

Assumptions on Creativity and Technology in Popular Music:

A Dialogue Between Theory and Practice

Thomas M.J. van Steenbergen

5554152

Eindwerkstuk BA Muziekwetenschap

MU3V14004

2018-2019, Blok 4

Universiteit Utrecht

Begeleider: dr. Loes Rusch



Utrecht University

Abstract

Since we encounter it everywhere, music recordings are omnipresent.. It took the discipline of musicology a long time to move towards a new thinking of creativity, mainly interpreting it as originating in the unconsciousness until roughly two decades ago. There is a widely held notion that popular music is technologically determined, as it mainly exists in recording. Popular music has several constituents, and technology and creativity are among them. These are also the three central topics of this critical analysis in which assumptions of musicologists and musicians are compared. To do this, I juxtapose literature with statements from interviews with relevant musicians. First, I will discuss popular music's characteristics, followed by a brief review of genre and audience influence. Second, I will examine recording technology. Technological determinacy, the recording as an artefact and the phonograph effect will be discussed next. Then, I offer a concise history of recording technology development and the studio. Main topics are multitracking, analogue recording and present day digital recording. Third, I review assumptions of creativity. Main topics are performance, composition and productions. I also discuss the use of analogue in conjunction with digital technologies. Finally, I address the research question, reflect on my research and discuss the shortcomings.

Contents	
Abstract	2
Introduction	4
Notions of Pop Music	5
The Characteristics of Pop Music	5
Genre, Conventions and Audience Influence	6
The Development of the Studio	7
Technological Determinacy: Phonograph Effect and the Musical Artefact	7
From Documentation to the Analogue Studio	8
From Analogue to Digital Recording	9
Digital Perfection and Analogue Nostalgia	10
Notions of creativity	11
Assumptions and Criteria of Creativity	11
Performance	12
Composition-Production	13
Analogue and Digital Technologies' Confluence on Creative Production	14
Necessary and Deliberative Creativity	14
Conclusion	15
References	17
Other Sources	18
Selected Discography	19
Appendix A: Elaboration on interviewing	20
Appendix B: Interview form	22
Appendix C: Transcript of interview with Pablo van de Poel	23

Introduction

Sound recording has become omnipresent, and most of us are accustomed to sightless hearing. To say that it has changed the way we listen to music, study it, perform it, and compose it, is hardly an overstatement. Consider the discipline of ethnomusicology, which according to Jaap Kunst, ‘could never have grown into an independent science if the gramophone had not been invented.’¹ A lot has changed since the early days, but the dawn of music recording and its ensuing evolution has changed the way music is composed and consumed. It took musicology a long time to progress towards a new approach of creativity. Mark Reybrouck noted that ‘creativity lies at the heart of a great deal of musicology,’ but adds that ‘few musicologists are well versed in it.’² I found this very hard to believe, but was even more amazed by a remark Nicholas Cook made about musicology’s relation to creativity: ‘[a]round the year 2000 [...] the field was still largely in the grip of its own distinctive subset of creativity myths.’³ The implication is that musicology is largely grounded in ideologies of creativity. Because this is hardly two decades ago, I was inclined to do research and form my own understanding on the matter.

The present study is an analysis of the different criteria and assumptions musicologists and musicians have regarding creativity and technology in relation to popular music. Literature forms the base of my study and provides a demarcation of musicology’s understanding of the topics.⁴ For insight into practitioners’ ideas on the subject matter, I have selected interviews with musicians who write music, and are also to some extent producers and engineers.⁵ To compare the academic and practical contexts, I have juxtaposed most of the literature’s assumptions with statements from the interviews, and sometimes my own views. I have conducted one semi-structured interview.⁶ This was insufficient as it failed to offer a

¹ Jaap Kunst, “The Role of Sound Archives in Ethnomusicology Today,” *Ethnomusicology* 30 (spring-summer 1986): 261, quoted in Mark Katz, *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music* (Los Angeles: University of California Press, 2004): 2.

² Mark Reybrouck, “Musical Creativity Between Symbolic Modelling and Perceptual Constraints: The Role of Adaptive Behaviour and Epistemic Autonomy,” in *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, ed. Irène Deliège and Gerraint A. Wiggins (Hove: Psychology Press, 2006), 42-59.

³ Nicholas Cook, “Introduction,” in *Music as Creative Practice* (New York: Oxford University Press, 2018), 6.

⁴ By no means do I consider my discussion to offer a complete or integral assemblage of the views of the entire academic field of musicology. However, I have selected several notable authors

⁵ The interviewees are relevant in the sense that they are pop musicians who: (1) fulfil the roles of composer, producer and engineer; (2) are western (i.e. American/European) and; (3) are, or have been active between the 1960s and the present. This is relevant because they roughly represent the topic of discussion of most of the literature I have selected.

⁶ The interviewee is Pablo van de Poel. For information regarding methodology, question form and transcript, see Appendices A, B and C.

comprehensive representation. Therefore, I have gathered and analysed additional interviews that have been conducted by others.⁷

Although I am interested in all sorts of music, I have been most involved with popular music.⁸ Moreover, I am fascinated by the different contexts in which creativity, technology and popular music can be viewed and discussed. Thus, my interests have led me to pose the question: ‘How do musicology and musicians compare in their notions of creativity and technology in relation to popular music?’ This is a broad question, in which the topics that constitute it are (closely) related. Therefore, I will mainly discuss them in relation to the themes corresponding the sub sections. First, I will set out by reviewing the characteristics of popular music.⁹ I will then discuss genre and the audience. In the second section I offer a concise history of music recording. Here I discuss technological determinism and major developments of recording technology. Third, I will grapple with creativity, starting with common assumptions before I discuss performance, composition, and production. Finally, I conclude by going back to the research question, reflecting on my research and discussing possibilities for further research.

Notions of Pop Music

The Characteristics of Pop Music

Timothy Warner has identified several traits that characterise popular music. First, artists attempt to capture the attention of their listener quickly, by offering an experience that is ‘simultaneously something that is both familiar and yet distinctive.’¹⁰ This means that certain musical elements, that are known and associated with other kinds of music, inevitably refer to other music, and may appear hardly original. Elements may include, but are not limited to: ‘a vocal interjection [...]; a particular chord pattern [...]; [or] a guitar gesture.’¹¹ Second, there is an emphasis on the ‘pop star’ rather than ‘traditional musical skills, [like] manual dexterity.’¹² In rock however, the emphasis can be manual dexterity, such as a guitar solo. Third, there is the preferred audio format of the single – a 45 rpm vinyl disc or digital download— that

⁷ The interviewees are Shuggie Otis, Brian Eno, Moby, John Maus, Dan Auerbach (Black Keys) and Stu McKenzie (King Gizzard and the Lizard Wizard).

⁸ I am involved most with it in the sense that I play, compose and study it more than any other kind of music.

⁹ Apart from having a multitude of instances, popular music has rich historical and geographical implications. Therefore, I want to emphasise that, albeit some minor digressions, I focus on western popular music (i.e. mainly American, Australian and European) from the 1960s onwards.

¹⁰ Timothy Warner, “Characteristics of Pop Music,” in *Pop Music – Technology and Creativity* (Farnham: Ashgate Publishing, 2003): 7.

¹¹ Warner, “Characteristics of Pop Music,” 16.

¹² *Ibid.*, 4.

persists, even though technological developments have disposed of the constraint of the amount of sound that can be recorded.¹³ Of course, not all, not all pop musicians work within the limitations of three-minute songs.¹⁴ For instance, Pablo van de Poel¹⁵ says: ‘I’d like to be able to choose whether a song is going to last ten minutes, or just two.’¹⁶ Finally, popular music is a collective art form in which a variety of artistic components are combined, including music, poetry, and visual imagery.¹⁷ There are more characteristics that constitute popular music, but these are not the topics that this study focuses on.¹⁸

Genre, Conventions and Audience Influence

In *Making Popular Music*, Jason Toynbee argues that there are countless genres described by fans using elaborate vocabulary, insisting that the perceived collection of traits sound radically different.¹⁹ This tendency of labelling and filing artists does not charm everybody. As a musician, Van de Poel argues that this development is detrimental, ‘[w]hen a band puts something out that is slightly different, than the genre they supposedly “are,” the audience is disinterested.’²⁰ He later added that this classification is unnecessary, and that it should be about what you like, saying, ‘I’d like it way better when there would *just* be pop music.’²¹ In addition, I want to suggest that this classification affects an artist’s creativity. For example, writing or producing new material could be influenced by the desire to meet audience expectations and retain their interest. As such, a band might be tempted to (re-)create music that is consistent with a previously successful effort. Van de Poel is not the only one who dislikes the categorisation. John Maus had people telling him that his music ‘sounds like the eighties,’ but he insists that he does not listen to music from the period, saying, ‘the whole “eighties” to me was something that comes from listening to Ariel [Pink].’²² Pink was a fellow student he befriended during his education in music composition, who introduced Maus to popular music. Maus notes ‘[b]eing in music school and getting all of these silly frames to think

¹³ Ibid., 4, 6.

¹⁴ Katz, “Causes,” 36.

¹⁵ Van de Poel is a musician who writes music, is proficient in several instruments and additionally owns a studio where he records with his band, as well as with other musicians.

¹⁶ Pablo van de Poel, Thomas van Steenbergen, June 6, 2019.

¹⁷ Warner, “Characteristics of Pop Music,” 16.

¹⁸ I do not intend to discuss theories surrounding the culture industry, as this study has a different focus. For further discussion, see Warner, “Characteristics of Pop Music,” 3-17.

¹⁹ Jason Toynbee, “Genre-cultures,” in *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions* (Oxford: Oxford University Press, 2000): 105.

²⁰ Pablo van de Poel, Thomas van Steenbergen, June 6, 2019.

²¹ Ibid.

²² John Maus, Leah Loscutoff, July 21, 2011.

about music through, [...] prior to being a kind of genre, [...] it is all modal harmony.’²³ While he might be right about that, he ignores the fact that his music is composed and produced with technologies (e.g. specific synthesizers and specific echoes) that were in common use during ‘the eighties.’ Finally, Toynbee concludes that repetition and variation are regulated, and that musicians inevitably follow conventions in their creative practice. Such is the paradox of genre.²⁴ In the case of Maus, this is certainly true.

The Development of the Studio

Technological Determinacy: Phonograph Effect and the Musical Artefact

Until about a century ago, musical performances were transitory experiences, ceasing existence when it concluded. In 1979, Brian Eno said that recording changed this forever and took ‘music out of the time dimension and put it in the space dimension.’²⁵ The transportability and repeatability of recordings enable both the audience and artist to listen to a performance ‘again and again.’²⁶ This is a prime example of what Mark Katz has identified to be a ‘phonograph effect,’ with which he refers to the effect that sound recording and music technology has on its users.²⁷ To the audience, it exposes performance, its subtle nuances, and maybe unintended sounds. This is similar for artists. Dan Auerbach of the Black Keys describes his experience when listening to their song *I Cry Alone*²⁸, ‘[w]hen I listen to that song, it takes me back to when we played it, where we were, and what it was like.’²⁹ Another example is enduring convention of the two-and-a-half minutes that many pop songs last, due to the initial capacity of the recorded artefact that was the seven inch vinyl single.

