

Dat gevoel van absolute vrijheid – dat gevoel
van geen richting en tegelijk de grootste
richting van de wereld – te kunnen voelen
*dat ik hier op een of andere manier deel van
uitmaak.*

*– Sam Phillips, over een levenslange
loopbaan als muziekproducer*

INHOUD

Ouverture	13
1 Authenticiteit	
<i>Hoe expressie klinkt</i>	27
2 Realisme	
<i>Hoe muziek oogt</i>	51
3 Avontuurlijkheid	
<i>Hoe risico's nemen klinkt</i>	85
4 Melodie	
<i>Hoe muziek aanvoelt</i>	117
5 Tekst	
<i>Hoe identiteit klinkt</i>	149
6 Ritme	
<i>Hoe muziek beweegt</i>	183

7	Timbre	
	<i>Hoe klank klinkt</i>	213
8	Vorm en functie	
	<i>Hoe een producer het hoort</i>	249
9	Liefde op het eerste gehoor	
	<i>Fourw eigen muziek</i>	283
	Coda	313
	Woord van dank	317
	Noten	321
	Bibliografie	333

OPMAAT

HOE HET KLINT IN EEN ANDERE TAAL

In de oorspronkelijke Engelse versie van dit boek wordt vrij nadrukkelijk onderscheid gemaakt tussen de begrippen ‘record’ en ‘song’. Een ‘record’ is een specifieke registratie van een stuk muziek. Omdat we in de afgelopen decennia vele geluidsdragers hebben gekend, kan zo’n registratie allerlei gedaanten hebben, die reiken van een vinyl grammofoonplaat, een cd, een YouTube-video tot een gestreamd audiobestand en zelfs tot zoiets als een Playskool Cassette Recorder.

Voor dat veelomvattende woord ‘record’ kent het Nederlands geen geschikte eenduidige term. Daarom is in deze vertaling, afhankelijk van de context, gekozen voor gangbare, zij het niet altijd compleet dekkende begrippen als ‘plaat’, ‘nummer’ of ‘opname’.

Het begrip ‘song’ is daarentegen vrijwel synoniem met ‘compositie’ en is een aanduiding voor de tekst en de melodie van een specifiek stuk muziek, los van wie het uitvoert of opneemt.



OUVERTURE

Ik kan precies aangeven op welk moment de tocht begon die er uiteindelijk toe leidde dat naar muziek luisteren mijn beroep werd. Het was bij een optreden van Led Zeppelin in de Forum-arena in Los Angeles en ik was toen twintig jaar oud. Honderden concerten later beschouw ik dit nog altijd als een van de beste die ik ooit heb meegemaakt. Robert Plant, toen op het hoogtepunt van zijn roem als rockheld, hypnotiseerde het publiek met zijn zang, terwijl gitarist Jimmy Page, gehuld in een met oranje en karmozijnrode draken bestikt zwartzijden pak,¹ vlammeende akkoorden uit zijn gitaar sloeg. Maar toen het concert ongeveer halverwege was – de band was nog niet toe aan klassiekers als ‘Kashmir’ en ‘Stairway to Heaven’ – realiseerde ik me dat het tijd was om te gaan.

Ik vond het verschrikkelijk dat ik weg moest. Muziek was voor mij de meest wezenlijke bron van passie, dat wat mijn bestaan betekenis gaf, en het concert had me totaal in vervoering gebracht. Maar als ik niet om halfelf thuis was, zou ik de wind van voren krijgen. Al was het niet van mijn ouders. Mijn moeder was overleden toen ik veertien was en ik woonde niet meer bij mijn vader. Ik was op mijn zeventiende gestopt met school en was getrouwd met een wat oudere vriend, vanuit de gedachte dat dat een eenvoudige uitweg naar veiligheid en zelfstandigheid zou zijn. Maar mijn huwelijk had me niets anders bezorgd dan eenzaamheid en uitzichtloze wanhoop. Mijn man kon het niet uitstaan dat ik zoveel van muziek hield, en als ik niet thuis zou komen op het door hem vastgestelde tijdstip, zou hij me staan opwachten, woedend en vol jaloezie – of erger. Dus op het moment dat Page de akoestische arpeggio’s inzette waarmee

‘Bron-Yr-Aur Stomp’ opent, zei ik tegen mijn verbaasde vrienden dat het me speet en ging neerslachtig op weg naar de uitgang.

