in 1984. Presentatie van de lp *Doarmje* op Stania State in Oenkerk. V.l.n.r. Inez Timmer, Anky van der Meer, Wybe Postma, Nanne Kalma, Sytse Wagenmakers en Jan Ottevanger (Uit: *Irolt. Ier of let. It boek* [Snits 1994]).

lijk programma met 'Brouwer's Accordeonorkest' (vastgelegd op de zesde lp *Doarmje*) in 1982, en samenwerking met het Frysk Orkest voor het Frysk Festival 1985. Maar ook buiten Friesland werd Irolt enigszins bekend. Zo speelden zij in 1982 op het grote festival Rotterdam Folk en waren ze te beluisteren in België, Duitsland en Frankrijk.

Het doek viel voor Irolt in 1987. Alle groepsleden hadden nog vele andere werkzaamheden naast Irolt, en het werd steeds moeilijker iedereen voor repetities en concerten bij elkaar te krijgen. Op 19 september speelden ze hun afscheidsconcert in Sneek op het tiende 'Tsjoch'-festival. De verschillende leden waaierden uit naar diverse groepen binnen en buiten de folk-wereld. In de twaalf jaar van haar bestaan maakte de groep zeven lp's, waarvan in totaal zo'n 40.000 à 50.000 exemplaren over de toonbank gingen. De beide eerste lp's namen daarvan de helft voor hun rekening.¹³

Muziek en regionale identiteit

Dat Irolt geassocieerd wordt met Friesland zal niemand verwonderen. Irolt zingt in het Fries en de teksten gaan dikwijls over Friesland. Maar zijn taal- en onderwerpkeuze de enige middelen waarmee Irolt een Friese regionale identiteit articuleert? En wat is precies de inhoud van die identiteit? Om daar een antwoord op te vinden, is een korte algemene uiteenzetting over de relatie tussen muziek en regionale identiteit op haar plaats.

13

Veel gegevens voor deze beschrijving van de geschiedenis van Irolt zijn afkomstig uit gesprekken met Nanne Kalma op 5 en 26 maart en 28 juli 1996. De belangrijkste schriftelijke bronnen die zijn gebruikt, zijn opgenomen in bijlage 1 van dit artikel.

Regionale identiteit

Regionale identiteit is een vorm van sociale identiteit. Sociale identiteit is te omschrijven als de manier waarop sociale groepen onderscheid maken tussen 'wij' en 'zij'.¹⁴ Grenzen tussen 'wij' en 'zij' bestaan in principe slechts in de hoofden van individuen, het zijn ideeën die niet zonder meer waarneembaar zijn. Ze kunnen echter op verschillende manieren veruiterlijkt worden: ze kunnen expliciet worden gearticuleerd in taal, maar ook impliciet in symbolen als kleding, taalgebruik en muziek.¹⁵

Het onderscheid tussen 'wij' en 'zij' kent twee kanten: het benadrukken van de overeenkomsten van de individuen die tot de 'wij'-groep behoren, en het benadrukken van de verschillen met hen die tot de 'zij'-groep behoren.¹⁶ Het onderscheid tussen 'wij' en 'zij' kan gemaakt worden op vele verschillende gebieden, zoals religie, gender, etniciteit, leeftijd, sociale klasse, natie of regio. Het valt niet altijd mee om precies te bepalen welke criteria daarbij gebruikt worden.

Met name bij regionale identiteit zijn de criteria diffuus. Alleen al om te bepalen wie er 'behoren tot' een regio is niet eenvoudig. Er wonen kan een criterium zijn, maar ook het beheersen van de taal van de regio, er zelf geboren zijn, eraan gebonden zijn door geboorte van voorouders, er emotioneel aan gebonden zijn enzovoort. En dan houden de problemen niet op. Het beheersen van de taal van de regio kan bijvoorbeeld weer omschreven worden als de taal verstaan, de taal spreken of in de taal denken.

Omdat regionale identiteit kan stoelen op zulke verschillende criteria, en die criteria elk weer op verschillende manieren kunnen worden geïnterpreteerd, is het moeilijk te spreken over 'de' identiteit van een regio. 'De' (Friese) regionale identiteit bestaat niet. Wel kan de inhoud van die identiteit per specifiek geval beschreven worden.

Regionale identiteit in muziek

Ik postuleer hier een model waarin drie middelen ingezet kunnen worden om regionale identiteit te articuleren: de tekst (deze categorie vervalt uiteraard bij instrumentale muziek), de klinkende muziek en de context van het muzikaal gedrag. Elk van deze drie middelen kan weer op verschillende manieren verwijzen naar de regio.

Wat de *tekst* betreft is het gebruik van de streektaal de meest in het oog springende manier van verwijzen naar

¹⁴ MacDonald 1993, 1-2.

¹⁵ Ibidem, 21-22.

¹⁶ Vgl. Vermeulen 1984, 18.

de regio. Deze verwijzing heeft voor de zangers en het publiek dikwijls een grote emotionele waarde, maar is op zichzelf in theorie een neutrale verwijzing. De drager van de boodschap verwijst naar een regio zonder dat de boodschap dat zelf noodzakelijkerwijze doet. Dit is bijvoorbeeld het geval in het gros van de liedjes van de verderop in dit artikel te bespreken groep Gysbert. Meestal gaan teksten in de streektaal echter ook inhoudelijk over de regio en geven ze aan de luisteraar die de betreffende streektaal beheerst een mogelijkheid zich in het lied te herkennen.¹⁷

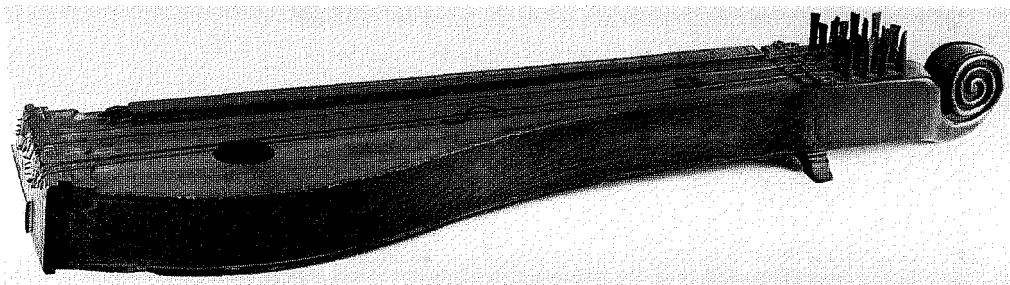
Dat is de tweede manier waarop de tekst in mijn model naar de regio kan verwijzen: door middel van de inhoud van de tekst. Die kan bijvoorbeeld verwijzen naar specifieke plaatsen uit de regio, naar het verleden van de regio of naar bewoners van de regio. Dit kan variëren van het expliciet bezingen van de regio, zoals in het Friese volkslied, tot een zeer subtiele verwijzing naar de regio door middel van één woord, zoals het noemen van 'Ealtsje' in het lied *Fjouwer Aquatrinen I*.¹⁸ Ealtsje is de voornaam van E. Halbertsma (1797-1850), een bekend Fries dichter die onder meer de tekst van het Friese volkslied schreef. Ook het op humoristische wijze afstand nemen van de regio, het ontkennen van het bestaan van een regio en het op 'meta-niveau' zingen over regionalisme behoren tot de mogelijkheden. Wanneer dit gebeurt in teksten in de streektaal ontstaan interessante dubbele en driedubbele bodems door de (schijnbare) tegenspraak van *medium* en *message*.