Recordings became research objects in studying popular music as ‘primary text’³⁰ or ‘primary medium.’³¹ So what are some recent musicological views on the artefact? Warner noted in 2003 that ‘pop music makes extensive use of modern electronic technology: [it] is not

²³ Ibid.

²⁴ Toynbee, “Genre-cultures,” 128.

²⁵ Originally held as a lecture in 1979, issued in *Downbeat Magazine* in July/August 1983, later published in an essay bundle, see Brian Eno, “The Studio as Compositional Tool,” in *Audio Culture: Readings in Modern Music*, edited by Christoph Cox and Daniel Warner (Continuum: London, 2004): 127.

²⁶ Eno, “The Studio as Compositional Tool,” 127.

²⁷ Mark Katz, “Introduction,” In *Capturing Sound* (Los Angeles: University of California Press, 2004): 3.

²⁸ The Black Keys, “I Cry Alone,” *Thickfreakness*, Fat Possum Records 0371-1, 2003, 12” LP, 33⅓.

²⁹ Dan Auerbach, Jimmy Leslie, November 1, 2003.

³⁰ Allan F. Moore, “Elements of an analytic musicology of rock,” in *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock* (Farnham: Ashgate Publishing, 2001): 34-35.

³¹ Theodore Gracyk, “That Wild, Thin Mercury Sound: Ontology,” in *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock* (Durham: Duke University Press, 1996): 21.

only realized but *created* in the recording studio.³² He suggests technological determinacy³³, in this case the idea that pop exists only because of a technological system. I thought that recent publications would be less rigorous, but in 2016 Ragnhild Brøvig-Hanssen and Anne Danielsen seem to share his rigid notion, stating that pop is 'virtually determined by technological mediation.'³⁴ It's difficult to argue against technology and its users influencing each other, but I want to suggest that hard determinism is untenable, and instead propose that pop is only mediated by technology. In any case, it is apparent that musical recording *did* give musicology a tangible research object.

From Documentation to the Analogue Studio

Up until the invention of multitracking during the mid-1950s, music recording had a registration function that has been identified by Toynbee as the 'documentary period.'³⁵ Musical performances of both individuals and groups were captured as a whole. As Eno noted, multitracking marked a paramount change in the approach towards recording.³⁶ Featuring just two tracks in the early days, Gordon Mumma notes that tape became the standard in the following years, allowing 'up to 24 tracks [sic] to be recorded.'³⁷ Equipment found in the analogue recording studio alongside a tape machine, could modify sound signals. For example, spatial effects such as reverberation and echoes were large apparatuses. Compressors were invented so that recording engineers would no longer have to be burdened with adjusting incoming levels during recording. James Seawright classifies the operations of these production technologies in three categories: '(1) generation of signals; (2) modification of signals; (3) the organization of signals in groups into finished compositions.'³⁸ According to Mumma multitracking 'involves synchronized recording, either simultaneously or consecutively, of multiple tracks (carrying a single voice), which are then mixed and remixed until the desired result is obtained.'³⁹ Because musicians did not have to be recorded

³² Warner, "Characteristics of Pop Music," 11.

³³ Determinism in the McLuhian sense that 'technology determines us,' or in this case pop music.

³⁴ Ragnhild Brøvig-Hanssen and Anne Danielsen, "Introduction: Digital Technology and Popular Music Sound," in *Digital Signatures: The Impact of Digitization on Popular Music Sound* (Cambridge: MIT Press, 2016): 6.

³⁵ For a brief history of music recording prior to the advent of the magnetic tape, see Toynbee "Audio recording," 70-73; see also, Brøvig-Hanssen & Danielsen, "The Rebirth of Silence in The Company of Noise," 64-65.

³⁶ Eno, "The Studio as Compositional Tool," 129.

³⁷ Gordon Mumma et al., "Recording," in Grove Music Online, 2001-2018, n.p.

³⁸ For elaboration on his classification, see James Seawright, "What Goes into an Electronic Music Studio," *Music Educators* 55, no. 3 (1968), 70.

³⁹ Gordon Mumma et al., "Recording," n.p.

simultaneously, the performance was not immediately the finished artefact.⁴⁰ This increased the creative possibilities for production and composition. In practice this meant that musicians could overdub and record parts on separate occasions. Referring to this feature, Shuggie Otis said, ‘I wanted to do every piece of music on that song [*Strawberry Letter 23*], and multitracking made it possible.’⁴¹

Philip Auslander iterates that the multi-tracking enabled musicians, producers and engineers alike to ‘layer take upon take,’ causing extensive experimentation to take place.⁴² Furthermore, he asserts that ‘phonography consists of “sonic manipulation” of music to produce recordings of performances that never really happened.’⁴³ The engineers at Abbey Road Studios are still lauded for their inventiveness. An early example is the Beatles’ 1966 song *I’m Only Sleeping*, featuring an entire reverse guitar solo.⁴⁴ There was one major problem with the medium, as it leaves unwanted noises on a recording, like crackling sounds and ‘tape hiss’ – random high-frequency noise. This is what Brøvig-Hanssen and Danielsen call the ‘sonic signature’ of the medium.⁴⁵ Noise reduction evolved, but unintended noise remained. The developments and accomplishments during the analogue era are impressive, but equipment was large and expensive.

From Analogue to Digital Recording

The biggest development in recording technology since multitracking is digital recording.⁴⁶ It gave birth to perfect silence, which is the medium’s sonic signature, as it laid bare previously unheard noises.⁴⁷ Today, recording generally takes place on a computer in a software-programme called a Digital Audio Workstation (DAW). Its typical lay-out encompasses a multitrack recorder, mixing desk and a vast array of sound processors and effects. The DAW is both functionally and visually similar to the analogue studio, as it is filled with ‘skeuomorphs,’ that is: software modelled on hardware.⁴⁸ First, because storage is virtually unlimited, musicians were no longer required to perform one perfect take. Second, the DAW

⁴⁰ Eno, “The Studio as Compositional Tool,” 128.

⁴¹ See Shuggie Otis, *Strawberry Letter 23*, Epic 5-10798, 1971, 1 7” single, 45rpm; see also, Shuggie Otis, interviewed by Eric Davidson, January 11, 2016.

⁴² Philip Auslander, “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto,” *Contemporary Theatre Review* 14, No. 1 (2004), 5.

⁴³ Philip Auslander, “Performativity of Performance Documentation,” *Performance and Art* 28, No. 3 (2006), 8.

⁴⁴ The Beatles, “I’m only Sleeping,” on *Revolver*, Parlophone PMC 7009, 1966, 1 12” LP, 33⅓.

⁴⁵ Brøvig-Hanssen and Danielsen, “Introduction,” 2.

⁴⁶ The development of digital recording technology is a long one, but I will focus on the present where DAWs are the dominant recording environment.

⁴⁷ Brøvig-Hanssen and Danielsen, “The Rebirth of Silence in the Company of Noise,” 61.

⁴⁸ For a discussion on skeuomorphs, see Adam Bell, Ethan Hein, Jarrod Ratcliffe, “Beyond Skeuomorphism,” *Art of Record Production*, No. 9 (April 2015), n.p.

enabled the user to cut, paste, and move around recorded material freely in the temporal space of a recording. This essentially dismissed the linear method of producing and allowed the process of composing to become more fragmented. Artists can work in a studio that is entirely virtual, perhaps supplemented with some physical technologies. Third, the boundaries between production and composition are faded, or merged into one. Moby, who produces electronic dance music, takes on both roles. About one of his songs, he says ‘*The Perfect Life*⁴⁹ started with a simple chord progression I wrote in Chicago, and then I recorded some live drums [...] in New York. I started adding samples of old guns, as part of the drums. Recently I recorded my friend Wayne’s vocals.’⁵⁰ With this example, Moby demonstrates one of the most distinct and overlooked features of digital recording: the portability of today’s studio.⁵¹

Digital Perfection and Analogue Nostalgia

Brian Eno observed that the studio was (becoming) the primary location where composition would take place.⁵² Decades later, he reflects on how digital technology is contemporarily used in the production of popular music:

Listening back to a recording, you notice that the drums are a bit shaky, so you take another bar of drums and replace them. Your immediate thought is that it’s better. But of course, if you keep doing that, what you gradually do is homogenise the whole song. Until every bar sounds the same, until every guitar part is perfect, until, in fact, there is no evidence of human life at all-in there.⁵³

For someone who seems to advocate technological innovation, he is remarkably critical, if not sceptic. The phonographic effect of digital recording as a whole has made pop musicians strive for perfection. However, are artists that question digital technology. For example, Auerbach now has a studio that is faithfully analogue.⁵⁴ This devotion and inherent production methods

⁴⁹ Moby, *The Perfect Life*, Idiot IDIOT023BP, 2013, MP3, Single, 320.

⁵⁰ Moby, “In The Studio With Moby – The Perfect Life (Drums),” YouTube Video, 4:26, March 26, 2014, <https://www.youtube.com/watch?v=7AGfHDA7uHw>.

⁵¹ I am aware that mobile analogue studio’s exist(ed), such as that of Ginger Baker. However, the point is the relative portability of a laptop with a DAW, as opposed to an entire physical studio.

⁵² Eno, “The Studio as Compositional Tool,” 129.

⁵³ Jakob Thiesen, “Arena – Brian Eno – Another Green World,” YouTube Video, 58:47, April 21, 2012, (Originally broadcasted by the BBC on January 2010).

⁵⁴ The studio is called Easy Eye Sound, like his eponymous record label, where he records and produces his own music, as well as that of other artists.

are not necessarily an aversion to digital technology. It is neither a need for, or act of, nostalgia. Of course, the equipment is old, but it is in no way obsolete. Gauthe Barlindhaug suggests that the desire for working with analogue equipment should be understood in a context of novelty, where the technology is new again.⁵⁵ I want to add that imposing limitations on oneself could promote creativity, such as the linear method of analogue recording. For example, a vocalist could rerecord a track, but has to consider if s/he could perform better than the last take. Conversely, it could also inhibit music production. Eno underlines this by stating that ‘there are new bands who’ve said that they’re going “back” to tape, but they’re unfamiliar with the technology and processes that involve it, and can’t *edit* anything.’⁵⁶ It could be a reaction to developments in music, but they could very well be looking for novelty, a creative spark.

Notions of creativity

Assumptions and Criteria of Creativity

When I asked Van de Poel about the origin of creativity he gave a lengthy answer, but eventually concluded ‘maybe it’s similar to the Big Bang, where we can look back to a millionth of a second after it happened, but the true origin remains unknown.’⁵⁷ At first, I thought of this notion being equally far-fetched and convincing. However, every attempt I have made to describe some ‘first cause’ of creative ideas has only led to coincidence.⁵⁸ Disappointed, I turned to literature and unsurprisingly found that people are influenced by previously gained knowledge about music, techniques and technology.⁵⁹ They exercise their agency to produce a unique variation of the accumulation of said knowledge.⁶⁰ That variation is the resulting creative endeavor and, according to Keith Sawyer, ‘is ultimately tested whether or not it is accepted by an audience.’⁶¹ Additionally, he argues that an audience ‘has influence on the creative process, even if the creator is alone in a room in the woods.’⁶² Cook notes that

⁵⁵ Gauthe Barlindhaug, “Analogue Sound in the Age of Digital Tools,” in *A Document (Re)turn*, ed. Roswitha Skare, Niels Windfeld Lund and Andreas Varheim (Frankfurt: Lang, 2007): 90.

