

Zijn er nog vragen?

David Byrne als conceptuele songwriter en het experimentele theater

Sytze Steenstra

I

David Byrne, zanger, gitarist en drijvende kracht van de New-Yorkse popgroep Talking Heads, heeft de reputatie originele songs te schrijven. Zijn kracht als tekstschrijver is dat hij zijn teksten niet als een zelfstandig geheel beschouwt, het gaat hem juist om de relatie tussen tekst, stemgebruik, muziek en andere elementen. Kenmerkend voor zijn werkwijze is dat hij bewust met die relatie experimenteert, zodat zijn songs nog het beste te beschouwen zijn als een vorm van kleinschalig theater. In zijn inmiddels dertig jaar durende loopbaan, heeft hij die theaterstukjes volgens heel uiteenlopende concepten geregisseerd. De Talking Heads ontwikkelden zich van rockgroep tot funkorkest met Afrikaanse muzikale invloeden, en vanaf 1989 treedt Byrne onder eigen naam op met songs die vaak Latijns-Amerikaanse invloeden kennen, vooral van het Braziliaanse Tropicalismo.

Byrnes werk is analytisch en zelfs didactisch te noemen: hij maakt popmuziek vanuit de houding van een conceptueel kunstenaar en gebruikt de onderzoeksmiddelen van experimenteel theater. In de beginjaren van de Talking Heads, de band waarmee Byrne vanaf 1977 beroemd werd, zweefde hij het publiek tussen de liedjes door op met de vraag ‘Are there any questions?’

Hoe belangrijk de conceptuele benadering voor Byrne is, blijkt uit zijn gepubliceerde dagboekantekeningen. Hij begon zijn dagboeken nadat hij in 1989 een album had opgenomen waarin hij zijn teksten combineerde met Latin-arrangementen. Omdat Byrne niet in een Latijns-Amerikaanse muzikale traditie is opgegroeid en ook niet wil pretenderen ermee te zijn versmolten, roept dit allerlei vragen op over kwesties als authenticiteit en cultureel kolonialisme. Om zijn werk te kunnen onderwerpen aan de kritieken en klachten van het meest voor de hand liggende publiek, organiseerde Byrne een tournee door Midden- en Zuid-Amerika, tijdens welke hij zijn ervaringen en overpeinzingen opschreef en die hij later als deel van een boek publiceerde. Op de website davidbyrne.com (zie ‘journal’) begon hij opnieuw een dagboek bij te houden toen hij in 2004 op tournee ging door Europa, de Verenigde Staten en Zuid-Amerika, en waaraan hij na afloop van de tour is blijven schrijven. De behoefte aan verantwoording die hieruit spreekt is kenmerkend voor conceptueel werkende kunstenaars. Even sprekend is het voorbeeld van Byrnes verslag van een discussie op 16 april 2005 in de New York Public Library tussen de New-Yorkse schrijver Paul Auster en de Braziliaanse romancier/songwriter Chico Buarque. Buarque vertelt daar dat hij de woorden bij zijn liedjes

het laatst schrijft: eerst komt de muziek, daarna de woorden, die moeten passen bij metrum en melodie. Hij noemt het muzikale sjabloon voor de tekst een ‘monster’, een term waarmee hij de min of meer nonsensicale teksten aanduidt die passen bij melodie, accenten en metrum, en die hij gebruikt als leidraad. Byrne meldt dat hij zelf ook vaak zo werkt, en hoe het hem amuseert dat het vooral literair georiënteerde publiek dit maar nauwelijks lijkt te willen geloven. Als een tekst maar goed geschreven is, ontstaat daardoor de indruk dat hij tegelijk met de muziek ontstaan moet zijn.