Tot slot is er nog een derde manier waarop een tekst kan verwijzen naar regionale identiteit. Bij gebrek aan een betere term noem ik die 'connotationeel'. Het gaat om achtergronden van tekst en muziek die niet direct objectief vaststelbaar zijn, maar alleen geapprecieerd kunnen worden wanneer daarop gewezen is. Dat is bijvoorbeeld het geval als de schrijver van een liedtekst geassocieerd wordt met de regio omdat hij daar is geboren of er heeft gewoond.

Dezelfde drie manieren van verwijzing kunnen we ook herkennen in de *muziek*. Een regio kan, naast een streektaal, een eigen 'muzikale taal' hebben, een voor de regio kenmerkende muziekstijl. Daarvan is in Friesland geen sprake. Muziek kan ook verwijzen naar een regio door muzikale elementen te gebruiken met een regionaal-emblematische lading. Dit kan bijvoorbeeld door melodieën te citeren die geassocieerd worden met een regio of door typisch regionale instrumenten te gebruiken. In het geval van Fries-

¹⁷
Grijp 1996, 100-101.

¹⁸
Opgenomen op de lp *Rju Nommele Hearen fan it Wetterskip* van het gelijknamige gezelschap.



▲
Noardske Balke. Friesland 1847.
Collectie Haags Gemeentemuseum
’s-Gravenhage c/o Beeldrecht
Amstelveen.

land is dat bijvoorbeeld de Noardske Balke, een langwerpige getokkelde of geslagen plankciter met aan een van de lange zijden een lichte uitstulping, waarvan in het Fries Museum een aantal achttiende- en negentiende-eeuwse exemplaren wordt bewaard.¹⁹ Tot slot kan ook klinkende muziek, net als de tekst, ‘connotationeel’ naar een regio verwijzen wanneer bijvoorbeeld de componist geboren is in de regio.

Het laatste middel waarmee verwezen kan worden naar een regio, is dat van de *context* waarbinnen de muziek tot klinken wordt gebracht. Plaats of setting kan muziek een regionale lading verlenen, bijvoorbeeld in het geval van de muziek die gespeeld wordt bij de herdenking van de ‘Slach by Warns’ (1345), de jaarlijkse bijeenkomst van de Friese Beweging bij het monument waarop de tekst ‘Leaver dea as slaef’ (‘Liever dood dan slaaf’) staat te lezen. Een ander voorbeeld is wanneer de uitvoerenden of het publiek op de een of andere wijze gebonden zijn aan de regio, bijvoorbeeld in het geval van het voormalige Frysk Orkest of van de ‘Vereniging Friese Vrienden van het Noord-Nederlands Orkest’.

Irolts Friesland

Welke van de bovengenoemde middelen om naar een regio te verwijzen zijn terug te vinden bij Irolt? En wat is precies de inhoud van de regionale identiteit die zo wordt gearticuleerd?

Verwijzingen in de tekst

Irolt gebruikt consequent de Friese taal. De teksten werden gemaakt door Friese dichters; Irolts Fries is daardoor niet zozeer spreektaal-Fries, maar Fries als cultuurtaal. De enkele keren dat er Fries dialect gebruikt wordt, dient dat om een lokale kleuring te geven aan de teksten. Het

¹⁹
Zie Boone 1976.

gaat dan bijvoorbeeld om Stadsfries in nummers die over de stad gaan, te weten de liederen *Spylman*, *Deur de weeks*, *Boppe* en *Sundes*.

De teksten van Irolt verwijzen ook inhoudelijk naar Friesland. Zo handelen alle teksten op één na van de eerste lp *De Gudrun-Sêge* over het verleden van Friesland. De enige actuele tekst verwijst expliciet naar het lopen door 'it Fryske lân' ('het Friese land'). Ook in de teksten op de tweede lp *Kattekwea* wordt uitgebreid verwezen naar Frieslands verleden. Weliswaar wordt de thematiek iets minder vaak in het mythische verleden van Friesland gezocht en iets meer in volksverhalen (*It Spoek fan'e Skillige Piip*, *Kattekwea*, *De Bûzehappert*) en het nabije verleden van de turfwinning (*De Winkel*), in zes van de negen liederen is in de tekst een verwijzing naar Friesland opgenomen. In het lied *Bernlef's klachte* verwijst alleen de titel naar Friesland: Bernlef is een Friese bard die ten tijde van Karel de Grote zou hebben geleefd. Twee teksten ten slotte zijn persoonlijker en abstracter, en hebben behalve de taal geen directe relatie tot de regio.

Vergelijken we de twee eerste lp's met de twee laatste (*Doarmje* en *Wêr Sille Wy Us Nei Wenjen Sette*), dan is de thematiek van de teksten opvallend verschoven. Op de laatste lp's staat slechts één lied met een historische thematiek (de *Ballade fan de Achtkante Boer*), de teksten bevatten verder een hedendaagse of meer abstracte thematiek. Er wordt dikwijls op meer indirecte wijze naar Friesland verwezen: door een sfeertekening van het Friese platteland (bijvoorbeeld in *Hjerst*), het noemen van een geografische plaats (*Nij Liet op'e Grouster Merke*), of het bezingen van actuele ontwikkelingen als de gevolgen van ruilverkaveling en verstedelijking (*In Boer op it Balkon*, *Stêd Sûnder Moederaasje*).

De drie lp's die tussen de beide eerste en de beide laatste werden gemaakt (*De Smid fan Earnewâld*, *Bûtertsjerne* en *Spylman*), kunnen tekstinhoudelijk beschouwd worden als een overgangsfase. Het percentage actuele en meer abstracte teksten neemt toe, teksten met een historische of mythische inhoud nemen in aantal af. Opvallend is op deze drie lp's de belangrijke plaats van liederen waarin op meer humoristische wijze wordt verwezen naar Frieslands verleden. De reeks liederen *Unbekende Figuren út de Fryske Skiednis* ('Onbekende figuren uit de Friese geschiedenis') parodieert bekende Friese sagen en volksverhalen. Zo verdedigt 'Sinte Maleficius' zich met zijn beurs tegen zijn

belagers (in plaats van met een bijbel, zoals de bij Dokkum vermoorde Bonifatius). Daardoor zou de halve cent (in het Fries: 'de heale sint'; de vertaling daarvan kan zowel 'de halve cent' als 'de halve Sint' zijn) zijn uitgevonden. De cyclus *De Boesgroen Sêge* is een parodiërende hervoertelling van de Gudrun-sage. Drie voorbeelden van teksten uit begin-, midden- en slotperiode zijn achter dit artikel in een bijlage opgenomen.