Ik voelde me zo machteloos en zo ellendig. Al mijn hele leven lang had ik een intense, onweerstaanbare en naar mijn gevoel *noodzakelijke* relatie met muziek – wanneer ik naar muziek luisterde was het of elke noot even belangrijk en elke tekst even waar was – en toch had ik me onder druk laten zetten om een van de opwindendste muzikale ervaringen van mijn leven af te breken en terug te keren naar een geïsoleerd bestaan. Totaal onverwacht stak er een gevoel van verzet in me op. Ik bleef staan, wierp mijn hoofd in mijn nek à la Scarlett O’Hara, richtte mijn blik op de stalen binten en deed mezelf een gelofte: *Op een dag kom ik terug in het Forum om het geluid te mixen bij een liveconcert van een geweldige band!*

Het was een volstrekt onrealistisch idee. Om te beginnen wist ik niet zo goed wat een geluidstechnicus eigenlijk deed, laat staan hoe je er een moest worden. Ik bespeelde geen instrument. Ik zong niet. Ik kende geen muzikanten of mensen uit de muziekindustrie. Ik verdiende mijn geld door aan een lopende band hartkleppen vast te naaien bij een biomedisch bedrijf. Toch had dat onwaarschijnlijke muzikale droombeeld in mijn achterhoofd liggen rijpen sinds ik ooit, toen ik nog heel klein was, een foto had gezien op de achterkant van een plaat van Sonny & Cher. Daarop zag je een man die achter een indrukwekkend paneel vol knoppen en schuifregelaars zat. Het bijschrift luidde ‘Geluidstechnicus’. Toen ik die foto zag kwam er iets in me op dat meer een gevoel dan een bewuste gedachte was: *Die man maakt platen, maar speelt geen instrument! Dat zou ik misschien kunnen doen!*

Niet lang na dat Led Zeppelin-concert besloot ik mijn voornemen in praktijk te brengen. Ik scheidde van mijn echtgenoot en verhuisde naar Hollywood, met nog geen honderd dollar op de bank. Ik wist een professioneel geluidsbedrijf over te halen me op de bonne-

fooi aan te nemen als leerling-onderhoudstechnicus. Daar leerde ik hoe ik de geavanceerde elektronische apparatuur moest repareren en installeren die gebruikt wordt in opnamestudio's, de magische werkplaatsen waar muzikale tovenaars hun albums maakten. Het werk als audiotechnicus was lang niet zo prestigieus als muziek maken – of zelfs als mixen – maar binnen een paar jaar tijd kreeg ik toch van heel dichtbij een beeld van de manier waarop getalenteerde muzikanten als Crosby, Stills & Nash, Jackson Browne en Bonnie Raitt hun platen maakten.

Ik bewonderde alle artiesten aan wier muziek ik een bijdrage mocht leveren, maar het genre waarvan ik het meest hield was soul: artiesten als James Brown, Marvin Gaye, Al Green en Sly Stone. En het stond als een paal boven water welke muzikant mijn favoriet was. De nieuwkomer die afrekende met alle conventies van rock, pop en soul: *Prince*. Maar Prince nam zijn muziek ergens anders op en ik wist dat hij nooit zomaar zou komen binnenlopen in de studio in Los Angeles waar ik werkte.

En toen, vroeg in de zomer van 1983, op een dag die mijn leven zou veranderen, werd ik opgebeld door een ex-vriend, die als hoofdtechnicus werkte voor Westlake Audio, de favoriete studio van Michael Jackson. Met zijn vette Bostonse tongval zei John: 'Je droombaan ligt voor je klaar! Prince zoekt een technicus!' Ik wist meteen dat die baan voor mij was. Ik was al een Prince-fan vanaf het moment dat ik, achter in een bus die over Sunset Boulevard in Hollywood naar het oosten reed, zijn eerste single, 'Soft and Wet', uit een gettoblaster hoorde komen die een jonge zwarte tiener op schoot had. Ik had Prince al een aantal keren zien optreden en had al zijn albums. Ik wist bovendien via de professionele wandelgangen dat hij graag met vrouwen werkte.

Zijn genre-overschrijdende geluid en zijn avant-gardestatus maakten hem tot een witte raaf, een eclectische buitenstaander in

de ogen van de folkrockmuzikanten in mijn omgeving in Zuid-Californië. Maar het feit dat ik een van het minuscule handjevol vrouwelijke geluidstechnici in deze bedrijfstak was maakte mij evengoed tot een witte raaf. Van de meer ervaren technici in Los Angeles had niemand belangstelling voor de baan, omdat je daarvoor naar het Midden-Westen moest verhuizen, duizenden kilometers van het epicentrum van de entertainmentindustrie. Ik daarentegen was bereid om alles en iedereen achter me te laten, naar Minneapolis te verkassen en de persoonlijke technicus te worden van de artiest die voor mij het meest betekende.

Prince had juist de tour voor zijn baanbrekende dubbelalbum 1999 achter de rug. Hij was nog maar net begonnen aan zijn volgende plaat en het eerste wat ik voor hem moest doen was een nieuwe studiotafel installeren in zijn huis. Het kostte me ongeveer een week om die klus te klaren, waarna we incidenteel korte gesprekjes begonnen te voeren (Prince was zoals bekend heel zwijgzaam, vooral wanneer hij aan het werk was). Die gingen altijd over apparatuur en praktische aangelegenheden, maar op een dag, toen ik aan kwam rijden bij de poort naar zijn huis had ik Sly & the Family Stone's 'Thank You (Falettinme Be Mice Elf Agin)' flink hard opstaan in de auto. Ik deed het raam open en drukte op de knop van de intercom. Prince antwoordde... door mee te zingen.

