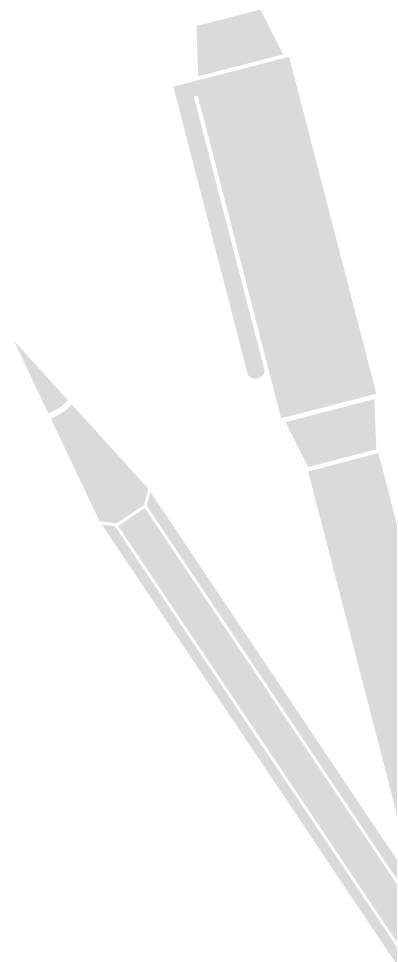




Liedteksten schrijven
voor gevorderde beginners
{en vice versa}

Gerry De Mol



Een initiatief van:

Creatief Schrijven (www.creatiefschrijven.be),
Muziekmozaïek (www.muzeekmozaiek.be) en
Poppunt (www.poppunt.be)

Auteur:

Gerry De Mol
Poppunt (De rechten op je tekst)

Lay-out:

Albino (www.albinodesign.be)

Eindredactie:

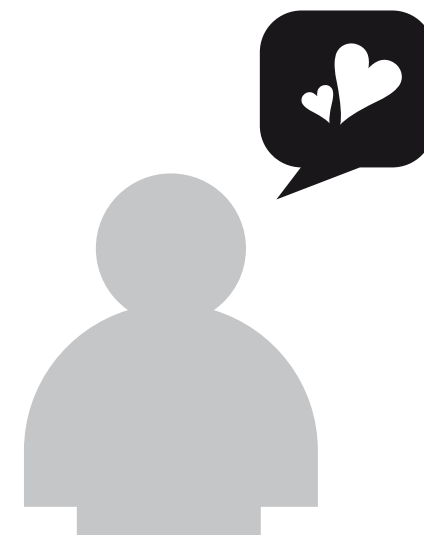
Maartje Luif

Met dank aan

Peter De Rop, Walter Evenepoel (Muziekmozaïek)
Tijs Vastesaegeer (Poppunt)
Hedwig Bogaerts, Greet Van Opstal, An Leenders (Creatief Schrijven)

Verantwoordelijke uitgever:

Guido Vereecke, Zirkstraat 36, 2000 Antwerpen
Copyright berust bij Creatief Schrijven vzw. Overname van de teksten is
toegelaten mits bronvermelding en voorafgaand akkoord van de uitgever.



Er bestaat al een lied
over de liefde
(en over aardappelen)

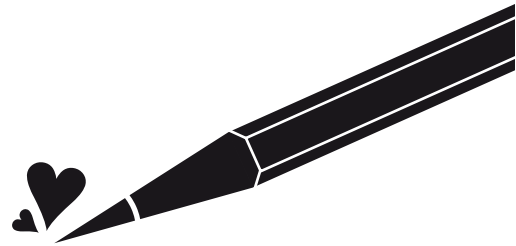
Waarom zou je in godsnaam nog een lied schrijven? Google 'lied' en 'liefde' (om maar een voorbeeld te noemen) en je krijgt 1.180.000 pagina's. Met 'song' en 'love' zijn dat er 23 miljoen. Op mijn computer alleen al vind ik 608 documenten met die woorden.

Hetzelfde geldt voor liedjes over andere zaken. Neem die over aardappelen: *Sweet potato* van Cracker, *Mashed potatoes* van James Brown, *Diggin' my potatoes* van Memphis Slim, *Potato head blues* door Louis Armstrong, *My sweet potato* door Booker T. and the MG's, *Country home* van Neil Young, *I'm a potato* van Devo, *Addicted to spuds* van "Weird Al" Yankovic, *New potato caboose* van The Grateful Dead, *Sweet potato pie* van James Taylor, *Instant mashed potato* van Chris Knox of *The mystical potato head groove* van Joe Satriani. Zo kunnen we nog wel een tijdje doorgaan en dan hebben we Willem Vermandere en Bart Peeters nog niet eens gehad.

Dus waarom, in hemelsnaam, als er al zoveel liederen en liedjes, chansons en songs geschreven zijn, zou je er nog een aan toevoegen? Er zijn er genoeg, de boot is vol. Stop ermee! Tenminste, dat zou je denken, maar het is met liederen, songs, liedjes en chansons als met boeken en muziek: er schijnen er nooit genoeg te zijn.

Er is altijd wel iemand die het opnieuw wil zeggen, die iets aan de wereld denkt te kunnen toevoegen, die de drang voelt, of die gewoon zin heeft. Iemand die door iemand gevraagd is, of die uit verveling een schone hobby zoekt. Als je dit leest, dan zal jij ook wel zo iemand zijn.

WAAROM EN HOE?



"You'd think that people would have had enough of silly love songs. But I look around me and I see it is'nt so. Some people want to fill the world with silly love songs."

Paul McCartney

Deze brochure is voor jou bedoeld. Om je op weg te helpen, om met een paar hulpstukken aan de slag te gaan. Een tekstuele zwenkel om de motor op gang te trekken, een kleine por in de rug om verder te doen. Én... misschien vind je in deze brochure een handvat om je aan vast te houden als het vallen nabij is.

Laat ons eerst een paar afspraken maken. Er is wat onduidelijkheid over wat een lied is, en of een lied hetzelfde is als een song, een chanson of een 'liedje'. We spreken af dat we ons daar niks van aantrekken. Een lied is een liedje is een song. De termen worden weliswaar gebruikt in verschillende 'circuits', maar het is als de discussie over het geslacht van de engelen: we moeien ons er niet mee. Het is juist onze bedoeling géén verschil te maken. Thrash metal of kleinkunst: dat maakt ons niet uit. We hopen dat je in beide gevallen een paar aanknopingspunten vindt in deze brochure.

WAAROM ZOU IK?

Het is goed om je te bezinnen alvorens eraan te beginnen. Kijk, dit zou al een begin kunnen zijn van een liedje. Maar vergis je niet, we menen het. Probeer in je hart te kijken wat je wilt zeggen, wat je ambities zijn, wat je wilt bereiken, voor jezelf en met je lied. Er zijn honderden redenen denkbaar waarom je een lied zou schrijven en minstens evenveel om het niet te doen. Een paar redenen om het wél te doen keren steeds weer terug:

"Ik moet van mijn band. Ze hebben het mij gevraagd. We hadden liedteksten nodig en het maakt niet veel uit wat erin staat."

Dit is een goede reden om een liedtekst te schrijven. Veel bands maken muziek, spelen een riffje of een akkoordenschema. Zij vinden een zinnetje dat lekker bekt al genoeg, je hebt nu eenmaal gezongen klanken nodig.

Muziek hoeft geen literatuur te zijn en sommige muziek kan zelfs geen literatuur verdragen. Er zijn veel muziekgenres waarin andere elementen dan de tekst belangrijk zijn: haargroei (veel, weinig, niets), kleidij (strakke witte pakken of afgeleefd leder), de juiste tatoeages, het juiste distortionpedaal, de juiste kreet of de juiste oogopslag. Het is dus goed om je steeds bewust te zijn van de plaats van je tekst binnen het genre.

Als de teksten er echt niet toe doen, hoef je ook niet verder te lezen. Tenzij... je ook dát goed wilt doen. Want ook in schijnbaar niet terzake doende teksten zit enige kunde verscholen. Wie de muzikaliteit van onzin als 'Itsy bitsy teenie weenie yellow polka dot bikini' zo swingend in taal omzet, mag zich een vakman noemen. Dus misschien toch nog wat verder lezen?




HET IS EEN THERAPIE

Schrijven is therapie. Dat is ook een goede reden om een lied te schrijven. Letterlijk dus. Één lied. De meeste mensen die hierom songs schrijven, krijgen wat ze verdienen: een lied. Eentje maar. Daarna is de inspiratie op.

Tenminste, zo gaat het vaak als het louter bij therapie blijft. Veel van de beste liederen, in om het even welk genre, zijn uit persoonlijke ervaringen, herinneringen of frustraties ontstaan. Maar als ze té persoonlijk zijn, vinden ze zelden een publiek. Je schrijft een lied voor iemand anders - tenminste, als je ermee naar buiten komt - dus moet die ander zich erin kunnen herkennen.

Schrijven als therapie heeft zeker zijn waarde, het helpt je om alles op een rijtje zetten, het dwingt je een structuur te geven aan ervaringen en het leert je bepaalde zaken te herkennen. Maar daar gaat deze brochure niet over. Die gaat over de ervaringen delen, ze open te breken en ze herkenbaar te laten zijn.

Wie daarin slaagt, wordt een groot songschrijver, maar onderweg liggen er veel valkuilen te wachten. Mensen die als therapie schrijven, mogen dus ook hier weer afhaken en naar het technische deel overschakelen. Maar misschien is het goed nog even door te lezen. Immers, je eigen verdriet kunnen formuleren zodat het herkenbaar wordt voor anderen, veronderstelt meer afstand nemen. Zelfs als je slechts songs schrijft als therapie kan vakmanschap en ervaring van pas komen. Je eigen ervaringen herkenbaar kunnen maken voor iemand anders, kan het begin zijn van fijne songschrijverij.



Ik ben een artiest, ik heb een eigen kijk op het leven. De mensen en de wereld zullen profiteren van mijn inzichten.

Weer een goeie. Ze hoort in dezelfde categorie als: 'Ik ben een schrijver, en het is een van de mogelijke uitdrukkingvormen'. Bij elke schrijver, artiest, kunstenaar of ziener speelt de vraag of wat je te zeggen hebt wel origineel genoeg is om voldoende mensen te bereiken. En dan heb je nog de grote vraag in welke vorm je wilt opschrijven wat je te zeggen hebt.

Voor wie een onderwerp heeft, is het cruciaal een vorm te kiezen die daarbij past; de vorm die je het beste ligt. Poëzie is een mogelijkheid. Je bent er tamelijk vrij in, maar tegelijkertijd ben je misschien té vrij en mis je wat structuur, iets wat je hand vasthoudt. Een roman schrijven kan ook. Maar misschien is je onderwerp of het idee daar te dun voor, misschien ben je uitverteld na enkele minuten of enkele uren. Er zijn nu eenmaal marathonlopers en sprinters, langlaufers en schansspringers.

Een song schrijven hoort in principe tot de sprint, en af en toe tot de middellange afstand. Je hebt niet veel tijd en er zijn allerhande beperkingen die je jezelf kunt opleggen - daar komen we later op terug. Het is in die beperkingen dat de meester zich zal tonen, zoals Goethe schreef (die zelf een begenadigd liedtekstschrijver was, nog voor het woord bestond). De virtuoos laat zich kennen in hoe die omgaat met de grenzen van wat je kunt en mag doen, en wat anderen nog begrijpen. Als artiest zal de virtuoos zich moeten ontwikkelen, een artiest laat zich immers niet paaien met een tweederangslid. Het resultaat moet origineel zijn, literair van niveau, technisch gebalanceerd en met een inhoud die nog zelden werd geëtaleerd.


Als je ambitie daar ligt, zal je met deze brochure een startpunt hebben. Je vindt er de grote lijnen van wat je onder de knie moet krijgen. De rest van je carrière is een kwestie van zwoegen en proberen steeds beter te worden.

HARD WERKEN

We gaan dus in de techniek van het liedschrijven duiken en bovenal: heel hard werken. Bedenk dat veel van de liederen die nu nog steeds meegaan en daarmee tot de klassiekers behoren, in de jaren twintig tot vijftig werden geschreven in liedfabrieken. Teams van componisten en schrijvers (meestal de betere van de klassieke compositieklassen) werkten dag in dag uit voor muziekuitgevers in New York. Ze zaten in kantoorjes in de befaamde Brill Building en produceerden gemiddeld één song per dag - soms meer, zelden minder. Uit die fabrieken kwamen de grote songschrijvers van de vorige eeuw: de broers Gershwin, Cole Porter en de bekende musicalschrijvers.

Om maar te zeggen dat liedschrijven ook hard werken is. Elke dag. Voor degenen die zich in deze beschrijving herkennen, zal het rondslingeren van tientallen papiertjes met krabbels en notaboekjes naast bed, toilet en zetel geen vreemd fenomeen zijn. Je kunt er de echte songschrijvers aan herkennen. Iemand die zegt songschrijver te zijn en geen papiertjes met ideeën erop in zijn jas heeft zitten, is er niet echt eentje. Songschrijven is immers meer dan een fulltime bezigheid.

Een artiest is bezig de wereld te bekijken, te interpreteren en van commentaar te voorzien. Hij moet kijken als een fotograaf, levens van anderen interpreteren wanneer ze toevallig voorbij komen. Bij een ijsje op de grond op de zeedijk kan een groot verhaal opkomen over hoe het daar gekomen is, van wie het ijsje was, waarom diegene het gekocht of gekregen heeft en hoe het op de grond is gevallen. Of iemand er verdrietig om was, of onverschillig. Of het misschien niet smaakte, omdat er misschien net iets erg was gebeurd. Misschien wordt het een verhaal over verlangen en hoe dat verlangen als het eenmaal ingewilligd is niet meer bestaat. Zo denkt een artiest of songschrijver. Zo willen we allemaal zijn. Maar zijn we ook zo?



"Ik werk verschrikkelijk intuïtief en dus ook zeer inefficiënt. Ik werk altijd en nooit, overal en nergens."

Klaas Delrue, Yevgueni



TEKST & MUZIEK

Liedschrijvers hebben een extra probleem. Als je poëzie, romans en columns schrijft en het lukt je zelfs ze te publiceren, dan bestaan je teksten op zich: je kunt ze laten lezen. Bij een songtekst kan dat niet. Die bestaat eigenlijk pas echt met muziek erop (of eronder) en de tekst bestaat pas écht als iemand de tekst ook zingt.

Bovendien zijn niet alle songschrijvers goede muzikanten en zekere niet alle songschrijvers kunnen zingen. Zoals ook niet alle zangers en muzikanten teksten kunnen schrijven. Het is goed dat te onthouden. Maar laat ons positief blijven: je kunt veel leren, in alledrie de disciplines.



GELEGENHEIDSLIED

Voor deze brochure gaan we er even vanuit dat je iets te vertellen hebt. Wie niets te vertellen heeft en dat van zichzelf weet, kan beter naar de technische hoofdstukken zappen. Er is niets mis mee om niets te zeggen te hebben, dat goed doen is echter even moeilijk als wél een verhaal vertellen. Het is zelfs een tikkeltje moeilijker, tenzij je vindt dat de tekst er echt niet toe doet.

Sommige liedjes die je maakt wanneer je niets te vertellen hebt, worden gelegenheidsliedjes genoemd. Ze dienen bijvoorbeeld om een keer op een feestje ten berde te worden gebracht. Die liedjes hebben een beperkte houdbaarheidsdatum.

Het is altijd beter om te weten dat de houdbaarheidsdatum van je liedjes beperkt is, dan ten onrechte te veronderstellen dat je er onsterfelijk mee wordt. De meeste songs halen zelfs het papier niet dat op hen ligt te wachten, dus is er niks mis met een goed gemaakt lied dat slechts één enkele keer meegaat, en waar je wat plezier aan beleeft.



Een heikel onderwerp dezer dagen is in welke taal je een lied schrijft. Je moet daar goed over nadenken. Ook deze keuze heeft weer met ambitie te maken, maar ook met een aantal negatieve redenen die er eigenlijk niet toe doen.