Verwijzingen in muziek en context

In Friesland is geen sprake van een eigen muziekstijl waarvan Irolt gebruik zou kunnen maken om naar de regio te verwijzen. Irolt verwijst slechts op één manier met een muzikaal symbool naar Friesland: door het gebruik van de Noardske Balke op de lp's *Bûtertsjerne* en *Doarmje*. Bestaande melodieën die naar Friesland verwijzen, worden niet gebruikt. Het repertoire van Irolt is voor het overgrote deel nieuw geschreven door Nanne Kalma. Enkele nummers zijn geschreven door Inez Timmer, Jan Ottevanger en Johan de With. In diverse interviews benadrukt Kalma dat zijn zettingen allereerst recht moeten doen aan de inhoud van de tekst en aan de muzikaliteit van het Fries. Het zou wellicht interessant zijn te onderzoeken of Kalma's melodieën hierdoor op de een of andere wijze bepaalde karakteristieken vertonen die samenhangen met eigenschappen van het Fries, maar dit gaat het bestek van dit artikel te buiten. Kalma schreef ook de meeste instrumentale nummers, en ook daar ontbreken verwijzingen naar Fries repertoire vrijwel geheel. De enige verwijzing naar Fries dansrepertoire kunnen we vinden in de *Noardske twa*, twee instrumentale stukken op de lp *Doarmje*. Het zijn bewerkingen van Deense melodieën door de dirigent van 'Brouwer's Accordeonorkest', Johan de With. De titel verwijst naar een bekend 'Fries' danslied, *De Skotse Trije*, en wellicht impliciet naar de tijden waarin het Friese cultuurgebied zich uitstrekke tot aan Denemarken. Dit is een typisch geval van connotationele verwijzing. Dat verdere verwijzingen naar Fries dansrepertoire ontbreken is opvallend, want op dat gebied had geput kunnen worden uit bijvoorbeeld een aantal danswijzen uit het repertoire van Kiers en Visser.

Tenslotte presenteerde Irolt zich als Fries door de context waarin zij speelde. Irolt was een van de meest voor-
aanstaande groepen binnen de 'Feriening fan Fryske Folksmuzikanten "Tsjoch"'. Ook door de samenwerking

met een Friestalige cabaretier als Hessel van der Wal, met het Frysk Orkest in het kader van het Fries Festival en met het van oorsprong Giekerker 'Brouwer's Accordeon-orkest' plaatste Irolt zich in een Friese context.

Irolts Friesland

Regionale identiteit maakt, zoals gezegd, net als elke andere vorm van sociale identiteit, onderscheid tussen 'wij' en 'zij'. In het geval van Irolt is het opvallend dat in de inhoud van de teksten volledig wordt afgezien van een zich afzetten tegen een 'zij'. De oppositionele 'wij'-groep ontbreekt,²⁰ althans: zij wordt niet geëxpliciteerd. Er wordt in de beginperiode gerefereerd aan een gezamenlijk Fries verleden en later aan een gezamenlijk Fries heden. Nooit worden die tezamen afgezet tegen een niet-Fries 'zij' door bijvoorbeeld te zingen over kenmerkende eigenschappen van 'de' historische Fries, de oprukkende invloed van het Nederlands of de toenemende invloed van niet-Friezen in Friesland. De enige uitzondering is het nummer *Frysk en Frank* van de lp *Kattekwea*, waarin de Frankische koning Karel door een truc wint van de Friese koning Radboud en dus heerser van Friesland wordt, maar tevens belooft dat de Friezen nooit onder gezag van een stadhouder zullen hoeven te staan.

Wel wordt gezongen over de nadelen van modernisering en de confrontatie van platteland en stad, maar nergens wordt de modernisering of de stad voorgesteld als fundamenteel 'anti-Fries' of als een bedreiging van de regio. Dit wordt versterkt doordat de meeste teksten sterk verhalend zijn, waarin eerder wordt verteld dan betoogd. Dit hangt ongetwijfeld samen met de ideeën over de volksmuziek waarop de folk zich zegt te baseren. Teksten van volksmuziek worden over het algemeen gezien als geschreven vanuit een zich dikwijls neutraal opstellende, weinig persoonlijke verhalende instantie.²¹ Een uitzondering daarop zijn enkele wat meer maatschappijkritische en politiek getinte teksten als bijvoorbeeld *Etyk*, *Kreakerslietsje* of *Sy Hawwe de Macht*. Deze teksten verwijzen echter nooit naar Fries regionalisme. Ook overige verwijzingen naar Friesland komen sporadisch voor. De Noardske Balke wordt gebruikt, maar niet frequent, voor het overige komen muzikale verwijzingen naar Friesland nauwelijks voor.

Samenvattend is Irolt te omschrijven als een groep die bewust opereert in een regionale context. Irolt ziet, met name in het latere werk, de van oudsher kleinschalige

²⁰

Vgl. Grijp 1995a, 321.

²¹

Vgl. bijvoorbeeld Greenhill 1993, 143.

maar nu met de moderne wereld geconfronteerde regio als een vanzelfsprekend referentiepunt, zonder de behoefte te voelen om zich af te zetten tegen het niet-Friese of om het Friese door middel van duidelijk symboolgebruik gestalte te geven. Men zou het hele oeuvre van Irolt kunnen begrijpen als een zoektocht naar de manier waarop de binding met de regio gestalte kan worden gegeven. Aanvankelijk benadrukte Irolt een gezamenlijk, deels imaginair verleden. Dit is wellicht tevens op te vatten als een impliciete verwijzing naar de confrontatie van de regio met het moderne heden. Deze historiserende invalshoek wordt allengs gerelativeerd en maakt plaats voor een hedendaagse optiek. Irolts muziek wortelt dan zo vanzelfsprekend in de regio dat een expliciete articulatie daarvan niet meer nodig is, laat staan het zich afzetten tegen een oppositionele ander.

Vergelijking: Doede Veeman en Gysbert

Dat Irolt niet 'de' Friese regionale identiteit kan articuleren volgt uit wat hierboven al werd gesteld: in specifieke gevallen krijgt regionale identiteit een specifieke inhoud. Om dat te illustreren ga ik hier beknopt in op de Friese regionale identiteit zoals we die tegenkomen op de lp's van de zanger Doede Veeman en van de groep Gysbert, alle verschenen ten tijde van Irolts bestaan. Omdat zowel Gysbert als Doede Veeman regelmatig optraden op de in die tijd georganiseerde Tsjoch-festivals, maakten zij deel uit van dezelfde context als waarin Irolt zo'n belangrijke rol vervulde: de Friese folkbeweging.

Doede Veeman

Doede Veeman bracht ten tijde van Irolts bestaan twee lp's uit: *Frustraesjebloes* (1978) en *Húske* (1987). De teksten van de in totaal 36 nummers van de lp's zijn alle in het Fries, dat dicht bij de spreektaal ligt dan het dichters-Fries van veel van de liederen van Irolt. Net als bij Irolt worden lokale tongvallen of dialecten gebruikt om een tekst een lokale kleuring te geven. Dat gebeurt bijvoorbeeld met het 'Wâldfrysk', het Fries dat in 'De Wouden' in het oosten van Friesland wordt gesproken, in *In Jonge Neamd Tryn*.

Inhoudelijk is globaal een tweetal tekstsoorten te onderscheiden. Om te beginnen zijn daar de liederen van maat-

schappijkritische strekking, ongeveer twee derde van het totaal. Er wordt gezongen over bijvoorbeeld het milieu (*Widzesankje*), de vliegbasis Leeuwarden (*Straaljagers*), doemdenken (*Wat Kin Us dat Deare*) en het burgerlijk bestaan (*Hindrik Hasjys*). Daarnaast zijn er de meer verhalende teksten in volkslied-trant, bijvoorbeeld over een schaatsenrijder die zonder beloning een meisje thuisbrengt (*De Ballade fan Longerbou*), een man die ondanks zijn protesten levend begraven wordt (*Kolera*), of een oude vrouw die stikt in haar eigen karnemelkse gortpap (*Beppe Tryntsje's Blues*).