⁵⁶ Brian Eno, Chris May, February 24, 2015.

⁵⁷ Pablo van de Poel, Thomas van Steenberg, June 6, 2019.

⁵⁸ I also thought of Carl Jung’s concept of synchronicity, which holds that a meaningful coincidental event occurs is meaningfully related, even if there is no apparent causal relationship.

⁵⁹ See Philip McIntyre, “The Systems Model of Creativity: Analyzing the Distribution of Power in the Studio,” *Journal of the Art of Record Production*, Issue 3 (November 2008), n.p.

⁶⁰ This is in line with what Van de Poel says: ‘I have internalised external things [e.g. a creative idea] so long ago, that they actually feel like mine to use.’ See, Pablo van de Poel, Thomas van Steenberg, June 6, 2019.

⁶¹ Keith Sawyer, “The Creative Process,” in *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*, (Oxford: Oxford University Press, 2006): 127.

⁶² *Ibid.*, 128. As I suggested earlier: the audience has influence on an artist, for example, in the sense that s/he attempts to (re)create new music that is in line with previously released, successful material.

‘pop and rock musicians have largely been self-taught.’⁶³ To my knowledge, among the musicians discussed, only Van de Poel and Maus have had formal education. Learning is important in developing creativity and happens a lot in social contexts. However, for Pamela Burnard creativity is radically dependent on those contexts.⁶⁴ Her claim is equally radical as the supposed dependency and almost reads like the antagonist of creation *ex nihilo*,⁶⁵ excluding the possibility of individual creativity.⁶⁶ Of course, there are many more assumptions, but I have reflected on some prominent assumptions and do not seek a definition of creativity.

Performance

Melody, cadence, and tempo are constituents that embody an important range of temporal elements of music performance. However, phrasing can be thought of as a sort of ‘time sculpture.’ It is a very distinguishable component of musicianship, and what audiences label as ‘good’ or ‘bad.’⁶⁷ John Maus questions the idea of performance by asking, ‘[i]s it about watching people play instruments? I hope it’s not this metaphysical thing of presence, like, “They are really there with me.”’⁶⁸ He does not seem to be keen on the stage, instead preferring the studio. Toynebee posits that, ‘people that make popular music are *creators*, [...] agents who make musical texts, performances and sounds.’⁶⁹ However, there is music that is entirely realisable by one individual. Being asked on the advantages of digital recording, Moby jokingly replies, “when you’re in a band, there can be logistical issues [...], whereas with electronic instruments, they’re *always* waiting and never complain.”⁷⁰ The implication is serious though, as he underlines the possibilities of individual music production. Lastly, there are also examples of technologies literally performing music.⁷¹ Conversely, when bands create music together, it is often a musical and social negotiation collaborative.⁷² Performance promote creativity in the sense that bands ‘jam and come up with musical ideas.’⁷³ Whenever I jam with musicians, this

⁶³ Cook, “Creative in a different sort of way,” 163.

⁶⁴ Pamela Burnard, “The Field of Music,” In *Musical Creativities in Practice* (Oxford: Oxford University Press, 2012): 37.

⁶⁵ That is creation out of nothing. While a creative utterance is not necessarily an artefact, I dare to say that no artist has ever conjured one out of thin air.

⁶⁶ If this were true, Shuggie Otis, for example, could not have produced Strawberry Letter 23.

⁶⁷ Toynebee, “Technology: The Instrumental Instrument,” 72.

⁶⁸ John Maus, Leah Loscutoff, July 21, 2011.

⁶⁹ Toynebee, “Making Up and Showing Off: What Musicians Do,” 35.

⁷⁰ geroin31337, “Moby’s Drum Machine & Synth Collection,” YouTube Video, 11:59, February 6, 2011.

⁷¹ That is, floppy drives and hard disks that have been programmed to move in such a way that they omit frequencies to bring forth harmonies. See Arganatlh, “HDD and Floppy Music: Beethoven - Moonlight Sonata mvt 3,” YouTube Video, 7:08, January 7, 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=kk84d0s5ANE>

⁷² Cook, “Making music together,” 39.

⁷³ Burnard, “Original band,” 53.

is true. However, it oftentimes seems to occur when I play by myself. Performance is an important element in creativity, as the unpredictability promotes musical ideas when playing with other people.

Composition-Production

Prior inscription is hardly used in composing popular music today, and it has made way for various kinds of procedures and technologies.⁷⁴ In these processes composing, performing and producing are interchangeable.⁷⁵ Timothy Warner posits that ‘[t]he creation of popular music involves the exploitation of those elements that are characteristic of that medium and as such provides a huge market for the development of technology that further extends creative possibilities.’⁷⁶ This has been illustrated with the example of how Moby produced *A Perfect Life*. As discussed in the section on the studio, composing and producing popular music has various procedures. From a linear method on the one hand, to a nonlinear method on the other, using nothing but virtual instruments and effects in a DAW.⁷⁷ These procedures are both exemplified by Dan Auerbach, when he recalls, ‘I didn’t care about reading music. [...] I taught myself to play by listening to the blues records I loved. When I started writing, that stuff naturally came out.’⁷⁸

Furthermore, Katz observed that the barriers between composer, performer and *listener* are breaking down, stating: ‘while there has always been a composer-performer, that is artists who interpret their own work, the process of recording can be conceived as enabling listener-performers and listener-composers.’⁷⁹ This means it shapes the way we approach music. McKenzie’s concept of creativity is clearly influenced by several factors that have been discussed. He remarks, ‘I always look forward to recording. I like the constructive nature – being able to take an idea, [...] and being able to collaborate with [the band] to make that a reality,’ he goes on saying, ‘I love the creative process – to watch things flesh out, to use technology, to make something tangible.’⁸⁰ As has become clear, the line between composition and production has faded and has become interchangeable because of digital recording.

⁷⁴ There is also music notation software such as Finale or Sibelius.

⁷⁵ Toynbee, “Introduction,” xix.

⁷⁶ Warner, “Market: The Selling of Soul(s),” 32.

⁷⁷ Toynbee, “Introduction,” xviii.

⁷⁸ Dan Auerbach, Jimmy Leslie, November 1, 2003.

⁷⁹ Katz, “Causes,” 47.

⁸⁰ Stu McKenzie, Brian Coney, August 28, 2018.

Analogue and Digital Technologies' Confluence on Creative Production

The use of analogue, alongside new equipment, can offer possibilities, and change approaches towards production. A prime example, is KGLW,⁸¹ who own a studio, and a record label, that are both run by a bandmember. They have an unconventional approach to their idiosyncratic work, that has crossed the borders of (psychedelic) rock, folk, pop, and more.⁸² Stu McKenzie⁸³ has built a studio that has a tape machine and some basic outboard equipment, such as a mixing desk, some preamps, a delay unit, and a compressor. Of his setup he says, 'I hooked it all up so it eventually *can* all end up in Ableton [a DAW], so I can choose how we record.'⁸⁴ It does not end here though, as one album is mixed on a VHS-cassette. He remarks that 'it's like a mini reel-to-reel,' and that after recording, 'you can rip all the tape out of it, then crinkle it, step on it and warp it. When you wind it back in and play it, you get some pretty cool sounds.'⁸⁵ This approach, although experimental and unorthodox, illustrates a tangibility that a digital medium can never offer.⁸⁶ McKenzie concludes, '[i]t's a real, physical thing and you never know exactly what's going to happen. There's an element of immediacy in there.'⁸⁷ In a process such as this, he essentially remediates the older through newer technologies.⁸⁸ When old and new technologies are juxtaposed with each other, creative possibilities open up.

Necessary and Deliberative Creativity

Some artists necessarily or deliberately use old recording equipment to emphasize or 'quote' older technologies in their compositions. For The Black Keys it was a necessity to record on old equipment. They recorded and produced their first two albums in a basement using a minimal amount of equipment: a tape recorder and two microphones that they had purchased via eBay. Auerbach remarked that 'this was the first attempt at producing a full-length record.

⁸¹ Abbreviation of King Gizzard and the Lizard Wizard.

⁸² Since their 2012 debut album, recorded mainly using iPhones, King Gizzard and the Lizard Wizard have released thirteen albums, five of which in one year.

⁸³ Stu McKenzie is the primary songwriter, but also: producer; engineer; lead guitarist; vocalist; flautist; and zorna player. In other words, he is what Paul Théberge refers to as 'the "hyphenated musician": the singer-songwriter-producer-engineer-sound designer.' See Paul Théberge, "Live" and Recorded: MIDI Sequencing, the Home Studio, and Copyright," in *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology* (Middletown: Wesleyan University Press, 1997): 221-222.

⁸⁴ Stu McKenzie, Mark Davie, November 24, 2016.

⁸⁵ Ibid.

⁸⁶ Moby further underlines this by saying, 'I collect drum machines, they sound great and I love that they come with a residual history. The fact that they have all been used, and have drinks spilled on them, people sweated on them. As much as I like the world of plugins... no one ever sweats on a plugin;' see geroin31337, "Moby's Drum Machine & Synth Collection," YouTube Video, 11:59, February 6, 2011.

⁸⁷ Stu McKenzie, Mark Davie, November 24, 2016.

⁸⁸ Barlindhaug, "Analogue Sound in the Age of Digital Tools," 74.

We were completely clueless, and just recorded everything in 14 hours.’⁸⁹ The scant equipment gave the album a straightforward and raw sound. Other artists add sonic signatures, such as vinyl crackle and tape hiss, mix within a narrow frequencies, and use old analogue synthesizers. Sometimes musicians want a ‘vintage’ sound that is also yet familiar, as the sounds belong to technologies that were revolutionary decades ago.⁹⁰ McKenzie has a different reason for his choice of equipment. He wants to convey a specific space and feeling: ‘I try to capture that feeling of your ears being compressed at a loud concert. It sounds distorted, because your brain is trying to comprehend what’s happening. Capturing that in a way that sounds right is hard to do in hi-fi.’⁹¹ Whatever the reason may be, the choice to use old technology instead of, or in conjunction with, new technologies prove to be part of creative production.