II

Toen Byrne in het begin van de jaren zeventig naar New York verhuisde, vond hij het experimenteel theater dat hij daar aantrof de opwindendste kunstuiting. Theatergroepen als The Wooster Group en Mabou Mines, theatermakers als Robert Wilson, Meredith Monk en Laurie Anderson, dat was het werk dat Byrne inspireerde bij het maken van zijn eigen liedjes, en ook het werk waar hij zich bij aansloot toen hij in de jaren tachtig zo’n reputatie had gekregen dat allerlei artistieke samenwerkingsprojecten (onder anderen met Wilson en Mabou Mines) binnen zijn bereik waren gekomen. Typerend voor deze generatie van New-Yorkse theatermakers (en voor de gelijktijdige experimenten met performances in de kunstwereld) zijn radicale regieconcepten, waarbij de traditionele verhouding tussen acteurs en publiek, en tussen tekst en opvoering, drastisch herzien werd. Deze experimenten hebben hun theoretische neerslag gevonden in het werk van regisseur en theoreticus Richard Schechner, grondlegger van de ‘Performance Studies’. Schechner hanteert een ruime definitie van theater, zodat ook vormen van sport, religie, mediagebruik en rituelen uit uiteenlopende culturen eronder kunnen vallen. Toegepast op songs wil dat zeggen dat die hoofdzakelijk gebaseerd kunnen zijn op de tekst of de muziek, en evengoed op een videoclip, een filmscène of iets dergelijks. Mijn stelling is dat ook voor Byrnes songs geldt dat ze het beste te begrijpen zijn als expliciete reflecties op al deze aspecten. Dit vraagt weer om voorbeelden.

De Talking Heads beschouwden zichzelf vanaf het begin als conceptuele kunstenaars die popmuziek als medium gebruikten en serieus namen. Binnen de groep werd er uitvoerig gediscussieerd over de rol van alle aspecten van optredens, inclusief de teksten. Er werd besloten geen songs te brengen over het muzikantenbestaan of seks, en niet in het sleetse vocabulaire van rockliedjes te zingen maar in de omgangstaal. Het eerste lied dat Byrne schreef was ‘Psycho Killer’, een ontuchtterde, meer analytische variant op de glitter-met-horror-rock van Alice Cooper, die toen veel publiek trok. Byrne hield bij het schrijven de benadering van Randy Newman voor ogen, die uitblinkt in liedjes die worden geschreven en gezongen vanuit het onplezierige perspectief van mislukte karakters: alcoholisten, seksueel geperverteerden, racistische kwezels. In die trant beschreef Byrne een psychopathisch personage dat hij zonder het te veroordelen als overgevoelig schetste:

*I can't seem to face up to the facts.
I'm tense and nervous and I can't relax...
Psycho killer, q'est-ce que c'est?, fa fa fa fa fa fa
better run run run run run run run away...*

*You start a conversation, you can't even finish it!
You're talking a lot, but you're not saying anything!
When I have nothing to say, my lips are sealed
Say something once, why say it again?*

*Ce que j'ai fait, ce soir là.
Ce qu'elle a dit, ce soir là.
Réalisant mon espoir,
je me lance, vers la gloire... OK...*

Twee andere bandleden, drummer Chris Frantz en bassiste Tina Weymouth, droegen het Franse refrein aan; Byrne beweerde later dat het een begrijpelijke waan was dat een psychotische moordenaar zichzelf als heel verfijnd beschouwde en een vreemde taal gebruikte om zichzelf toe te spreken. De moord zelf wordt niet genoemd, in plaats daarvan belicht Byrne een behoefte aan beleefde en logisch geordende conversatie. Het stuwend gezongen 'fa fa fa fa' leende hij van een oud soulliedje van Otis Redding ('Fa Fa Fa Fa', of 'Sad Song'), om er zeker van te zijn dat het eindresultaat een popsong zou zijn met een sterke ritmische puls die iedereen zou kunnen herkennen. Byrne oefende eindeloos op het liedje en ontwikkelde ten slotte een jachtige voordracht die, samen met zijn afgeknepen tenorstem en de beurtelings hakkelende en soepel golvende begeleiding van gitaar, bas en drums zó herkenbaar was dat 'Psycho Killer' jarenlang zijn handelsmerk werd. Dat het liedje het publiek opzadelt met contradicties – dansen op de innerlijke monoloog van een moordenaar? wat bedoelt Byrne hier uiteindelijk mee? – viel in de begindagen van de routineus shockerende punkrock nauwelijks op. Byrne zelf besloot echter dat hij zulke beladen onderwerpen voortaan zou vermijden, en zich liever richtte op thema's die te gewoontjes lijken om over te zingen. **De stuwende energie waardoor popmuziek wordt gekenmerkt, geeft dan aan de tekst een specifieke geladenheid, een rituele urgentie die des te opvallender is wanneer de bezongen situatie daar geen aanleiding toe lijkt te geven.** Een voorbeeld is 'Don't Worry About The Government', net als 'Psycho Killer' te vinden op het eerste Talking Heads album 77:

'My building has every convenience. It's going to make life easy for me. It's going to be easy to

get things done. I will relax, along with my loved ones. Loved ones, visit the building. Take the highway, park, and come up and see me. I'll be working but if you come visit, I'll put down what I'm doing. My friends are important. Don't you worry about me... don't you worry about me.