De toon van de teksten is vrijwel zonder uitzondering ironisch-humoristisch. De belangrijkste uitzonderingen hierop zijn het kritische *Widzesankje*, *Iensum* en *Skûlkelderjankfodde*, het poëtische *De Twa Roeken* en het zeer persoonlijke *Noardburgum Sneintemoarn*. De beide laatste teksten zijn niet van Veeman zelf. Maar over het algemeen neemt Veeman, ook wanneer teksten maatschappijkritisch zijn, op humoristische wijze afstand van zijn engagement door bijvoorbeeld situaties tot in het absurde uit te vergroten. Een regelmatig terugkerende techniek is het toepassen van het bekritiseerde op de zanger zelf. In *Alkoholist* bijvoorbeeld wordt ironisch gezongen over mensen die beweren niet verslaafd te zijn aan alcohol terwijl ze dat overduidelijk wel zijn. In het laatste couplet zingt Veeman over zijn collega-folkmusici dat ze allemaal verslaafd aan de drank zijn behalve hijzelf, maar dat hij nu vanwege zijn droge keel wel graag een pilsje wil... Dezelfde techniek vinden we toegepast in liederen als *De Baes*, *Hindrik Hasjys*, *Frustrae-sjebloes*, *Hurde Friezen* en *Ploech op'e Hoeke*.

In twee derde van de teksten wordt op de een of andere wijze naar Friesland verwezen. Het meest gebeurt dat op tamelijk indirecte wijze door Friese voornamen, plaatsnamen en dergelijke te gebruiken. Ook vertaalde teksten worden in Friesland gesitueerd. Zo wordt *A Boy Named Sue* tot *In Jonge Neamd Tryn* en speelt het tamelijk gewelddadige verhaal zich af in Zwaagwesteinde, in de Friese Wouden dus, waar de bevolking van oudsher de naam heeft opvliegend van karakter te zijn. In *Fryske Bea* en *De Sintrale* wordt specifiek gezongen over de problemen van Friesland als regio (in *De Sintrale* wordt *tongue-in-cheek* de provincie Groningen verweten van de Friese energiecentrales te profiteren). Tenslotte wordt in twee gevallen op metaniveau over het Fries regionalisme gezongen. In *Striidfers* wordt het archaische Fries van Friese regionalisten geparodieerd. In *Hurde Friezen* koppelt Veeman de Friese folkmusici

aan de Friese Beweging omdat zij allebei kiezen voor de Friese taal als centraal kenmerk van de Friese identiteit.²² De Friese Beweging is echter, volgens Veeman, verworpen tot een stel televisiequiz-kijkende passievelingen, en voor de Friese folkmusici geldt hetzelfde.

Het instrumentarium is een doorsnee van het in de folkwereld gebruikelijke.²³ Accordeon, gitaar en viool worden regelmatig gebruikt, daarnaast vinden we banjo, mandoline, een 'wâldsiter' (een verfriezing van de Duitse *Waldzither*, een type citer dat nog onder meer in Thüringen wordt bespeeld²⁴), draailier, Noardske Balke, mondharmoonika, tinwhistle, uillean pipes en snaartrom. Het Ierse, Oost-Europese en (in mindere mate) Amerikaanse repertoire levert de muziek voor een aantal liederen, daarnaast zijn veel nummers in een in het verlengde daarvan liggende stijl geschreven. Behalve door het gebruik van de Noardske Balke wordt nergens expliciet naar Friesland verwezen.

Doede Veeman is samenvattend te omschrijven als een zanger die in een typische folk-stijl Friestalige humoristische en vaak maatschappijkritische teksten zingt die zich dikwijls in een Friese setting afspelen. Het 'wij'-'zij'-element is niet zozeer herkenbaar in een tegenover elkaar stellen van het Friese en het niet-Friese, maar eerder in de bedreiging die kapitalisme, materialisme, militarisme en milieuvervuiling voor Friesland vormen. Daarbij wordt het 'wij'-element ook nog voortdurend gerelativeerd. Men kan spreken van een voortdurend relativerende articulatie van een van origine kleinschalige, politiek linkse, Friese regionale identiteit die door moderne ontwikkelingen bedreigd wordt. Dit sluit aan bij Grijps constatering dat 'bezorgdheid over de moderne tijd' een veel voorkomend gegeven is in streektaalmuziek.²⁵ De combinatie met uitgesproken links-politieke opvattingen vinden we in de gemiddelde streektaalmuziek wellicht minder vaak, maar wordt begrijpelijk wanneer we in aanmerking nemen dat het in het geval van Veeman (maar ook van Irolt en Gysbert) gaat om Friestalige folk. Over het algemeen zijn folkbewegingen te karakteriseren als de 'intellectuele maatschappijkritische revival van de volksmuziek',²⁶ waarbij centrale noties in de folkbeweging als authenticiteit, eerlijkheid en kleinschaligheid vanuit het muzikale domein als vanzelfsprekend naar het maatschappelijk-politieke terrein werden uitgebreid.²⁷

22

Vgl. Van der Kooi 1996.

23

Vgl. Koning 1983, appendix III.

24

Zie bijv. Willemze 1966, 81.

25

Grijp 1995a, 306.

26

Grijp 1995a, 305.

27

Vgl. Koning 1983, 34-35.

Gysbert

De groep Gysbert bracht drie lp's uit: *Doekele's Kafee* (1982), *Frisipaasje* (1984) en *In Earme Band* (1987), waarop in totaal 37 nummers te vinden zijn. Kort na het uitbrengen van de laatste lp ging de groep uit elkaar. Alle teksten van Gysbert zijn geschreven in het Fries. Ook hier betreft het spreektaal-Fries. Wel is de sfeer van veel teksten poëtisch, er is veelvuldig sprake van beeldend en metaforisch taalgebruik.

Ongeveer een derde van de teksten heeft een duidelijk hedendaagse en veelal kritische thematiek: over eenzaamheid in de moderne maatschappij, de (kern)bewapeningswedloop, een psychiatrische patiënt of een ontmoeting in Oost-Berlijn bijvoorbeeld. Twee andere belangrijke onderwerpen zijn de liefde (ook ongeveer een derde van de liederen) en de muziek (een kwart). Opvallend is het persoonlijke karakter van een groot aantal teksten. In ruim de helft van de teksten spreekt de zanger in de ik-vorm tot de luisteraar. In nog eens vier liederen staat het lied in de jij-vorm, de zanger spreekt persoonlijk tot iemand. Weliswaar komen ook in het werk van Irolt en Doede Veeman liederen in de ik-vorm voor, echter veel minder vaak. Bovendien wekken de meeste van die liederen de indruk dat de zanger in de huid van een personage is gekropen, terwijl Gysbert juist suggereert dat de zanger persoonlijk spreekt.