Waarschijnlijk was dat de eerste keer dat hij beseftte dat hij en ik dezelfde muzieksmaak hadden – dat we 'in dezelfde straat woonden', zoals hij het graag formuleerde. Misschien is dat de reden waarom hij, toen ik eenmaal klaar was met het installeren van de apparatuur, me onverwacht uitnodigde om op de stoel van de geluidstechnicus te gaan zitten.

Er is een wereld van verschil tussen een onderhoudstechnicus en een geluidstechnicus. Om een analogie uit de filmwereld te gebruiken, de geluidstechnicus is te vergelijken met de director of photo-

graphy, terwijl de onderhoudstechnicus het teamlid is dat de camera repareert. Maar Prince realiseerde zich niet – of, waarschijnlijker nog, vond het niet belangrijk – dat ik geen ervaring had met het manipuleren van geluid. Hij vertrouwde op mijn technische kennis en was, nogal waaghalzig, bereid om te vertrouwen op mijn vermogen om te luisteren. Voor iemand die er zo op gebrand was om carrière te maken in de muziekindustrie was dit een ongekende mogelijkheid. Ik leerde van een van de origineelste muzikale geesten van zijn generatie hoe ik platen moest maken, door te horen wat hij hoorde en door door zijn oren te luisteren. Bij mijn eerste professionele ervaring achter de geluidstafel daagde het me al snel dat al die gelukkige uren die ik had besteed aan het luisteren naar grammofoonplaten me hadden voorzien van een veelomvattend mentaal referentiekader voor het nemen van muzikale beslissingen. Is een geluidstechnicus eenmaal vertrouwd met de technische hulpmiddelen die haar ten dienste staan, dan is de volgende stap gebruik te maken van die hulpmiddelen om iets te maken dat haar bevalt. Mijn levenslange passie – platen luisteren – hielp me om het geluid te modelleren en op iets uit te komen dat de goedkeuring van mijn nieuwe baas kon wegdragen.

Het album waaraan we in die studio in het souterrain werkten was *Purple Rain*. Het werd een van de succesvolste en invloedrijkste albums aller tijden. Er werden meer dan 25 miljoen exemplaren van verkocht en het leverde Prince twee Grammy's en een Oscar op. Het stond vierentwintig weken lang nummer één in de Top 200 van *Billboard*, wat, ex aequo met een ander album, de op vijf na langste periode sinds het bestaan van de lijst was.

Ik reisde als geluidstechnicus mee met Prince' *Purple Rain*-tour, en een van de podia waar hij optrad was het Forum in Los Angeles. Hoewel ik niet als mixer achter het mengpaneel in de zaal zat, had ik een taak die in mijn ogen nog beter was: ik nam het concert op in een

geluidswagen die geparkeerd stond achter het podium. Dit concert zou worden vastgelegd voor het nageslacht en dat was mijn verantwoordelijkheid.

In de meeste opzichten was het een avond als alle andere. De licht- en geluidsinstallaties werden opgesteld en getest. De praktikabels en rekwisieten werden op hun plaats gezet. Er werden instrumenten en microfoons klaargezet, aangesloten en getest. Dit alles verliep vlot, dankzij de efficiëntie van een goedgepaste groep roadies. Maar voor mij was dit concert allesbehalve een routineklus.

Ik kweet me van mijn vaste bezigheden: microfoons bijstellen, het optimaliseren van het volume, en het zorgvuldig schaven aan de klank tijdens de soundcheck van de band. Maar intussen vóelde ik daar, hoog boven mijn hoofd, aldoor die stalen binten. Ik wist nog precies waar op de tribune ik had gestaan, acht jaar daarvoor, toen ik mijzelf die onmogelijke belofte deed. Nu was die werkelijkheid aan het worden: ik was een professionele geluidstechnicus en werkte in het Forum voor de artiest die wat mij betreft de beste van de wereld was.

Een paar uur voor het concert nam ik de cassette van onze soundcheck mee naar Prince's kleedkamer om te overleggen over een paar laatste details. Hij zat in zijn eentje aan een make-up tafel. Hoewel ik hem zelden iets persoonlijks vertelde, betekende dit ogenblik zo veel voor me dat ik het niet voor me kon houden.

‘Prince, ik wil je iets vertellen...’

Hij keek me nieuwsgierig aan. Ik vertelde hem over de belofte die ik mezelf had gedaan bij het Led Zeppelin-concert en besloot mijn verhaal met, naar ik hoopte, simpele woorden die een eenvoudige waarheid uitdrukten: ‘... en ik wilde je alleen maar bedanken dat je mijn droom hebt laten uitkomen.’