I see the states across this big nation. I see the laws made in Washington, D.C. I think of the ones I consider my favourites. I think of the people that are working for me ... I'm a lucky guy to live in my building. They all need buildings to help them along

Byrne heeft deze tekst het resultaat van tegenstrijdige gevoelens genoemd. Hij wilde een rocksong maken die gebaseerd was op idyllische, pastorale landschapsbeelden, omdat de combinatie zo ongebruikelijk is, en tegelijk een kritisch liedje schrijven tegen de regering, en raakte door die combinatie bij toeval verzeild in het bestaan van iemand die tevreden is met zijn werk, loopbaan, comfortabel huis en woonomgeving. Natuurlijk geeft de verbreding en uitbreiding van het makelaarsproza naar iemands gezinsleven en naar de Verenigde Staten als geheel een metaforische kwaliteit aan de hele tekst (is de regering te vergelijken met een comfortabel kantoor, of andersom?), terwijl de slotzin het geheel opeens in een ander, dubieus licht plaatst.

In zijn eerste songteksten liet Byrne zien dat een songtekst, ondanks de drastische beperkingen van de vorm, mede dankzij de suggestie van zangstem en muziek complexe en emotioneel allesbehalve eenduidige situaties kan oproepen. Samen met producer-musicus Brian Eno, met wie de Talking Heads enkele jaren nauw samenwerkten, onderzocht hij de mogelijkheden om in de geluidsstudio door middel van contrasten en nevenschikking in de montage ongebruikelijke en vervreemdende combinaties van tekst, zang en muziek te realiseren. Bij het schrijven nam hij een afstandelijke houding aan: hij schreef instructies aan zichzelf om een liedje te maken over een bepaald onderwerp, op basis van wat hij 'niet-rationele logica' noemde: uitgaan van een krankzinnige premisse en daarop strikt logisch doorwerken. Hij schreef op die manier bijvoorbeeld 'Animals' (te vinden op de lp *Fear of Music*, 1979), gebaseerd op het tegendeel van het idee dat dieren een soort nobele wilden zijn, in harmonie met hun omgeving en met elkaar; Byrne wilde dieren beschrijven als halsstarrige schepsels met massa's eigen problemen, waaraan we het beste geen aandacht kunnen besteden:

I know the animals are laughing at us

They don't even know what a joke is

I won't follow animal's advice

I don't care if they're laughing at us

Samen met Eno heeft Byrne dit tegengaan van identificatie en het scheppen van een vervreemdende afstand tussen tekst en muziek consequent onderzocht. Eerst door iedere

betekenis weg te laten. 'I Zimbra', de song waarmee *Fear of Music* begint, was een in de studio geconstrueerd **muzikaal** weefsel, opgebouwd uit zeven gitaarriffs, die Byrne weer had afgeleid van platen met Afrikaanse drummuziek. Deze werkwijze liet geen onderscheid meer toe tussen couplet en refrein, maar leende zich des te beter voor het **langs elektronische weg toekennen aan instrumenten** van quasi-vocale eigenschappen als **forceren**, stamelen en kreunen, iets wat Eno met grote precisie deed. Op Eno's voorstel zong Byrne hierbij Hugo Balls 'Vers ohne Worte' of nonsensgedicht 'Gadji Beri Bimba' uit 1916, een dada-tekst die verzet tegen de conventionele taal en de behoefte aan een nieuwe bron van betekenis lijkt te impliceren.