Omdat deze brochure in het Nederlands is geschreven, gaan we er even vanuit dat dit je moedertaal is. Je hebt het altijd gesproken en je kunt je daarin uitdrukken. Toch schrijven de meeste groepen in een taal die niet de hunne is, maar die ze denken te beheersen. Het Engels in veel van onze songs – ook in die van de bekendere groepen – lijdt onder zijn status van rocktaal. Veel songs die in het Engels een status hebben, zouden, indien letterlijk vertaald in het Nederlands, de test niet doorstaan. We zouden ons schamen. We zouden ons in het gezelschap van verguisde zangers wanen, die met wijde broekspijpen, open kragen en gouden kettingen op pensenkermis playbacken, terwijl wij met afgewassen jeans en leder cool proberen te zijn.

Waarom staan we onszelf toe een slechte tekst in een andere taal te schrijven, die nochtans ook iedereen kan begrijpen? Dat heeft met verschillende factoren te maken. Onder meer met het feit dat als we een podium (hoe klein ook) opkruipen, we een beetje U2 willen zijn, én Oasis, én Nirvana, én dEUS, én Neil Young. We doen vaak 'alsof', zeker waar het teksten aangaat.

Veel rockteksten ontstaan uit vrije associatie, woorden die op dat moment goed klinken bij een gitaarlick of een baslijntje. Wat volgt zijn klanken, vaak betekenisloos. Een duidelijke tekstlijn in het refrein is meestal al genoeg, en bij heel wat songs is het refrein ook het enige dat we ons herinneren.

Je kunt met veel weggelopen in de songschrijverij, probeer je maar eens alle teksten van de Eurovisiesongfestivalnummers van de afgelopen decennia te herinneren. Zoals je van goede liederen in andere talen veel kan leren voor je Nederlandse songs, zo kan ook degene die in het Engels wil schrijven iets opsteken van Neder-

landse technieken. Tenslotte gaat het in alle talen maar om één ding: de muzikaliteit van je tekst. Kan hij goed gezongen worden en krijg je het verhaal verteld? Dat probleem is in alle talen hetzelfde, zeker als je verder wilt raken dan steeds dezelfde zinnestelsels en dezelfde clichés.

Wie in het Nederlands wil schrijven, kan wat leren van de manier waarop Portugezen met dubbelklanken omgaan, of de manier waarop Italianen hun klinkers afwisselen. Kijken naar andere talen kan helpen om je eigen taal beter te doorgronden. Vandaar dat in deze brochure ook wel eens een voorbeeld in een andere taal te lezen zal zijn.

DIALECT

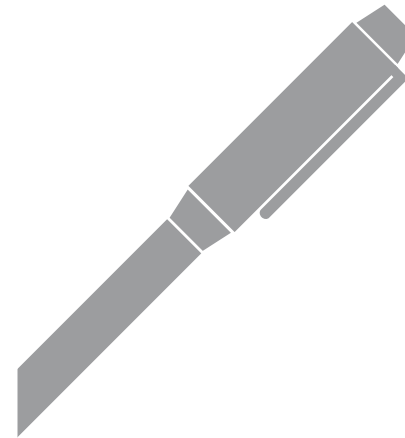
Een andere taal kan zijn: dialecttaal, verkavelingstaal, koeternederlands, Kowliers of erger: de tussentaal. Er wordt veel over gezeurd en gespeculeerd over of schrijven in die talen nu wel of niet goed is. En altijd weer gaat dat wijsvingertje omhoog en wordt er gesakkerd over de teloorgang van de standaardtaal. Maar taal is een levend ding, taal heeft nooit stilgestaan - tenzij in oude woordenboeken. Zelfs liederen beïnvloeden taal steeds meer.

Het is niet de taal die ertoe doet, het is 'de reden dat' je in een bepaalde taal schrijft. Als je in het Engels schrijft omdat dat stoerder zou zijn of omdat je wilt verdoezelen dat het eigenlijk nergens over gaat, dan is dat niet echt een goede reden. Als het is om ermee over de grenzen te stappen, om een bepaald publiek te bereiken of omdat die taal je nu eenmaal beter ligt, dan is dat een goede reden.

Hetzelfde geldt voor het dialect. Dialect schrijven omdat het goed in de markt lijkt te liggen, zal je niet veel verder brengen, maar als het je helpt je beter, directer en emotioneler uit te drukken, dan is het een heel terechte keuze. Je kunt niet beter kiezen dan voor authenticiteit en de taal waarin je jezelf het beste voelt. Maar wees je bewust dat taal je ook beperkt, zoals elke keuze die je maakt. Er zijn onderwerpen die heel moeilijk liggen in het dialect, net zoals intensieve emoties voor veel mensen moeilijk liggen in proper Nederlands.



Arno

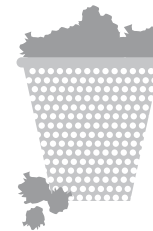


AAN DE SLAG

Laat ons aan de slag gaan; we gaan eindelijk een lied schrijven. Je hebt, allicht met vallen en opstaan, je ambitie bepaald, je taal gekozen, je inspiratie gevonden. Weet dan: dat mag. Vallen en opstaan mag. Probeer alleen telkens één keer meer op te staan dan te vallen. Dat brengt ons bij 'de goeie liedschrijversparadox':



De beste songschrijver heeft door deze paradox geen enkel lied op zijn repertoire, tenzij hij ermee stopt. Dat komt omdat zijn volgende lied altijd beter is dan zijn vorige. En als je vorige lied slechter is, dan kan dat de vuilnisbak in. Er kan natuurlijk eens wat geluk of pech mee gemoeid zijn, maar laten we van dit ideaal uitgaan. Gevolg: geen lied op het repertoire omdat het altijd beter kan. Dat is de songschrijversparadox.

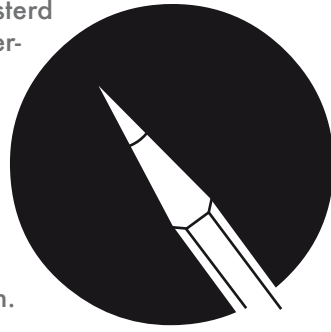


DE BESTE INVESTERING: EEN PAPIERMAND

Het belangrijkste gereedschap dat de schrijver ter zijner beschikking heeft, waarzonder hij nooit ergens zou komen en nooit een lied zou afmaken, is zijn papiermand. Een echte, of eventueel een virtuele op zijn computer. Wie meer heeft gebruikt dan wat hij heeft weggegooid, heeft zijn best niet gedaan.

Het is goed om dit vooraf te beseffen. Zo krijg je een idee van wat je te wachten staat. Dit idee rekent af met een soms hardnekkige mythe dat je 'zomaar' kunt schrijven en dat die flow, die creatieve vloedgolf die uit je hersenen en vingers komt, meteen ook tot de definitieve versie leidt.

Je lied kan ook uit een idee ontstaan dat wordt ingefluisterd door een gevoel, een beeld, een gebeurtenis, een observatie of een gedachte. Het kan eigenlijk om het even wat zijn. De meeste liedschrijvers hebben dan al een melodie, een ritme en een stijl in hun hoofd. Ze denken op dat moment zelfs al aan een arrangement. Al die elementen zullen je liedje beïnvloeden en helpen. Denk er wel aan dat je lied nogal vastligt als je de song schrijft met in je hoofd een vioolpartij, een gitaarpartij, de klank van het drumstel en de precieze kleren die jij zal dragen.



Probeer je het lied dus ook naakt voor te stellen: een tekst met een melodie in een bepaald tempo, want dat is een song tenslotte. Je hebt dus je embryo. Misschien heb je een reeks embryo's - bij elkaar gekrabbelde briefjes met dingen die misschien samen gaan, misschien ook niet.

Wees niet bang om je briefjes eens door elkaar te halen, om te zien of er invallen zijn die met elkaar een merkwaardige combinatie kunnen maken. Kan altijd van pas komen. En dan komt het half lege blad en dan moet je bij de aanzet beslissen welk soort lied je gaat schrijven.

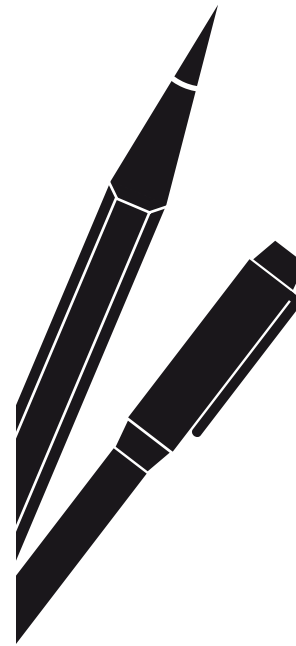
VERTELLEN

Een lied is niet echt fundamenteel verschillend van een andere tekst. Een journalistieke tekst, een roman, een novelle, een artikel, een gedicht: ze gaan allemaal over hetzelfde fenomeen: iets vertellen. Dat wil zeggen: jij weet iets of je wilt iets overbrengen op iemand anders. Die ander luistert naar je en op het eind van je tekst moet die jou begrepen hebben, dan moet de tekst hem of haar iets 'verteld' hebben.

Dat is geen sinecure. Je kunt bijvoorbeeld een roman in je lied verwerken en je kunt dat doen met alle technieken die de romanschrijfkunst je ter beschikking stelt. Er zijn vele technieken in de vertelkunst en het is goed dat je die naast je hebt liggen om je verhaal te vertellen. Niet alle vormen van vertellen kunnen in een lied, maar dat geldt slechts tot het tegendeel bewezen is en bovendien ken ik heel weinig vormen die je echt niet kunt gebruiken.

"Mensen zien films in hun hoofd als ze naar je nummers luisteren. Dat zijn vaak heel andere films dan die je zelf zag, maar daar mag je verder niet aanzitten."

Erik de Jong, Spinvis



WIE VERTELT?

De meeste songs overvallen je. De embryo's, de kattenbelletjes dus, schijnen je een eigen leven op te dringen: van de ene zin komt dan de andere. Het is een optie om zo te werk te gaan, maar dat zal niet altijd lukken.

Er is ook een andere methode. Het mag dan misschien zeldzaam zijn dat je gaat zitten en een song over 'het leven in 2078 op een vuilnisbelt in Aalst' schrijft, maar even nadenken over wat je wilt schrijven, is zo slecht nog niet.

Je begint best met je af te vragen wie de verteller is, en vanuit welk oogpunt die vertelt. En dan: wat is het perspectief? Van waaruit bekijk je wat je wilt vertellen? Waar ga je staan?

De meeste liedjes gaan over 'ik' en 'jij'. Het zijn mededelingen van een ik-persoon aan een jij-persoon. De meeste songs horen thuis in de categorie autobiografische mededelingen. Ik ben ongelukkig en dat komt door jou, waarom moest jij me verlaten? In de meeste gevallen komen die liedjes niet los van 'het persoonlijke', ze overstijgen de anekdotiek niet. In zo'n geval is het moeilijk voor de luisteraar om zich in je situatie te verplaatsen, tenzij je heel goed bent of zo interessant dat iedereen alles van je gevoelsleven wil weten. Maar meestal is dat niet zo. Bovendien ben je na een paar liedjes wel uitgepraat (in het overgrote deel van de gevallen zelfs al na één liedje).



DE EERSTE EN DE DERDE PERSOON

Je kunt verhalen interessanter maken door het perspectief van wie vertelt te veranderen, zodat het niet steeds over jou gaat. Als je een emotie of een situatie wil beschrijven, kun je dat net zo goed 'als iemand anders' doen. Je kunt zelf de observator spelen; 'hij' of 'zij' maakt het mee, niet jij. Dat geeft de luisteraar wat meer afstand tot jou. Want de toehoorders zijn niet zo erg geïnteresseerd in de uitdrukking van een individueel gevoel, tenzij je een boyband bent en je publiek uit gillende 12-jarige meisjes bestaat. De toehoorder wil zich herkennen.

Als je over je diepste emoties vertelt, heeft de luisteraar geen andere keuze dan die te aanvaarden. Zijn interpretatiemogelijkheden zijn beperkt. Hij moet accepteren dat je echt voelt wat je zegt dat je voelt. Hij kan dat vervolgens begrijpen en meevoelen óf hij kan het niet herkennen of begrijpen en je een vervelende zeur vinden die barst van het zelfmedelijden. De derde persoon, de 'hij' of 'zij', maakt het interessanter. Het geeft je de mogelijkheid wat afstand te nemen, te observeren.



En dan hoef je niet te zeggen dat hij of zij triest is, je kunt dat beschrijven aan de hand van wat er gebeurt. Het is daarom goed je werk als schrijver ernstig op te vatten en goed te observeren. In Orly van Brel komt zo'n observatie voor: twee geliefden nemen afscheid in de luchthaven, waar zij straks de roltrap op moet naar het vliegtuig. Het afscheid is voorgoed. Ze vallen in elkaars armen en komen daar nog moeilijk uit. 'Ze heeft mannen verloren, maar nu verliest ze de liefde', zegt Brel. En zo gaat dat nog even door. Brel beschrijft enkele seconden in een paar minuten. Dan worden ze van elkaar gescheurd en slaagt Brel erin met één enkele zin de twijfel, de onhandigheid en het verdriet te tonen - net voor ze zich omdraaien en nooit meer omkijken. Hun hand beweegt, heel even, een golfje, het afscheid. Geen enthousiaste wuifhandjes, maar een twijfelend afscheid: ze willen dit niet, maar het gebeurt wel.



Dat vage handje zegt bijna evenveel als de al vrij geniale tekst die er omheen hangt. Het zijn dat soort observaties die de tekst veel duidelijker maken. Dat kan bijna alleen met wat afstand, met een 'hij' en een 'zij' om samen met je luisteraar te bekijken. Met andere woorden: als je aan iemand wilt zeggen hoe je je voelt, kan dat ook via een derde persoon. Dat ben jij zelf namelijk ook voor andere mensen.

EMPATHIE

Een andere manier om het perspectief te veranderen, is een dialoog te verzinnen. Ook dat is een vorm van afstand, want de luisteraar kan als het ware 'meeluisteren'. Verder kun je je tot een imaginair iemand wenden, of iemand kan tot jou spreken; dat maakt de luisteraar ook veeleer een toeschouwer. Hij kan dan zijn eigen idee vormen over wat er gebeurt of gebeurd is.

Die afstand tussen jou en de luisteraar is van cruciaal belang, als je tenminste niet alleen voor de ingewijden wilt spreken die heel erg in jou en je diepste zieleroerselen geïnteresseerd zijn.

Het sleutelwoord in onze vorm van vertelkunst is empathie: meevoelen. De mogelijkheid hebben om te voelen wat anderen voelen. Het is een sleutelwoord in twee richtingen: de luisteraar moet de mogelijkheid krijgen om empathie te voelen met de situatie. Daarvoor moet je hem laten geloven dat het ook hém kan overkomen, dat het niet om iets heel specifiek gaat. Dat bereik je door gevoelens en gebeurtenissen zo universeel te maken dat hij met je mee kan voelen.

Maar om op dat punt te komen, moet je als schrijver zelf ook over genoeg empathie beschikken om je te kunnen indenken wat de luisteraar zoal kan meevoelen. En om te weten hoeveel informatie je op welk moment nodig hebt om dat gevoel te bereiken.

Een tekst over een persoonlijke situatie als Vier hoog in de wolken van Johan Verminnen illustreert hoe je empathie kunt veroorzaken en toch heel kan persoonlijk blijven.

VIERHOOG IN DE WOLKEN

Vierhoog in de wolken, ja daar leefden wij
In een stad die niemand beter kende dan wij
Met planten en een kat die 't behangpapier opkroop
En achter de vliegen joeg, de muizen waren lang dood

't Was een steile trap die leidde naar vierhoog
'k Beklaag nog de verhuizers, maar het was er zo mooi
Een parasol uit China, een poster van James Dean
Een venster van waaruit je over daken kon zien

Vierhoog in de wolken, ja daar woonden wij
Onder ons de wereld heel ver maar dichtbij
Met een kast vol platen die weemoed binnenhoudt
En een bed dat danste zoveel als je wou

Leven van de liefde, leven van de dauw
Een sprookje dat niet duurt begint met ik hou van jou
Dag parasol uit China, dag poster van James Dean
waarop staat te lezen 'Boulevard of Broken Dreams'
(Johan Verminnen)

In deze tekst is een aantal elementen opengelaten dat onmiddellijk een soort paradijsje oproept. Vier hoog en in de wolken. Dat maakt het concreet, en tegelijk weet je al hoe ze zich voelden. Ze leefden in een stad, maar welke weet je niet. Hier kan de luisteraar zijn eigen ervaring al meteen invullen. De elementen die Verminnen opsomt, zijn heel herkenbaar: een kast platen vol weemoed. Het gaat niet over een bepaalde plaat die een luisteraar kan uitsluiten omdat hij die maar niks vindt.