Het was algemeen bekend dat Prince gekeuvel over koetjes en kalfjes en onnodige persoonlijke gesprekken uit de weg ging, en

zijn gedachten liever tot uitdrukking bracht in zijn songteksten. Zowel in het openbaar als tijdens het werk met collega's hield hij zijn gezicht altijd strak in de plooi om zich niet door de meedogenloze beslommeringen van het sterrenbestaan af te laten leiden van zijn artistieke taak. De echte Prince van voor zijn beroemdheid zag ik maar een heel enkele keer doorschemeren, maar dit was een van die zeldzame ogenblikken. Op zijn gezicht verscheen een brede glimlach waaruit werkelijke vreugde sprak dat hij mijn visioen had laten uitkomen – en in zijn ogen kon ik zien dat ook hij zijn dromen had waargemaakt. Er hoefde niets meer gezegd te worden. Het was een van de meest vertrouwelijke momenten gedurende onze buitengewoon productieve, vier jaar durende samenwerking.

Na verloop van tijd keerde ik terug naar Los Angeles, waar ik ging werken als vrijgevestigd geluidstechnicus. Algauw kregen platenlabels en artiesten in de gaten dat ik naast technische knowhow ook beschikte over een goed stel oren. Ik kwam weer een tree hoger op de ladder toen ik de rol van producer op me nam. Als een geluidstechnicus vergelijkbaar is met de director of photography van een film, is de producer vergelijkbaar met de regisseur, die de spelers aanstuurt, kritiek levert op de arrangementen en zorgt dat het definitieve product beantwoordt aan de artistieke maatstaven.

Halverwege de jaren negentig was ik uitgegroeid tot een van de zeer weinige succesvolle vrouwelijke producers in de zwaar door mannen gedomineerde muziekindustrie. (Tijdens het grootste deel van mijn carrière als producer kon je het aantal vrouwen die uitsluitend als zodanig werkten op de vingers van één hand tellen.) Ik werkte als technicus, mixer en producer met tal van artiesten, onder wie David Byrne, Tevin Campbell, Rusted Root, Robben Ford en Geggy Tah. Ik werkte mee aan albums die goud en platina haalden; zo was ik ook coproducer van de nummer-een-hit 'One Week' van de Barenaked Ladies. Ik had een van de hoogste doelen in het leven

van een professioneel muziekluisteraar bereikt: songs omzetten in *platen* – de dingen die luisteraars bewonderen en liefhebben. Maar hoewel ik nauw samenwerkte met een aantal van de meest getalenteerde muzikanten in deze branche, overkwam het me gedurende mijn hele carrière dat ik me op privémomenten een ongemakkelijke vraag stelde.

Was luisteren naar muziek nu echt belangrijk?

Hoewel ik goed verdiende en steeds het respect van mijn collega's genoot, had ik het gevoel dat er in de studio een onzichtbare lijn was waar ik niet overheen kon. Diep vanbinnen bleef ik 'alleen maar' een luisteraar. Ik liet me dikwijls overreden door muzikanten, zelfs als ik het niet met hen eens was, omdat ik geloofde dat mijn eigen muzikale mening minder gewicht in de schaal legde dan die van een componist of een muzikant. De rol van muziekproducer lag me en beviel me, maar tijdens ietwat genuanceerdere gesprekken over hoe muziek werkt voelde ik me soms een buitenstaander.

Mijn ideeën over het belang van luisteren veranderden niet van de ene dag op de andere, maar ik kan het begin ervan terugvoeren op een gedenkwaardige ontmoeting met een van de meest geprezen muzikanten aller tijden: de jazzlegende Miles Davis. Hoewel het verscheidene jaren duurde voor ze tot volle wasdom kwam, zou een kiem van wijsheid die hij plantte uiteindelijk een complete verandering te weegbrengen in mijn ideeën over waar het nu eigenlijk om gaat bij het luisteren naar muziek – en me ertoe brengen dit boek te schrijven.

Op een dag kwam Miles naar Prince' huis in Minnesota, voor het avondeten en om te luisteren naar een paar nummers waaraan we werkten. Na het eten kwamen ze naar beneden, waar ik in de studio op ze zat te wachten. Miles stond pal voor me, met zijn rug naar me toe, en praatte intussen met Prince' vader John Nelson, een jazzpianist. De twee muziekveteranen waren verwickeld in een wonderlijk gesprek over broeken.

‘Ik vind die broeken met strepen die je draagt echt heel mooi,’ zei Prince’ vader.

‘Ik draag geen broeken met strepen,’ antwoordde Miles.

‘Ja hoor, ik heb je er ooit een zien dragen.’

‘Waar zag je me dan in een broek met strepen?!’

‘Op de tv! Bij de Grammy’s!’

‘Ik heb helemaal geen broek met strepen!’

‘Jawel! Zwart-wit gestreept!’

‘Maar ik zeg je toch, ik heb helemaal geen gestreepte broek!’ hield Miles vol. Plotseling draaide hij zich om, keek me aan met die befaamde intense blik in zijn ietwat uitpuilende ogen, een centimeter of twintig van mijn gezicht, en riep: ‘Ja, toch wel!’, alsof hij al die tijd al met me had staan praten. ‘Ze zijn van palingvel gemaakt, zoals in Vietnam!’