Iets meer dan een derde van de liederen speelt zich af in een Friese setting. Daarnaast is er een lied dat expliciet ingaat op Friesland als regio en de keuze voor het Fries als uitdrukkingmiddel: in *Frisipaasje* wordt het gebruik van het Fries verdedigd, andersdenkenden wordt 'taal-imperialisme' verweten. Ook dit lied is overigens in de ik-vorm geschreven, het gaat over de persoonlijke taalkeuze van de zanger. In *Gekke Geart* is de Friese folkbeweging zelf het onderwerp. Het lied begint alsof het gaat om een op een volksverhaal gebaseerde ballade, te vergelijken met bijvoorbeeld *Kattekwea* van Irolt of *Lysbeth* van Doede Veeman. In het laatste couplet spreekt de zanger dan zelf tot de luisteraar: 'Wie dit niet wil geloven omdat zoiets niet bestaat; ik kan hem niet anders als groot gelijk geven. Zulk wonderbaarlijk gebeuren in een fries volkslied, is de grootste kolder die op aarde bestaat.'²⁸

Deze dubieuze houding ten opzichte van de Friese folkbeweging, de context waarin Gysbert (deels) opereerde, kan voor een deel verklaard worden uit de klinkende muziek van Gysbert. Hier vinden we geen in de folk gebruikelijk instrumentarium van vooral akoestische snaar-

FRISIPAASJE

GYSBERT



◀ Hoes van *Frisipaasje* (1984).

instrumenten, fluiten en accordeons, zoals bij Irolt en Doede Veeman, maar een basisbezetting van (dikwijls elektrische) gitaar, basgitaar, drums, dwarsfluit en saxofoon. De muziek heeft dan ook vaak een pop-achtig karakter, al kan zeker niet gesproken worden van doorsnee-popsongs; daarvoor zijn de arrangementen te afwisselend.

Daarnaast vertonen ook de teksten van Gysbert een afwijking van wat gebruikelijk was in de folk. In Friesland is de folkbeweging weliswaar niet uitsluitend en ook niet voornamelijk, maar toch in belangrijke mate verweven met de keuze voor de Friese taal als uitdrukkingsmiddel. Dat heeft er wellicht toe bijgedragen dat Gysbert zich begaf in de Friese folkbeweging, evenals een gemeenschappelijke maatschappijkritische instelling. Gezien de sterk persoonlijke teksten van zanger Gerard Rinsma kan men echter eveneens veronderstellen dat Gysbert moeite had met dat andere belangrijke aspect van de folk, het teruggrijpen op 'volksmuziek', waarvan verondersteld wordt dat teksten tot stand komen in een lang proces van mondelinge overlevering waarbij uiteindelijk persoonlijke elementen uit teksten verdwijnen. Vandaar wellicht de kritiek op de Fryske folkssjongers in het lied *Gekke Geart*.

Op de tweede en vooral de derde lp wordt gewerkt met koperblazers. Op de hoes van de derde lp wordt de sa-

menwerking met het koperkwintet 'Mellow Brass' gemo-
tiveerd als een bewuste verwijzing naar Friesland:

*'In Friesland is brass- en fanfaremuziek erg populair; dat is bijvoorbeeld af te lezen aan het [grote] aantal korpsen en brassbands in de provincie. (...) Het was in mei 1983 toen Gysbert als Friese groep door Hans, een van haar leden, voor het eerst in contact kwam met deze koperblaaswereld; het idee van een mogelijke samenwerking werd op de tweede plaat al voorzichtig uitgeprobeerd. (...) Aangespoord door enthousiaste reacties van het koperkwintet en Gysbert probeerden Gerard en Hans om meer muziek van Gysbert voor koper te arrangeren. Op het concert van Gysbert en koperkwintet "Mellow Brass" in april van dit jaar [1987; EBB] was het resultaat te horen. Toen was ook direct iedereen er zeker van dat deze samenwerking op de plaat verschijnen moest.'*²⁹

De relatie met Friesland in het werk van Gysbert kan gekarakteriseerd worden als een bewuste keuze voor de Friese taal als uitdrukkingmiddel om op poëtische wijze te zingen over persoonlijke onderwerpen en – vanuit een evenzeer persoonlijke optiek – over maatschappelijke onderwerpen uit de directe omgeving van de zanger. Daarnaast verwijst de keuze voor koperblazers naar de Friese muziekwereld.

Regionale muziek als constructie van plaats

De drie besproken groepen en zangers articuleren, zoals we gezien hebben, elk een eigen Friese identiteit, hoewel ze alle drie opereerden in dezelfde context, die van de Friese folkbeweging tussen 1975 en 1987. Bij Irolt ontwikkelde zich vanuit een aanvankelijk sterke binding met een Fries mythologisch verleden tenslotte een vanzelfsprekend gevoel van worteling in de kleinschalige regio. Bij Doede Veeman gaat het om een voortdurend relativerende articulatie van een op kleinschaligheid gebaseerde, politiek linkse Friese regionale identiteit die door moderne ontwikkelingen bedreigd wordt. Gysbert tenslotte gebruikt de Friese taal als persoonlijk uitdrukkingmiddel, en verwijst daarnaast door de inzet van koperblazers naar Friesland.

Dit is alleen te begrijpen als we regionale identiteit niet zien als het natuurlijke gevolg van het bestaan van

²⁹
'Yn Fryslân is brass- en fanfaremuzyk aardich populair; dat is bygelyks ôf te lêzen oan it tal korpsen en brassbands yn de provinsje. (...) It wie maaie 1983, doe't Gysbert as fryske groep troch Hans, ien fan har leden, foar it earst yn kontakt kaam mei dizze koperblaaswrâld: it idee fan in mooglike gearwurking waard op de twadde plaat al foarsichtich útprobearre. (...) Oantrúne troch enthousiaste reaksjes fan it koperkwintet en Gysbert besochten Gerard en Hans om mear muzyk fan Gysbert foar koper te arranzjearen. Op it konsert fan Gysbert en koperkwintet "Mellow Brass" yn april fan dit jier wie it risseltaat te hearren. Doe wie ek fuortmeien elk der wis fan dat dizze gearwurking op de plaat ferskine moast.'

een ondubbelzinnige regio met een eigen cultuur, die vervolgens als vanzelfsprekend in de muziek uit die regio terug te vinden is. Als regionale identiteit het vanzelfsprekende gevolg is van het bestaan van een ondubbelzinnige, bijna 'tastbare' regio, dan ligt het voor de hand ook een ondubbelzinnige regionale identiteit aan te treffen. Dat is niet zo: we treffen in dit artikel al drie verschillende regionale identiteiten aan. Bovendien is het in tegenspraak met de formulering uit het begin van dit artikel, dat regionale identiteit, als vorm van sociale identiteit, een manier is waarop sociale groepen onderscheid maken tussen 'wij' en 'zij'. Sociale identiteit is in die optiek niet een in cultuur uitgedrukte essentie van een groep mensen, maar een constructie van sociale groepen en de individuen die van die groepen deel uitmaken.³⁰ In het theoretisch 'neutrale' domein van de cultuur³¹ construeren zij grenzen.

