

HOE MUZIEK WERKT



DAVID
BYRNE

‘Een springerig, eigenwijs, informatief en vooral enthousiasmerend boek. Byrne’s levensverhaal in muziek.’ – *NRC Handelsblad*

‘Wat *Hoe muziek werkt* zo overtuigend maakt, is dat Byrne bewijst hoe een open geest, ervaring en nieuwsgierigheid je een dieper inzicht kunnen geven in zoiets ongrijpbaars als muziek.’ – *de Volkskrant*

‘Een liefdesverklaring, een standaardwerk. Op een relaxte manier verwerf je als lezer een dieper inzicht in iets ongrijpbaars als popmuziek.’ – *De Morgen*

‘Interessant hoe hij filosofeert over muziek. Fantastisch boek.’ – Leo Blokhuis

‘Een rijk boek... half een analyse van hoe muziek op het menselijke verkeer inwerkt, en half observaties en herinneringen.’ – *HUMO*

‘Byrne brengt muziek en alles wat daarmee te maken heeft voor het voetlicht. Voor Byrne blijft muziek nog altijd magisch.’ – *VPRO Gids*

‘Vol tips voor beginnende muzikanten van iemand die het allemaal heeft meegemaakt. Een belangrijk en mooi uitgegeven boek.’ – *Cobra.be*

‘Byrne behandelt de invloed van technologie op muziek, toont eigen contracten, schrijft over sponsoring van orkesten en slaat ook de spirituele kant van muziek niet over.’ – *Varagids*

David Byrne

Hoe muziek werkt



Uitgegeven door Xander Uitgevers BV
Hamerstraat 3, 1021 JT Amsterdam

www.xanderuitgevers.nl

Oorspronkelijke titel: *How Music Works*
Oorspronkelijke uitgever: McSweeney's
Vertaling: Catalien en Willem van Paassen
Omslagontwerp: Dave Eggers
Zetwerk: ZetSpiegel, Best

Copyright © 2012, 2017 Todo Mundo
Copyright © 2014, 2018 voor de Nederlandse taal:
Xander Uitgevers BV, Amsterdam

Eerste druk 2014
Vijfde druk 2018, herziene editie

Sommige hoofdstukken hebben voor het eerst het daglicht gezien in een andere vorm. 'Omgekeerde schepping' begon als een TED-talk, 'Hoe maak je een scene' begon als introductie bij een fotoboek over CBGB, 'Zaken en financiën' bevat materiaal uit een artikel dat oorspronkelijk verscheen in *Wired*. Deze stukken zijn volledig herzien en uitgebreid. Dank aan de redacteuren die mij aangemoedigd hebben ze te schrijven.

ISBN 978 94 0160 919 7 | NUR 660

De uitgever heeft getracht alle rechthebbenden te traceren. Mocht u desondanks menen rechten te kunnen uitoefenen, dan kunt u contact opnemen met de uitgever. Niets uit deze uitgave mag openbaar worden gemaakt door middel van druk, fotokopie, internet of op welke andere wijze ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever.

*Voor Emma en Tom Byrne, die mijn puberale muzikale uitingen verdroegen
en me af en toe zelfs hielpen.*

INHOUD

9	Voorwoord
11	Omgekeerde schepping
31	Mijn leven als performer
72	Technologie vormt muziek: analoog
111	Technologie vormt muziek: digitaal
130	De kunst van het filteren
142	In de opnamestudio
182	Samenwerking
203	Zaken en financiën
257	Hoe maak je een scene
275	Amateurs!
306	Harmonia mundi
341	Dankwoord
343	Noten
349	Aanbevolen literatuur
353	Discografie
360	Fotoverantwoording
363	Over de auteur

VOORWOORD

Mijn hele volwassen leven houd ik me al met muziek bezig. Dat was niet mijn plan, het was aanvankelijk zelfs geen serieuze ambitie, maar zo ging het gewoon. Een heel gelukkig toeval, als je het mij vraagt. Maar het besef dat een groot deel van mijn identiteit samenhangt met iets wat volstrekt efemeer is, is wel een beetje gek. Muziek kun je niet aanraken – ze bestaat alleen op het moment dat ze wordt ervaren – en toch kan ze onze kijk op de wereld en de plaats die we daarin hebben grondig veranderen. Muziek kan ons door moeilijke perioden in ons leven helpen door niet alleen onze kijk op onszelf te veranderen, maar ook alles om ons heen. Het is krachtig spul.