Conclusion

In my research I have compared notions held by musicologists and musicians about creativity, technology and popular music and their relations. My findings with regard to the research question to the research question are as follows. First, there generally was not too much discrepancy between the academic and practical contexts. The biggest difference was probably between the notions of genre. The literature indicated that musicians are not too fond of labels and classification. This proved to be true for different reasons. However, the paradox of genre, pointed out by Toynbee, in a way accounts for this. Second, I offered occasionally offered my own views and suggestions. Among other things, I questioned technological determinism posed by authors, and try to offer a midway. Third, I want to emphasise that differences or agreement could have been more apparent, but the vocabulary of the two groups might have thwarted this. Fourth, all musicians that I have discussed made extensive use of multitracking, either analogue or digital. While they have not explicitly mentioned it, I think it is safe to say there would be consensus with the views of musicologists. However, Eno criticises the process and trend of homogenisation in contemporary pop music. Finally, albeit some exceptions, my findings are not very satisfactory as it is conclusive, as I can merely state that there is a general consensus between the assumptions and views of musicians and musicologists on the topics of creativity, technology and popular music.

I was hoping to get more of a dialogue going between the contexts. I expected that the literature, based on extensive research, would support more often than not support what the

⁸⁹ Dan Auerbach, Jimmy Leslie, November 1, 2003.

⁹⁰ Brøvig-Hanssen and Danielsen, “The Rebirth of Silence in the Company of Noise,” 70.

⁹¹ Stu McKenzie, Mark Davie, November 24, 2016.

musicians ideas or practices were. This assumption turned out to be a correct. However, choosing different musicians would perhaps produce an entirely different end result. There are some obvious limitations to my research as I could only discuss so much. Specifically, I wanted to explore learning and improvisation. I have read about this during my research and developed the view that these topics might be the base of creativity. However, this research is concluded and these subjects are for future research.

References

- Auslander, Philip. "Performativity of Performance Documentation." *Performance and Art* 28, No. 3 (September 2006): 1-10.
- Barlindhaug, Gauthé. "Analogue Sound in the Age of Digital Tools: The Story of the Failure of Digital Technology.' In *A Document (Re) turn – Contributions from a Research Field in Transition*, edited by Roswitha Skare, Niels Windfeld Lund and Andreas Varheim, 73-93. Frankfurt am Main: Lang, 2007.
- Bell, Adam, Hein, Ethan and Ratcliffe, Jarrod. "Beyond Skeuomorphism: The Evolution Of Music Production User Interface Metaphors." *Journal on the Art of Record Production*, Issue 9 (April 2015).
<http://arpjournal.com/beyond-skeuomorphism-the-evolution-of-music-production-software-user-interface-metaphors-2/> (accessed March 23, 2018).
- Burnard, Pamela. *Musical Creativities in Practice*. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- Brøvig-Hanssen, Ragnhild and Danielsen, Anne. *Digital Signatures: The Impact of Digitization on Popular Music Sound*. Cambridge, MA: MIT Press, 2016.
- Cook, Nicholas. *Music as Creative Practice*. New York: Oxford University Press, 2018.
- Eno, Brian. 2004. "The Studio as Compositional Tool." In *Audio Culture: Readings in Modern Music*, edited by Christoph Cox and Daniel Warner, 127-130. Continuum: London, 2004.
- Gracyk, Theodore. "That Wild, Thin Mercury Sound: Ontology." In *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, 1-36. Durham: Duke University Press, 1996.
- Katz, Mark. *Capturing Sound: How Technology Has Changed Music*. Los Angeles: University of California Press, 2004.
- Kvale, Steinar, and Brinkmann, Svend. "Introduction." In *InterViews: Learning the Craft of Qualitative Research Interviewing*, 1-20. London: SAGE, 2009.
- McIntyre, Philip. "The Systems Model of Creativity: Analyzing the Distribution of Power in the Studio." *Journal of the Art of Record Production*, Issue 3 (November 2008),
<https://www.arpjournal.com/asarpwp/the-systems-model-of-creativity-analyzing-the-distribution-of-power-in-the-studio/> (accessed March 23, 2019).
- Moore, Allan F. "Elements of an analytic musicology of rock." In *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*, 33-62. Farnham: Ashgate Publishing, 2001.

- Mumma, Gordon, Howard Rye, Barry Kernfeld, and Chris Sheridan. "Recording." in *Grove Music Online*, 2001-2018.
<http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-2000371600> (accessed March 25, 2019).
- Reybrouck, Mark. "Musical Creativity Between Symbolic Modelling and Perceptual Constraints: The Role of Adaptive Behaviour and Epistemic Autonomy." In *Musical Creativity: Multidisciplinary Research in Theory and Practice*, edited by Irène Deliège and Gerraint A. Wiggins, 42-59. Hove: Psychology Press, 2006.
- Sawyer, Keith. *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Seawright, James. "What Goes into an Electronic Music Studio." *Music Educators Journal* 55, No. 3, (November 1968): 70-73.
- Taylor, Timothy. *Strange Sounds: Music, Technology & Culture*. New York: Routledge, 2001.
- Théberge, Paul. "Live" and Recorded: MIDI Sequencing, the Home Studio, and Copyright." In *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*, 214-240. Middletown: Wesleyan University Press, 1997.
- Toynbee, Jason. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Warner, Timothy. *Pop Music - Technology and Creativity: Trevor Horn and the Digital Revolution*. Hants: Ashgate Publishing Limited, 2003.

Other Sources

- Arganatlh. "HDD and Floppy Music : Beethoven - Moonlight Sonata mvt 3." YouTube Video, 7:08, January 7, 2015. <https://www.youtube.com/watch?v=kk84d0s5ANE>.
- Coney, Brian. "No Slowing Down: King Gizzard & The Lizard Wizard Interviewed." *The Quietus*, August 28, 2018. <https://thequietus.com/articles/25160-king-gizzard-and-the-lizard-wizard-interview> (accessed May 3, 2019).
- Davidson, Eric. "Interview: From the beginning with Shuggie Otis." January 11, 2016. <http://districtmagazine.ie/from-the-beginning-with-shuggie-otis/>
- Davie, Mark. "King Gizzard's Lo-fi Gut Feeling." *AudioTechnology*, November 24, 2016. <https://www.audiotechnology.com/king-gizzards-lo-fi-gut-feeling/> (accessed May 3, 2019)

Geroi31337. "Moby's Drum Machine & Synth Collection." YouTube Video, 11:59, February 6, 2011 (originally conducted by Jordan Redaelli for Vice's *Motherboard* channel under the name "Electric Independence: Moby", posted on October 19, 2009) <https://www.youtube.com/watch?v=r9q48UlfD1w>.

Jakob Thiesen. "Arena – Brian Eno – Another Green World." YouTube Video, 58:47, April 21, 2012 (Originally broadcasted by the BBC on January 2010). <https://www.youtube.com/watch?v=CPOz5-rcIeA>

Leslie, Jimmy. "Fuzz freak: the Black Keys' Dan Auerbach on the Majesty of Muck." November 1, 2003. <https://web.archive.org/web/20090316152336/http://guitarplayer.com/article/the-black-keys/Nov-03/1580> (accessed on February 10, 2019)

Loscutoff, Leah. "John Maus." *BOMBmagazine*, July 21, 2011. <https://bombmagazine.org/articles/john-maus/> (Accessed on May 12, 2019)

Moby. "In The Studio With Moby – The Perfect Life (Drums)." YouTube Video, 4:26, March 26, 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=7AGfHDA7uHw>.

Selected Discography

Moby. *The Perfect Life*. Little Idiot IDIOT023BP, 2013, MP3, Single, 320.

Shuggie Otis. *Strawberry Letter 23*. Epic 5-10798, 1971, 7" single, 45rpm.

The Beatles. "I'm Only Sleeping." *Revolver*. Parlophone PMC 7009, 1966, 12" LP, 33⅓.

The Black Keys. "I Cry Alone." *Thickfreakness*. Fat Possum Records 0371-1, 2003, 12" LP, 33⅓.

Appendix A: Elaboration on interviewing

The semi-structured interview

The interview method I have selected is qualitative, and is known as a semi-structured interview. Its purpose is to gather knowledge of the interviewee's experience of, and information about, the topics that are relevant to research.⁹² In other words, an interview of this kind is conducted to discover and understand aspects of the lifeworld of a person. The interview is preferably one-on-one, as this ensures that the interviewee can talk freely. Moreover, it is easier to lead or follow the conversation.

Preparation: Selection and Some Troubles

For the interviews, I looked for people that are relevant for my study into creativity and technology in relation to popular music. Unfortunately, in searching and successfully approaching eight people that meet the description, and were within a reasonable geographical distance relative to myself, I found that seven of them would not want to be interviewed. While they were enthusiastic of the idea, they eventually were either too busy, reluctant to talk about creativity (e.g. they found it too personal), or were afraid that they would give away some secret formula that they felt was key to their practice. All but one even apologised, to which I responded was unnecessary, as I was essentially asking them a favour. Of course, I asked them if I could use their name and/or state their reason. Sadly, they all did not give their consent for that as well. The reason was remarkably universal, and along the lines of 'whoever reads that I did not do an interview for a student's thesis, will probably dislike me'. Perhaps I am not to judge, but I sort of understand their reasoning. I thanked them for their time and moved on.

Other interviews that I have selected have been conducted with Brian Eno, Shuggie Otis, Moby, John Maus, and members of The Black Keys and King Gizzard and the Lizard Wizard.

Preparation for the Interview

Luckily, I found one person who was willing to be interviewed. Pablo van de Poel, who is not only an active musician, but also owns Electrosaurus Southern Sound Studios in Utrecht. Here, he takes on the additional roles of producer and engineer. I contacted Pablo to ask him if he was willing to be interviewed. After mentioning matter I wanted to talk to him about, he was enthusiastic, and suggested I would come to his house on June 6th. The questions that I had prepared were open and broad, so that he could talk extensively about the topics I presented him with. I also added some instructions for myself as to how I should compose myself during

⁹² Steinar Kvale and Svend Brinkmann, "Introduction," in *InterViews: Learning the Craft of Qualitative Research Interviewing* (London: SAGE, 2009), 3.

the interview, and some hints to come up with additional questions. For the interview, I printed out the form (sic. Appendix B). Furthermore, I checked my recording equipment (i.e. my phone) to make sure that the battery was fully charged and that it functioned properly.

Interviewing

The interview was done face-to-face. This is the most direct form of contact and the most natural form of communication. The private sphere of the interviewee's living room is both a familiar and informal setting in which he could answer candidly and elaborate on the open questions that I presented him with. As expected with this interviewing method, there were times when Pablo digressed. My solution was not to interrupt him, as this could have possibly made him lose his train of thought. Whenever he got off the subject for too long, or too far, I waited for him to pause, summarised what he had just talked and asked him if I understood correctly. Although this meant that efficiency suffered on a few occasions, I came up with some useful questions that I had not thought of during my preparations. These actually proved to produce the more fruitful insights in Pablo's lifeworld and understanding that I hoped to gather for my research. Finally, the interview was conducted in Dutch, which I translated for use in my thesis.

After the Interview

I transcribed the interview using a transcription software called oTranscribe. This made the process far less tedious, as it offers a word processor and media player in one. It has features that are very similar to standard issue software of both kinds. The transcript is in Appendix C.

Appendix B: Interview form

Interview Pablo, 6 juni 2019

Duur: ± 1 uur

Type: Semigestructureerd (met open vragen)

Aandachtspunten tijdens interview: Vooral laten praten. Geen theoretische concepten voorleggen.