Ik liet me niet kennen en riep terug ‘PALING? Zoals in Vietnam?’

Miles Davis bleef stokstijf staan, nog altijd met zijn gezicht onbehaaglijk dicht bij het mijne, en liet een spervuur aan vragen op me los:

‘Wie ben je?’

‘Susan.’

‘Waar kom je vandaan?’

‘Anaheim.’

‘Wat doe je?’

‘Ik ben geluidstechnicus.’

‘Hoe lang werk je al hier?’

‘Sinds een paar jaar.’

Toen de ondervraging voortduurde begon het me geleidelijk te dagen dat deze vreemde gedachtewisseling precies dat was wat jazz-musici doen: Miles ‘speelde’ me verbale riffs toe waarop ik moest antwoorden, over en weer en zonder pauze, alsof hij improviseerde met een collega-muzikant. Het vervulde me met een zekere trots dat

ik wist in te spelen op zijn voorzetten en het tempo wist vast te houden. Op het hoogtepunt van ons duet lanceerde Miles de uitspraak die me ertoe zou brengen de waarde van mijn bijdrage aan de muziek opnieuw te overdenken.

‘Ben je een muzikant?’

‘Nee, dat ben ik niet.’

‘Dat is oké,’ verklaarde hij, terwijl hij zijn grote ronde ogen nog altijd strak op mij gericht hield. ‘Sommige van de beste muzikanten die ik ken zijn geen muzikanten.’

En toen draaide hij zich om; de onvoorziene jamsessie was voorbij.

Ik begreep Miles’ raadselachtige uitspraak toen niet helemaal, maar ik had het idee dat hij iets had gezegd dat waar was en van wezenlijk belang voor een beter begrip van de muziek. Zijn woorden zweefden rond in mijn achterhoofd terwijl ik me samen met muzikanten, producers en geluidstechnici verdiepte in muziek, van de miniemste details tot de gewichtigste afwegingen. In de loop der tijd, toen mijn zelfvertrouwen in de studio groeide, en ik een enorme variëteit aan grote muzikale geesten in actie had gezien, drong het langzaam tot me door dat ik een visie op muziek begon te ontwikkelen die een aanvulling kon zijn op het conventionele muziektheorieonderwijs zoals dat wordt gegeven op conservatoria als Juilliard en Berklee.

Luisteren naar muziek – letten op wat er wel en niet werkt in een song, de ritmes en melodieën ervan voelen alsof ze evenzeer deel uitmaken van je lichaam als je vingers en je heupen – is een onmisbare component van *wat muziek is*. Puur praktisch gesproken bestaat muziek niet zonder een luisteraar. Door de vele dimensies van een song waar te nemen, te voelen en erop te reageren sluit een luisteraar de creatieve cirkel en maakt de muzikale ervaring compleet. In Miles Davis’ verklaring lag impliciet de overtuiging besloten dat

waar het aankomt op het tot stand brengen van een muzikale ervaring, de daad van het luisteren net zo essentieel kan zijn als de daad van het uitvoeren.

Maar let op die belangrijke restrictie: *kán* zijn. Het gaat niet vanzelf. Luisteren is niet hetzelfde als horen. Luisteren is een actief proces, niet iets passiefs, en als je een competente muziekluisteraar wilt worden, vergt dat nieuwsgierigheid, inspanning en liefde. Maar het vergt ook nog iets anders – iets wat ik pas na jaren volledig begreep. *Het is zaak om je unieke identiteit als luisteraar te begrijpen en te leren waardereren.* Daarom heb ik dit boek geschreven: om je te helpen ‘de straat waar je woont’ beter te begrijpen zodat je meer uit je relatie met de muziek kunt halen, zelfs als je (net als ik!) geen idee hebt wat het verschil is tussen een fis en een ges.

We zijn allemaal op zoek naar verschillende soorten ervaringen en emotionele beloningen in de muziek waarmee we te maken krijgen. Sommige luisteraars houden van songs die een behaaglijke nostalgie oproepen, terwijl anderen behoefte hebben aan een groove die past bij hun innerlijke ritme. Sommigen laten hun verbeelding de vrije loop wanneer ze naar hun favoriete platen luisteren, terwijl anderen zich specifieke scènes voorstellen die worden opgeroepen door de songtekst. Sommigen kicken op vernieuwende klankwerelden, terwijl voor anderen alles om de bas draait. De wetenschap is domweg niet in staat om louter aan de hand van de objectieve kenmerken van een stuk muziek te voorspellen hoe een persoon erop zal reageren. Het zijn niet de *kenmerken* van de muziek die bepalend zijn voor de voorliefde – het is het *luisteren ernaar*. Twee mensen kunnen naar precies hetzelfde nummer luisteren en dan totaal verschillende beschrijvingen geven van ‘hoe het klinkt... in mijn oren’.