Ik realiseerde me echter al vroeg dat dezelfde muziek binnen een andere context niet alleen de manier waarop een luisteraar die muziek ervaart kan veranderen, maar dat de muziek zelf er ook een heel andere betekenis door kan krijgen. Hetzelfde muziekstuk kan afhankelijk van waar je het hoort – in een concertzaal of op straat – of wat de intentie ervan is, een ergerlijke afleiding zijn, scherp en beledigend, óf je gaat er vanzelf op dansen. Welke uitwerking muziek heeft of juist niet heeft, wordt niet alleen bepaald door wat ze geïsoleerd is (als zoiets al bestaat) maar ook sterk door wat haar omringt, waar en wanneer je haar hoort. Hoe ze wordt uitgevoerd, hoe ze wordt verkocht en gedistribueerd, hoe ze wordt opgenomen, wie haar uitvoert, met wie je haar beluistert en tot slot uiteraard hoe ze klinkt: die dingen bepalen niet alleen of een muziekstuk werkt – of het slaagt in zijn doel – maar ook wat het is.

De hoofdstukken in dit boek gaan elk in op een ander muziekaspect en de context ervan. Een hoofdstuk behandelt de vraag welke invloed technologie heeft gehad op hoe muziek klinkt en op onze denkwijze erover. Een ander gaat in op de invloed van de plaats waar we naar muziek luisteren. Er is geen chronologische of samenhangende volgorde tussen de hoofdstukken. Je kunt ze in willekeurige volgorde lezen, al zit er in de volgorde waarvoor mijn redacteuren en ik hebben gekozen wel een zekere logica – deze is niet volstrekt willekeurig. Voor deze herziene uitgave heb ik aan verscheidene hoofdstukken delen toegevoegd; herzieningen die ik tijdens de promotietour voor de eerste druk heb verzameld, recente correspondentie, opkomende technologieën en nieuwe samenwerking. Terwijl ik bijleer zijn mijn opvattingen over al deze onderwerpen voortdurend in ontwikkeling.

Dit is geen autobiografisch verslag van mijn leven als zanger en muzikant, maar in

de vele jaren waarin ik platen heb gemaakt en heb opgetreden, ben ik wel steeds meer van muziek gaan begrijpen. Ik gebruik die ervaring nu om de veranderingen te illustreren in de techniek en in mijn eigen opvattingen over het wezen van muziek en performance. Zo zijn veel van mijn ideeën over wat het betekent om het podium op te gaan in de loop der jaren volledig veranderd, en de geschiedenis van mijn eigen optredens is bij wijze van spreken het verhaal van een filosofie die permanent in ontwikkeling is.

Anderen hebben inzichtelijk geschreven over de fysiologische en neurologische effecten van muziek. Wetenschappers kijken nu onder de motorkap en onderzoeken de exacte mechanismen waarmee muziek op onze emoties en waarnemingen werkt. Maar dat is mijn opzet eigenlijk niet. Ik concentreer me op de vraag hoe muziek misschien gekneet wordt voor ze ons raakt, wat bepaalt óf ze ons raakt en welke factoren buiten de muziek ervoor zorgen dat ze ons iets doet. Is er een bar in de buurt van het podium? Kun je het in je zak stoppen? Houden meisjes ervan? Is het betaalbaar?