Er hangt een poster van James Dean (voor de jongeren: in die dagen een ware held) en een parasol uit China. Het zijn minimale elementen die meteen een interieur schetsen, maar ook voldoende openlaten om er in je hoofd een eigen interieur bij te bedenken. Al die weemoed wordt gebroken door een zinnetje waardoor je weet waar het om gaat: 'Een sprookje dat niet duurt begint met ik hou van jou'. Het is dus niet gelukt, dat sprookje. En nog een fijne verwijzing met het eindzinnetje 'Boulevard of Broken Dreams'.

Dit is een heel persoonlijk lied, maar tegelijk staan alle deuren open om de luisteraar zijn eigen verhaal te laten lezen en horen. Het is de afstand in het liedje die het doet, wat niet geschreven is kan door iedereen worden ingevuld.

Het gaat hier vrij direct over een 'wij', dus ook over een 'ik' die daarin verscholen zit. De ander komt zelfs niet eens aan bod als je goed leest. Daarmee is het dus toch een ik-lied.

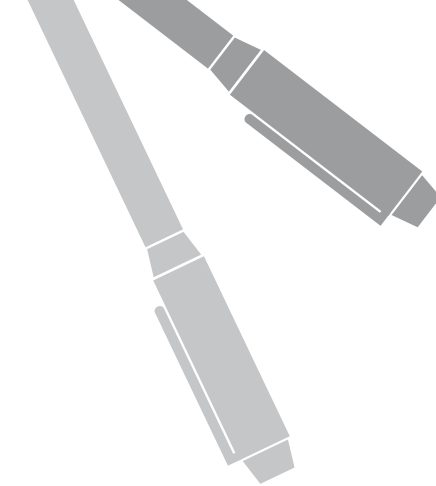


PERSONAGE

Het is van belang dat je je ervan bewust bent dat ook jouw 'ik' een personage is. Ook als de tekst heel persoonlijk is, ook als je als 'jezelf' op een podium staat, ook als je tegen jezelf staat te praten. Zodra je een lied schrijft, wordt de 'ik' een mannetje of een vrouwtje dat een rol gaat spelen.

Dat personage kan dicht bij jou liggen ('Ik ben mijn lief kwijt en mijn kleine teen doet pijn') of heel ver van je eigen leven staan ('I am a walrus'). Randy Newman is wellicht de meest bekende personageschrijver in de songschrijversgilde. Zijn liedjes over vreselijke mensen die niet van dwergen houden (*Short people*), de rechtse rednecks (*Rednecks*) of de oorlogszuchtige Amerikaan (*Political science*) zijn schoolvoorbeelden van het creëren van een personage om iets te vertellen over – in deze gevallen – de maatschappij.

Een personage creëren in liedjes is gemakkelijker dan op de scène, want je hoeft de persoon niet te beschrijven. Je kunt vanuit het personage, als was het een tweede 'ik', dingen zeggen die jij nooit zou zeggen. Het personage kan je tegenspreken en het kan dingen vertellen die, mocht jij ze zelf zeggen, volstrekt ongeloofwaardig zouden zijn. Maar hoe ver je ook mag gaan: je personage moet wel kloppen.



Je personage mag een vergroting zijn, een omkering, het mag zelfs absurd zijn, maar het moet wel geloofwaardig blijven. Het moet de dingen zeggen zoals dat personage ze zou zeggen. Het kan geen uitspraken doen die tegen de natuur zijn van de figuur die je zelf hebt gecreëerd. Het is dus goed eerst de contouren van dat personage goed af te bakenen.

Een van de grote voordelen van een personage is dat je het verhaal vanuit een compleet andere invalshoek kunt bekijken. Stel dat je een lied wilt schrijven over een groot gemis dat je zelf voelt. Je vader is bijvoorbeeld vroeg gestorven en in je herinnering heb je alleen wat flarden van de zondagen waarop hij met je over straat wandelde na de mis. Je kreeg dan soms een prentjesboek en je weet ook nog dat je vader een fervent amateurfotograaf was. Je voelt hier de valkuilen van de heel specifieke situatie, de meligheid, het zelfmedelijden waarvan de luisteraar je zal beschuldigen. Wie dit in een ik-vorm giet zal heel sterk uit de hoek moeten komen om niet onderuit te gaan.

Jan De Wilde loste het zo op:

DAG MENEER DE WILDE

Kijk, daar komt Leon de Wilde met z'n zoontje aan de hand
Hoe is ook alweer de naam van 't baasje... wacht, ik heb 't: Jan
Ze zijn samen naar de hoogmis in de nieuwe kerk geweest
Blinkend van geluk want de Heer is met hen en met hun geest
Dag, meneer De Wilde!
Dag Jantje!

O, wat is zo'n zondag mooi met boterkoeken in je maag
Straks maakt moeder zuurkool klaar, met worstjes, dat eet Jantje graag
Vader koopt zijn Engelse fototijdschrift bij meneer De Rouck
En Jantje zelf krijgt, zoals bijna elke week, 'n prentjesboek
Dag, meneer De Wilde!
Dag Jantje!

Jantje doet z'n best op school, hij heeft altijd een goed rapport
Meneer De Wilde hoopt dat Jantje ingenieur in zwakstroom wordt
Maar veel later zal zijn zoontje zanger worden, en meneer
Leon zal sterven aan de kanker, over twee jaar ongeveer
Dag, meneer De Wilde!
Dag Jantje!
(Jan De Wilde)

Jan De Wilde heeft een personage gecreëerd dat op straat Me-
neer De Wilde goedendag zegt. Jantje speelt een bijrol. Het is
een personage geworden in het verhaal van een ander perso-
nage dat hij gecreëerd heeft. Het is een tafereeltje op een zon-
dagochtend. Pas op het einde weet je waar het over gaat. Jantje
wordt niet in tranen geportretteerd en er is geen gemis in dit lied,
maar de luisteraar is zelf mans genoeg om zich dat voor te stellen.

Deze tekst geeft aan hoe ver je kunt gaan in het opwekken van
je eigen gevoelens en hoe dat onrechtstreeks kan. Ook Orly
van Brel is zo'n meesterzet. Brel ziet zijn personages van een
afstand en beschrijft hun bewegingen, met af en toe een inter-
pretatie als observator. Als hij al iets zegt over het gevoelsleven
van een van de twee protagonisten, dan is het over de vrouw.
Achteraf heeft Brel gezegd dat hijzelf de man was. Ook hier
is de ik-persoon naar een tweedeplans rol verbannen om hem
genuanceerder, begrijpelijker en menselijker te kunnen maken.

WIE PRAAT VERRAADT

Je weet nu 'wie' het verhaal gaat vertellen. Maar vervol-
gens moet je er nog achterkomen 'wat' en 'hoeveel' je
moet meedelen aan de luisteraar. Wat zeg je wél en wat
verzwijg je? Wat laat je de luisteraar zelf ontdekken?

Ga hier vanuit: de luisteraar weet niets, absoluut niets.
Je moet het hem allemaal uitleggen, dus je begint op nul.
Een van de meest gemaakte fouten is dat er te veel kennis
verondersteld wordt bij de luisteraar. Daar staat tegen-
over dat je ook veel mag verzwijgen, maar niet té veel.

Je kunt een aantal elementen in het ongewisse laten,
net om de universaliteit te vergroten. De mensen mo-
gen die dan zelf invullen, zodat ze er hun eigen ge-
voelens en ideeën op los kunnen laten. De balans tus-
sen wat je zegt en wat je laat veronderstellen is een
moeilijke oefening die je leert door vallen en opstaan.

Inspiratie, ervaring en aftoetsen zullen je helpen bij
'hoe' je dat allemaal doet. Wees niet te beroerd om
je lied te laten horen aan wat mensen. Als ze de song
niet snappen zal dat eerder aan je lied liggen dan aan
hen. Toch kun je altijd besluiten het zo te laten. Ieder-
een mag zijn werkstuk zo moeilijk maken als hij of zij
zelf wil, alleen moet je er de consequenties van dra-
gen. Maar als je publiek zegt dat het je niet begrijpt en
je wilt tóch populair worden en gemakkelijke muziek
schrijven, dan moet je er iets aan doen. Ook hier geldt
weer dat je ambitie bepaalt wat je het beste kunt doen.



ALLES BEHALVE JE ONDERWERP

Wat je wilt vertellen, wil je niet noodzakelijk 'zeggen'. Er
zijn dingen die beter niet gezegd worden, met andere woor-
den: zaken die je beter op een zijdelingse manier duidelijk
maakt. Dingen waar je wat context en marge aan moet ge-
ven, die je de luisteraar zelf moet laten ontdekken of terug-
vinden. Soms is het veel sterker om niet te zeggen waar het
op staat, maar om de gevolgen en de randverschijnselen te
duiden, de luisteraar zelf tot de conclusie te laten komen.
Zoals Randy Newman in *I think it's going to rain today*:

Tin can at my feet,
I think I'll kick it
down the street
That's the way to
treat a friend
(Randy Newman)

Je weet hier meteen dat iemand zo eenzaam
is dat zijn enige vriend een leeg blikje op
straat is - en daar schopt hij dan nog tegen. De
twee woorden die voor dit fragment kwamen
- 'Lonely, lonely' - waren volstrekt overbodig.

Laat het gezegd zijn: hoe korter de tijd
om iets te zeggen, hoe mooier het wordt.
Het lied duurt op die manier veel langer
in het hoofd van degene die het hoort. En
je kunt het meer dan één keer beluisteren.

Om dat te bereiken moet je wat denkwerk ver-
richten. Je moet je openstellen naar alle kan-
ten, en vooral niet over het onderwerp zélf
schrijven. Probeer het als het ware te omka-
deren, probeer met een omtrekkende bewe-
ging de luisteraar tot de essentie laten komen.

Het is zoals de klassieke scène in veel horrorfilms waarin een Nosferatu of Dra-
cula dreigend naderbij komt. De suspense is het grootst als je het personage
niet te zien krijgt. Er is een schaduw, een vleugje van zijn kledij. Neem de
film *The Elephant Man*. Die film gaat over misvorming en toch krijg je de man
pas helemaal op het eind even te zien. Denk aan je onderwerpen als waren
het olifantenmannen, laat ze niet direct zien, maar leef je in in hun wereld.

Daar zijn technieken voor: associatief denken, lateraal denken. Woorden die door
breinwetenschappers en cursusverkopers zijn bedacht. Maar in essentie gaat het
erom open te staan voor de wereld en empathie het werk te laten doen. Sommi-
ge mensen hebben dat van nature, anderen moeten daar wat moeite voor doen.

Kijk bijvoorbeeld eens naast je onderwerp, dan zie je het beter. Zoals het schilderij *De Val van Icarus* van Bruegel. Er wordt geploegd op een wei, het leven gaat zijn gang, de schepen varen de haven in en uit, de vogels vliegen rond. Van Icarus zijn in de diepte alleen twee beentjes te zien die uit het water opsteken.

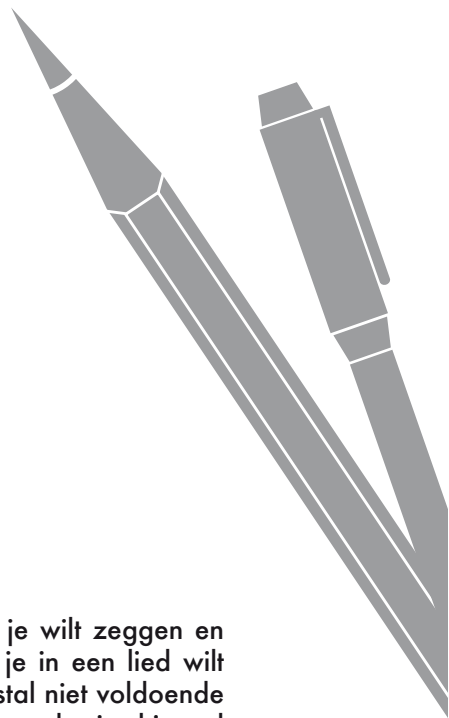
Associëren is niet zo moeilijk als je het eenmaal doorhebt. Je kunt je een situatie inbeelden, je maakt een prentje in je hoofd en je kijkt niet naar wat er eigenlijk gebeurt, maar naar wat er verder nog gebeurt. Observeren is heel belangrijk om te kunnen associëren.

ER WAS EENS: DE EERSTE ZIN

Goed, je hebt een onderwerp, je weet wat je wilt zeggen en je hebt besloten hoe je dat gaat doen. Als je in een lied wilt zeggen dat je iemand graag ziet, is het meestal niet voldoende om dat gewoon te doen. Je lied is in dat geval misschien al voorbij na de eerste vier woorden, want dan hebben we alles al gehad. Ja, natuurlijk, soms werkt het, maar misschien is er een betere manier om iets te zeggen dan rechtstreeks.

De eerste zinnen zijn daarom heel belangrijk, de eerste zin bepaalt hoe de luisteraar verder zal luisteren. We hadden het al even over de openingszin van *Vierhoog in de wolken*, wat ook meteen de titel is. Een perfecte binnenkomer. Zorg ervoor dat je de situatie direct schetst. Je kunt daarbij alle registers opentrekken, ook die van de verwarring. Neem nu de eerste strofe van *Amelia* van Joni Mitchell.

I was driving across the burning desert
When I spotted six jet planes
Leaving six white vapor trails across the bleak terrain
It was the hexagram of the heavens
It was the strings of my guitar
Amelia, it was just a false alarm
(Joni Mitchell)



Die *Amelia* komt er op dat moment heel vreemd in, je weet niet wie of wat dat is. Het is een teaser: je brengt iets aan dat de luisteraar nog niet wist, je maakt hem wat nieuwsgierig en soms verwar je hem ook nog. Een beproefd procédé dat ingaat tegen ons algemene principe dat je de luisteraar steeds volledig moet 'inwerken'. Het is dan ook een gevaarlijke techniek, want als je timing verkeerd is, valt het hele plannetje in elkaar. Het is een beetje als een surprise party organiseren.

Meestal zit het venijn niet in dat teasen, maar in de oplossing ervan achteraf. Als je de luisteraar te lang in verwarring laat, dan haakt hij af. Let dus toch maar op en geef steeds de indruk dat de oplossing eraan komt - ook al wil je die soms nog wat uitstellen.

Het lied van Mitchell lijkt over *Amelia Earhard* te gaan, een pionier in het vliegwezen die boven de oceaan verdween. Maar bij nader inzien gaat het natuurlijk over de ik-figuur.

Soms kun je in het begin ook het onderwerp wat uitstellen en niet geheel duidelijk maken. Dat gebeurt bijvoorbeeld met *KL204* van Peter Koelewijn. Dat begint zo:

De snelweg Utrecht - Amsterdam
rijd ik op bij Vinkeveen
niet meer dan een Caballero verder
de afslag Schiphol - Amstelveen

ik neem de bocht daarna te scherp
er valt wat as op je broek en je kijkt naar mij
ik zet de radio zacht maar weet niets meer
van alles wat ik net nog in mezelf zei
(Peter Koelewijn)

Een mooie situatieschets kan misschien net wat langer duren, maar ze maakt de situatie wel duidelijker achteraf. Je ziet de situatie voor je: twee mensen zitten in een wagen en er wordt niets gezegd. De afslag Schiphol-Amstelveen laat vermoeden dat een van hen weggaat. De 'ik' heeft een paar woorden bedacht, maar krijgt ze niet gezegd. Er wordt heel veel gesuggereerd en toch weinig weggegeven. Koelewijn slaagt erin om veel te verzwijgen en de luisteraar toch de kans te geven alles in te vullen. Deze techniek is lopen op een slap koord. Je moet al een goede verteller zijn om dat vol te houden, maar het is de moeite waard als het lukt.