(Bij afdwalen) nieuwe vragen tijdens het gesprek richten op relevante onderwerpen en ervaring van *hoe* geïnterviewde de wereld ziet.

Vragen:

1: Hoi Pablo, hoe zou je jezelf omschrijven in termen van hoe je bezig bent met muziek?

Mogelijke antwoorden

Hoe vind je dat?

2: Wat betekent de studio voor jou?

Emotie?

Ervaring?

3: Welke rollen vervul jij hier?

Producer

4: Hoe zou je creativiteit omschrijven?

'ex nihilo'?

'alleen voorbehouden voor sommigen?'

5: Kun je me vertellen hoe je muziek schrijft, verschillende manieren?

Waar?

Proces?

Met wat?

Ervaring?

6: Gebruik je de apparatuur in de studio (actief) voor het schrijfproces?

Manipulatie van geluid

Multi-tracking

Effecten

Appendix C: Transcript of interview with Pablo van de Poel

(...) indicates inaudible

Thomas van Steenberg: Laten we maar gewoon beginnen met de eerste vraag die ik je wil stellen. Hoe zou je jezelf omschrijven in termen van hoe je bezig bent met muziek?

Pablo van de Poel: Er zijn maar heel weinig momenten in mijn leven waarop ik niet bezig ben met muziek. Ik ben natuurlijk niet altijd muziek aan het maken, maar ik ben er wel altijd aan het denken. Soms is het zelfs zo dat mijn hele geluk als mens een op een verbonden is met muziek. Als ik me goed voel dan komt dat omdat ik waarschijnlijk iets nice heb gemaakt of zo of gedaan. Als ik me niet goed voel dan is dat omdat ik het idee heb dat ik muzikaal heb gefaald of minder erg, wat steekjes heb laten vallen of zo, een slecht optreden heb, of als ik zenuwachtig ben voor iets. Het draait echt eigenlijk allemaal voor mij om muziek. Mijn leven, ook hoe mijn dag eruit ziet

T: Het circuleert allemaal om muziek heen dus zo gezegd?

P: Ja... Behalve als ik Tony Hawk speel...

T: (lacht) nice...

P: Dat was je vraag toch?

T: Jazeker, absoluut. En wat zou je, wat voor rol zou je jezelf toebedelen als je actief bezig bent met het maken van muziek?

P: Het ligt er erg aan. In principe sowieso als maker, maar als ik een gitaar pak, ben ik gewoon gitarist, totdat ik een foutje maak wat interessant is en dan denk ik, dit is cool, en dan ontstaat er meestal iets in de vorm van een beginsel van een nummer, en dan ga ik misschien daar weer mee verder. Ik ben iets aan het opnemen, en dat is dan meestal in dienst voor iemand anders, maar ook wel een beetje in dienst van mijn eigen creatieve visie of drang om gewoon bezig te zijn.

T: Dus vanuit een fout zou er iets nieuws kunnen ontstaan?

P: Vaak wel. Het is bijna altijd vanuit iets onverwachts.

T: Vanuit het toeval?

P: Ik ga ook wel vaker zitten met het idee, ik ga nu een nummer schrijven en dan gebeurt dat of zo. Het is niet alleen maar als er iets raars is, dat daar dan een nummer uit ontstaat.

T: Je gaat echt zitten met het idee van ik ga nu echt schrijven

P: Ja, dat heb ik bijvoorbeeld met die komende DeWolff-plaat gedaan, wat we op die Tascam hebben we opgenomen. Toen ben ik op ritten die we in de bus hadden, met mijn gitaar gaan zitten met het idee, ik ga nu iets schrijven, en dan kwam daar iets uit. Meestal, als ik geen deadline heb, geen druk of geen project dan maak ik superveel dingen, maar allemaal flarden en pas op het moment dat er een idee is we gaan een nieuwe plaat maken of ik ga zelf een nieuwe plaat maken, dan ga ik die dingen structureren en verder uitwerken. Dus eigenlijk ligt

het tempo van het creëren best wel gelijk als ik niet perse een commitment heb qua een album dat gemaakt moet worden of dat ik wil maken. Als ik dat wel aan het doen ben, tempo (...) alleen hoe serieus ik het neem, dat verschilt.

T: Juist . Oké.

P: Was dat het antwoord op je vraag?

T: Jazeker. Dus je gaat uit van fragmenten die ontstaan, die dan verder uitgewerkt worden, en dat wordt dan bijvoorbeeld een nieuw nummer?

P: Ik heb best wel vaak dat, als ik op de fiets zit, ik aan iets denk. Dat neem ik dan op mijn dictafoon, maar daar ga ik dan nog niet per se iets mee doen. Op dit moment zit ik op een punt dat er over een paar dagen een nieuwe plaat uitkomt. In januari komt ook die plaat uit die nu al af is. Dus ik heb een beetje het idee dat als ik nu serieus teveel ga schrijven, dan ga ik tegen de tijd dat die plaat die al klaar is uitkomt, ik mijn hele aandacht voor die plaat verloren heb. Dus een gevoel van, o ja, die plaat die we een jaar geleden gemaakt hebben.

Dus wat ik opgenomen heb als ik op de fiets zit, blijft daar totdat op een gegeven moment het plan er is dat we een nieuwe plaat gaan maken, en dan ga ik door mijn dictafoon opnames heen.

T: Juist.

P: Scrollen naar interessante dingen.

T: Dan kom je nog allemaal notes tegen? Het is dus of je een soort van een bibliotheekje aanlegt of een muzikaal woordenboek met muzikale ideeën, waar je iets uit kunt zoeken op een ander moment

P: Precies. (...) Ik heb ook soms op dat andere dat ik gewoon iets aan het verzinnen ben, en dat ik dan vastzit en dan ga ik zoeken in mijn opnames en dat ik daar dan iets tegenkom waarvan ik denk, dat past hier wel. In een ander tempo misschien of in een andere toonsoort. Dat gebeurt ook wel vaak.

T: Je zou het een soort muzikaal citaat kunnen noemen, dat je jezelf citeert als het ware?

P: Jazeker, een soort van.

T: En naast dat je op deze manier muziek schrijft, hoe zie je jezelf in de studio ten opzichte van het creatieve proces? Het schrijfproces?

P: Ik vind de studio ook een heel creatieve plek, maar in een studio heb je wel een duidelijker doel voor ogen. Als ik thuis schrijf is het doel ook een nummer schrijven, dus dat is ook best wel concreet, maar hoe en wat precies dat ligt heel erg open nog en als je het gaat opnemen, dan vind ik het in ieder geval wel fijn als op het moment dat je er mee bezig gaat zijn, dat er in ieder geval een beetje idee is van waar het moet eindigen. Wat dat betreft vind ik de studio wel een pragmatischer plek, dan het songschrijven. Het songschrijven dat kan ook weken duren voor één nummer. Dan denk je dit is wel cool, maar het is nog niet af, en dat je twee weken later denkt, nu heb ik weer een nieuw stukje. Dat is super open. Je kunt er voor kiezen

om dat nummer tien minuten lang te gaan maken of je kunt er voor kiezen om het gewoon zo twee minuten te laten. In de studio is dat al wel duidelijker. Dan zit voor mij het creatieve meer in de sound zoeken en zo.

T: Op het moment dat je in de studio bent?

P: Maar met DeWolff hoeven we geen studiotijd te betalen, dus we kunnen eindeloze tijd doorbrengen in de studio.

T: (lacht) en wat voor één.

P: Zo kan het schrijven en het opnemen wel met elkaar verweven worden. Het is ook wel leuk dat je bijvoorbeeld zang wilt opnemen, maar er is nog geen tekst, dus laten we nu een tekst maken en dan doen we dat, en dan gaan we dat opnemen. Ik vind dat wel interessant, maar ook wel tricky, omdat ik ook wel tijd wil hebben om na te denken over wat ik heb gemaakt, om te verbeteren en als je het meteen goed opneemt dan is er voor mij het gevaar dat je zo gaat wennen aan hoe die tekst bijvoorbeeld op dat moment is. Eigenlijk snel geschreven, maar wel prima zo, dat je geen andere tekst meer kunt verzinnen.

T: Dat je er al tevreden mee bent? Op zijn minst gewend zoals je zegt.

P: Ja precies. Of zanglijn of zo, dat dat al teveel vastligt.

T: Omdat het dan echt al een concrete vorm heeft, dat het een beetje limieten suggereert of oplegt?

P: Ja precies, dat het al teveel vastligt. Maar ergens ben ik ook wel over die vrees heen gekomen door die nieuwe plaat die we gewoon in een heel korte tijd hebben opgenomen. Veel van die nummers zijn ook super kort, 2 1/2 minuut. Dat was een idee. Effen spelen en dan, nu nog een keer, en dan een andere tekst, en nu is het eigenlijk wel klaar en dat was het dan. Normaal gesproken zou ik later nog eens gaan kijken, van kan hier nog iets bij, en dan nog een maand later, misschien nog een keer aanpassen, en nu was het allemaal in 1 run (...)

T: Met een maand later, bedoel je dan, er op terugkijken dat je dat in de studio doet en dan daar beslissen, er gaat nog iets aan worden toegevoegd?

P: Ja, of niet in de studio en dan nog weer nog op een later moment dat dat gaat plaatsvinden. Zo deden we dat bij vorige platen ook vaker, dat we een nummer gewoon 5 keer wezenlijk veranderden, voordat het zijn uiteindelijke vorm had.

T: Dat je dingen echt ging aanpassen dat het een heel andere feel of sound krijgt, of bijvoorbeeld een heel andere bestaansvorm aanneemt.

T: Naast dat je muziek schrijft en ook speelt en zingt en je hebt natuurlijk ook de studio. Ben je daar zelf ook actief in als producer? En ook als studio engineer? Zou je jezelf dan ook zo omschrijven?

P: Ja, want ik heb ook weleens een opname gedaan, waarbij ik niet producete, maar waar van tevoren was afgesproken dat ik alleen zou *engineeren*. Dat vond ik wel heel raar om te doen eigenlijk. Ik vind beide kanten gewoon cool, maar het leek me ook wel eens leuk om één kant

puur te gaan doen, maar ik kan het andere dan toch gewoon niet loslaten, want ik vind ook dat het best wel nou samengaat, wat een band doet en hoe jij dat laat klinken. Dat vind ik bijna onlosmakelijk met elkaar verbonden. Als ik alleen zou produceren, dan zou ik me ook weer teveel met de sound willen bemoeien en vice versa.

T: Die rollen vertonen best veel overlap.

P: Er zijn denk ik heel veel producers die helemaal niet aan knoppen draaien. Dat kan prima, maar ik vind dat raar. Misschien dat ik ook het gevoel heb dat ik niet ervaren genoeg ben op beide vlakken om dan maar 1 van die 2 te kiezen. Ik heb nu wel het gevoel, als ik het allebei doe, nice, en dan heb ik het idee dat ik mijn capaciteiten goed genoeg zijn voor die gecombineerde taak. Alleen produceren, dan zou ik het missen om af en toe te kunnen denken van ik ga gewoon hier een beetje aan kloten en dan raak je daardoor weer geïnspireerd en dan kan ik weer iets zinnigs zeggen over de muzikale inhoud.