De ideologische aspecten van het maken en produceren van muziek ben ik grotendeels uit de weg gegaan. Dit boek laat buiten beschouwing dat muziek gebruikt kan worden om nationalistische impulsen te versterken, of voor een opstand en de omverwerping van een bestaande cultuur – of het nu om een politiek motief gaat of verzet van een jongere generatie. Ik ben ook niet erg geïnteresseerd in specifieke stijlen en genres, want volgens mij herhalen bepaalde modellen en gedragswijzen zich vaak in totaal verschillende scenes. Misschien ben je helemaal niet geïnteresseerd in mijn muziek, maar hopelijk staat er toch iets van je gading in dit boek. Ik heb evenmin veel interesse voor het opgeblazen ego dat sommige artiesten drijft, al bepaalt de psychologische aard van muzikanten en componisten muziek minstens zo veel als de verschijnselen die mij fascineren. Ik ben juist op zoek gegaan naar patronen in hoe muziek wordt geschreven, opgenomen, gedistribueerd en ontvangen – en vervolgens vroeg ik me af of de krachten die deze patronen vormgeven mijn eigen werk hebben bepaald... en misschien ook dat van anderen. Ik hoop het niet alleen over mezelf te hebben! In de meeste gevallen luidt het antwoord bevestigend; ik verschil niet van anderen.

Wordt het plezier vergald door jezelf zulke vragen te stellen wanneer je wilt ontdekken hoe de machine werkt? Voor mij niet. Muziek is niet fragiel. De levenslust verdwijnt ook niet doordat we weten hoe het lichaam functioneert. Muziek bestaat al sinds mensen gemeenschappen hebben gevormd. Ze zal niet verdwijnen, maar de toepassing en betekenis ervan ontwikkelen zich. Ik raak nu door meer muziek geëmotioneerd dan ooit. Door er vanuit een breder en dieper perspectief naar te kijken, wordt alleen maar duidelijk dat de vijver zelf breder en dieper is dan we dachten.

Omgekeerde schepping

Uiterst traag drong een inzicht over schepping tot me door. Dat inzicht is dat de context in hoge mate bepaalt wat geschreven, geschilderd, gebeeldhouwd, gezongen of gespeeld wordt. Dat lijkt niet zo'n bijzondere gedachte, maar in feite is dit het tegenovergestelde van de gangbare opvatting, die zegt dat schepping voortvloeit uit een of andere innerlijke emotie, uit een opwelling van hartstocht of gevoel, en dat die creatieve drang geen enkel vergelijk gedooft en domweg een uitlaatklep moet vinden om te worden gehoord, gelezen of gezien. Volgens het gangbare verhaal krijgt een klassieke componist een vreemde blik in de ogen en noteert vervolgens driftig een kant-en-klare compositie die onmogelijk in een andere gedaante kon bestaan. Of de rock-'n-rollzanger wordt gegrepen door verlangen en demonen en komt dan met zo'n fantastisch, perfect gevormd liedje op de proppen dat op de kop af drie minuten en twaalf seconden duurt. Dit is de romantische opvatting over het ontstaan van creatief werk, maar volgens mij gaat het scheidingsproces precies omgekeerd. Volgens mij passen we onbewust en instinctief werk aan aan reeds bestaande formules.

Daar kan natuurlijk best hartstocht bij komen kijken. De schepping hoeft niet kil, mechanisch en harteloos te zijn omdat de vorm die je werk zal aannemen van tevoren is bepaald en opportuun is (dat wil zeggen dat je iets maakt omdat de gelegenheid zich voordoet). Somber en emotioneel geladen materiaal weet gewoonlijk ook binnen te sluipen, en het afstemmingsproces – waarbij de vorm wordt aangepast aan een gegeven context – verloopt grotendeels onbewust, instinctief. We merken het meestal niet eens op. Opportuniteit en beschikbaarheid doen vaak wonderen. Het emotionele verhaal – 'iets waarover ik m'n hart moet uitstorten' – wordt wel verteld, maar de vorm ervan wordt bepaald door bestaande contextuele beperkingen. Ik wil bepleiten

dat dit niet zo desastreus is als je misschien denkt. Zo hoeven we godzijdank niet elke keer als we iets maken opnieuw het wiel uit te vinden.