Een ander mooi voorbeeld waarin tegelijk het onderwerp, de sfeer en het personage geïntroduceerd worden, zonder het eigenlijke thema al weg te geven, is de eerste strofe van Ruimtevaarder van Kommil Foo:

Meester Frank, ik kom waarschijnlijk morgen niet naar school
en ook overmorgen zal wat moeilijk zijn
en evenmin de week die komt, ja zelfs de maand die volgt
de kans dat ik nog ooit verschijn is eigenlijk klein
(Kommil Foo)

Later wordt de psychologie van het jongetje in al zijn nuance duidelijk: hij is gekrenkt en zal ruimtevaarder worden, samen met zijn vriendinnetje. Hij vlucht van school in ruil voor wat zelfvertrouwen. Wij weten dat het overschat is en naïef, maar niemand die het hem zal misgunnen, durf ik te wedden.

ELLIPS

Opgelet: je kunt ook het omgekeerde doen. In de eerste zinnen al iets zeggen over wat er gebeurt of gebeurd is, waarover het gaat, maar op zo'n manier dat het 'hoe' nog niet helemaal duidelijk is. Je kunt dan in de loop van het verhaal stilaan duidelijk maken hoe het zo ver gekomen is. Je kunt beginnen met iets opmerkelijks en daarna pas uitleggen hoe het ging. Het is een vorm van ellips, een beproefde techniek om een verhaal op te bouwen en eenheid te geven.

De essentie van een ellips is dat die eindigt op de manier waarop hij begonnen is. Dat kan letterlijk zijn, of in een variant. In ieder geval maakt een verwijzing op het einde naar het begin het verhaal 'rond'. De luisteraar krijgt daarmee een hint van het hele verhaal, van de hele situatie. Het is ook een soort code dat je gaat stoppen, dat je 'afrondt'.

Veel liederen hebben als laatste strofe een herhaling van de eerste. Wat er tussen die twee gezegd is, brengt het allemaal in perspectief.

Een goed voorbeeld van een ellips is weer KL204. Tussen de intro en het einde is de dame in kwestie vertrokken met vlucht KL204. De ik-persoon heeft gewenst dat hij God was en het toestel zomaar uit de lucht kon plukken om haar weer terug te brengen bij hem, maar ze is vertrokken. De laatste strofe gaat zo:

De snelweg Utrecht - Amsterdam
rijd ik af bij Vinkeveen
er zijn een stuk of drie clubs in Hilversum
en daar ga ik dan maar heen
(Peter Koelewijn)

De genoemde voorbeelden kunnen je aan het denken zetten over de structuur van je lied. Over hoe je vertelt, zodat er genoeg afwisseling in zit om de luisteraars te blijven boeien. Voor elk verhaal kun je tientallen vormen verzinnen en niet elk verhaal kan elke verteltrant hebben.

Als je een lied af hebt, is het ook altijd interessant even met je strofes te gaan schuiven, soms geeft dat het verhaal een extra wending.

BEELDSPRAAK

Je hebt een heleboel technieken ter beschikking die je kunnen helpen om je verhaal te vertellen. Ze worden heel uitgebreid beschreven in het *Songwriters Idea Book* van Sheila Davis. Je kunt je er vrijelijk van bedienen.

Zo kun je beeldspraak gebruiken om je verhaal interessanter te maken. De meest bekende is de metafoer. Dat is een soort vergelijking, maar dan sterker.

Ze zeggen dat ik taai ben
Dat ik een echte haai ben
Het lijkt alleen maar zo
Vraag maar aan Domino
(Clouseau)

Die haai, dat is de metafoer die Koen Wauters zong in Domino. Metaforen kunnen je tekst verrijken, maar let op, er zijn ook malaforen: metaforen die niet kloppen, die verkeerd uitdraaien, die je niet kunt volhouden.

Ze maken je lied zwakker, dus is het zaak om telkens goed op te letten en steeds goed te kijken wat je eigenlijk wil zeggen met je metaforen.

Pas ook op voor clichés - al kunnen die je ook helpen - het zijn immers niet voor niets clichés: iedereen begrijpt direct wat je bedoelt. Maar eentje te veel, of op een slechte plek, en je bent eraan voor de moeite. Als je ze juist gebruikt dan kan een vriendengroepje een 'fanfare van honger en dorst' worden (Lieven Tavernier). En 'als ze lacht', kan 'de hele hemel openbreken' (Yevgueni).

BEELEDSpraak

Er zijn echter meer vormen van beeldspraak. De meest gebruikte is allicht de gewone vergelijking: haar ogen zijn blauw als de zee. Je kunt ook een zogenaamd metoniem gebruiken. Dan noem je het begrip niet rechtstreeks, maar duid je het aan met iets dat er nauw mee in verband staat. Dat kan een deeltje van het geheel zijn (een pars pro toto of een synecdoche), maar ook het materiaal van hetgeen je wilt beschrijven (een katoentje in plaats van een jurk), of bijvoorbeeld een merknaam, zoals Peter Koelewijn een sigaret een Caballero noemde in KL204. Maar ook die titel is een goed voorbeeld: KL204 voor de vlucht. Verder kun je een koosnaam gebruiken, een afkorting, of een locatie.

Je kunt ook het omgekeerde doen, het woord voor 'het geheel gebruiken' voor een deel ervan. Zoals met voetbalploegen gedaan wordt: België tegen Duitsland. Of 'de vrouwen' als er eigenlijk maar een paar dames bedoeld worden.

Er zijn een heleboel technieken die je ook in het dagelijkse leven al toepast en waaruit we onze beeldspraak halen. De lijst in Wikipedia als je 'beeldspraak' intypt is heel lang.

In een lied moet je er wel bewust mee omgaan, probeer je er niet door te laten meenemen en gebruik beeldspraak vooral coherent. Vraag je telkens af of het wel klopt in het verhaal dat je wilt vertellen. Doe ook altijd een realitycheck. Het geeft niet dat je de realiteit soms wat geweld aandoet, maar doe het dan bewust.

BETEKENIS INTERPRETATIE

Je hebt betekenis, of 'zin', aan je lied gegeven - alleen jij weet waarover het gaat en nog tamelijk precies ook. En dan is het af. Maar is dat ook zo? Er kan van alles gebeuren met je lied. Eens je het hebt losgelaten, gaat het zijn eigen weg.

Tom Waits refereert aan zijn liedjes als 'wezen'. Je laat ze los in de wereld en ze zijn weg. Ze komen niet meer terug, je moet ze eten geven, maar eens ze de baan op zijn, heb je geen idee wat er met ze gebeurt. Nu is Waits een van de strengste auteurs in de wereld als het op bewerkingen van zijn liedjes aankomt. Het gaat hem er dus niet om of mensen de liedjes goed coveren, het gaat hem erom hoe ze bij de luisteraar geïnterpreteerd worden.

Uit ervaring kan elke liedschrijver je een boek voorbeelden geven van hoe een liedje helemaal 'verkeerd' geïnterpreteerd is door 'de mensen'. Het zal jou ook overkomen, tenminste als je goeie liedjes schrijft. Maar er is geen verkeerde interpretatie, er is alleen iemand die luistert en er zijn eigen ervaringen, ziel en situatie in legt.

De luisteraar heeft dat recht. Meer zelfs, hij heeft een beetje die plicht als hij goed luistert. Trek je daar dus niks van aan, ga zeker nooit in discussie, maar praat er wel over. Het kan je heel wat leren over hoe mensen naar je luisteren. En dat is tenslotte je vak: mensen naar je laten luisteren.

Een ander paar mouwen is het wanneer je lied radicaal en massaal verkeerd wordt geïnterpreteerd, wat Randy Newman bijvoorbeeld overkwam bij *Short people*. Newman is kwistig met ironie, een begenadigde techniek om iets gezegd te krijgen, maar ook riskant omdat het gemakkelijk verkeerd begrepen wordt. Ironie is dansen op een smal en breekbaar koord, maar als het lukt dan is het heel erg krachtig.

"Een goed nummer gaat over het leven van degene die er naar luistert, niet over het leven van degene die het geschreven heeft."

Frank Vander linden



TENSLOTTE

Laat ons dit deel eindigen met een literair voorbeeld van hoog niveau. Het was een hit in 1969 en een schoolvoorbeeld van hoe je iets over een ik-figuur kan zeggen door alles onrechtstreeks te vertellen. Het lied is van Bobby Gentry en het heet Ode to Billie Joe.

ODE TO BILLIE JOE

It was the third of June, another sleepy, dusty Delta day
I was out choppin' cotton and my brother was balin' hay
And at dinner time we stopped and walked
back to the house to eat
And Mama hollered out the back door "Y'all
remember to wipe your feet"
And then she said "I got some news this
mornin' from Choctaw Ridge"
"Today Billy Joe MacAllister jumped off
the Tallahatchie Bridge"
(Bobby Gentry)

De eerste zinnen schetsen de situatie, je weet direct waar je bent: in de Delta (het Zuiden van de VS, rond de Mississippi). Je weet meteen dat het al een tijdje warm en stofferig is geweest en er wordt gewerkt, katoen geplukt. De familie wordt in zijn twee al geïntroduceerd. Het speelt zich af op een kleine familieboerderij en moeder roept in de deur dat het tijd is om te eten.

Daar komt de observatie langs die het verhaal geloofwaardiger en reëel maakt: vergeet je voeten niet te vegen. Het is voor de voortgang van het verhaal overbodig, maar het maakt het allemaal heel concreet. Die techniek zal later bepalend worden voor het lied. De laatste zinnen worden een beetje terloops gezegd, er is nieuws: Billy Joe MacAllister is van de Tallahatchie Bridge gesprongen.

And Papa said to Mama as he passed
around the blackeyed peas
"Well, Billy Joe never had a lick of
sense, pass the biscuits, please"
"There's five more acres in the lower
forty I've got to plow"
And Mama said it was shame about
Billy Joe, anyhow
Seems like nothin' ever comes to no
good up on Choctaw Ridge
And now Billy Joe MacAllister's jum-
ped off the Tallahatchie Bridge
(Bobby Gentry)

Je ziet het weer zo voor je. Er wordt gegeten en terwijl Papa de bonen doorgeeft, wordt er wat over Billie Joe gepraat. Geef je de koekjes eens door. Vanmiddag moeten we nog vijf aren ploegen. Moeder is wat meevoelender: toch zonde van Billie Joe, het is daar altijd wat, in die buurt, en nu springt die jongen nog van de brug. Een door-deweekse lunch: er wordt wat verteld, terwijl iedereen verder eet en dingen doet die bij de lunch horen.

And Brother said he recollected when he and Tom and Billie Joe
Put a frog down my back at the Carroll County picture show
And wasn't I talkin' to him after church last Sunday night?
"I'll have another piece of apple pie, you know it don't seem right"
"I saw him at the sawmill yesterday on Choctaw Ridge"
"And now you tell me Billie Joe's jumped off the Tallahatchie
Bridge"
(Bobby Gentry)

Nu zegt Broer ook iets, hij herinnert zich een typische platelandsgrap: een kikker in de jurk van zijn zus steken. Dat deed hij samen met Billie Joe en ene Tom. Meteen weet je dat er een gezamenlijk verleden is van die jongeren. De dood van Billie Joe komt plots een stuk dichterbij. Meer nog: Broer zegt: 'Was jij dat niet die met hem stond de praten vorige zondag? Kan ik nog een stukje taart krijgen? Ik heb hem gisteren nog gezien, en nu zeg je me dat hij van die brug is gesprongen'. Het meisje, de 'ik', heeft nog geen woord gezegd. Alles wat we van haar weten komt van zintjes van anderen. We weten ook nog niet wat die 'ik' voelt.

Hier is het. Die 'ik' heeft blijkbaar geen honger meer, dat weten we niet doordat ze iets zegt, maar doordat haar Mama iets suggereert op een manier waarop alleen kokende moeders dat kunnen: 'Ik heb de hele dag gekookt en je bent nog niet aan je eten geweest.'

Gentry introduceert nog een niveau van gelaagdheid hier. Het is duidelijk dat er meer was tussen die twee dan een kikker die ooit in haar jurk belandde of een zijdelings gesprekje. Ze kan niet meer eten, bovendien ontdekken we dat haar relatie met Billie Joe de familie is ontgaan, anders zouden ze er niet zo licht over spreken.

Heeft ze die relatie geheimgehouden? Tussendoor komt er nog een extra stukje informatie, weggemoffeld in een mededeling dat de lokale priester zondag komt eten. De priester had iemand gezien met Billie Joe die op 'jou' leek (de 'ik' dus) en ze gooiden iets van de brug. Die befaamde brug. Kortom: er was een nauwe band tussen beiden. Het meisje zwijgt. Merk op dat we alleen door het citaat van de priester, door de moeder uitgesproken, weten dat

And Mama said to me "Child, what's happened to your appetite?"
"I've been cookin' all morning and you haven't touched a single bite"
"That nice young preacher, Brother Taylor, dropped by today"
"Said he'd be pleased to have dinner on Sunday, oh, by the way"
"He said he saw a girl that looked a lot like you up on Choctaw Ridge"
"And she and Billy Joe was throwing somethin' off the Tallahatchie Bridge"
(Bobby Gentry)

het om een meisje gaat. Alles in het lied wordt onrechtstreeks gesuggereerd, er is veel geheimzinnigheid, en toch hebben we genoeg informatie om ons in te leven in de situatie. Er moet ook veel intimiteit geweest zijn tussen de jongen en het meisje, alleen wist niemand ervan. Het meisje moet wel weten waarom de jongen van de brug is gesprongen. Ze stond er nog met hem, amper een week geleden. Hoe belangrijk was hij voor haar?

Er is veel gebeurd in het jaar dat volgde. Broer getrouwd, Papa stierf aan een virus, Mama werd apathisch. En zij? Zij gaat nog steeds vaak bloemen plukken op Choctaw Ridge en gooit die dan van de brug.

Dit lied is heel erg open, we kunnen ons er alles bij voorstellen, je kunt je duizend versies indenken van wat er echt gebeurd is. Doe de test bij jezelf en vrienden en vraag wat

A year has come 'n' gone since we heard the news 'bout Billy Joe
And Brother married Becky Thompson, they bought a store in Tupelo
There was a virus going 'round, Papa caught it and he died last Spring
And now Mama doesn't seem to wanna do much of anything
And me, I spend a lot of time pickin' flowers up on Choctaw Ridge
And drop them into the muddy water off the Tallahatchie Bridge
(Bobby Gentry)

ze denken dat er gebeurde met Billie en de ik-figuur. Het zal vooral van je eigen empathie afhangen wat er komt.

Wie dat wil, kan het echte verhaal gaan zoeken, het lied hoorde immers bij een film waarin het hele verhaal verteld werd. Je kunt het vinden door even te googelen als je daar behoefte toe voelt, maar het verhaal is net zo mooi als je het er zelf bij bedenkt. Deze song is een schoolvoorbeeld van hoe je met weinig woorden en enkele rake situaties veel kan zeggen over een 'ik' die niet aan het woord komt. Het woord 'I' komt maar twee keer voor in de tekst en toch gaat het alleen maar over die 'I'.



STRUCTUUR, VORM, DISCIPLINE!

We komen bij de zogenaamde vijanden van de inspiratie en de kunst. Vergeet dat. Een beetje structuur kan je juist helpen. Een lied schrijven is vaak heel erg beperkend en tegelijk bevrijdend. We hebben een beeld van songs in ons hoofd, met een rigide structuur: vier zinnen, drie strofes, refreinen, bridges, rijmschema's. Alles lijkt vast te liggen en vaak is dat ook zo, maar eigenlijk ligt niks vast; je kunt kiezen wat je wilt.

De structuur van liedjes hangt meestal samen met de muzikale structuur die je gebruikt. En in veel genres ligt die nogal vast; genres zijn per definitie conservatief. Daar is ook niks mis mee, zolang je maar een open geest houdt voor hoe het anders kan. Laat je dus niks op de mouw spelden dat het zus of zo 'moet'. Niks moet, alles kan. Laat ons een paar voorbeelden bekijken.