T: Als je met iets klooit, zoals je zegt, bedoel je dan dat je met apparatuur bezig bent?

P: Bijvoorbeeld als een band aan het spelen is, dan ben ik in een andere ruimte bezig met de technisch kant van het verhaal, en als ik puur zou zijn aan het luisteren, alleen maar naar wat die band aan het doen is, en daarna mijn feedback moet geven, dan heb ik soms best wel dat ik het niet echt weet. Dan denk ik, dat was het niet echt, maar ik weet niet precies waarom. En als ik iets te doen heb, dan kan ik weer op een idee komen waardoor ik nadien wel weet wat er precies scheelde.

T: Je bent natuurlijk actief aan het luisteren als een band een take inspeelt.

P: Ja, maar het is heel makkelijk om af te dwalen, als je alleen maar aan het luisteren bent.

T: Zeker als je al een tijdje bezig bent in een sessie, kan ik me voorstellen.

P: Ja, het is best wel lastig om je aandacht er bij te houden, als je alleen maar moet luisteren, dus ik vind het heel chill om iets te doen te hebben. Ik vind het heel moeilijk om dingen echt tegelijk te doen. Als ik met het technische ding bezig ben, luister ik op een heel andere manier dan dat ik alleen puur met het nummer bezig ben.

T: Als je echt de studio bespeelt, om het zo maar te zeggen?

P: Ik heb eigenlijk hetzelfde als met gitaar spelen en zingen. Ik vind mezelf niet een super goede zanger, als ik kijk naar mensen die ik echt goede zangers vind, dan denk ik, ik ben niet zo goed, en met gitaristen heb ik hetzelfde, maar met zo'n gecombineerde taak denk ik, ja daar ben ik wel goed genoeg in, om die 2 dingen samen te doen. Dat heb ik ook een beetje met produceren en engineeren. Maar ook vanuit een positieve kant. Klinkt misschien niet heel positief, maar ik bedoel, ik zou het minder leuk vinden als 1 van die 2 taken de volle 100 % van mijn aandacht zouden opeisen.

T: Dat je volledig echt maar aan het produceren bent?

P: Ja precies

T: Als je muziek schrijft, is er dan een plaats die je voorkeur heeft, is dat thuis, of in de studio?

P: Maakt me eigenlijk niet uit. Ik heb ook een tijd geleden uitgesproken, dat ik niet in inspiratie geloofde, maar daar ben ik het niet meer mee eens. Ik verander mijn mening ook heel vaak. Ik bedoel het niet arrogant of zo, maar ik kan bijna eigenlijk op bijna elk moment een nummer schrijven als ik dat wil, maar ik moet wel alleen zijn. Ik ben er niet goed in om dat met mensen samen te doen. Het maakt niet uit of ik in een witte ruimte ben met TL verlichting of op een romantisch boerderijtje op het platteland of in een fabriekshal. Het is niet helemaal waar, maar wel een beetje waar, als er maar een gitaar is, maar dat is portable, dus dat maakt ook niet echt uit. Ik denk toch, dit gezegd hebbende, dat thuis iets schrijven wel het chillst is, want ik vind snelheid ook heel belangrijk. Niet dat een nummer per se heel snel afgemaakt moet worden, maar alles wat je moet doen om dat nummer te kunnen maken, dat moet je snel kunnen doen, dus dat is chill als je weet waar papier ligt en een pen ligt, of als je even iets kunt opzoeken op internet. Dus dat soort dingen. Dus vind ik het thuis chill. In de studio leidt het meer af, want dan denk ik, zal ik het meteen opnemen, welke (...) zal ik dan gebruiken? En daar wil ik eigenlijk niet mee bezig zijn. Ik wil het schrijven zo simpel en effectief mogelijk doen.

T: Dus je zegt je gitaar en papier waar je je notities op maakt

P: Ja inderdaad, dan vind ik juist een plek als een studio te afleidend.

T: Door de overdaad aan spullen die je om je heen hebt staan?

P: Je gaat niet iets op je telefoon of dictafoon iets opnemen als je in de studio bent.

T: Nee, precies.

P: En als ik thuis ben doe ik dat wel. Dat is gewoon prima.

T: De verleiding in de studio is groot?

P: Ja, en als het dan heel goed klinkt, dan is misschien weer de verleiding groot om het dan maar zo te laten. Dat kan ook soms nice zijn, maar dat ligt helemaal aan de situatie, maar ik vind het het fijnst om dat niet te sturen.

T: Oké

P: Het rauwe materiaal te vangen, en dan later komt dan het moment dat je het opneemt.

T: Ga je ooit in de studio zitten met het idee: "Ik ga de studio in, in mijn eentje, of met anderen en dit idee gaan we nu verder uitwerken?"

P: Ja, dat wel op zich. Ik heb ook wel eens met DeWolff dat we wel in de studio iets schrijven, meestal eigenlijk als we iets met z'n drieën doen. Maar ik vind het heel anders werken, als ik alleen ben. Als ik alleen ben, dan ga ik wel eens naar de studio, en dan ga ik proberen te schrijven, maar dan heb ik iets in mijn hoofd en dan denk ik dat is cool, en dan ga ik drums opnemen, maar ik ben geen goede drummer en dat duurt dan best wel lang en dan ben ik weer uit het schrijf-ding.

T: Dus die snelheid die je net ook al omschreef, misschien zou je het onmiddellijkheid kunnen noemen, dat is wel echt cruciaal voor je, dat dat goed gaat?

P: Ja, dat vind ik wel heel belangrijk ja.

T: De invloed van de spullen om je heen wat je net zei, dat dat eerder afleidend werkt of zo, kan dat juist ook helpen?

P: Ligt er ook weer een beetje aan. Als ik bijvoorbeeld echt een liedje wil schrijven, dan heb ik het liefst gewoon niks. Alleen een gitaar en een telefoon om het op te nemen. Het kan natuurlijk super inspirerend werken om op een vette versterker die hard staat iets te spelen en dan speel je misschien iets wat akoestisch gezien helemaal niet zo interessant zou zijn, maar dan wel omdat het zo klinkt. Dan is het natuurlijk weer cool om zo'n omgeving te hebben.

T: Voor de sound dan?

P: Dat ligt heel erg aan het soort ding wat je maakt. Het soort nummer. In mijn staan (...) er nog steeds liedjes, zo van Paul Simon, een plaat die opstaat, of zo'n (...) plaat, die net nog opstond. Dat zijn best wel in mijn hoofd verschillende dingen. Ik vind vaak als je een sicke (...) hebt, en je combineert dat met een misschien een creatief super hoogstaand en goed in elkaar stekend couplet à la Paul Simon, vind ik dat raar. Dat is voor mij best wel het een of het ander.

T: Dat soort 2 dingen, dat soort van melting pot.

P: Als dat kan wel. Ik doe dat ook wel, maar er zit wel een grens aan. Het is gewoon raar om in en soort van rock-'n-roll setting iets te gaan doen met verminderd akkoorden en dan (...). Dan wordt het soms gewoon lelijk. (...)

T: Je bedoelt, je bent niet echt een rekenmachine of zo?

P: Het zijn iets van 2 werelden of zo die elkaar soms wel aanraken.

T: Het zijn meer losstaande dingen van elkaar.

P: Ja, een beetje wel ja. Dus die manier van aanpak is dan best wel anders.

T: Ja. Wat betreft compositie, hoe ga je dan te werk? Je zegt dan, ik heb bijvoorbeeld een idee, en ik heb een gitaar, en dan neem ik iets op. Hoe kom je tot de compositie? Ik weet niet of je die vraag überhaupt kunt beantwoorden?

P: Heel vaak door een akkoord te spelen, en dan iets te doen wat dan past op dat akkoord, en dan eindig ik op een noot, Dan verzijn ik een zanglijntje en dan eindig ik op een noot. Soms ga ik echt zoeken naar een akkoord, dat er dan onder hoort en dan kom ik zo steeds verder. Soms gebeurt dat heel snel en dan heb ik al snel een akkoorden progressie. Soms is het een idee voor een bepaalde vibe of zo, die ik heb. Dan denk ik zo'n soort nummer zou ik graag willen maken en dan komt dat veel sneller. Of je hebt de riff en dan is het al best wel duidelijk dat het couplet gewoon dat moet zijn met een vette zanglijn erover. Maar (...) dat voelt als toeval.

T: Kijk, ja

P: Soms hang ik met voorbedachte rade de gitaar om en denk ik, oké, ik wil nu iets gaan maken, maar hoe dan echt dat allereerste ontstaan, ik weet niet. Ja dat is misschien toch een beetje als de big bang. Weet je, ze kunnen terug naar gewoon 1 miljoenste seconde na de big bang, maar hoe het echt het allereerste ding, hoe dat ontstond, dat weten ze nog steeds niet.

T: Dus je bedoelt, het is echt niet in woorden te vatten wat echt de oorsprong is

P: De allereerste oorsprong komt, denk ik, toch neer op alles wat jou, jou maakt. Dus alles wat jou individu maakt, Alles wat je mee hebt gemaakt. Alle muziek die je hebt geluisterd, De samenkomst van dat alles, is denk ik wat er op het eerste moment voor zorgt, dat jij die zanglijn gaat zingen, en niet dat die net iets anders is, maar dat die zo is zoals die is.

T: Juist

P: En ook hoe je dan op die volgende akkoorden komt, hoe je op die hele progressie komt, dat is een combinatie van dat en misschien waar je op dat moment mee bezig bent. Of de muziek waar je op dat moment naar luistert.

T: Dus die 2 dingen die je noemt, zijn dat dan in zekere zin externe factoren?

P: Weet ik soms niet.

T: Ooit geweest misschien? Maar je hebt ze geïnternaliseerd? Het is onderdeel van jou geworden, omdat je zoveel hebt geluisterd?

P: Waarschijnlijk wel. Ik denk een groot deel wel. Ik denk 80 à 90 % wel.

T: Althans je zei, alles wat je over de tijd hebt geluisterd, dat dat toch wel een soort van vorm geeft aan wat er uit je komt.

P: Ja, any given moment wat er uit je komt, denk ik. Want ik denk ook dat de allereerste dingen waar ik ooit naar luisterde toen ik 8 was, toen ik Metallica luisterde. In zekere zin heeft dat nog steeds invloed op mij. Ik denk dat al die dingen je vormen.

T: Ja

P: Dat is ook iets wat je moeilijk kunt sturen. Dat zijn inderdaad externe dingen die geïnternaliseerd worden, maar sommige dingen zijn zo lang geleden geïnternaliseerd, dat het gewoon echt als iets van jou voelt.

T: Ja, precies.