We werken in zekere zin, bewust of onbewust, achteruit en maken muziek die past bij het podium dat ons ter beschikking staat. Dat geldt ook voor de andere kunsten: er worden schilderijen gemaakt die goed uitkomen op witte muren in museumzalen, net zoals er muziek wordt geschreven die goed klinkt in een dansclub of een concertzaal (maar waarschijnlijk niet in allebei). De ruimte, het podium en de software ‘maken’ in zekere zin de beeldende kunst, muziek of wat dan ook. Als iets succes heeft, worden meer podia van ongeveer gelijke maat en vorm gebouwd om ruimte te bieden aan meer van hetzelfde. Na een tijd wordt de gedaante van het werk dat in deze ruimtes de boventoon voert iets vanzelfsprekends; symfonieën horen we natuurlijk voorname-lijk in concertzalen.

Op de foto hieronder zie je het zaaltje van CBGB waar een deel van mijn muziek voor het eerst te horen was.^A Let niet op het prachtige decor en concentreer je op de grootte en vorm van de ruimte. Ernaast zie je een optredende band.^B Het geluid in die club was opvallend goed – dankzij de grote hoeveelheid troep op de grond, de meubels, de bar, de scheve, onregelmatige muren en het lage plafond werd het geluid niet alleen fantastisch geabsorbeerd maar was er ook ongelijkmatige akoestische weerkaatsing – eigenschappen die je alleen voor heel veel geld in een opnamestudio zou kunnen nabootsen. Die eigenschappen leenden zich geweldig voor deze muziek. Dankzij het ontbreken van nagalm wist je bijvoorbeeld tamelijk zeker dat de details van je muziek verstaanbaar waren, en gezien de grootte van de ruimte zouden kleine gebaren en gezichtsuitdrukkingen ook gezien en gewaardeerd worden, althans boven de gordel. Wat er onder de gordel gebeurde was meestal niet te zien, want het werd aan het zicht onttrokken door het deels staande en deels zittende publiek. Het grootste deel van het publiek zal niet hebben geweten dat die vent op de foto over het podium rolt, want voor hen is hij gewoon uit het zicht verdwenen.

Deze club in New York was eigenlijk bedoeld voor bluegrass en country, zoiets als Tootsie’s Orchid Lounge in Nashville. De zanger George Jones wist hoeveel stappen



het was van de podiumdeur van de Grand Ole Opry naar de achterdeur van Tootsie's: zevenendertig. Charley Pride gaf Tootsie Bess een hoedenspeld om onhandelbare klanten mee te bewerken.

Hieronder staat een foto van een paar artiesten in Tootsie's.^C De twee clubs zijn fysiek bijna gelijk. Het gedrag van het publiek in beide was ook ongeveer hetzelfde.^D

De muzikale verschillen tussen de twee ruimtes zijn minder groot dan je zou denken. De muziek die er klonk was in structureel opzicht vrijwel identiek, al zou het countrypubliek in Tootsie's vroeger een hekel hebben gehad aan punkrock, en omgekeerd. Toen Talking Heads voor het eerst optrad in Nashville, zei de aankondiger op hoge toon: 'Punkrock in Nashville! Voor het eerst en waarschijnlijk voor het laatst!'

In beide gevallen is het een café. Mensen drinken, worden vrienden, schreeuwen en vallen om, en dus moeten de artiesten hard genoeg spelen om zich verstaanbaar te maken – en dat gebeurde, en gebeurt. (Ter info: het volume in Tootsie's is veel hoger dan het gewoonlijk in CBGB was.)

Met het oog op dit karige bewijsmateriaal vroeg ik me af in welke mate ik specifiek, en misschien onbewust, muziek maakte die paste bij deze zaaltjes? (Ik kende Tootsie's niet toen ik nummers begon te schrijven.) Daarom heb ik eens onderzocht of andere muzieksoorten misschien ook zodanig zijn gemaakt dat ze bij hun akoestische context pasten.

WE ZIJN ALLEMAAL AFRIKANEN

Percussiemuziek klinkt goed in de buitenlucht, waar de mensen zowel kunnen dansen als rondhangen. De buitengewoon ingewikkelde en gelaagde ritmes van dit soort muziek raken daar niet sonisch in de knoop, zoals bijvoorbeeld wel zou gebeuren in een gymnastieklokaal. Wie zou zulke ritmes bedenken en hardnekkig blijven spelen als ze afschuwelijk klonken? Geen mens. Nooit. Deze muziek heeft ook geen versterker nodig, al kwam die er later wel bij.