Onze hele gestructureerde manier van schrijven vindt zijn oorsprong in de Griekse en Romeinse dichtkunst met haar vaste versvoeten en regels die tot een muzikale structuur leiden. Bijna overal wordt het nu zo gedaan, tenminste, die indruk hebben we toch. Maar niets is minder waar.

In de Arabische cultuur en bijna geheel Azië wordt muziek gemaakt op basis van de ritmiek en het metrum van de tekst, niet omgekeerd zoals bij ons. De muziek volgt de intonatie van de tekst, waarvan de muzikaliteit niet in een vast ritme zit, maar in de woorden, de afwisseling van korte en lange, hoge en lage klanken. Dat is ideaal voor tekstschrijvers. Luister maar eens naar Gregoriaanse muziek, daarin gebeurt dat ook.

Het is interessant om te zien hoe men de valkuilen oplost, hoe je van een tekst die schijnbaar zonder structuur bestaat, toch nog muziek kan maken. En niemand zegt dat zoiets niet zou kunnen in het Nederlands.

In veel van die muziekvormen heb je bijvoorbeeld zogenaamde 'melismen', meerdere noten op één klank of lettergreep. Ze hebben hun oorsprong in de Gregoriaanse muziek (en vroeger natuurlijk), maar ze zijn ook universeel. Zo'n tekstgedreven muziekstuk geeft plots veel improvisatiemogelijkheden en melodieuze vrijheid die we een beetje zijn kwijtgespeeld in het Nederlands.

In Afrika is er meestal een ritmisch patroon en een simpele harmonische basis waarop de tekst vrijelijk kan bewegen.

VERZEN

Maar bij ons doen we dus meer aan tekststructuur en zorgen we dat er een systeem in de tekst zit. In de loop der tijden hebben zich op die manier vele liedvormen aangediend. Zo heb je de ballade: strofes na elkaar, meestal van vier verzen, rijmend volgens een makkelijk consequent schema. Het is een vorm die eindeloos herhaald kan worden. De ballade stamt uit de middeleeuwen en vindt zijn oorsprong in de Romeinse kwatrijnen van Vergilius en co. Het is allicht nog steeds de meest gebruikte vorm. Lieve Jacoba van Kris De Bruyne is zo'n lied. De tekst is van Jan Arends.

Hierin zit ook al de aanzet tot een andere truc die wat later ontstond. Om te zorgen dat het publiek zich de teksten kon herinneren, maakten ze de liederen - die vaak op markten gezongen werden - wat meer meezingbaar. En hoe kun je dat beter doen dan door grote stukken tekst te herhalen, zodat ze blijven hangen. Waarschijnlijk gebeurde dat met een soort neprefrein. Bijvoorbeeld door een bepaalde zin regelmatig te herhalen of alleen de laatste zin van een bepaalde strofe steeds te laten terugkomen.

LIEVE JACOBA

Lieve Jacoba, het regent
En de mensen slapen zo diep
Ze zijn de legende vergeten
Van God die de wereld schiep

Maar buiten staan geurende rozen
En ik, ik zing voor de maan
Lieve Jacoba, het regent
En straks moet de wereld vergaan

Ik zing voor de maan van m'n liefde
Maar het regent, de maan die is heen
Lieve Jacoba, weet jij hoe de maan
In het donker verdween

De wind speelt een spel met m'n haren
En de mensen slapen zo diep
Lieve Jacoba, het regent
En mijn liefde gaat over in griep
(Tekst: Jan Arends)

REFREIN?

In Lieve Jacoba is de aanzet van het derde vers steeds weer dezelfde. Maar je kunt ook een hele strofe herhalen. Dat gebeurt in het volgende nummer van Luc De Vos:

MIA

Toen ik honger had
kwam ik naar je toe
Je zei: eten kan je als
je de afwas doet
Mensen als jij moeten
niet moeilijk doen
Geef ze een kans voor
ze stom gaan doen

De middenstand regeert het land
Beter dan ooit tevoren
Mia heeft het licht gezien
Ze zegt: niemand gaat verloren

Voorlopig gaan we
nog even door
Op het lichtend pad, het
verkeerde spoor
Mensen als ik vind je overal
Op de arbeidsmarkt,
in dit tranendal

En sterren komen, sterren gaan
Alleen Elvis blijft bestaan
Mia heeft nooit afgezien
Ze vraagt: kun jij nog dromen?

De middenstand regeert het land
Beter dan ooit tevoren
Mia heeft het licht gezien
Ze zegt: niemand gaat verloren

Sterren komen en sterren gaan
Alleen Elvis blijft bestaan
Mia heeft nooit afgezien
Ze vraagt: kun jij nog dromen?

Sterren komen, sterren gaan
Alleen Elvis blijft bestaan
Mia heeft nooit afgezien
Ze vraagt: kun jij nog dromen?
(Luc De Vos)

De 'middenstandstrofe' werkt als een refrein, hoewel het dat eigenlijk niet is. Het is slechts een kleine variatie van de melodie in de strofes.

Het strofe-refrein-strofe-refrein-enzovoort-schema is allicht het meest gebruikte. Je kunt twee strofes hebben voor het refrein, maar dit schema en de variaties daarop is misschien wel het meest populaire schema van allemaal. In de klassieke muziek heet dat 'rondo', een vorm waarbij een thema steeds terugkomt. Het werkt als een soort thuiskomen. De relatie tussen een strofe en een refrein (de inhoud dus) kan alle vormen aannemen. Maar probeer er toch een relatie in te brengen. Veel teksten hebben een catchy refrein, maar de strofes lijken helemaal niks te maken te hebben met wat steeds terugkomt. Meestal is het refrein inhoudelijk een soort conclusie, een afronden van het verhaal of de situatie.

De vraag wat een goed refrein is, komt steeds weer terug. Ook hier geldt dat dat afhangt van wat je wilt bereiken. Misschien zijn het maar wat klanken, en misschien maakt dat niks uit: *Obladi oblada, life goes on*. Of gewoon *Lalala*, of *Wang bang doodle* of *De doo doo doo de da da da*. Het kan allemaal. Als je Arabieren 'Aman', Turken 'Yele', of Armenen 'Jeri' hoort zingen, dan is het ook maar 'Lalala', dus het mag.

Je refrein kan natuurlijk ook een versterking zijn van je verhaal. In Tim van Wim De Craene staat het refrein schijnbaar los van de wat impressionistische tekst. Er wordt niet echt een expliciet verhaal verteld, het is slechts het refrein dat houvast biedt:

En omdat iedereen deze tekst kent, heeft het goed gewerkt. Een refrein kan op die manier het hele lied samenbinden.

Hier laat ik je los, Tim,
Van hieraf moet je gaan
Met vallen en opstaan
Van hieraf moet je gaan
(Wim De Craene)

Een refrein is een herhaling, maar dat hoeft niet steeds op dezelfde manier te gebeuren. Een refrein is een speciaal soort herhaling, het moet je helpen je verhaal te vertellen. Het kan allerlei functies vervullen. Het kan ervoor zorgen dat je lied kan worden meegezongen (*Obladi Oblada*), het kan de rest in een ander perspectief zetten (*Tim*), het kan je personage scherp stellen (Randy Newman's *Short People got no reason to live*), of het personage juist ontmaskeren.

Soms ook overschaduwde het refrein het hele lied, zoals bij *Kom van dat dak af*. Denk dus goed na over wat je met een refrein wil doen – óók als je eerst je refrein hebt geschreven en dan pas de strofes (wat regelmatig voorkomt).

HERHALING

Herhalingen zijn dus trucjes om je vertelling levendig te maken. Let maar eens op echte vertellers, ook die gebruiken herhalingen als elementen in het verhaal om iets duidelijk te maken of om je geheugen nog eens op te frissen. Zo moet je refreinen ook zien.

De herhalingen kunnen ook midden in een tekst staan, of als een soort schijnrefrein opduiken. Een goed voorbeeld is *Vluchten kan niet meer* van Annie M.G. Schmidt.

VLUCHTEN KAN NIET MEER

Vluchten kan niet meer

Vluchten kan niet meer,
'k zou niet weten hoe
Vluchten kan niet meer, 'k zou niet
weten waar naar toe
Hoe ver moet je gaan
De verre landen zijn oorlogslanden
Veiligheidsraadvergaderingslanden,
ontbladeringslanden, toeristenstranden
Hoe ver moet je gaan
Vluchten kan niet meer

Zelfs de maan staat vol met kruiwagentjes
en op Venus zijn instrumenten
En op aarde zingt de laatste vogel
in de laatste lente

Vluchten kan niet meer, 'k zou
niet weten waar
Schuilen alleen nog wel,
schuilen bij elkaar
Vluchten kan niet meer
Vluchten kan niet meer

Vluchten kan niet meer,
heeft geen enkele zin
Vluchten kan niet meer,
'k zou niet weten waarin
Hoe ver moet je gaan
In zaken of werk, of in discipline
In Yin of in Yang of in heroïne
In status en auto en
geld verdienen
Hoever moet je gaan?
Vluchten kan niet meer

Hier in Holland sterft de laatste vlinder op
de allerlaatste bloem
En alle muziek die overblijft is
de supersonische boem

Vluchten kan niet meer,
'k zou niet weten waar
Schuilen kan nog wel, heel dicht bij elkaar
We maken ons eigen alternatiefje
Met of zonder boterbriefje
M'n liefje, m'n liefje, wat wil je nog meer
Vluchten kan niet meer
Vluchten kan niet meer
(Annie M.G. Schmidt)

Andere voorbeelden van dit soort
herhaling zijn Breels *Ne me quitte
pas*, Clouseau's *Daar gaat ze* of
Love me tender van Elvis.

LITANIE

Nog een techniek: die van de opsomming. Alweer van oorsprong een middeleeuwse verteltechniek: lijstjes maken om iets te zeggen. De techniek komt uit de wat religieus geworden litanieën. Willem Vermandere deed het veel (*Mijn gazette*) en een klassieker is *My favorite things* uit *The Sound of Music*.

Je hoeft geen hele zinnen te herhalen om dat effect te krijgen, je kunt een woordje telkens weer opnemen om het sterker te maken, om er de nadruk op te leggen of om het uit de tekst te lichten. Ook kun je een zin steeds met dezelfde woorden beginnen, zoals in deze tekst van Noordkaap:

BRUGGJE

Er zijn duizenden rigide vormen en systemen om liederen te structureren, maar twee springen er nogal uit. Ze hebben een verhalende opbouw en hebben die vorm ook muzikaal meegekregen. De popmuziek heeft die vormen geadopteerd. Ze zijn gebaseerd op het fameuze 32-maten schema van jazz standards.

Het eerste gaat zo: er is een eerste couplet, deel A zeg maar, met zijn eigen rijmschema. Dan wordt die structuur nog eens gebruikt met een andere tekst. Daarna komt deel B, dat breekt met de melodie en soms verandert ook de toonladder. En vervolgens komt een laatste keer A.

STIL VERDRIET

Dit is bijlange de liefde niet
Dit is eerder m'n stil verdriet
dat ik voel, dat ik zie en dat ik
bedoel

Dit is bijlange de passie niet
Dit is eerder m'n stil verdriet
dat ik voel, dat ik zie en dat ik
bedoel

Kijk me aan en luister schat
Kijk me aan en fluister zacht
Wat je doet, oh zeg me wat je
bedoelt

Dit is de nacht waarin liefde
stopt
verkeerd gedacht, verkeerd
gegokt
wat ik dacht, maar dit had ik
nooit verwacht

Dit is de nacht waarin het einde
is
veel te veel, veel gemis
dat ik voel, dat ik zie en dat ik
bedoel...
(Noordkaap)

De meeste musicalsongs zijn zo opgebouwd. Ze zijn meestal nogal kort, omdat er telkens een muzikaal stuk tussenkomt. Na het hele lied gespeeld te hebben wordt het hele schema nog eens gespeeld, dan volgt een solo en dan pikt de zanger het vaak weer op bij de tweede maal deel B.

Verhaaltechnisch leunt deze vorm aan bij de andere meest gebruikte vorm in de hedendaagse songschrijverij, zeker in de pop. Je hebt een strofe en een refrein en die wisselen elkaar twee keer af.

A - B - A - B

Daarna komt een C-stukje dat anders is en daarna nog een A- of een B-deel.
Bijvoorbeeld:

A - B - A - B - C - A

Dat C-stukje heet de 'brug' (bridge). De brug biedt je de mogelijkheid een omslagpunt in je verhaal te brengen, waarmee je de bridge een verhaaltechnische functie geeft. Het kan een actie inluiden of ze stilleggen, je kunt de bridge gebruiken om iets meer te zeggen, om van personage te wisselen, of om de actie te becommentariëren, kortom: het kan je tekstueel een uitweg bieden als je verhaal wat stroef loopt. Ook in films heb je zo'n overslagpunt op tweederde van de tijd.

Muzikaal moet de bridge zich ook losmaken van de rest. Dat kan op allerlei manieren: de hoogte, de toonaard, het ritme, de instrumentatie. Al die zaken kunnen even veranderen om daarna weer 'thuisgebracht' te worden in het laatste refrein. De brug houdt de luisteraar bij de zaak, laat hem even opschrikken en jij moet dat in je tekst proberen te gebruiken. Als tekstschrijver kan het je helpen om even wat anders te proberen of om ideeën kwijt te kunnen die niet in het lijnrechte verhaaltje van strofe/refrein/strofe passen.



NIEUWLICHTERIJ

We zijn tamelijk kort geweest over structuren, omdat er nèt zoveel structuren zijn als je er kunt verzinnen. Er zullen mensen zijn die zeggen dat een lied een structuur heeft, met zo'n bridge. Maar eigenlijk doe je wat wat je wilt. Er bestaat geen liedjespolitie, je publiek zal oordelen, niemand anders.

Daarom is het goed om te experimenteren. Probeer het maar eens. Denk echter niet te vlug dat je iets nieuws hebt gevonden. Als je andere structuren van liederen wilt ontdekken, kun je misschien best even naar de klassieke liedschrijfkunst kijken. Je zult ontdekken dat de huidige liedvormen, wat 'lichte muziek' is gaan heten, al in het begin van de negentiende eeuw bestonden. Luister naar Schubert en Mozart, en wat later Hugo Wolf, een belangrijke liedschrijver die het tekstuele en het muzikale met elkaar verstrengelde. Wie denkt dat Björk vernieuwend is, moet even naar de honderd jaar geleden geschreven liederen van Alban Berg of Schoenberg (*Pierrot Lunaire*) luisteren.

De klassieke liedschrijverij kan dus een even grote inspiratiebron zijn als de rock'n'roll, het Franse Chanson, het Braziliaanse Tropicalismo of Tulpen uit Amsterdam. Laat je niet beperken tot je naaste omgeving.

Denk ook niet te snel dat het makkelijker zal gaan zonder structuur. Soms helpt het kiezen van een strak schema je om verder te komen. Denk aan Goethe en zijn beperkingen. Een voetballer die met een mooie beweging scoort, is mooi, maar het wordt zoveel beter als hij dat doet vanuit een onmogelijke positie.

MUZIKALITEIT

Een lied heeft een inhoud, een vorm, en een verhaal dat je wilt vertellen. En dan moet je nog aan de slag met een heleboel technische geplogenheden waarmee liedjes vaak worden verward. Zo moet je – denk je – goed kunnen rijmen om een goed lied te schrijven. Zeker, dat kan helpen, maar is het ook noodzakelijk?

Je tekst moet in de eerste plaats muzikaal zijn, en dat is een kwaliteit die niet makkelijk te bepalen is. Er is het metrum, er is het rijm en meestal maakt men zich er van af door die twee dingen in regeltjes te gieten en dat is het dan. Wie daar goed mee kan omgaan en toch een zinvolle, logisch geconstrueerde en pakkende, originele tekst kan maken, is een degelijke liedschrijver. Tenminste, zo staat het in de schoolboekjes. Maar door alle regeltjes te volgen, word je slechts een goede schoolschrijver.