Zo'n visie op de relatie tussen muziek en sociale identiteit kan met name vruchtbaar worden toegepast op moderne samenlevingen als de Nederlandse. Daar immers is het bij uitstek moeilijk de relatie tussen sociale identiteit en muziek op te vatten als natuurlijk met elkaar verbonden. Het muzikaleven in Nederland is geen weerspiegeling van een homogene cultuur of van een lappendeken van naast elkaar bestaande afzonderlijke culturen. Het is eerder te beschrijven als een palet van mogelijkheden. Verschillende muzieksoorten, genres en stijlen kunnen elk verwijzen naar verschillende sociale identiteiten. Het individu is in principe vrij om uit dat palet te kiezen wat hem past. Die keuzes worden niet alleen bepaald door zaken als muzikale smaak en sociale achtergrond, maar ook door de manier waarop het individu zichzelf wil situeren in de maatschappij.³² Sociale identiteit is dus minstens voor een deel het gevolg van keuzes op individueel niveau.

Stokes omschrijft deze constructie van grenzen in de cultuur als een 'constructie van plaats', en beschrijft de rol die muziek in zo'n constructie kan spelen.³³ In het specifieke geval van regionale identiteit moet 'plaats' letterlijk worden opgevat. Het articuleren van regionale identiteit is in de visie van Stokes dus het construeren van een gevoel van geografische plaatsbepaling. Vanuit zo'n optiek moeten bij onderzoek naar regionale identiteit niet alleen de objectieve verwijzingen naar de regio in muziek worden aangewezen, maar moet ook gezocht worden naar de momenten waarop ervoor gekozen wordt op die ma-

³⁰ Barth 1969, 1994; Vermeulen 1984.

³¹ Begrepen in brede, antropologische zin als bijvoorbeeld in Kloos 1991, 15-19.

³² Vgl. de begrippen *choice*, *affinity* en *belonging* in Slobin 1993, en het wellicht als resultaat daarvan te begrijpen concept *musical pathway* in Finnegan 1989.

³³ Stokes 1994, 3-4.

nier een bepaalde regionale identiteit te articuleren. Door aandacht voor keuzemomenten kan licht worden geworpen op de achterliggende motivaties, waardoor regionale identiteit inzichtelijk wordt als constructie en muzikaal gedrag als strategie voor het bereiken van bepaalde doeleinden. Dergelijke keuzemomenten kunnen zich bijvoorbeeld voordoen bij het ontstaan van een groep, bij verandering van bezetting, bij het opnemen van nieuwe nummers in repertoire enzovoort.

In de bespreking van de geschiedenis van Irolt hebben we zo'n constructief moment gezien toen Kalma zijn speurtocht begon naar authentieke ('niet-gecomponeerde') Friese volksmuziek, teneinde Friese folk te kunnen maken naar het evenbeeld van buitenlandse voorbeelden. Toen er geen bronnen waren die aan deze omschrijving voldeden, werd op bestelling een alternatief voor deze bronnen geleverd door Friese dichters. Op die manier schiep Irolt, door welbewust een traditie te construeren, zichzelf een plaats in het muzikleven in Friesland als de Friese pendant van Britse, Vlaamse en Nederlandse folkgroepen die op hun 'eigen' volksmuziek teruggrepen. Dat Irolt en de om haar heen gestalte krijsende Friese folkbeweging ook als zodanig werden opgevat, blijkt uit het feit dat Irolt her en der in direct verband wordt gebracht met een ononderbroken lijn van volksmuzikanten, die teruggaat tot op de Friese bard Bernlef.³⁴ Irolt koos op dat moment voor het articuleren van een regionale identiteit waarvan de inhoud sterk bepaald werd door het ideeëngoed van de folkbeweging. Daarin wordt volksmuziek gezien als een authentiek verschijnsel, geworteld in een ver en soms mythisch verleden, overgeleverd door anonieme zegslieden en gedragen door een cultuurtaal.

Onderzoek naar de constructie van identiteit zou dit vervolgens moeten verklaren uit de achterliggende motivaties van Kalma en de overige Irolt-leden. Dit is geen gemakkelijke opgave. Zelfs de hoofdrolspelers kunnen niet altijd uitsluitel geven. Kalma zelf bijvoorbeeld verklaart zijn keuzemomenten uit een reeks toevalligheden: hij kwam in de folk terecht omdat hij in de pop bang was gehoorbeschadigingen op te lopen, hij kwam bij het Fries terecht omdat hij vooral aangesproken werd door de klankrijkdom van die taal, Irolt kwam bij volksverhalen terecht omdat Inez Timmer voor haar studie Engels aan de lerarenopleiding dergelijke verhalen moest lezen en tegelijkertijd in Friesland de eerste delen verschenen van de

³⁴
Zie bijv. Lambooj 1986, 116-117. Ook de titel van een paginagroot artikel in de *Leeuwarder Courant* van 2 september 1983 verwijst hiernaar: 'Friese volksmuzikanten: de bernsbern [kleinkinderen, EBB] fan Bernlef.'

volksverhalenverzameling van Ype Poortinga, en de verschuiving in thematiek van de teksten was voor een groot deel afhankelijk van de teksten die Irolt door dichters kreeg aangeboden.

Streven we een verklaring op macroniveau na, dan zou een aanknopingspunt gevonden kunnen worden in het werk van Jos Koning.³⁵ Hij ziet de Nederlandse folkbeweging in de jaren zeventig en het begin van de jaren tachtig als een muzikale vormgeving van de behoefte aan communalisme (het opereren in een groep met behoud van respect voor het individu) en verbindt dit met de sociale achtergrond van folkparticipanten. Het model voor dergelijke communale groepen vond men in de plattelandsgemeenschap, die ook in de regionale beleving zo'n centrale rol speelt. Dit kan een verklaring vormen voor het ontstaan van een sterk regionaal gekleurde folkbeweging in Friesland.

Besluit

In dit artikel heb ik laten zien dat Friese regionale identiteit, als vorm van sociale identiteit, in en door muziek kan worden gearticuleerd door het gebruik van muzikale, tekstuele en contextuele middelen, en dat er niet één maar verschillende Friese identiteiten bestaan. Een beschrijving van regionale identiteit vanuit een constructivistische invalshoek beperkt zich niet tot het opsommen van elementen in muziek die naar de regio verwijzen, maar schenkt ook aandacht aan de keuzes die tot het opnemen van die elementen leiden.

Tot slot wil ik aandacht vragen voor een mijns inziens belangrijke kwestie: de relatie tussen genre en identiteit. Zoals we hebben gezien, wordt in de folk van Irolt één specifieke vorm van Friese regionale identiteit vormgegeven, die verschilt van die van de folk van Doede Veeman en Gysbert. Het is interessant te onderzoeken of men, op grond van overeenkomsten tussen deze drie regionale identiteiten (men kan opperen: taalkeuze en een kritische houding ten opzichte van de huidige maatschappij), kan spreken van een overkoepelende Friese 'folk-identiteit' die in de Friese folkbeweging wordt uitgedragen, en hoe sterk deze specifieke vorm van identiteit verbonden is aan het genre van de folk.

³⁵
Koning 1983, m.n. de hoofdstukken
6 en 9.

Verder zou het interessant zijn uit te zoeken wat precies de inhoud is van de Friese regionale identiteiten zoals die elders worden gearticuleerd (als we ons beperken tot de muziek bijvoorbeeld in de popmuziek, de klassieke muziek of de jongerenkoren³⁶) en of deze identiteiten kenmerken gemeen hebben op grond waarvan toch gesproken zou kunnen worden van één algemene Friese identiteit die in specifieke (muziek)werelden op specifieke wijzen wordt vormgegeven. Zeker wanneer naast de tekst en de klinkende muziek bij verder onderzoek ook de context van de muziek in beeld zou komen, kan een veelkleurig beeld ontstaan van de wijze waarop muziek een rol vervult in de constructie van regionale identiteiten.