De Noord-Amerikaanse musicoloog Alan Lomax beweerde in zijn boek *Folk Song*



Style and Culture dat de structuur van deze muziek en vergelijkbare muziek van dit type – feitelijk ensembles zonder leider – afkomstig is van egalitaire samenlevingen en deze weerspiegelt, maar het volstaat om te zeggen dat het een heel ander niveau van context is.¹ Zijn theorie dat muziek- en dansstijlen metaforen zijn voor de sociale en seksuele mores binnen de samenleving waarin ze bestaan, vind ik prachtig, maar in dit boek wil ik me daar niet op richten.

De instrumenten die op de foto^F bovenaan op de volgende bladzij worden bespeeld, zijn volgens sommigen gemaakt van lokale materialen die voor het grijpen lagen en dus was het gemak (met de suggestie van primitiviteit) dat de aard van de muziek bepaalde. Dit oordeel impliceert dat deze instrumenten en deze muziek gegeven de omstandigheden het beste waren dat deze cultuur voor elkaar kon krijgen. Maar mijns inziens zijn de instrumenten zorgvuldig gemaakt, uitgezocht, aangepast en bespeeld zodat ze optimaal aansluiten bij de materiële, akoestische en sociale situatie. De muziek past perfect bij de plaats waar ze wordt beluisterd, zowel geluidstechnisch als qua structuur. Ze is absoluut volmaakt geschikt voor deze situatie: de muziek, een levend iets, ontwikkelde zich zodanig dat ze paste bij het aanwezige leefmilieu.

In een kathedraal zou diezelfde muziek veranderen in een geluidsbrij.^F In de middeleeuwen werd westerse muziek uitgevoerd in gotische kathedralen met dikke stenen muren en in architectonisch vergelijkbare kloosters. De weerkaatsingstijd in zulke ruimtes is heel lang – meestal ruim vier seconden. Elke gezongen noot blijft een paar tellen in de lucht hangen en vormt een onderdeel van de soundscape van dat moment. Een compositie met een veranderende toonsoort zou onvermijdelijk tot dissonantie leiden doordat noten elkaar overlappen en botsen – een ware ophoping van geluid. De muziek die zich ontwikkelde, die het beste klonk in zo'n soort ruimte, is modaal van structuur en maakt vaak gebruik van heel lange noten. Melodieën die zich langzaam onvouwen en verandering van toonsoort vermijden, pakken schitterend uit en versterken de bovenaardse sfeer. Dit soort muziek werkt niet alleen akoestisch goed, ze draagt bovendien bij aan wat we als een spirituele sfeer zijn gaan beschouwen. Afrikanen zouden de muziek die uit dit soort ruimtes voortkomt misschien niet associëren met spiritualiteit, want hun spirituele muziek is vaak ritmisch complex; in hun oren is die misschien gewoon vaag en onduidelijk. Maar volgens Joseph Campbell, een mythologiespecialist, zijn de tempel en kathedraal aantrekkelijk omdat die ruimtelijk en akoestisch de grot herscheppen. Daarin gaven de vroege mensen voor het eerst uiting aan hun spirituele gevoelens. We denken tenminste dat ze dat deden, want de sporen van zulke activiteiten zijn bijna allemaal verdwenen.

Meestal wordt aangenomen dat westerse middeleeuwse muziek harmonisch 'simpel' (met weinig toonsoortveranderingen) was omdat de componisten het gebruik van

complexe harmonieën nog niet hadden ontwikkeld. Er zou in deze context geen behoefte zijn aan de toevoeging van zulke harmonieën, omdat die in kathedralen afschuwelijk zouden hebben geklonken. In creatieve zin deden ze precies wat ze moesten doen. De veronderstelling dat er zoiets bestaat als ‘vooruitgang’ als het om muziek gaat en dat de muziek nu ‘beter’ is dan vroeger, is kenmerkend voor het verheven zelfbeeld van degenen die in het heden leven. Het is een mythe. Er is geen ‘vooruitgang’ in creativiteit.