Op hun samenwerkingsproject *My Life in the Bush of Ghosts* uit 1979-'80 pasten Eno en Byrne deze vervreemding nog radicaler toe. In plaats van Byrnes teksten en zang bevat deze plaat 'gevonden stemmen' van radiodominees, geestenbezweerders en zangers uit zowel de Verenigde Staten als het Arabische Midden-Oosten. Byrne en Eno hadden geëmotioneerde stemmen opgenomen, die ze bewerkten door kleine elementen te isoleren en te herhalen, en door het resultaat daarvan in te bedden in een **patroon** van ritmes en kleine klankgebaren. Het resultaat is te beluisteren als een collage van funk met etnische en psychedelische ingrediënten, een intrigerend patroon van stemmen en ritmes. Andere betekenselementen komen naar voren wanneer men zich al luisterend emotioneel probeert te identificeren met de stemmen, zoals gebruikelijk binnen de poptraditie. Er is immers niet één herkenbare stem die toegang geeft tot deze identificatiemogelijkheid, de teksten tonen geen karakter binnen een omlijnende situatie, en de muziek kent ook hier geen structuur van couplet-en-refrein die de luisteraar tenminste een vertrouwd perspectivisch kader aanreikt om de emoties in te plaatsen. De stemmen lijken hun beheersing en gezag kwijt te zijn.

III

Nadat hij zo ver als maar mogelijk lijkt afstand had genomen van songs die gebaseerd zijn op emotionele identificatie, begon Byrne zich ook te distantiëren van een werkwijze die draaide om vervreemding. Hierbij heeft het werk van etnomusicoloog en drummer John Miller Chernoff een belangrijke rol gespeeld. Chernoff beschrijft in zijn door Byrne hogelijk geprezen antropologische en musicologische studie *African Rhythm and African Sensibility – Aesthetics and Social Action in African Musical Idioms* hoe traditionele, polyritmische Afrikaanse drummuziek – muziek die in zekere zin aan de oorsprong staat van blues, jazz, rock 'n' roll, rock, enzovoorts – gebaseerd is op een ethiek van *cool*, beheerst en tolerant gedrag. Verhit, geëmotioneerd gedrag en trances worden niet opgewekt als doel op zich, maar juist om daar uit te komen en zo te tonen dat de allerindividueelste emotie uiteindelijk niet meer kan zijn dan een bijdrage aan gemeenschappelijke muziek en de dans, dus aan een ethiek van gemeenschappelijkheid.

Byrne werkte rechtstreeks met Chernoff aan balletmuziek (*The Catherine Wheel*, 1981),

maar zijn invloed werkte ook door in latere songteksten. Dit geldt met name voor de teksten die Byrne schreef voor de Talking Heads-plaat *Speaking In Tongues* uit 1983. Ditmaal stelde hij zichzelf de opdracht om woorden te vinden die het hem mogelijk zouden maken om geloofwaardig verschillende vormen van gepassioneerdeheid te verbeelden, karakters die in vervoering waren, voorbij iedere letterlijke betekenis (het 'in tongen spreken' verwijst natuurlijk naar het pinksterverhaal.) Byrne is uitvoerig ingegaan op deze teksten, die hij nadrukkelijk als songteksten onderscheidt van geschreven poëzie: hij heeft ze geschreven en gezongen om ze zo plooibaar mogelijk te maken, om te bereiken dat ze 'wegzinken in de muziek, het geluid inkleuren zonder er een letterlijke betekenis aan toe te voegen'.

Het was Byrnes opzet om een scala aan algemeen-menselijke, archetypische emoties op te roepen met behulp van losse, metaforische frasen en slagzinnen. Bij het zingen voegde Byrne daarom ook veel effecten toe aan zijn gewone, nogal onvaste en hoge tenor, zoals een juist dramatisch diepe en geforceerde stem, en gefluister, kreten, gekreun en dergelijke. De songs geven niet noodzakelijk zulke specifieke mentale toestanden weer als glossolalie (de psychiatrische term voor het spreken in tongen) of andere vormen van trance, maar extatische gemoedstoestanden die algemeen herkenbaar zijn: halsoverkop verliefd worden in 'Girlfriend is Better', liefdevolle overgave in 'This Must Be The Place (Naive Melody)'. Hoewel dit het meest onomwonden liefdeslied is dat Byrne ooit schreef – in interviews droeg hij het op aan zijn echtgenote – is de tekst nog steeds een bewuste constructie, met een regel als 'Sing into my mouth' die Byrne baseerde op een foto van Eskimo's die in elkaars monden zingen, een beeld dat hij ongewoon mooi vond. Een andere regel, 'You've got a face with a view', was een bewuste poging om een gezicht met een landschap te verbinden.