P: Maar dat is ook de hele vraag, van ben je puur wie je bent door hoe je bent opgevoed, of door je omgeving, of zijn er echt dingen die gewoon als je geboren wordt in jou zitten, waar je niks aan kunt doen. Dat is allebei waar, denk ik. En dat is ook met inspiratie. Dat zijn dingen die je overneemt van bijvoorbeeld muziek waar je naar luistert. Ik zoek ook heel zelden nummers uit. En ik zie dat soms als een zwaktepunt, want soms denk ik, ik wil gewoon een nummer spelen, maar dat kan ik dan niet. Ik kan wel bedenken welke akkoorden er misschien onder zitten horen (...) misschien, maar sommige dingen als bijvoorbeeld als 'Still crazy after all these years' van Paul Simon, die wil ik eigenlijk al een maand uitzoeken, maar ik doe dat dan steeds niet, omdat ik misschien een beetje lui ben.

T: (Lacht)

P: Dus in zekere zin heeft dat nummer dus geen invloed op mij. Van de andere kant heb ik wel sinds ik dat nummer heb leren kennen een nummer gemaakt wat ook zo heel veel akkoorden heeft en zo van die slimme oplossingen. Het heeft dus wel invloed gehad, maar wel op mijn eigen manier.

T: Juist. Misschien op een manier hoe het voor jou een plaats heeft ingenomen?

P: Ja, hoe jij die muziek beleeft.

T: Juist. Precies

P: Dan vind ik het soms ook wel een voordeel dat ik niet precies weet hoe zo'n nummer in elkaar steekt, anders zou ik het misschien teveel gaan kopiëren.

T: Dat je niet te harmonische analyse al doet op het moment dat je het hoort.

P: Ja precies. Een van mijn favoriete artiesten is Townes van Zandt, en heel veel van zijn nummers zijn gewoon I, IV, V. Maar als ik dus muziek luister, gewoon zoals ik dat hier zou doen als ik bezig ben met iets, en ik zet een plaatje op, dan kan ik dat helemaal uitzetten en echt verrast worden als ik ooit eens dat nummer ga uitzoeken, dat het alleen maar G,C en D is. Dan denk ik huh, echt? Dat vind ik soms dan ook echt jammer. Dan denk ik, oh, ik dacht echt dat het verder ging dan dit.

T: Grappig. Ik had dit echt laatst bij *Lungs*. Dat had ik best vaak gehoord als ik naar school aan het fietsen was, en toen dacht ik ineens, wat? Dat zijn maar 2 akkoorden. Dat is alles

P: Ja dat is alleen maar D en E

T: Maar het voelt zo intens, weet je wel.

P: Ja precies. Ik denk ook wel dat het iets moois is. Als ik mijn koptelefoon op zou zetten om dat uit te zoeken, dan zeker zou ik akkoorden kunnen (...) Solfège?. Ik heb ook weleens dat bands komen opnemen in de studio, dat ik geen idee heb wat ze aan het spelen zijn, want ik denk, hoe meer ik dat dan weet, hoe meer ik me er op een verkeerde manier mee ga bemoeien. Want ik wil dan vooral luisteraar zijn, en me verplaatsen in wat een luisteraar hoort en wat ik zelf dan zou willen horen als luisteraar. Hoe meer ik me ga bemoeien met of een akkoord minor of major is of dat nou de 4e, de 5e of de 3e trap gaan, hoe minder objectief ik daar in kan zijn. En dat vind ik jammer, want de objectiviteit, dat is iets van me wat me in de eerste plaats tot muziek aantrekt.

T: Juist

P: Het gevoel, van wow, dit pakt me zo, en niet wat de akkoord progressie is.

T: Niet van "is het technisch hoogstaand," maar meer van wat doet het met je.

P: Precies, dat vind ik een heel grappig iets.

T: Wat je net zei, als je een andere band opneemt, dan wil je je niet echt bemoeien met wat de akkoorden zijn. Op dat moment ben je echt in de rol van producer/engineer?

P: Ja, als ik weet dat iemand van G major naar C mineur gaat, dan denk ik dat is wel interessant inderdaad, want dat lost die Es mooi op naar die D (...). Terwijl ik dat niet weet, dan kan ik echt vanuit een hoger perspectief, ik noem dat altijd zo van *eagle vision*, en dat je er boven hangt en het geheel ziet zoals het is, gewoon niet als 24 sporen eindeloze mogelijkheden, maar als links, recht, wat komt er op je af. Dan kan ik veel beter keuzes maken. Dan zeg ik "dat is eigenlijk gewoon niet mooi". Het grappige is, dat ik ook heel kritisch ben op wat we allemaal hebben gemaakt met DeWolff. Er zijn ook heel veel dingen

waarvan ik dan nu denk, dat is eigenlijk helemaal niet mooi. Ik snap dat ik het op dat moment wel cool vond, omdat we gaan van A mineur naar B mineur naar Bes mineur. Maar het is niet mooi eigenlijk. Dat is natuurlijk subjectief, maar ik vind het niet mooi. Toen vond ik het wel mooi, omdat ik zo betrokken was in het schrijven van het nummer, dat ik er niet meer als buitenstaander naar kon luisteren, en er echt een kwaliteitsoordeel over kon geven.

T: Zeker als je het na zoveel tijd onder de loep neemt. Ik veronderstel wel, dat je het echt helemaal analyseert, maar als je het gewoon terug hoort, dan klinkt het bijna als, het voelt gek of zo, of dat zou ik nu anders doen.

P: Dat is hetzelfde als je iets schrijft en het opneemt en dan de volgende dag soms beter kunt oordelen of het goed is of niet, dan op het moment zelf. Op het moment zelf ben je waarschijnlijk gewoon enthousiast. Soms zit je te diep in het songmateriaal. Als ik produceer, dan vind ik dat ik dat niet moet zijn, dan moet ik echt beter zijn met een universeler aspect van wat er opgenomen wordt.

T: *Roux-ga-Roux* en *Thrust* hebben jullie helemaal zelf opgenomen. Heb je daar momenten gehad dat je het gevoel had van, ik ben nu zowel bezig met het schrijven, als produceren als dat ik aan het *engineeren* ben tegelijkertijd, en natuurlijk ook spelen?

P: Dat heb ik bij de laatste plaat ook gedaan. Ik vind het wel heel cool. Ik heb er ook wel van geleerd. Ik heb een week geleden *Roux-ga-Roux* nog eens geluisterd. Die had ik echt al twee jaar niet gehoord, en toen viel me ineens heel duidelijk op wat ik er wel, en wat ik er niet goed aan vond.

T: Oké.

P: Precies wat ik net zei eigenlijk. Op dat moment was het cool, omdat we het aan het maken waren, maar het is dan toch mooier als je iemand zou hebben, of als je dat zelf kunt om het vanuit een ander perspectief te bekijken, om beter te kunnen oordelen of iets wel of niet goed is. Want ik ben er wel beter in geworden. Met ‘*Thrust*’ is dat volgens mij wel beter, maar ik heb wel laatst voorgesteld aan Luca en Robin, om een keer alledrie individueel naar die platen te luisteren. Je hebt nu zoveel afstand van deze plaat, want nu kan je er neutraler naar luisteren, wat vind ik er wel én wat vind ik er niet goed aan, en om dat dan mee te nemen in onze volgende platen.

T: ‘*Roux-ga-Roux*’ of alle platen?

P: In principe alle platen. Er zijn ook een paar platen die buiten die scope vallen, omdat het al zo lang geleden is. Zoiets gaan we dan sowieso niet meer doen. Vooral ‘*Roux-ga-Roux*’ en ‘*Thrust*’.

T: Dat zijn de 2 meest recente platen?

P: Precies. Want in principe denk ik dat een plaat als ‘*Thrust*’ we zo nog een keer zouden kunnen maken. Ik denk dat een betere manier is om te kijken wat is niet goed aan deze plaat, en hoe gaan we zorgen dat we de volgende keer niet in die valkuil trappen.

T: Het klinkt wel of het progressief zou kunnen zijn op zijn minst.

P: Maar het is ook wel nice om weer eens een plaat te maken waarbij ik alleen maar hoeft te spelen en te schrijven.

T: Hoe lang is dat geleden?

P: Heel lang. Dat was ‘Grand Southern Electric.’ Toen we dat opnamen, waren we gelijktijdig ook net begonnen met het hele engineering ding. Dus ik was op dat moment ook wel heel erg veel bezig met sound en zo, maar ik zou dus iemand moeten vinden die ik blind kan vertrouwen, dat de sound die hij gaat maken of die hij heeft gemaakt, dat ik dat mooi vind.

T: Een soort van kloon of zo? Want die vertrouw je sowieso.

P: (lacht) Dat vind ik soms wel jammer, want ik wil graag de volgende plaat maken, gewoon gitaar omhangen, versterker hard zetten en gewoon lekker muziek maken.

T: Dat wat je eerder in het gesprek zegt, ik wil echt 100% van mijn aandacht op 1 taak richten? Als je dan bij de vorige, afgelopen platen meerdere rollen vervuld hebt, dat klinkt dan ook alsof je meer dan 100 % van je aandacht moet verdelen?

P: Er schiet altijd iets bij in. Als je gitaar moet spelen en produceren en engineeren, dan lijdt de aandacht van het gitaar spelen er onder (niet het gitaar spelen op zich). Als we een plaat opnemen, dan duurt drums checken best lang. En dan gitaar, dan is het echt zo Luca speelt een paar akkoorden, dat stel ik een beetje in, en dan ga ik gitaar spelen, dan neem ik het op, en dan is het zo, het is wel goed eigenlijk, en dat was het dan. Maar het lijkt me ook nice, als ik gewoon gitaar kan spelen én gitaar kan spelen én gitaar kan spelen, en dat ik de control room (...) binnenkom en dat het er op staat en dat het goed klinkt. Dat je je daar geen zorgen om hoeft te maken. Dat je niet tijdens een take denkt van, ik had de gain net wel op het randje gezet van oversturing, dus als ik nu de pedaal intrap dan gaat het lelijk zijn.

T: Dat beïnvloed je waarschijnlijk ook wel aanzienlijk tijdens het spelen?

P: Dat maakt het toch iets meer een denk ding dan een gevoelsding.

T: En jij zou juist dat tweede willen vastleggen?

P: Ja.

T: Denk je dat je ook andere vormen van apparatuur die je hebt, je creativiteit beïnvloeden? Je apparatuur in de studio?

P: In zekere zin wel ja. Als ik aan iets denk wat ik wil maken in de studio, misschien een sound of een soort van gevoel. Onlosmakelijk denk ik dan (is dat voor mij verbonden met), hoe ga ik dat doen. De praktische kant.

T: Hoe bereik je dat gevoel?

P: Zo kun je jezelf ook erg inkaderen natuurlijk. Gisteren bijvoorbeeld, gingen we een intro opnemen voor de live show, en toen dacht ik, als we een hele classic bleu tune opzetten, maar dan langzaam een hele diepe lage bassynth onder verschijnt en die gaat dan op een gegeven moment een soort van *pulsaten*, en dan gaat die muziek mee. Maar toen ik dit aan het bedenken was, ging er door mijn hoofd, dan moet ik een *sequencer* laten triggeren op dat en dat en dat en dus had ik voor mezelf ook eigenlijk wel heel erg ingekaderd hoe ik dat kon gaan maken en terwijl, als ik niks wist van de techniek en gewoon zeg tegen iemand, “ik heb een beetje het idee dat je dit dan hebt en dat je dan zo BAM”. Iemand anders zou dat moeten

gaan aansluiten, dan zou ik veel meer kunnen denken over het geluid: nee, nee, dit is niet, ja, dit. En nu ben je zelf zo intensief bezig met het engineeren, dat het ook gewoon moeilijk is om gewoon iets meer afstand te nemen en dan te denken, nee, dit is niet cool.