“Popmuziek is geluid, en je stem is geluid. Alles is muziek, ook de woorden zijn muziek. De muziek is de hoogste muze. Als je met je woorden de muziek kunt dienen zijn alle poëten en schrijvers eigenlijk maar onmachtige krabbelaars. Ik begin vaak met een microfoon gewoon te mummelen. Als ik dat terugluister, hoor ik in dat gemummel soms woorden, en al gaande maak je een betekenis.”

Erik de Jong, Spinvis

Ga er daarom vanuit dat je zelf ook een invulling kan geven aan het begrip muzikaliteit. Muziek heeft te maken met ritme en toonhoogte, het onderverdelen van de tijd en het spelen met frequenties. Beschouw dat als de muzikaliteit van je tekst. Verdeelt de tekst het ritme, heeft de tekst een bepaald

ritme (ingewikkeld of simpel) en heeft de tekst een klankopeenvolging die je muzikale gehoor aanspreekt? En staan al die zaken de inhoud niet in de weg?

Vaak zal je moeten schipperen tussen al die elementen, zal je aan betekenis inbinden of een compromis sluiten voor de muzikaliteit of het ritme. Het rijmen om te rijmen is een bekend voorbeeld van wat er kan mislopen. Je zoekt een rijmwoord, je vindt er een maar het heeft inhoudelijk nauwelijks betekenis in je lied en boem: het staat er. Lied naar de knoppen.

METRUM

Laten we ons even over het metrum buigen. Het metrum is de onderverdeling die je met de tekst in ‘de tijd’ maakt. Het is de opeenvolging van korte en lange klanken, van rustpunten en van versnellingen. Je metrum is van het allergrootste belang, er bestaan theoretisch dan ook honderden vormen. Zoek het woord maar eens op in Wikipedia: metrums per strekkende meter. Als je een lied begint met een lange klank, drie korte, dan weer een lange, twee korte en dan drie lange, dan is het meestal goed dat je tweede vers diezelfde structuur heeft. En dat het mooi rijmt.

Als je het zo doet, ben je zonder enig ritmisch talent zeker dat je lied zingbaar is en op muziek kan worden gezet. Vreemd genoeg schort het daaraan bij de meeste liederen, hoewel de regel heel simpel is. Na je eerste zin heb je meestal een perfect voorbeeld van hoe het verder moet. Volhouden is dan de boodschap. Afwijken mag alleen nog in het refrein of in een bridge bijvoorbeeld.

Het helpt als je de zinnen hardop zegt met een stevige nadruk op de ritmiek. Zeg ze op alsof je de tafels van vermenigvuldiging aan het opzeggen bent, dan merk je snel wanneer je uit je ritmiek geraakt.

Deze techniek is gebonden aan regeltjes en hoewel het helpt gevoel voor ritmiek te hebben, heeft het niets met dat gevoel te maken. Als je dat talent wél hebt, komt het interessante van een metrum tevoorschijn, namelijk dat je die regeltjes wel degelijk kunt overtreden. Dat er een mogelijkheid is om sommige ritmische structuren eens anders in te delen, te rekken of wat korter te maken.

Een mooi voorbeeld vind je in Vluchten kan niet meer. Eerst is er deze zin:

DE VERRE LANDEN ZIJN OORLOGSLANDEN

Als je het in het metrum ziet, dan gaat het zo (de streepjes zijn korte klanken, de U-tjes lange)

- - - U - - - - U -

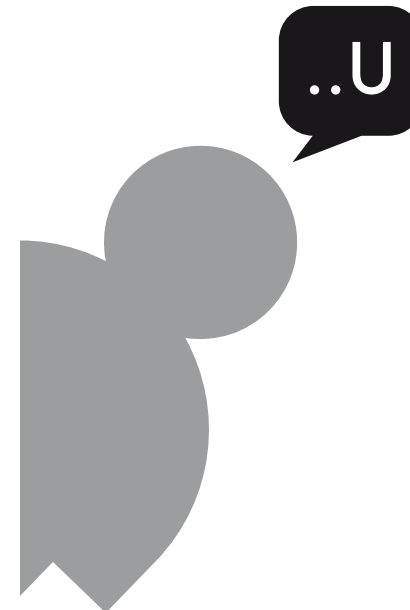
Daarna komt, in dezelfde muzikale zin:

VEILIGHEIDSRaadVERGADERINGSlandEN

- - - - - U -

Het metrum is veranderd, het ritme is veranderd, er is een stukje doorgestoken, er is een lange klank minder, maar muzikaal klopt het perfect. Je kunt een bepaalde tijdsduur immers verder opdelen, als je het gevoel van het metrum maar bewaart. In de jazz zou dat ‘spelen in double time’ heten: je creëert de indruk dat je het tempo verdubbelt.

Het is een voorbeeld van het feit dat je met het metrum meestal ietsje vrijer kan omgaan dan het strikte metrum voorschrijft. Denk er echter om dat je eerst wel een goed inzicht in het metrum moet hebben, voordat je dat kan. Je moet de regels en hun toepassing goed kennen, wil je ze verstandig overtreden.



Het veranderen van ritmiek is een optie die je hebt bij het schrijven van je lied, maar dat werkt meestal alleen als je ook een melodie en een ritme in je hoofd hebt, anders wordt het moeilijk voor de componist die met je tekst aan de slag gaat. Het is een weloverwogen en bestudeerde afwijking van je metrum, maar je moet er wel voor zorgen dat je muzikale en tekstuele zin uitkomt waar hij moet uitkomen, namelijk aan het eind van je muzikale zin.

Er is nog een andere manier om af te wijken van je metrum: frasering. Dat betekent dat een zanger of zangeres vrijer omgaat met het ritme dat voorzien is. Sommige zangers, vooral in het domein van de jazz, hebben daar een metier van gemaakt. Het was bijvoorbeeld een van de sterktes van Billie Holiday om de ritmiek van de tekst helemaal naar haar hand te zetten. In de popmuziek vind je heel mooie voorbeelden van doorgedreven afwijkende frasering bij bijvoorbeeld Joni Mitchell, maar zeker ook bij Rickie Lee Jones. Jones kan woorden oneindig rekken en er dan een salvo van korte lettergrepen achteraan gooien, zonder dat het lijkt alsof ze in de problemen komt. Zij waren voorbeelden voor artiesten als Björk of Tori Amos.

ZINNEN

Het kan helpen om in zinnen te denken, muzikale zinnen vooral. De meeste songs - pop- of andere - worden opgebouwd uit muzikale zinnen. Een melodie die ergens begint en ook ergens eindigt of een pauze neemt. Dat geldt voor grote symfonieën en voor kleine liedjes. Weinig muzikale werken ontsnappen er aan. Wie in muzikale zinnen denkt, kan veel meer met zijn tekst.

Je kunt je tekst laten overlopen in de volgende muzikale zin, je kunt hem beperken tot die zin, of je kunt twee zinnen in één muzikale zin steken. Kijk ernaar alsof het twee aparte spanningsbogen zijn: een van je tekst en een van de melodie. Meestal is het 't beste dat die twee samenvallen, maar dat hoeft niet noodzakelijk. Weer ligt in het intelligent en bewust negeren van de regeltjes de ware kunst en kunde verborgen.

Dat denken in muzikale zinnen kan je ook helpen om je lied inhoudelijk wat aanspouwlijker te maken. Dat je muziek en je tekst hetzelfde verhaal vertellen, maar dan anders. Je kunt een muzikale spanning opbouwen die je in je tekst weergeeft.

Dreigende woorden en spannende zinnen worden soms ondersteund door dreigende akkoorden. Luister maar eens naar filmmuziek, daarin worden beide gecombineerd, al hoeft dat niet. Het eentonige en onrustwekkende gitaartje in Raymond van het Groenewouds *Wachten op de wagen in de nacht* is een mooi voorbeeld. Een ander schoolvoorbeeld is een lied van de Portugese schrijver Jorge Fernando. Ik doe het voor de gelegenheid even met de vertaling

Het lied opent met een fa-mineurakkoord, het blijft er een hele tijd op hangen, terwijl deze tekst klinkt:

Uren heb ik hier gezeten
De kamer tolde om me heen
Ik kwam ternauwernood te been
Hoe kon ik weten?

Uren was ik van de wereld
Was het dag of alweer nacht?
En op wat ik altijd had gewacht
was ik vergeten
(Jorge Fernando)

Scheur mijn dromen
van mijn lijf
Neem me in je armen
Als ik weer eens
in mezelf blijf
Sleur mijn zinnen buiten kijf
Als ik je weer zie en dan
alweer een wolk te ver drijf
(Jorge Fernando)

Alles op één akkoord - een nogal bewust gekozen monotone melodie - wat al een zekere spanning oproept. De persoon is duidelijk een beetje down. Dan verandert het akkoord naar G (sol). Probeer het maar eens, het is wat men in de muziek een 'minor lift' noemt, een kleine verhoging. Een typisch spanningsopbouwend element.

Er was een kleine verandering in de spanning door dat toontje hoger, en de tekst is ook veranderd: degene die vertelt, heeft zich tot iemand gericht. Maar echt positief is het nog niet. Muziektechnisch zouden deze akkoorden zich moeten 'oplossen', dat wil zeggen: naar een gevoel evolueren dat er iets afgesloten wordt. De muzikale zinnen waren al die tijd heel lang en ze verhoogden daarmee de spanning alleen maar, net als de tekst. Maar dan komt het refrein dat precies het tegenovergestelde is van alles wat vooraf ging.

Red me dan
Liefste red me dan
eeuwenoude vlam
Kom en hou me warm
Liefste red me dan
Kom, red me dan
eeuwenoude vlam
Kom hou me warm
(Jorge Fernando)

Dat hele verlangen naar geborgenheid zit ook in de muziek. De akkoorden zijn E en A en de melodie kon er een zijn van de eerste de beste schlager. Het is thuiskomen in het kwadraat; simpeler, geborgener, zekerder kan bijna niet. Je nestelt je er zo in, je kunt er je hoofd op neerleggen. Het is totale muzikale overgave met een kleine knipoog naar zoveel zekerheid.

De auteur heeft het hier helemaal gedaan op basis van een wat bizar akkoordenschema. De hele harmonische vooruitgang van het lied volgt de tekst en omgekeerd. Zo hoeft het niet steeds, maar dat zijn wel sterke momenten. Er zijn nog veel andere voorbeelden te bedenken, de meest gangbare is deze: ik ben kwaad en ik draai de distortion open.

Het hoeft ook niet steeds op dezelfde manier te gebeuren, maar het zal je lied verder helpen als je rekening houdt met het verweven van tekst, inhoud, melodie en harmonie. Denk daarbij niet steeds in arrangementen (want uiteindelijk is die distortion een arrangement), je kunt dat ook bereiken met de structuur van het lied.

Tegelijk heeft het wanhopig zoeken naar rijmwoorden de mensheid al veel onzin en krakkemikkige denkpijpen opgeleverd: scheve vergelijkingen en cliché op cliché. Denk bijvoorbeeld aan 'Ik hou van jou, ik blijf je trouw'. Rijm zal hoe dan ook een van je belangrijkste werkmethoedes worden, en er bestaan tonnen literatuur over. Je kunt je rijmschema eigenlijk invullen zoals je zelf wilt, maar denk er wel aan dat hoe coherenter het is – namelijk dat je het rijmschema het hele lied volhoudt – hoe gebalder je lied zal zijn. Volhouden is wederom de boodschap, al kun je ook afwisselen. Gezien alle literatuur over rijm willen we dit hoofdstuk wat kort houden. Te kort in verhouding tot het belang ervan, maar je vindt overal wel wat over rijm, vooral over schema's.

"Rijm maakt deel uit van mijn stijl. Ik probeer zoveel mogelijk verschillende soorten rijm te gebruiken, dus niet enkel een AABB-patroon. Maar vroeg of laat komt er in elke Yevgueni-tekst wel rijm voor."

Klaas Delreu, Yevgueni

RIJM

Het hoge woord is eruit: rijm. Een moeilijke zaak, dat rijm. We kennen allemaal de valkuilen van het rijm en we weten allemaal dat we het meestal nodig hebben. Wat niet iedereen weet, is dat we het niet noodzakelijk nodig hebben. Rijm is een van de makkelijkste manieren om je tekst muzikaal te maken. Het geeft een tekst toonhoogte en het sluit vooral je zinnen netjes af. Het geeft je een doel om naartoe te werken, het zingt lekker en bovendien is het – niet onbelangrijk – een geheugentechnische uitvinding die je teksten makkelijker laat onthouden.

In zo'n schema noemen we de eerste rijmklank a, de tweede b, enz.. Elk lettertje in het schema is een zinnetje of een vers. Hier zijn de meest gebruikte schema's:

a a a a a = slagrijm
a a b b c c = gepaard rijm
a b a b = gekruist rijm
a b b a = omarmend rijm
a b c a b c = verspringend rijm

Daarnaast heb je ook nog het gebroken rijm. Bij het gebroken rijm doorbreekt een nieuwe rijmklank - in de voorbeelden c - de verwachte harmonie.

a b c b
a a b a
a b a c

Er zijn duizenden dichtvormen die een eigen rijmschema hebben en waarmee je muzikaal aan de slag kan. Bovendien kun je je eigen rijmschema's maken, maar de kans is eigenlijk klein dat jouw schema niet al uitgevonden is. Een paar voorbeelden:

a a b b a = limerick
 a b a a b = kwintijn
 a b b a - a b b a - c d c - d c d = sonnet
 (de laatste twee strofen variëren)
 a a b - a a b - a a b - a a b - b = clausule
 a b a - b c b - c d c - d e d = kettingrijm
 a b c - a b c - d e f - d e f = verspringend rijm

Voor de liefhebbers is het - alleen nog in het antiquariaat te verkrijgen - boekje *Plezierdichten* van Drs. P. van cruciaal belang. Daarin vind je de beschrijving van dichtvormen als het ollekebolleke.

Als voorbeeld van hoe je je eigen regels kunt opstellen, volgt hier een beschrijving (Wikipedia) van het ollekebolleke:

Het metrum is de dactylus: drie lettergrepen, waarvan de eerste beklemtoond is (heffing) en de volgende twee onbeklemtoond (daling). Elke regel kent twee dactyli, behalve de regels 4 en 8, waarin de laatste twee onbeklemtoonde lettergrepen wegvallen. Schematisch:

- 1 Olleke - bolleke
- 2 Olleke - bolleke
- 3 Olleke - bolleke
- 4 Olleke - bol
- 5 Olleke - bolleke
- 6 Ollekebolleke
- 7 Olleke - bolleke
- 8 Olleke - bol

Regel 6 bestaat uit één woord met de hoofdklemtoon op de vierde lettergreep. ('levensverzekering' kan dus niet; 'melkboerenhondehaar' wel.)

Regel 8 rijmt op regel 4 (volrijm).

Omwille van een logische zinsbouw mogen in de regels 3 en 4 en in de regels 7 en 8 de lettergrepen soms anders verdeeld worden.

Daarnaast is er nog een aantal regels waar in noodgeval-
 len wel eens van wordt afgeweken:
 Enjambementen komen alleen voor tussen de regels 3 en 4, en tussen de regels van de tweede strofe. Het ollekebolleke bestaat daarmee taalkundig uit vier zinnen: twee van één versregel, een van twee versregels en een van vier versregels.

Regel 2 bevat het onderwerp van het gedicht – en in het ideale geval niet meer dan dat. Oorspronkelijk was dit bij voorkeur een eigenaam.

Regel 1 is een aanhef, een kreet of een uitroep, oorspronkelijk een nonsenskreet.

Meer voorbeelden vind je in de Nederlandstalige Wikipedia. Daar kun je je laten leiden en doorklikken naar alle mogelijke rijmwoorden en technieken.

Één voorbeeldje nog van Drs. P. Een strak schema, dat in de laatste twee strofes wordt vervangen door een ander. Maar een elementje, het rijm op 'est' in het vierde vers, blijft behouden. Zo kun je dus ook afwisselen.