Bach speelde en schreef aan het begin van de achttiende eeuw vaak in een kerk die kleiner was dan een gotische kathedraal.^G Zoals je je kunt voorstellen, stond daar al een orgel en het geluid weergalmde, zij het minder dan in de gigantische gotische kathedralen.

De muziek die Bach schreef voor zulke ruimtes klonk daar goed. Het enige instrument, het pijporgel, klonk zwaarder in zo’n ruimte, waarin bovendien fouten werden gedempt, een gunstig neveneffect wanneer hij naar zijn gewoonte over de toonladders heen en weer roetsjte. In dit soort ruimtes was het riskant om op zijn vernieuwende manier naar verschillende toonsoorten te moduleren. Voorheen hielden componisten zich voor dit soort ruimtes bij dezelfde toonsoort, zodat ze kleurloos konden dreunen. Als de ruimte als een leeg zwembad klonk, leverde dat geen probleem op.

Onlangs bezocht ik in Brooklyn een festival voor Balkanmuziek in een zaal die bijna identiek was aan de kerk op de vorige pagina. De bands stonden midden in de ruimte en de mensen dansten eromheen. Het geluid weergalmde behoorlijk: niet ideaal voor de complexe ritmes van de Balkanmuziek, maar die muziek is dan ook niet ontstaan in het soort ruimte waar in ik op dat moment zat.

Eind achttiende eeuw bracht Mozart zijn composities ten uitvoer in de paleizen van zijn beschermhe-



ren, in imposante maar niet gigantische vertrekken.^{H,I} Zeker in het begin componeerde hij niet in de verwachting dat zijn muziek te horen zou zijn in concertzalen, waar ze tegenwoordig vaak wordt uitgevoerd, maar juist in dit type kleinere, intiemere zalen. Dit soort vertrekken zat meestal vol met mensen wier lichaam en fraaie kleding het geluid dempten. Samen met het decor vol tierelantijnen en de bescheiden omvang (vergeleken met een kathedraal of zelfs een gewone kerk) zorgde dat ervoor dat zijn muziek met net zo veel tierelantijnen in al haar complexe details goed te horen was.

Mensen konden er ook op dansen. Om je boven de dansers, de roffelende voeten en het geroddel uit verstaanbaar te maken, moest je volgens mij een truc bedenken hoe je de muziek harder kon laten klinken, en dat kon alleen door het orkest uit te breiden, wat dan ook gebeurde.

Intussen gingen sommige mensen in diezelfde periode naar opera's luisteren. La Scala werd in 1776 gebouwd. Het oorspronkelijke orkestgedeelte bestond uit een reeks hokjes of boxen in plaats van de rijen stoelen van tegenwoordig.^J Mensen aten, dronken en maakten een praatje met elkaar tijdens de voorstelling; het gedrag van het publiek, een belangrijk onderdeel van de context, was toen heel anders. Vroeger zaten de mensen te kletsen en schreeuwden ze tijdens het optreden naar elkaar. Ze riepen ook naar het podium, om een toegift van populaire aria's. Als een deuntje beviel, wilden ze het nog eens horen, en wel onmiddellijk! De sfeer deed meer denken aan CBGB dan aan een doorsnee-opera van tegenwoordig.

La Scala en andere operagebouwen van die tijd waren ook tamelijk compact, compacter dan de grote operagebouwen die vandaag de dag een groot deel van Europa en de Verenigde Staten domineren. De diepte van La Scala en veel andere operahuizen uit die periode is misschien vergelijkbaar met de Highline Ballroom of Irving Plaza in New York, maar La Scala is hoger en heeft een groter podium. Het geluid in de operagebouwen is ook behoorlijk goed (in tegenstelling tot de grotere zalen van nu). Ik heb in een paar van die oude operazalen opgetreden en als je het volume niet te