T: Ja, ja

P: Want dingen kunnen ook cool worden door wie je het hebt aangesloten. Op een gegeven moment had ik een set up die best wel sick was, dus elke keer als de synthesizer (...) aanging, dan ging de muziek ook aan. Dat vond ik heel cool, maar puur vanuit het engineer standpunt. Want toen ik het had opgenomen en na de lunch weer terugkwam, dacht ik, dit is helemaal niet nice.

T: Dus die tijd ertussenin, dus de tijd dat je er even afstand van neemt en terugkomt, die maakt het dan dat je er een andere rol aan hangt en het weer anders kunt beoordelen. Denk je dat dat cruciaal is?

P: Voor mij wel. Ik denk, als je alleen muzikant bent of alleen engineer of alleen producer misschien minder, maar ook wel, want op een gegeven moment moet je gewoon even afstand nemen van wat aan het maken bent. Dus als je houtbewerking doet en daar een kunstwerk van maakt, dan moet je ook gewoon even tijd en afstand nemen van je werk om te zien wat je eigenlijk aan het doen bent en of dat mooi is. Dat is eigenlijk met alle kunstvormen zo. Ook als je schildert bent. Al schilder je kozijnen. Dan moet je ook een paar stappen naar achteren doen en kijken of het eigenlijk was wat je eigenlijk voor ogen had.

T: Kijken of het goed gedekt is bijvoorbeeld.

T: De rol van muzikant, de rol van producer, de rol van engineer, de rol van songwriter. Is er 1 die het meest voor je naar voren komt. Of is het zo, ik ben het eigenlijk allemaal, maar op verschillende momenten ben ik het een meer dan het ander?

P: Bedoel je als ik 1 ding moest kiezen?

T: Ja, je mag zelf kiezen.

P: Als ik één ding moest kiezen, dan zou ik voor de gitaar gaan, want dat is de eerste liefde en ook wel de allergrootste liefde, en daar krijg je ook echt nooit genoeg van. Maar ik kan die rollen ook wel heel erg inwisselen. Als ik bijvoorbeeld in een band iets opneem dan ben ik niet bezig met die akkoorden en dan kan het zijn dat ik van 10 uur 's ochtends tot 8 uur 's avonds in de studio ben en geen instrument aanraak. Als ik dan thuiskom raak ik ook geen instrument aan. Ik ga dan slapen, en dan de volgende dag weer. Dat ik drie dagen niks speel, en dan puur echt bezig ben met het opnemen.

T: Ja?

P: En dat vind ik dan ook leuk om te doen. Maar ik zou dat niet alléén maar kunnen doen. Dus dan komt het ding, waar zou je dan voor kiezen. Maar ik denk wel dat voor mij wel een *fulfilling* gevoel geeft om het allemaal te kunnen doen. Ik ben eigenlijk niet iemand die vind dat je beter alles een beetje kunt doen dan één ding heel goed. Ik vind wel dat je beter één ding heel goed kunt doen dan alles een beetje, maar op de een of andere manier ben ik er wel op uitgekomen dat ik, als ik naar sommige van mijn vrienden kijk, gitaristen, dan denk ik, ik kan dat allemaal echt niet.

T: Technisch gezien?

P: Ja, technisch gezien, maar ik kan wel opnemen, dus dan voel ik me niet leeg.

T: En die diversiteit.

P: Niet dat ik mezelf de hele tijd wil vergelijken met anderen, maar ik vind het wel fijn om die diversiteit te hebben. Al is het alleen maar, als ik ooit een dag mijn hand verlies, dat ik dan nog kan produceren of zo.

T: Bijvoorbeeld. Of reuma of iets anders.

P: Ja, precies. Ik heb alleen geen back-up plan voor als ik doof word.

T: Oef, het idee hè

P: Dus misschien toch een keer oordoppen aanschaffen.

T: (lacht) Zou het nog nut hebben voor je? Goed, wat is belangrijker voor jou in het schrijven? Heb je het idee meer een liedje schrijven, of ik ga een album schrijven? Wat staat er op de eerste plaats?

P: Ik denk toch een liedje.

T: Ja? Oké.

P: Ja, trouwens, wat met DeWolff altijd is, dat idee. Laten we een plaat gaan schrijven op deze manier, niet laten we een nummer gaan schrijven, omdat alleen een nummer schrijven, een te klein doel is op zich. Van de andere kant soms ook weer niet.

T: Een klein doel?

P: Ik ben nu bijvoorbeeld met iemand bezig met het schrijven van een nummer en dat duurt al best wel lang. We hebben eerst een keer afgesproken, en toen gingen we van het fundament, zo, dat is best cool. Toen hebben we de tweede keer best wel veel gedaan, maar het is nog steeds niet af, en dat vind ik ook wel leuk dat het zo is van o ja, we moeten dat nummer nog een keer afmaken.

T: Het is nog niet concreet ofzo?

P: Nee, maar over het algemeen vind ik dat een nummer iets is wat jou kan veranderen. Er zijn van die nummers die legendarisch zijn. En dat is dan één nummer, niet een plaat. Een plaat is dan toch meer een muziknerd ding, zo van “die plaat is fantastisch”.

T: Het idee van een heel album, al zijn werk, ten opzichte van één nummer, als een werk. Het hele album dat noodzakelijk is om te luisteren, bijvoorbeeld Pink Floyd of King Gizzard and the Lizard Wizard.

P: Ik heb wel, als ik een gaaf nummer hoor van een andere artiest, dan zoek ik dat album op waar dat op staat, en dan ga ik dat album luisteren, en als dat album als geheel niet nice is, dan vergeet dat nummer. Dan denk ik een jaar later, dat was toch een vet nummer. Niet dat ik vind dat dat zo moet werken, maar zo werkt dat voor mij.

In zekere zin ben ik wel heel erg een plaat mens.

T: Ja, ja. Dus toch wel. Grappig. Je begon met een liedje eigenlijk.

P: Zonder het een heb je het andere ook niet. Zonder liedje kun je geen album maken. Sommige mensen wel. Goede vraag, maar ik kan het eigenlijk wel los zien van elkaar.

T: Een verzameling liedjes?

P: Zo is een album ook.

T: Als je dan iets schrijft of mixt, is er dan een soort sound in je hoofd waar je naartoe wilt werken? Bijvoorbeeld dat dit soort genre muziek een bepaalde sound heeft, en dat wil ik ook graag hebben?

P: Ja, bepaalde platen vind ik zo vet klinken, dat die altijd een soort van invloed hebben hoe ik zelf dingen laat klinken.

T: Het is meer een plaat, niet een heel genre?

P: Nee

T: Nee? Oké.

P: Nee, want ik vind dat we op een gegeven moment overal een genre voor zijn gaan verzinnen, dat vind ik echt een super slechte ontwikkeling in muziek, want daardoor verzinnen mensen iets, en dat krijgt dan een genre en dan zijn er mensen die allemaal fan zijn van dat genre en als dan die band iets anders maakt, dan vinden ze dat niet meer interessant. Ik vond het veel nicer toen er gewoon popmuziek was, was er van alles van Beatles tot Black Sabbath. Dat was prima. Dan kon je ook echt dingen kiezen waarvan je dacht dat vind ik echt nice. Dat is meer ook die essentie van muziek. Bepalen of je iets nice vindt en niet of iets past in het genre waarbinnen de artiest vindt of zegt dat hij opereert.

T: Een gekke trend, dat mensen vragen wat maak je voor muziek, en dat ze dan zeggen wij maken 'Vegetarian Nu Metal' of zo weet je wel.

P: (lacht) Ja, dat vind ik ook iets heel raars. Ik vind doorgaans platen die tussen 1968 en 1972/1973 zijn gemaakt heel vet klinken. Dus dat is een groot ding. Maar ik vind ook bijvoorbeeld 'Brothers' van Black Keys en bepaalde andere platen van nu heel vet, dus wat ik dan doe, dat ligt daar ergens tussenin. Soms neem ik me wel voor om gewoon platen te gaan maken zoals ze toen werden gemaakt, want ik hoor dat en dan denk ik dat is nu niet meer. Tegenwoordig is alles netjes, en toen was alles gewoon rauw. Dan ben ik aan het mixen en dan maak ik toch de kick dikker en dan uiteindelijk ga ik toch de muziek mixen naar een persoonlijk ideaalbeeld.

T: Juist. Ja

P: Ik kan niet helemaal naar zo'n ding dan toe mixen.

T: Dat je eerst denkt dat je naar een bepaald idee gaat, dat je het in je hoofd hebt, terwijl je aan het mixen bent. Je noemde bijvoorbeeld net een historisch tijdperk en dat je dan denkt, maar ik wil eigenlijk dat het meer zus of zo klinkt.

P: Bijvoorbeeld als ik een plaat zou nemen en zou denken van zo wil ik dat het met de opname gaat klinken. Het is wel interessant natuurlijk, maar uiteindelijk, als experiment vind

ik het interessant, maar uiteindelijk als ik het echt ga uitbrengen, als ik vertrouwen heb, en als het een cool nummer is, dan wil ik eigenlijk toch dat de kick meer (...). Dan zou ik niet snel kunnen uitkomen bij zo'n oud nummer.

T: Precies. Want destijds bestond die technologie nog niet om bijvoorbeeld zo'n laag geluid te krijgen of 24 sporen überhaupt.

P: Dat is maf trouwens, want dat bestond wel, want hoe ik mijn platen opneem en vaak mix dat is allemaal met apparatuur die toen ook wel bestond. Niet dat al mijn apparatuur oud is, maar varianten van diezelfde apparatuur bestonden toen wel. Ik vraag me soms af waarom van die oude platen zo weinig (...) hebben. Dat heeft ook met de mastering te maken.

T: De mastering? En wat destijds misschien een beetje ideaalbeeld was, dat wat gemiddeld genomen apparatuur kón afspelen die mensen hadden.

P: Ja, dat zal er ook mee te maken hebben. Als je inderdaad een of andere zieke hip-hop (...) of een klein transistorradiootje afspeelt, dan blijft er niet veel meer over.

T: Nee, want de verzadiging is best laag.

P: Precies. Hey shit trouwens, ik moet zo meteen spelen in Wageningen.

T: Oh ja, ben je de tijd vergeten?

P: (lacht) Is dat niet wat jij meestal doet?

T: (lacht) Nee joh, ik moet nog een scriptie schrijven. Maar bedankt man, voor het interview.

P: Anytime man. Is de opname al afgelopen?

T: Als ik hem stopzet ja, jij weet wel hoe opnemen werkt, of niet?

P: (lacht) Nou ja, een beetje misschien. Gaan we dat ook eens doen?

T: Na die scriptie dan maar, ik zet hem uit, dan kun je gaan.

P: Oh ja!