Summary

Irolt's Frisian folk music

The Dutch folk revival began around 1960, following similar trends in America, England, and Ireland. In the Netherlands in the early 1970s, groups and soloists increasingly tried their hand at playing Dutch folk music and singing in Dutch. In the province of Friesland, *Irolt* was the first folk music group to sing in the Frisian language producing seven Frisian-language folk records between 1975 and 1987.

Irolt's work serves as an interesting example of how music can be used to express (regional) identity. Regional identity may be communicated through music in three ways: in the lyrics, in the music, and in the music's context. *Irolt* included all three facets. The lyrics were written in the Frisian language and contain references to Friesland. While there is no distinct Frisian musical style, allusions to Friesland were made in a few minor respects, for example by playing a *noardske Balke*, an indigenous variant of the dulcimer. Contextually, *Irolt* presented itself as a significant force within the Frisian Society of Folk Musicians 'Tsjoch'.

The expression of regional identity through music may be described as a construction of place. *Irolt* built into its music a particular view of Friesland which evolved throughout the group's 12-year existence. The first records can be seen as inventing Frisian folk music. As there was no old Frisian music to be revived, Frisian poets were commissioned to compose poems about Friesland's (mythical) history. These verses were put to music in a style inspired by British folk-rock groups, such as Fairport Convention. Gradually, the emphasis in the texts shifted from a mythical-historical to a more contemporary interpretation of what it means to be an inhabitant of Friesland.

Irolt's 'construction of Friesland' differs from that of other folk artists in the same period. The soloist Doede Veeman, for example, expressed a more critical, political view of life in Friesland, whereas the group Gysbert voiced a more personal and poetic vision. An essential question is whether or not there is a more general 'Frisian identity'. In order to answer this, the expression of Frisian identity in other musical genres, including popular music, classical music or choral music, so very popular in Friesland, must be investigated.

Bijlage 1

Bronnenmateriaal

a. Geluidsmateriaal

- Farmers Union
1979, *Reunion*. Universe Productions LS-15
- Fungus
1975, *Fungus*. Negram NG 2117
- Gysbert
1982, *Doekele's Kafee*. Eigen beheer
- 1984, *Frisipaasje*. Universe Productions DLS 56
- 1987, *In earne Band*. Golf Records
- Irolt
1975, *De Gudrun Sêge*. Universe Productions hot 1.07
- 1977, *Kattekwea*. Philips 6416 113
- 1979, *De Smid fan Earnewâld*. Philips 6423 300
- 1982, *Bûtersjerne*. Universe Productions DLS 89
- 1983, *Spylman*. Universe Productions DLS 90
- 1984, *Doarmje*. Universe Productions DLS 91
- 1986, *Wêr Sille Wy Us Nei Wenjen Sette?* Universe Productions DLS 92
- 1994, *Ier of Let* [verzameld werk in box met vier cd's]. Universe Productions CDLS 9411721 - 9411724
- Pugh's Place
1971, *West One*. Decca 6419 004
- 1972, *Child in Time*. Universe Productions
- 1972, *Live*. Universe Productions
- Rju Nommele Hearen
1985, *De Rju Nommele Hearen fan it Wetterskip*. Eigen beheer
- Veeman, Doede
1978, *Frustraesjebloes*. Universe Productions LS-8
- 1987, *Hûske*. Universe Productions DLS 8-7125

b. Voornaamste geschreven bronnen (chronologisch)

- Kuiper, W., 'Fries folkfestival', *Folk Sounds* nr. 126 (1976) 10-11
- Cuperus, Sj., 'Farmers Union. Ut ferhaal...' (Programma reünieconcert 30-4-1978)
- Libbenga, J., 'Fryslân Boppe! In het dorpje Wommels ontmoeten wij de gebroeders Durk en Jouke Geertsma...', *Muziekkrant Oor* nr. 12 (1978) 38-39
- Kamminga, D., 'Kent u ze nog? Pugh's Place', *Leeuwarder Stadsblad* 22-10-1980

Dijkstra, J., 'Nanne Kalma over Irolt', *JanViool* nr. 40 (1981) 11-13

Vries, S., 'Inez Timmer docht mear as by Irolt sjonge. It is goed om mear te wollen as men kin, it hâldt jin warber', *Frysk & Frij* 12/5 (1983) 1, 5

N.N., 'Friese volksmuzikanten: de bernsbern fan Bernlef', *Leeuwarder Courant* (vrijdagse bijlage LCetera) 2-9-1983, 1

Groot, P. de, 'Nanne Kalma oer it ôfskie fan Irolt: "It grypt my mear oan as ik tocht hie"', *Leeuwarder Courant* (vrijdagse bijlage LCetera) 18-9-1987, 4

Kingma, J., 'Tiidrek fan tolve jier Irolt foarby: wy barste noch fan de ideeën', *Friesch Dagblad* 26-9-1987, 11

Haagsma, J., 'Irolt construeerde Friese volksmuziek-traditie', *Leeuwarder Courant* (cultuurbijlage Freed) 25-11-1994

Haagsma, J., 'Reünie van Irolt meer dan nostalgie', *Leeuwarder Courant* 28-11-1994, 9

Irolt. Ier of let. It boek (Sneek 1994)

Oosterhaven, B., 'Talint, Tafal en Tâlis. Irolt; folkgroep yn Fryslân 1975-1987', in: *Irolt. Ier of let. It boek* (Sneek 1994) 5-8

Bijlage 2

Fragmenten liedteksten Irolt

1. *De Skaking* (Jan Tulp; eerste twee coupletten. Van de lp *De Gudrun-Sêge*, 1975)

En Hettel wie in foarst / fierwei op Helgolân.

En Hilde, syn wiif, wie knap, / mar net de knapste fan it lân.

Want moaier noch as Hilde / wie Gudrun, d'âldste faam.

Sa kaam 't dat mannich foarst fan fier / oan't hôf fan Hettel kaam.

'Jou Gudrun my as wiif.' / sa wie ek Hartmoets bea, mar hy stie Hettel lang net oan / en 't andert wie koart: 'Nea!'

Sels Herwig, Seelâns foarst / moast sûnder him werom, Al hie se him ek noch sa leaf, / dêr joech har heit neat om.

(...)

Vertaling: *De schaking*

En Hettel was een vorst ver weg op Helgoland en Hilde, zijn vrouw, was knap, maar niet de knapste van het land

Want mooier nog dan Hilde was Gudrun, de oudste dochter

Zo kwam het dat menig vorst van ver het hof van Hettel bezocht

'Geef mij Gudrun als vrouw', zo was ook Hartmoet's bede

Maar hij stond Hettel helemaal niet aan, en het antwoord was kort: 'Nooit!'

Zelfs Herwig, Zeeland's vorst, moest zonder haar weer terug

Ook al had ze hem nog zo lief, haar vader gaf daar niets om

2. *Rêdbêd* (Pyt Jon Sikkema. Van de lp *Bûtertsjerne*, 1982)

Dêr stie 't doopfet, dêr de preester, / dêr stie ek de kandidate;

Dat wie Rêdbêd, Frysk prinsesse; / dy woe lykwols
earst noch prate:

'Sjoch ik yn de kristenhimel / âlden en famylje wer?'
Preester, bang foar syn klandyzje, / sei dochs: 'Nee,
dat kin net, hear!'