Het uitgangspunt van dit boek is het idee dat die verschillende reacties niet primair van doen hebben met het niveau van je muzikale opleiding, met je vriendenkring tijdens je tienertijd, of zelfs met

het jaar waarin je bent geboren. De muziek die jou een maximale voldoening schenkt wordt bepaald door zeven invloedrijke dimensies van de luisterervaring: authenticiteit, realisme, vernieuwing, melodie, tekst, ritme en timbre. Je natuurlijke respons op het geheel van die zeven dimensies is de basis van een persoonlijk ‘luisteraarsprofiel’ dat uniek is voor jou.² Je luisteraarsprofiel bepaalt je gedachten, gevoelens en lichamelijke respons tijdens het luisteren naar muziek.

De dimensies van je luisteraarsprofiel fungeren als uiteenlopende routes via welke je lichaam en je hersenen onder de bekoring kunnen raken van een stuk muziek. Elke dimensie bevat een persoonlijke, neurologische ‘favoriete plek’, waar muziek je het meest intense muzikale genot kan bezorgen. Misschien wordt je melodische favoriete plek aangesproken door songs in een mineurtoonard met een droevig refrein, terwijl je vriendin nu juist dol is op energieke, opbeurende wijsjes. Je favoriete plek voor ritme kan liggen bij de springerige accenten van ska of reggae, terwijl dat voor mij eerder de stuwende baslijnen van R&B zijn. Om je te helpen je eigen favoriete plekken te herkennen en te appreciëren ga ik je uitnodigen om naar de meest uiteenlopende soorten muziek te luisteren – ook naar die van artiesten waarvan je misschien denkt dat ze niet ‘jouw soort muziek’ maken.

Door meer inzicht te krijgen in je muzikale identiteit als luisteraar zul je je band met muziek verrijken, voelen dat je in staat bent om een muzikaler leven te leiden, de muziek waarvan je altijd gehouden hebt met nieuwe oren gaan beluisteren en – naar ik hoop – iets nieuws en verrassends over jezelf leren.

Tot zover. Zoals Prince graag zei als het voorwerk achter de rug was en hij klaarstond om te beginnen:

Het podium op!

INTERMEZZO

LUISTEREN NAAR DIT BOEK

In dit boek word je uitgenodigd om naar allerlei specifieke muziekopnamen te luisteren. Voor een optimale luisterervaring raden we je aan deze opnamen op te zoeken en te beluisteren bij een populaire streamingdienst, zoals Spotify, Tidal, Apple Music, Pandora, iHeartRadio of Amazon Music. Een lijst met *This Is What It Sounds Like*-opnamen is te vinden op de door ons opgezette website ThisIsWhatItSoundsLike.com.



HOOFDSTUK 1

AUTHENTICITEIT

Hoe expressie klinkt

Een met overtuiging gespeelde foute noot klinkt
altijd beter dan een goede noot die aarzelend
wordt gespeeld.

– Tommy Jordan, leadzanger van Geggy Tah

1

Een aantal van de fijnste ervaringen van mijn leven heb ik opgedaan bij luistersessies. Een luistersessie is een bijeenkomst van een groep vrienden of collega's die elkaar muziek laten horen. Er zijn twee regels. Ten eerste moet je een plaat kiezen die voor jou persoonlijk iets betekent. Daarbij kan het gaan om een geweldige uitvoering of een veelzeggende songtekst, om een nummer dat je associeert met een belangrijke periode in je leven, of zelfs om de muziek waarop je op je trouwdag wilt dansen. De tweede regel heeft meer het karakter van een richtlijn. Idealiter hoort het te gaan om onbekende of ongewone muziek – iets wat de anderen waarschijnlijk niet goed kennen – hoewel van deze regel kan worden afgeweken als je je luistergenoten een bekend nummer in een nieuw jasje wilt laten horen.

Een van de fijnste dingen aan een luistersessie is dat je de kans krijgt om iets nieuws te ontdekken over de manier waarop je medeluisteraars denken en voelen. Inzicht krijgen in de muzikale smaak van een vriend kan een intieme ervaring zijn die veel zegt over de manier waarop hij in de wereld staat, de betekenis van esthetische ervaringen in zijn leven, of wie hij wil zijn als hij volwassen is (of wie hij wilde zijn). Het onthullende zit hem niet alleen in de door een groepsgenoot gekozen song, maar ook in zijn uitleg waarom die plaat zoveel voor hem betekent. Bij een geslaagde luistersessie speelt vertellen een even grote rol als de muziek.

Een keer zat ik in zo'n luistersessie met de muziekcognitiewetenschapper Daniel Levitin, de schrijver van *This Is Your Brain on Music*, die ervoor had gekozen 'Joanne' te laten horen, wat ooit een populair nummer was van Michael Nesmith van de Monkees. Ik had

de song al vele malen eerder gehoord, maar toen Levitin een verrassend openhartig verhaal hield over de invloed van deze plaat op zijn eigen vroege carrière als songwriter, werd ik me bewust van een tedere kant in dit stemmige folkachtige popliedje die me daarvoor nooit was opgevallen – en in Dans eigen muzikaliteit.