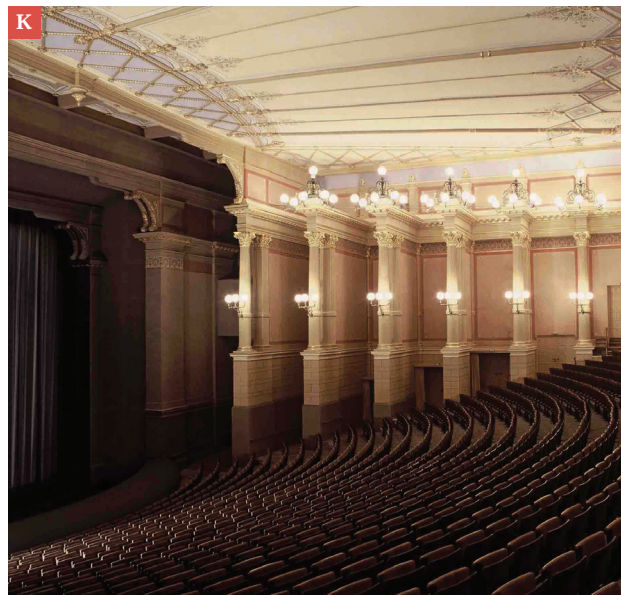
hoog zet, pakt het verrassend goed uit voor bepaalde soorten moderne popmuziek.

Neem Bayreuth, het operagebouw dat Wagner in de jaren 1870 liet bouwen voor zijn eigen muziek.^K Je ziet dat het niet zo heel groot is. Niet veel groter dan La Scala. Wagner was zo slim om deze zaal zo te laten bouwen dat die beter zou passen bij de muziek die hij in gedachten had – en dat betekende niet dat er veel meer mensen in konden, zoals een zakelijke ondernemer tegenwoordig zou willen. De orkestruimte zelf werd uitgebreid. Om de benodigde bombast tevoorschijn te toveren had hij een groter orkest nodig. Hij liet ook nieuwe en grotere koperinstrumenten maken en hij vroeg ook om een grotere bassectie voor zware orkestrale effecten.

In bepaalde opzichten past Wagner niet in mijn model – zijn verbeelding en ego leken groter dan de bestaande zalen, zodat hij de uitzondering was die zich niet aanpaste. Oké, hij vond niet iets totaal nieuws uit maar verlegde voornamelijk de grenzen van reeds bestaande opera-architectuur. Hij schreef min of meer voor deze zaal en de specifieke akoestische eigenschappen ervan, toen hij hem eenmaal had laten bouwen.

In de loop der tijd werd symfonische muziek in steeds grotere zalen gespeeld. Die muziekformule, die oorspronkelijk was bedoeld voor zalen in paleizen en operazalen van een bescheidener omvang, kreeg nu de nogal onredelijke opdracht zich te voegen naar ruimtes met meer galm. Volgende componisten van klassieke muziek schreven dus muziek voor die nieuwe zalen, met hun eigen klank, en dat was muziek die de textuur benadrukte en soms auditieve *shock and awe* toepaste om de achterste rij te bereiken, die zich nu op grotere afstand bevond. Ze moesten zich aanpassen en dat deden ze.

De muziek van Mahler en andere latere symfonische componisten komt goed tot zijn recht in zalen als Carnegie Hall.^L Groovy muziek, percussiemuziek met drums – zoals wat ik doe – heeft het daar heel moeilijk. Ik heb een paar keer opgetreden in Carnegie Hall en het kán goed gaan maar het is bepaald niet ideaal. Ik zou dezelfde muziek daar niet nog eens opvoeren. Ik begreep dat de meest prestigieuze zaal niet altijd



het beste uitpakt voor je eigen muziek. Je kunt de akoestische barrière ook zien als een subtiele samenzwering, een geluidsmuur, een methode om het uitschot te weren – maar daar gaan we niet op in, nog niet.