Stad en land

Wij hebben in de steden
 Vele narigheden:
 Er wordt slecht gereden
 Kwalijk opgetreden
 En te vaak gesneden
 In familieleden
 Al die ruwe zeden
 Zijn funest

Het zijn de beursgrafieken
 En de sailstechnieken
 En die rotfabrieken
 Die de sfeer verzieken
 De belangenklieken
 En de sexboutieken
 De TV-komiekten
 En de rest

En kijk dan nu eens even
 Naar het buitenleven
 In de groene dreven
 waar nog vogels zweven
 Vrouwen kleding weven
 Bomen vruchten geven
 En je schoenen kleven
 Van de mest

Daar draagt men Lederhozen
 Plukt men wilde rozen
 Eet men abrikozen
 Kan men zich verpozen
 Met de argelozen
 Zonder dwangpsychozen
 Wars van bollebozen
 En protest



Op deze meditaties
Over 't een en ander
Valt naar mijn opinie
Zeer veel af te dingen
Laat u niet bekoren
Er zijn kannibalen
In de stad, maar nog meer
in 't gewest

De leider van de Nazi's
Was een plattelander
En ook Mussolini
Kwam uit boerenkringen
Ja, de dictatoren
Zijn meest provincialen
En dat is dan toch weer
Niet zo best
(Drs. P.)

RIJM VRIJHEID



Het is goed om jezelf eens te laten gaan in zo'n ingewikkelde rijmvorm, het scherpt je techniek aan. Achteraf moet je wel even je werkstuk nalezen, niet zozeer om na te gaan of je het perfecte rijm hebt gebruikt, maar of je er een logisch en coherent verhaal mee hebt kunnen vertellen. Niet iedereen is immers een drs. P.

En dat hoeft ook niet. Lees je pleziedicht na op inhoud, of je het verhaal hebt verteld, of je geen onnodige wendingen hebt moeten gebruiken om een rijmwoord te vinden, of je in één lijn naar je pointe hebt toegewerkt, of je onlogische woorden hebt moeten gebruiken om je schema te voldragen enz.... Het is een goede vingeroefening, maar vaak ook niet meer. Drs. P's boekje heet *Plezierdichten* en dat impliceert dat je de inhoud een beetje laat inboeten ten gunste van de vorm, de eeuwige strijd van elke liedschrijver en tekstdichter.

Dat brengt ons bij de vrijheid die je met rijm hebt. Een rijmelaar is iemand die rijmt omwille van het rijmen, en die doorgaans niets te zeggen heeft. Zo willen we niet zijn, nietwaar? Daarom is het goed om steeds de functie van het rijmen voor ogen te houden: muzikale zinnen maken.

Je kunt dus een beetje met het rijm spelen. Dat is in de theorie al voorzien, zo spreekt men over mannelijk en vrouwelijk rijm. En alle geslachten mogen van de rijmpolitie beide gebruiken:

Mannelijk rijm is begin-, half-, vol- of rijk rijm waarbij na de beklemtoonde rijmende lettergreep geen lettergrepen volgen.

zit - zaag
val - bal
spaar - haar

Vrouwelijk rijm is begin-, half-, vol- of rijk rijm waarbij na de beklemtoonde rijmende lettergreep nog een onbeklemtoonde lettergreep volgt.

zeven - zagen
lieve - liepen
vallen - ballen

Glijdend rijm is begin-, half-, vol- of rijk rijm waarbij na de beklemtoonde rijmende lettergreep twee onbeklemtoonde lettergrepen volgen.

kinderen - klauteren (beginrijm)
kinderen - willende (halfrijm)
kinderen - hinderen (volrijm)

Zoek ook niet steeds de evidente rijmwoorden op. Een rijmwoordenboek is vaak handig, maar gebruik het niet systematisch. Leg het naast je neer en laat het je inspireren in plaats van dicteren, zoek eerst je eigen woord en dan pas een ander woord. Rijmwoordenboeken leveren doorgaans immers alleen volledig kloppende rijmen en soms wil je wel eens net naast het perfecte rijm grijpen. Je kunt aan de slag met verschillende woorden. Een klein voorbeeldje uit eigen atelier, het gaat over een gestrande potvis:

Zo'n beest denkt nooit,
wie ben ik?
De ijsberg, de Titanic?
(Gerry De Mol)

Je kunt je tekst ook muzikaler maken door rijm te suggereren, door het in een zin te laten binnensluipen als een muzikaal gegeven. Het is één van de technieken die in andere talen vaak gebruikt worden. Het Portugees leent zich er zeer goed voor met zijn vele dubbelklanken en vervoegingen die vaak rijmwoorden aanreiken. Nog een voorbeeldje uit eigen tuin:

Nog één gin-tonic en dan kom ik ook naar bed
Nog één verhaal en ik haal de ochtend net
Nog één gemis dat er niet is, nooit terug zal komen
Een laatste slaapmuts, voor de rust in
mijn dromen
(Gerry De Mol)

Het brengt een ondervdeling in het ritme en wordt dus muzikaler.

Tenslotte twee voorbeelden van twee fantastische songs. De ene is – we hadden het er al over: Orly van Brel. Je krijgt een stukje uit de tweede strofe. Zoek het rijmschema.

En dan nog eentje van Raymond van het Groenewoud :

Ils sont plus de deux mille
Et je ne vois qu'eux deux
Et brusquement il pleure
Ils pleure à
gros bouillons
Tout entourés qu'ils sont
D'adipeux en sueur
Et de bouffeurs d'espoir
Qui les montrent du nez
Mais ces deux déchirés
Superbes de chagrin
Abandonnent aux chiens
L'exploir de les juger
(Jacques Brel)

GELUKKIG ZIJN

Gelukkig zijn, gelukkig zijn
Daarvoor wil ik alles geven
Weg wat te veel is
Geen stress aan mijn lijf
Gelukkig zijn, gelukkig zijn

Alleen in de stad
Iedereen ongeïnteresseerd
Dat kan, dat kan niet blijven
duren
Ik word gek

Gelukkig zijn...

Zonder werk, zonder gehoor
't Leven heeft geen enkele zin
Red me, red me van die nacht-
merrie
Geef me al je warmte
Geef me al je warmte

Gelukkig zijn, ...
(Raymond van het Groenewoud)

Twee klassiekers, waarbij Brel hier en daar al eens een rijm gebruikt, of een binnenrijm, maar niet in een schema. De eerste strofe heeft zelfs helemaal geen rijmklanken. Bij Raymond van het Groenewoud rijmt helemaal niets, maar het klopt wel allemaal. Zo zie je maar, je hebt geen echt rijm nodig als je voldoende muzikaal kan schrijven.

ZELF? ZINGEN.

Een belangrijk element is of je zelf je teksten wil gaan zingen, of dat je dat aan anderen overlaat. Het mag in principe niks uitmaken, maar toch zal het een rol gaan spelen in hoe je schrijft.

We hebben hier de uitvoeringsmoeilijkheden wat achterwege gelaten. Maar je moet toch even zien of je tekst wel kan voor wie hem gaat 'brengen'. Als je niemand in het bijzonder in gedachten hebt, dan hou je je best aan de regeltjes. Zorg dat er niet te veel afwijking is van een mooi gestructureerde tekst. Je kunt wel schema's overhoop halen, maar beter niet te veel met het metrum sjoemelen.

Dat wordt anders wanneer je voor jezelf of iemand die je kent schrijft. Je weet wat je kunt (dat hoop je toch) en wat die ander kan. Ben je niet zo goed in articuleren, dan schrijf je misschien best geen tongbrekers of te snel op elkaar volgende lettergrepen. Weet je dat iemand het gaat zingen die dat wel kan en wiens dictie perfect is, dan kun je diegene voor een uitdaging stellen.

Hetzelfde geldt voor traditionele uitspraakproblemen, zo hebben mensen vaak last van een eind-t. Moeten ze die helemaal uitzingen? Mogen ze die laten vallen? Klinkt ze niet te geaffecteerd? Het zijn in principe problemen die bij de uitvoering horen, dus gaan ze je niet echt aan als schrijver. Tenzij je er zelf mee zit, omdat je weet dat de uitvoerder of jij erdoor in de problemen zullen komen.

Er wordt veel geschreven over de lelijkheid van de sch-klank in een lied. Dat heeft vooral te maken met de uitvoering, ik ga er vanuit dat geen enkele klank echt onzingbaar is, als je er maar de goede manier voor vindt. Ook hier geldt weer dat je moet nadenken over hoe je het doet. Voor de uitvoering kan het helpen om, net als bij het schrijven, te weten wie het verhaal brengt, wie echt vertelt.

Als je het zelf uitvoert of als je het kunt voorzingen, ben je ook iets vrijer in de frasering, dan mag je jezelf al eens iets meer vrijheden permitteren. In alle andere gevallen geldt eigenlijk dat als je het moet uitleggen, er iets mis is. Je hoeft in principe niets meer uit te leggen hebben als je tekst af is, die staat op zich. Zeker als je de uitvoerder niet kent.

In principe zou je als schrijver moeten uitgaan van goede uitvoerders, maar die zijn zo zeldzaam dat je wel wat rekening met het tegendeel moet houden. Het is vooral belangrijk je eigen beperkingen te kennen als uitvoerder (of schrijver). Vermijd dus klanken die je niet echt goed beheerst of die moeilijk bekken.

VERTALINGEN

Velen voelen zich geroepen om liederen te vertalen en dat is een nobel doel. Wat we daarover kunnen zeggen, is eigenlijk simpel: elk vertaald lied moet eveneens beantwoorden aan alles wat hiervoor is verteld. Alleen is er een extra moeilijkheid: je hebt al een lied. Je zit met een metrum en een tekst en meestal heb je al een uitvoering in je hoofd.

Je moet je afvragen waarom je een lied wilt vertalen. Als het zich zo aan je opdringt dat je de fysieke noodzaak voelt dat te doen, dan is dat een goede reden. Je hoort het dan waarschijnlijk al in je hoofd, en dan zal het heel wat gemakkelijker gaan. Alle andere redenen ('Ik moet van mijn groep', 'Het was in de andere taal populair dus zal het dat in het Nederlands ook wel zijn') zullen je tot meer vertaalproblemen brengen.

Meestal ga je iets vertalen omdat je vindt dat het lied in het Nederlands moet worden gedeeld of omdat het je heeft aangegrepen en je het naar je eigen taal wilt omzetten. Die redenen veronderstellen een zeker respect voor de tekst, en dan moet je er dus voor zorgen dat je de hele tekst meeneemt. Dat wil zeggen: stijl, inhoud en literaire technieken. Neem je daarom eerst voor dat je het lied goed ontleedt. Niet alleen het rijmschema en een slogan, kreet of een zinnetje, maar alle aspecten.

Wie is er aan het woord in het lied? Heeft de schrijver bijzondere rijmschema's gevonden? Heeft hij een bepaald woordgebruik? Komen die overeen met de muzikale zinnen? Gebruikt hij metaforen en beeldspraak? Komen die uit zijn eigen taal en cultuur? Als ze moeilijk over te brengen zijn naar onze taal en cultuur, wat is dan het alternatief in onze cultuur? Zijn er parallellen?



Soms moet je diep in de tekst duiken, soms doen taalwetenschappers dat al voor ons. In een scriptie van Natascha Loontjens over twee liederen van Brel die vertaald zijn door verschillende schrijvers, staat een halve pagina over de vertaling van de zin 'les bretelles soutiennent le présent' uit *Je suis un soir d'été*. Een vertaling die ook ik enkele jaren geleden maakte. De schrijfster doet er 25 boeiende pagina's over om elk aspect van de vertaling te bekijken en ze leerde me een hoop dingen die ik blijkbaar goed had gevoeld. Bewust en onbewust. Het gaat er bijvoorbeeld om of je de geest van de tekst gebruikt bij technieken als alliteraties, woordspelingen en beeldspraak.

Zo houden in het lied de bretellen van een aantal heren het 'heden' op. Dat is geworden: 'de bretellen houden de schijn nog wat in ere'. Daarvoor moet je in de tekst duiken en betekenissen zoeken op een ander niveau. Als je er eenmaal ingedoken bent, ben je vrijer in het behandelen van de tekst. Dan kun je als Brel schrijft 'les chevalier teutons' (Teutoonse ridders) ook vervangen door 'Pruisische barons', omdat de betekenis in het lied vrijwel dezelfde is. Je hoeft ze niet steeds zo te analyseren, maar het getuigt wel van respect.

Een lied dat je nauw aan het hart ligt, zal zich echter grotendeels zelf vertalen. Neem *The long way home* van Tom Waits. De titel is meteen ook een soort refrein, dus daar moet je eerst een oplossing voor hebben. Letterlijk vertalen helpt hier niet, het mist de beeldspraak, want het gaat niet zomaar over de lange weg naar huis. Bovendien klopt het metrum dan ook niet. 'The long way home' is voor ons eenzelfde beeldspraak als 'Een blokje om'. Eens je dat gevonden hebt, schrijven de zinnen zichzelf. En soms heb je geluk en lukt het zelfs om letterlijk te vertalen.



Money's just something you throw
Off the back of a train
Got a handful of lightening
A hat full of rain
(Tom Waits)

wordt bijna letterlijk:

Ik gooi mijn geld van de daken
Daarvoor is het best geschikt
Ik heb een hoed vol regen
En een handvol bliksemschicht

Dat lukt niet steeds, bijna nooit zelfs, maar áls het lukt, is het meestal een teken dat je de juiste keuze hebt gemaakt en dat het lied lag te wachten om vertaald te worden.

Een hulpstuk om te vertalen en toch trouw aan het lied te blijven is wat schuiven met de volgorde van wat gezegd wordt. Het kan soms geen kwaad en het helpt je vaak om gezegd te krijgen wat de oorspronkelijke schrijver bedoelde.

I put food on the table
And roof overhead
But I'd trade it
all tomorrow
For the highway instead
Watch your back
if I should tell you
Love's the only thing
I've ever known
One thing for sure pretty
baby I always take the
long way home
(Tom Waits)

Nog een voorbeeld uit
The long way home:

En heb ik altijd
wat te eten
En een dak dat
me droog houdt
Maar ik ruil
het morgen in
hou alleen bij waar
ik van houd
en neem de snelweg
weer te grazen
en ik draai me
nooit meer om
En er is één ding zeker
Ik loop altijd
een blokje om

Hier is de snelweg naar achter geschoven en het 'houden van' wat naar voren. De redenering van het 'houden van' is ook wat veranderd, maar de essentie blijft hetzelfde: pas op, ik kan morgen de baan op zijn, er is meer dan de liefde alleen, ondanks mijn trouw en inspanningen om eten op tafel te krijgen en voor onderdak te zorgen. Ik zal altijd een ommetje maken.

Bedenk dat als je vertalingen maakt voor meer dan al eens een liveversie en je wilt die opnemen, dat je dan je toestemming moet hebben van de oorspronkelijke artiest. Sommige zijn daar nogal vrij in, anderen willen alles van naadje tot draadje gecheckt hebben. Waits is zo iemand. Voor de toestemming er kwam, moest er beargumenteerd worden of de eerste twee zinnen van de strofe bijvoorbeeld in het Nederlands wel degelijk de inhoud weergaven die er in het Engels was. Vaak vragen ze dan ook een letterlijke vertaling van wat je ervan gebrouwen hebt in het Engels (dus een letterlijke vertaling van jouw vertaling naar de oorspronkelijke taal).

Niet iedereen is zo streng, maar het dwingt je wel om zorgvuldig om te gaan met vertalingen en als je echt niet anders kan dan elementen toevoegen of weglaten, dwingt het je om de geest en de gedachtegang zorgvuldig te bewaren.

Weet overigens - mochten er illusies gemaakt worden - dat, als je al toestemming krijgt om een lied te vertalen en op te nemen, je vrijwel nooit recht hebt op een deel van de opbrengsten. Vertalingen maken is wat het auteursrecht betreft bijzonder onrendabel.



VERTALING
VERTALING
VERTALIN
VERTALINGEN
VERTALINGEN

DE RECHTEN OP JE TEKST

Gewapend met een stapel rijm-, synoniemen- en vertaalwoordenboeken en een hoofd vol frisse ideeën heb je je dagenlang opgesloten om de ultieme liedjestekst te schrijven. Je hebt je ziel erin gelegd en een aantal leuke wendingen gevonden, maar nu ben je er uiteraard als de dood voor dat iemand met jouw tekst gaat lopen. Welke rechten heb je als auteur van de tekst? Hoe kun je ze verdedigen? En kun je er geld mee verdienen?