Een luistersessie is ook een prima manier om iets nieuws over jezelf te leren. Door platen te selecteren die het diepst verbonden zijn met je eigen identiteit, door het risico te nemen anderen deelgenoot te maken van je hoogsteigen muzikale passies, en door te beschrijven waarom je van meet af aan viel voor die ene plaat, kun je contact krijgen met de nuances van je muzikale ik. Ook kom je door de wederkerige opzet van een luistersessie in aanraking met nieuwe muziek die je misschien nog nooit bent tegengekomen, wordt je aandacht gericht op details die je nog niet waren opgevallen en kun je je eigen reactie vergelijken met die van je vrienden. De beste luistersessies zijn niet alleen genoeglijke bijeenkomsten, maar leiden ook tot spannende zelfontdekkingen.

Dit boek is opgezet als een soort luistersessie, maar dan wel een met een specifiek doel. In elk hoofdstuk wordt verwezen naar muziekopnamen waarmee we je aandacht willen richten op de vraag hoe jij je band met muziek ervaart. Verschillende van die opnamen hebben voor mij of voor mijn coauteur, de neurowetenschapper Ogi Ogas, een persoonlijke betekenis. Zoals je al gauw zult ontdekken zijn wij als luisteraars uit heel ander hout gesneden – en toch doet onze muzikale voorkeur er helemaal niet toe. Waar ik op hoop is dat we je, door onze zo uiteenlopende reacties op muziek naast elkaar te leggen, zullen helpen meer greep te krijgen op je eigen muzikale identiteit – en dan vooral op de verborgen aspecten van je muzikale smaak die je misschien nooit eerder hebt onderkend.

Ik wil in onze *This Is What It Sounds Like*-luistersessie graag de spits afbijten met een nummer van een van de meest controversiële

bands van Amerika, die door insiders uit de muziekindustrie wordt geprezen als een unieke topper... hoewel hij door anderen is neergesabeld als 'gruwelijk slecht'. Ik deel dit nummer met je omdat deze muziek een van de zuiverste voorbeelden van authenticiteit is die je ooit zult horen. Maar voor we de les ter harte kunnen nemen die de buitenissige muziek van deze jonge vrouwen ons leert, moeten we eerst luisteren naar hun buitenissige verhaal...

2

Dat verhaal begint met Austin Wiggin, Jr., een fabrieksarbeider met een idee-fixe uit het plattelandstadje Fremont, New Hampshire. Voor hij kinderen kreeg toonde Austin hoegenaamd geen belangstelling voor muziek, afgezien van af en toe wat getokkel op een mondharp. Austins eigenaardige rol in de muziekgeschiedenis wortelde niet in een persoonlijke voorliefde voor de kunst van het geluid, maar in de voorspelling van een helderziende.

Austins moeder was een plattelandswaarzegster. Toen haar zoon een jonge man was, voorspelde ze dat hij op een dag zou trouwen met een vrouw met rossig blond haar – en warempel, dat gebeurde ook. Ook had ze een voorgevoel dat Austin twee zoons zou krijgen nadat zij gestorven was, en inderdaad werden Austin en zijn vrouw na haar heengaan verblijd met twee jongens. Zijn moeders laatste voorspelling luidde dat zijn drie dochters ooit een geweldige band zouden vormen en dat hun muziek in het hele land hoge ogen zou gooien. Maar Austin was van mening dat hij de voorzienigheid een handje moest helpen om deze laatste en belangrijkste profetie uit te laten komen. Dus nam Austin Wiggin tegen het eind van de jaren zestig de taak op zich om zijn dochters, een drietal provinciale en ietwat truttige tieners, te transformeren tot een vrouwelijke versie van de Beach Boys.

De drie dochters van Wiggin heetten Dot, Betty en Helen, namen die al even gewoon en onopvallend waren als de plaats waar ze vandaan kwamen. Austin liet Dot zingen en leadgitaar spelen, Betty kreeg de rol van zangeres en slaggitarist en Helen werd achter het drumstel gezet. Austin beseftte dat de hun voorbestemde roem alleen bereikt kon worden door absolute toewijding aan dit streven. Hij haalde de meisjes van school en nam hun opleiding geheel in eigen hand. Het was hun verboden vriendinnen op te zoeken of met jongens uit te gaan. Hij stond hun zelfs niet toe naar populaire muziek te luisteren, uit angst dat die een ongunstige invloed zou hebben op hun natuurlijke gaven. En hij dwong hen om hele dagen te oefenen, elke dag weer, met zijn eigen oordeel over wat muzikale kwaliteit inhield als maatstaf.

Afgesneden van de buitenwereld in hun landelijke woning in New England volgden de gezusters Wiggin gedwee de bevelen van hun vader op. Hun leven leek in niets op de gebruikelijke vroege jaren van popmuziekidolen. Het drietal had meer weg van een preutse trojka van Emily Dickinsons dan van een wild tekeergaand trio van Joan Jetts.