Langút dûkte se yn't djippe / doopfet, wylst se optein
sei:
'Lang om let út dat ferhipte / lytse Fryske rûntsje
wei!'

Vertaling: *Rêdbêd*

Daar staat de doopvont, daar de priester, daar staat
ook de kandidate
Dat was Rêdbêd, Friese prinses, maar die wilde eerst
nog praten:
'Zie ik in de christenhemel ouders en familie te-
rug?'
Priester, bang voor zijn klandizie, zei toch: 'Nee,
dat kan niet, hoor!'
Languit dook ze in de diepe doopvont terwijl ze
opgetogen zei:
'Eindelijk uit dat verhipte kleine Friese kringetje
weg!'

3. *Boelguodsdei* (A.M. Wybenga; eerste vier strofen.
Van de *lp Wêr Sille Wy Ûs Nei Wenjen Sette*, 1986)

't Is feest yn 't doarp, it folk rint gear, / men makke
jin der wol op klear;
sa heal foar sneins en heal foar deis / is 't heale
doarp al ûnderweis.
En mei skoan sinten yn'e ponge / sil aanst elk syn
liet wol sjonge.

Elk meunstert foar de sjeu mei 'n sucht, / wat hy yn
skuorre of bûthús sjucht;
der is wol yn'e buorkerij / foar elk wat fan syn ga-
ding by;
en wat temûk en yn in hoekje / skriuwt men jins
prizen yn in boekje.

In skuorfol minsken, blond en griis, / is mei dit
wûnder wakk're wiis;
benammen foar in kliber bern / is hjir in hiel bult
nijs te sjen;

wat kinn' se op 't hea moai rollebolje / en om in
hoekje stean wat froulju.

De boer... / syn lege stal... / fansels...
hy wurdt in mantsje foar de Skrâns.

Vertaling: *Openbare verkoping*

Het is feest in het dorp, het volk verzamelt zich,
men maakt zich gereed
Zo half voor de zondag en half voor door de weeks
is het halve dorp al onderweg
En met mooi wat geld in de zak zal ieder dadelijk
zijn eigen lied wel zingen

Ieder inspecteert voor de aardigheid met een zucht,
wat hij in de schuur of de veestal ziet
Er is in de boerderij voor elk wat van zijn gading bij
en wat stiekem in een hoekje schrijft men zijn prij-
zen in een boekje

Een schuur vol mensen blond en grijs, is met dit
wonder heel erg blij
Vooral voor een menigte kinderen is hier veel nieuws
te zien
Wat kunnen ze op het hooi mooi stoeien, en om een
hoekje staan wat vrouwen

De boer... Zijn lege stal ... Natuurlijk ...
Hij wordt een mannetje voor de Schrans

Literatuur

- Barth, F. (ed.), *Ethnic groups and boundaries. The social organisation of cultural difference* (Londen 1969)
- Barth, F., 'Enduring and emerging issues in the analysis of ethnicity', in: *The anthropology of ethnicity. Beyond 'ethnic groups and boundaries'* (Amsterdam 1994) 11-32
- De Blom 4/1 (1982) [speciaal nummer t.g.v. Tsjoch-5-festival 18-9-1982; interviews met Nanne Kalma, Roel Slofstra, Doede Veeman, Pyt Jon Sikkema]
- Boone, H., *De bommel in de Lage Landen* (Brussel 1976)
- Breuker, Ph., *Rink foar in boek, Rients foar in lietsje* (getypt verslag Frysk Instituút, Rijksuniversiteit Groningen 1995)
- Dallas, K. e.a., *The electric muse. The story of folk into rock* (Londen 1975)
- Finnegan, R., *The hidden musicians. Music making in an English town* (Cambridge 1989)
- Fryslân sjongt (Leeuwarden 1966⁶)
- Greenhill, P., "'Barrett's Privateers" and "Barratt's Privateers"', in: *Transforming tradition. Folk music revivals examined* (Urbana/Chicago 1993) 137-159
- Grijp, L.P., 'Is zingen in dialect Normaal? Muziek, taal en regionale identiteit', in: *Zingen in een kleine taal. De positie van het Nederlands in de muziek. Themanummer Volkskundig Bulletin 21,2* (1995a) 304-327
- Grijp, L.P., 'Zingen in een kleine taal. De muzikale taalkeuze van Nederland', in: *Zingen in een kleine taal. De positie van het Nederlands in de muziek. Themanummer Volkskundig Bulletin 21,2* (1995b) 153-184
- Grijp, L.P., 'Van dialectlied tot boerenrock. Muziek en regionale identiteit', in: C. van der Borgt e.a. (ed.), *Constructie van het eigene. Culturele vormen van regionale identiteit in Nederland* (Amsterdam 1996) 91-108
- Kloos, P., *Culturele antropologie. Een inleiding* (Assen 1991)
- Koning, J., *De folkbeweging in Nederland. Analyse van een bedendaagse muzieksubcultuur* (Dissertatie Universiteit van Amsterdam 1983)
- Kooi, J. van der, 'Het Fries eigene. Historie, taal of ...?', in: C. van der Borgt e.a. (ed.), *Constructie van het eigene. Culturele vormen van regionale identiteit in Nederland* (Amsterdam 1996) 141-154
- Lieteboek. *Algemeene aamling fan alde en nije Fryske sängen mei piano- en oargellieding* (Leeuwarden 1948)
- Lambooi, Th.P.A., *Leeuwarden musiceert. II, Leeuwarder muziekleven 1940-1985* (Drachten/Leeuwarden 1986)
- Lookman, J., en B. Lotz, *Danswijzen uit het vioolboek van Wieger Michiels Visser* (Utrecht 1983)
- MacDonald, Sh. (ed.), *Inside European identities. Ethnography in Western Europe* (Providence/Oxford 1993)
- MacKinnon, N., *The British folk scene. Musical performance and social identity* (Buckingham 1993)
- Molen, S.J. van der, 'Andreas Kiers. Zijn muziekboek, of internationale dansen in de negentiende eeuw', *ESTRIK* 40 (1966) 195-205
- Molen, S.J. van der, 'Een Fries vioolboek van omstreeks 1820 uit Oosterzee', *ESTRIK* 48 (1974) 74-81
- Oosterhaven, B. (ed.), *Muzyk yn Fryslân. Aspekten fan it Fryske muzyklibben juster en hjoed* (Leeuwarden 1996)
- Rimmer, J., *Two dance collections from Friesland. And their Scotch, English and Continental connections* (Groningen 1978)
- Rosenberg, N. (ed.), *Transforming tradition. Folk music revivals examined* (Urbana/Chicago 1993)
- Slobin, M., *Subcultural sounds. Micromusics from the West* (Middletown 1993)
- Stokes, M. (ed.), *Ethnicity, identity and music. The musical construction of place* (Providence/Oxford 1994)
- Vermeulen, H., *Etnische groepen en grenzen. Surinamers, Chinezen en Turken* (Weesp 1984)
- Willemze, Th., *Muziekinstrumenten* (Utrecht/Antwerpen 1966)