POPULAIRE MUZIEK

In dezelfde tijd dat de klassieke muziek neerstreek in nieuwe zalen, deed de populaire muziek dat ook. Jazz ontwikkelde zich aan het begin van de vorige eeuw naast moderne klassieke muziek. Deze populaire muziek werd oorspronkelijk gespeeld in cafés, bij begrafenissen en in bordelen en tenten waar werd gedanst. In die ruimtes was nauwelijks weerkaatsing en ze waren ook niet zo groot, zodat de groove net als in CBGB krachtig en rechttoe rechtaan kon zijn.^M

Scott Joplin en anderen hebben erop gewezen dat de jazzsolo's van oorsprong een pragmatische oplossing vormden voor een bepaald probleem: op een gegeven moment was de 'geschreven' melodie die de muzikanten speelden afgelopen, en om een geliefd stuk langer door te laten gaan voor mensen die het dansen niet moe werden, improviseerden de musici door op hun akkoorden terwijl ze dezelfde groove vasthielden. De muzikanten werden er steeds beter in het populaire gedeelte van een nummer uit te rekken en te verlengen. Deze improvisatie en verlenging begonnen uit noodzaak, en een nieuw type muziek ontstond.

Jazz had zich halverwege de twintigste eeuw ontwikkeld tot een soort klassieke muziek, die vaak in concertzalen werd gespeeld. Maar wie weleens in een *juke joint* is geweest of de Rebirth Brass Band of Dirty Dozen heeft zien spelen in een tent als de Glass House in New Orleans, weet ook dat er vaak wordt gedanst op jazz. De oorsprong ervan is spirituele dansmuziek. Inderdaad, dat is een voorbeeld van spirituele muziek die in de meeste kathedralen vreselijk zou klinken.

De instrumenten die werden gebruikt bij jazz werden ook aangepast, om de muziek



L



M

boven het lawaai van de dansers en de herrie bij de bar te laten uitkomen. Een banjo was luider dan een akoestische gitaar en een trompet gaf ook een lekker hard geluid. De geschreven muziek en de instrumenten werden aangepast aan de situatie, tot versterkers en microfoons gemeengoed werden. Net als de stukken die de componisten schreven, veranderde de samenstelling van de bands zodanig dat ze zich verstaanbaar konden maken.

Ook countrymuziek, blues, latin en rock-'n-roll waren oorspronkelijk muziek om op te dansen en ook die moesten hard genoeg zijn om boven het geroezemoes uit te komen. Opgenomen muziek en versterking brachten daar verandering in, maar toen deze muziekstijlen vorm begonnen te krijgen, werden die factoren nog maar net voelbaar.

STILTE ALSTUBLIEFT

Met de klassieke muziek veranderden niet alleen de zalen maar ook het gedrag van het publiek. Volgens de muziekcriticus Alex Ross mocht het publiek bij klassieke muziek vanaf circa 1900 niet meer schreeuwen, eten en kletsen tijdens een voorstelling. Men werd geacht roerloos te luisteren, één en al oor. Ross suggereert dat op die manier het plebs uit de nieuwe concert- en operazalen werd geweerd.² (Volgens mij ging men ervan uit dat de lagere klassen inherent lawaaiig waren.) Muziek die voorheen in veel gevallen voor iedereen bedoeld was, was nu ineens exclusief voor de elite. Als tegenwoordig iemands telefoon gaat of iemand zelfs maar tegen zijn buurman fluistert tijdens een klassiek concert, kan dat de hele voorstelling verstoren.

Dit beleid van uitsluiting beïnvloedde ook wat voor muziek er werd geschreven, want de muziek kreeg soms extreme dynamiek nu er niemand meer praatte, at of danste. Componisten wisten dat elk detail hoorbaar zou zijn, zodat ze heel zachte passages konden schrijven. Ook harmonisch complexe passages kwamen nu tot hun recht. Een groot deel van de twintigste-eeuwse klassieke muziek werkt alleen in (en werd geschreven voor) deze sociaal en akoestisch restrictieve ruimtes. Er ontstond een nieuw soort muziek die er daarvoor niet was, en de latere opkomst en verfijning van de opnametechniek zou deze muziek ruimer bereikbaar en alomtegenwoordig maken. Ik vraag me wel af hoeveel plezier van het publiek werd opgeofferd bij de poging om de sociale parameters van de concertzaal te herdefiniëren: het lijkt haast ma-sochistisch van de bovenlaag om hun eigen levendigheid te beperken, maar sommige dingen gingen blijkbaar voor.

De zachtste harmonische en dynamische details en complexiteiten waren nu weliswaar te horen, maar omdat ze in zulke grote zalen met meer galm werden gespeeld,