‘We mochten niet de deur uit om te gaan dansen of wat dan ook. We bleven gewoon thuis. Hij wilde niet dat we te veel banden kregen met de buitenwereld,’ zou Dot Wiggin later zeggen in een interview met de BBC. ‘We oefenden overdag, terwijl hij werkte; dan oefenden we wanneer hij thuiskwam; soms oefenden we voor het avondeten. We oefenden tot het naar zijn zin was. Als hij niet tevreden was, speelden we die ene song almaar weer opnieuw.’

Nadat ze jaren aan hun spel gewerkt hadden (vervolmaken is hier niet het meest toepasselijke woord) en regelmatig ’s zaterdags in het gemeentehuis van Fremont hadden opgetreden voor kinderen van boerenknechten en fabrieksarbeiders, besloot Austin dat ze eindelijk rijp waren voor hun studiodebuut. Hij noemde de band van zijn

dochters de Shaggs, misschien naar een bepaald soort kapsel dat in die tijd populair was (en dat ook de meisjes een poosje droegen), of misschien naar de ruigharige (shaggy) honden waar de meisjes veel van hielden. Hij boekte een aantal sessies bij een belangrijke opnamestudio in de omgeving van Boston zodat ze de twaalf nummers die ze hadden geschreven konden opnemen en daaruit hun eerste album samenstellen. Russ Hamm, de opnametechnicus van de studio, was de eerste vakman uit het muziekbedrijf die de Shaggs hun muziek hoorde uitvoeren. En zodra de meisjes begonnen te spelen wist hij precies waarnaar het klonk.

Onkunde. Beschamende, onverbeterlijke, ademstokkende onkunde.

Bob Hearn, een muzikant die voor de studio werkte, kwam ook naar de regiekamer en beschreef de reactie van zijn collega's: 'We deden de deuren van de regiekamer dicht en rolden letterlijk over de vloer van het lachen. Het was gruwelijk! Ze wisten niet waar ze mee bezig waren, maar dachten dat het helemaal in orde was. Ze leefden gewoon in een andere wereld.'

Waarschijnlijk kun je je wel vinden in Hearn's reactie wanneer je luistert naar het nummer van de Shaggs waarover ik het ga hebben. Het begint met onvaste akkoorden, gespeeld op gitaren die zelfs de meest ongeschoolde luisteraar vals in de oren zullen klinken. Elke aanslag wordt voorafgegaan door een onverwachte ritmische pauze die enige weerspanning van de kant van de arme instrumenten doet vermoeden. Dan zet een snaredrum een onregelmatige beat in, met in zijn kielzog een bekken dat niet zozeer doet denken aan een subtiel accent als wel aan een ongezeglijk kind dat pannendecksels tegen elkaar slaat. Twee jonge vrouwen beginnen te zingen, maar hun melodie heeft niet meer dan een vage relatie met de gitaarakkoorden en volgt een heel eigen harmonische logica. De zang zelf is monotoon en lijkig, zonder ook maar een spoor van de theatraliteit

die popsterren vaak eigen is. De toonaard van de song – het akoestische equivalent van het kleurenpalet van een schilder – verandert op allerlei onverwachte momenten. En te midden van al die dissonante vreemdheid klinkt een tekst die zo simpel en kinderlijk is dat onmogelijk te zeggen valt of het hier gaat om een weergave van de alledaagse verlangens en ergernissen van een adolescent dan wel om een ironische poging tot diepzinnigheid:

I'm so happy when you're near

I'm so sad when you're away

Austin nam die dag in de studio de rol van producer op zich, als 'eigenaar' van de band, zoals hij zichzelf typeerde. Tijdens de sessies hielden de meiden soms midden in een 'take' op met spelen. Irwin Chusid, chroniqueur van de Shaggs, schrijft dat de technici de eigenaar vreemd aankeken en vroegen: 'Waarom stopten ze nou?' Austin antwoordde dan op ongelovige toon: 'Omdat ze een fout maakten!'

Toen de studiomedewerkers de meisjes die wanordelijke wanklanken hadden horen spelen, werden ze bekropen door schuldgevoel, omdat het gezin Wiggin nagenoeg zijn laatste cent had uitgegeven aan de onderneming. Zijzelf verdienden 60 dollar per uur, wat vandaag de dag zou neerkomen op circa 456 dollar per uur – een exorbitante uitgave voor een fabrieksarbeider met een vrouw en zeven kinderen. Een van de technici besloot open kaart te spelen en liet Austin weten dat hij zijn zuurverdiende geld vergooide, omdat zijn dochters nul komma nul verstand van muziek hadden. Austin luisterde beleefd naar dit commentaar, maar hield vast aan de onfeilbare profetieën van zijn moeder. Hij was er ten diepste van overtuigd dat zijn dochters in de wieg waren gelegd voor grote successen. Hij legde de mening van de technicus naast zich neer en spoorde de meisjes aan om verder te gaan met het opnemen van hun eerste album, *Philosophy of the World*.