IV

Byrne verkende in *Speaking in Tongues* zowel toestanden van emotioneel isolement en onvermogen als elementaire en universeel herkenbare gemoedstoestanden. Daarna legde hij zich vooral toe op het maken van liedjes die hun eigen ambivalenties openlijk laten zien, en daardoor expliciet zichzelf onderzoeken.

Het beste voorbeeld hiervan is 'The Sound of Business', een song die hij schreef voor een voorstelling van Robert Wilson, *The Knee Plays*. Deze tekst werd niet gezongen maar voorgedragen, bij een muzikale begeleiding die Byrne ontleende aan jazz-standards uit New Orleans: een snaartrommel speelt een vaste, metronoomachtige vierkwartsmaat die wordt gesyncopeerd door niet aflatende, dalende motieven op koperinstrumenten en door percussie. Dit roept een atmosfeer op van meedogenloos voortgestuwd worden, een sensatie die versterkt wordt doordat de muziek nog minutenlang aanhoudt als de tekst al is afgelopen. Dit is die tekst, vrijwel **compleet**:

They were driving south on the highway. Their business was in another town, bigger than the town they were driving from. Business took place during office hours, in both towns. This drive was considered business. The feeling of passing other cars was also considered business: the feeling of business being done; the feeling of drifting slowly through a field of moving vehicles. This was the real speed: the speed of business. Mark the numbers on the speedometer!

One of them was playing with the radio, slowly changing channels from one station to another, sometimes listening to both channels at once. On one channel a man was talking to another man on the telephone.

The other channel was playing oldies, gone for good: Listening Wind - Puzzle Hour – Peachwood Serenade [...] Lonesome Money – School of Heartache – Painted Smiles –

The sound of business being done.

Deze tekst laat zien hoe zelfs de meest alledaagse situatie, zoals autorijden, begrepen kan worden als laag over laag van esthetische mediaties. De gezichtsloze personages bevinden zich in alle opzichten er tussenin: tussen steden, tussen auto's, tussen radiozenders, tussen conversatie en muziek luisteren, tussen heden en verleden (of tussen vergeten en herinneren), terwijl de opsomming van songtitels (achttien in totaal) afdaalt van opgewekt en licht naar de suggestie van groezelig zelfverwijt. Daarbij komt nog de alledaagse ervaring van het autorijden als zodanig, het onbewegelijk stilzitten gecombineerd met alerte aandacht voor het wegverkeer, terwijl het landschap voorbyschiet, wat onafwendbaar leidt tot het onrustig heen en weer gaan van de aandacht tussen binnen en buiten, omdat de intuïtie zich moeilijk neer kan leggen bij deze combinatie van werkelijkheden. Byrne brengt in dit lied, want dat is het ook al wordt het niet gezongen, de verschillende lagen niet samen in een centrum: de muziek is te statisch om dansbaar te zijn, en de in de derde persoon geschreven tekst, samen met de neutrale voordracht, schept een onoverbrugbare afstand. Het is een lied zonder opsmuk over een van de manieren waarop songs, die kleine rituele theatertjes van emotie, een rol spelen in de werkelijkheid: als neveneffect tussen neveneffecten, als ijdelheid tussen ijdelheden.

Literatuur

Wie meer wil weten over Byrnes werk kan terecht op internet: www.davidbyrne.com. Deze site biedt het beste overzicht van zijn werk in de breedte. De site talking-heads.net bevat songteksten. De beste kennismaking met de muzikale ontwikkeling van Byrne en Talking Heads blijft de muziekfilm *Stop Making Sense*, geregisseerd door Jonathan Demme. In mijn proefschrift *We Are The Noise Between Stations: A philosophical exploration of the work of David Byrne, at the crossroads of popular media, conceptual art, and performance theatre* (Mixed Media, Maastricht 2003) is de samenhang tussen popmuziek, conceptuele kunst en

experimenteel theater uitgewerkt (zie ook www.mixed-media.info/noise). Byrnes tourjournaal **uit 1990** is te vinden in John Howells *David Byrne*. Thunder's Mouth Press, New York 1992.