Het is belangrijk om na te denken over die taakverdeling, want de manier waarop die wordt vastgelegd (onderling of bij SABAM, zie hieronder), zal ook bepalen wie recht heeft op welk deel van de koek als de opbrengsten worden verdeeld. Als auteur heb je twee soorten rechten: 'vermogensrechten' (die de financiële kant regelen van wat er met jouw tekst gebeurt) en 'morele rechten' (rechten in verband met eerbied voor jouw werk). De vermogensrechten kunnen worden overgedragen aan derden (en kunnen dus geld opbrengen), de morele rechten blijven altijd bij jou als auteur. Een woordje uitleg is hier wel op zijn plaats:

“Onder vermogensrechten verstaan we ten eerste het reproductierecht: de auteur moet toestemming geven voor elke reproductie van zijn werk, ongeacht in welke vorm of omvang. Ook bewerkingen, adaptaties, vertalingen en samples vallen eigenlijk onder dit reproductierecht. Hiervoor is dus ook toestemming nodig van de originele auteur, die er uiteraard ook voor zal worden vergoed. Eventueel kun je als originele auteur wel onderhandelen over een deel van de auteursrechten voor de bewerker, maar dit is niet verplicht. Een tweede vermogensrecht is het recht op openbare mededeling: een auteur kan zich verzetten tegen elke openbare opvoering van zijn werk. Tot slot is er het distributie-, verhuur- en uitleenrecht: niemand mag exemplaren van het beschermde werk verkopen, verhuren of uitlenen of op een andere manier ter beschikking stellen van het publiek zonder toestemming van de auteur. De morele rechten beschermen de morele band die een auteur heeft met zijn werk. Op jouw liedtekst heb je ten eerste het recht op bekendmaking (divulgiatierecht): niemand anders dan jijzelf kan beslissen of, wanneer en hoe je jouw tekst aan de mensheid bekend maakt. Daarnaast is er ook zo iets als het recht op vaderschap (paterniteitsrecht): jij kiest of je bekend wil maken dat jij de auteur bent. Als je dat niet wil, dan wordt het werk anoniem bekend gemaakt. Of je kunt ervoor kiezen het uit te brengen onder je eigen naam of onder een pseudoniem. Tot slot heb je recht op eerbied (integriteitsrecht): jij beslist of er aanpassingen aan jouw werk mogen gebeuren en waarvoor het wordt gebruikt.”

JE RECHTEN ALS AUTEUR

Je rechten als auteur worden beschermd door de Auteurswet van 30 juni 1994. Die wet gaat ervan uit dat je als auteur geen rechtstreeks loon krijgt voor je creatie, en dat je dus op een andere manier moet worden vergoed. De opbrengsten waar je recht op hebt, zijn dus een vorm van uitgesteld loon. Het auteursrecht ontstaat op het moment dat je iets creëert. Je bent dus absoluut niet verplicht om jouw liedtekst ergens aan te geven of te deponeren – maar hierover later meer. Je tekst moet niet 100 procent nieuw zijn (is alles al niet eens eerder geschreven?), maar moet wel duidelijk een vrucht van jouw inspiratie zijn. Tot 70 jaar na jouw overlijden blijft het auteursrecht op jouw tekst gelden, daarna wordt de tekst publiek bezit. Maar een liedtekst staat natuurlijk niet op zich: per definitie zal die deel uitmaken van de song als groter auteursrechtelijk beschermd geheel. Dat is belangrijk voor de geldigheidsduur van het auteursrecht:

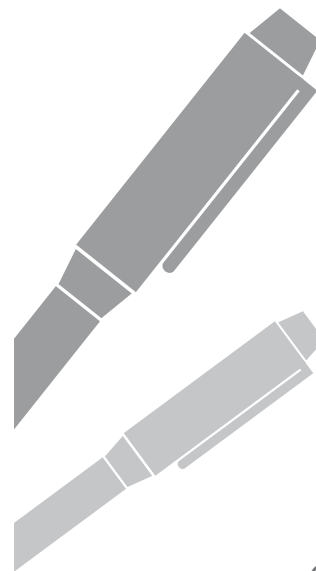
“Als de bijdrage van de tekstschrijver en die van de componist van de muziek duidelijk te onderscheiden is, dan wordt de duur per bijdrage bekeken. Als de tekstschrijver vroeger overlijdt dan de componist, dan behoort de tekst dus eerder tot het publieke domein dan de muziek. Als meerdere auteurs samenwerken aan tekst én muziek, zonder duidelijk aangegeven en herkenbare taakverdeling, dan worden tekst én muziek beschermd tot 70 jaar na het overlijden van de langstlevende auteur.”

Maar de wet zou de wet niet zijn, mochten er niet een paar uitzonderingen op deze rechten bestaan. Zo is er bijvoorbeeld het citaatrecht, waardoor voor korte aanhalingen in polemieken, kritiek, onderwijs of wetenschap geen toestemming van de auteur nodig is. Die toestemming is ook niet nodig als een werk in familiekring wordt meegedeeld. Iedereen mag dus jouw tekst plechtig voordragen in de huiskamer, zolang enkel kleine broer of grootmoeder meeluistert. Voor de volledigheid geven we ook nog mee dat voor het maken van een thuiskopie (dus bedoeld voor privégebruik) van een cd, partituur of tekst geen toestemming nodig is. Je hebt in ruil wel recht op vergoedingen die voortvloeien uit heffingen op opname- en kopieertoestellen en blanco dragers. Dat noemt men een billijke vergoeding.

Omdat je onmogelijk constant zelf in de gaten kunt houden wat er met jouw werk gebeurt, zijn er vennootschappen in de auteurswet voorzien die jouw rechten beheren en de verschuldigde vergoedingen uitbetalen. Daarover hebben we het in het volgende stuk.

HOE JE RECHTEN (LATEN) BESCHERMEN

Zoals eerder aangehaald, moet je je auteurschap nergens 'bewijzen' om aanspraak te maken op auteursrechten. Toch is het ten zeerste aan te raden dat wel op één of andere manier te doen. Ten eerste om bewijsmateriaal te hebben als er discussie is, en ten tweede om niet in de kou te blijven staan als de opbrengsten worden verdeeld. De eenvoudigste manier is om een exemplaar van je tekst aangetekend naar jezelf op te sturen en de gesloten omslag op een veilige plaats te bewaren. De postdatum geldt dan als officiële datum van creatie. Maar daarmee worden je (vermogens)rechten nog niet ten volle beheerd en benut. Dat kan pas als je lid wordt van SABAM en je werk(en) daar aangeeft. Dat heeft echter pas zin als je creatie ook effectief wordt uitgebracht, gedraaid, et cetera, en je tekst dus geld begint op te brengen. Lid worden kan door een maatschappelijk aandeel te kopen (124 euro), of minimaal een kwart van een aandeel (31 euro). Alleen in het eerste geval heb je ook stemrecht op de Alge-



mene Vergadering en ben je verkiesbaar voor de Raad van Bestuur. Als tektschrijver moet je ten minste vijf werken, of één werk met een minimumduur van 15 minuten kunnen voorleggen. De formulieren voor aangifte vind je op de website van SABAM (www.sabam.be). Je moet wel een onderscheid maken tussen 'uitgegeven werken' (meer hierover straks) en 'niet-uitgegeven werken'. Die laatste worden aangegeven met een 'aangifteformulier voor muziekwerken en liedjesteksten'. Op dat formulier kun je ook, als dat van toepassing is, de overeengekomen verdeling aangeven. Eens je lid bent, zal SABAM je voor elk gebruik van jouw tekst een vergoeding uitkeren en kun je geld beginnen te verdienen aan je creatie. Elk 'gebruik' kan worden onderverdeeld in een aantal categorieën:

Openbare mededeling: zowel live-uitvoeringen van het nummer waarvoor jij de tekst schreef, als het uitzenden van de opname van dat nummer op bv radio, tv en in openbare plaatsen, geven aanleiding tot het betalen van een vergoeding. In het eerste geval is het dus erg belangrijk dat de organisator een gedetailleerde playlist krijgt van elk optreden, want voor nummers die zogezegd niet gespeeld werden, word je uiteraard ook niet uitbetaald

Grafische reproductie: als jouw tekst afgedrukt wordt in het boekje bij een cd, dan krijg je daar een vergoeding voor. In de praktijk wordt dat geregeld via de 'aanvraag tot reproductie op een geluidsdrager', de toelating die nodig is vooraleer cd's geperst mogen worden. Concreet zullen de rechten op grafische reproductie vooral beginnen spelen als je met een muziekuitgever of publisher werkt. Daarover lees je meer hieronder.

Mechanische reproductie: je las daarnet al dat iedereen die aangegeven werken wil vastleggen op een drager (cd, dvd, vinyl, ...) daar de toestemming van SABAM voor nodig heeft. In ruil voor die toestemming moeten er mechanische reproductierechten worden betaald. SABAM keert die dan uit aan de rechthebbenden volgens een aantal verdeelsleutels. Ook hier moet je weer een onderscheid maken tussen uitgegeven en onuitgegeven werken.

Kopiëren voor eigen gebruik: iedereen mag een cd kopiëren voor privégebruik, zonder toestemming van de auteur. Daar staat wel een vergoeding tegenover, die inbegrepen is in de prijs van blanco geluidsdragers en toestellen waarmee kopieën kunnen worden gemaakt. Hiervoor werd een speciaal inningskantoor opgericht, AUVIBEL, die een deel van die inningen doorstort aan SABAM. Zij zorgen er dan weer voor dat de rechthebbenden hun deel krijgen.

Synchronisatie: als een nummer waarvoor jij de tekst hebt geschreven, wordt gekoppeld aan bv. een film of reclamespot, dan word je daarvoor vergoed. Er is trouwens expliciete toestemming van de auteurs (of uitgever) nodig, dus als dat nummer aangegeven is bij SABAM, zullen ook zij contact moeten opnemen met de rechthebbende partijen. Die kunnen trouwens de hoogte van de vergoeding zelf onderhandelen, afhankelijk van de bekendheid van de uitvoerder, duur, grondgebied et cetera.

Uit het bovenstaande heb je al kunnen afleiden dat er voor uitgegeven werken vaak andere regelingen gelden dan voor niet-uitgegeven werken. Maar wat doet een muziekuitgever of publisher nu precies? En wat zijn de gevolgen voor jouw portemonnee als je met een publisher werkt?

DE MUZIEKUITGAVE OF PUBLISHING

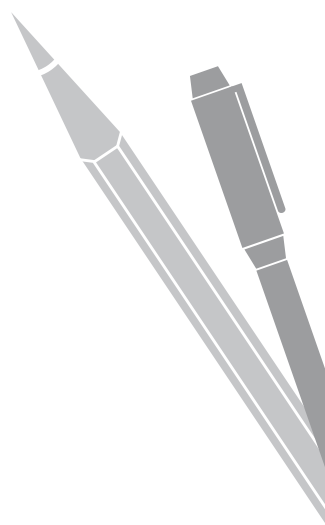
Om het heel eenvoudig te stellen: als je een deal sluit met een uitgever, draag je al je vermogensrechten op één of meerdere werken aan hem over. In ruil daarvoor zal de uitgever je uiteraard een vergoeding betalen; in de praktijk is dat een deel van de inkomsten die gegenereerd worden door de exploitatie van (de rechten op) het werk. Die exploitatie kan zowel door SABAM als door de publisher zelf gebeuren.

Maar wat vangt een uitgever nu heel concreet aan met die rechten? Een simpele vraag waarop het antwoord helaas minder simpel is, omdat de taken van een uitgever



heel divers (kunnen) zijn. Traditioneel zijn er twee grote takenpakketten: enerzijds het zoeken naar maximale kansen om jouw werk te exploiteren (bijvoorbeeld op zoek gaan naar een platenfirma, compilaties samenstellen als 'menukaart' voor film- en reclamemensen, muzikanten/tekstschrijvers met elkaar in contact brengen om samen nummers te schrijven, et cetera). Anderzijds is ook het administratieve beheer van al die exploitatievormen en de financiële afhandeling ervan een belangrijke opdracht voor de uitgever. Je begrijpt dat een deal met een publisher lucratief kan zijn, maar ook kritisch moet worden bekeken. Je staat immers een niet te onderschatten deel van je inkomsten voor een bepaalde periode af aan de uitgever.

Publishers werken in de praktijk met voorschotten. Vaak komt het erop neer dat ze beginnende artiesten de mogelijkheid geven om een demo op te nemen waarmee ze dan kunnen aankloppen bij platenmaatschappijen. Die mogelijkheid kan worden geboden in de vorm van financiële of materiële middelen. Ook periodes waarin er gewerkt wordt aan een full album (en er dus geen geld wordt verdiend met optredens et cetera) kunnen met die voorschotten worden overbrugd. Maar die voorschotten moeten natuurlijk worden terugbetaald, en dat gebeurt meestal via een zogenaamde 'akte van cessie'. Daarin wordt overeengekomen dat de publisher geen auteursrechten zal uitkeren tot hij zijn voorschot heeft terugverdiend. Er is niet zoiets als een standaardcontract voor publishing, dus zal je je onderhandelingstalent aan de dag moeten leggen als je met een uitgever in zee wil gaan. Je zal ook begrijpen dat je als beginnende auteur/componist minder slagkracht hebt dan als gevestigde waarde. Dat zal het moeilijker maken om een groter deel van de koek te eisen. Maar ook hier geldt: nee heb je en ja kun je krijgen. In elk geval moet in een uitgeverscontract een aantal zaken duidelijk afgesproken worden:



Tussen welke partijen wordt de deal gesloten? Aan de kant van 'de auteur' kun je duidelijk het aandeel van elke rechthebbende aangeven.

Over welke nummers gaat het? De titels van de werken die in de deal worden opgenomen, worden duidelijk in het contract vermeld. Je bent als auteur absoluut niet verplicht om een uitgevercontract te sluiten voor al je werken.

Wat wordt er precies met dit contract overgedragen? Het is absoluut in je eigen belang om de overdracht van de exploitatierechten zeer gedetailleerd te beschrijven: grafisch en mechanisch reproductierecht, distributie-, verhuur- en uitleenrecht, recht op openbaarmaking, synchronisatierecht, recht om het werk te (laten) wijzigen, co- en sub-uitgave, het recht om inkomsten te ontvangen als de inning niet door beheersvennootschappen gebeurt, et cetera. Waar is het contract geldig? De overdracht kan gelden voor één land, een aantal landen of de hele wereld.

Wat is de exploitatieduur? Normaal gezien vraagt de uitgever een overdracht van de rechten voor de gehele beschermingsperiode van het auteursrecht (dus tot 70 jaar na je overlijden), maar ook een beperktere overdracht kun je onderhandelen. Bovendien kan het interessant zijn om een clause te laten opnemen waarin staat dat de rechten naar jou als auteur terugkeren op het moment dat er tijdens een bepaalde periode geen inkomsten uit jouw werk zijn voortgevloeid.

Wat zijn de verplichtingen van de auteur? In deze clause verbindt de auteur er zich toe om naast de auteursrechten ook de fysieke tekst of geluidsdrager aan de publisher over te dragen. Verder garandeert de auteur dat de rechten niet eerder aan een andere partij zijn overgedragen en dat het werk wel degelijk van zijn hand is (dus bijvoorbeeld geen plagiaat).

Wat zijn de verplichtingen van de uitgever? Zowel het exploiteren van het werk als de afhandeling van de administratie wordt hier beschreven. Wat de exploitatie betreft, kan er een 'inspanningsverbintenis' worden aangegaan (de uitgever verklaart voldoende inspanning te zullen leveren om het werk te exploiteren) of een 'resultaatsverbintenis' (de overeenkomst legt aan de uitgever bepaalde resultaten op). In de praktijk blijft het meestal bij een inspanningsverbintenis. Hoe worden de inkomsten verdeeld? Vaak wordt in het con-



tract eenzelfde verdeelsleutel gehanteerd als door SABAM (bv. 50% voor de uitgever, 25% voor de componist, 25% voor de auteur). In elk geval zal het aandeel van de uitgever zo dicht mogelijk bij de 50% liggen. Je kan ook proberen om een zogenaamde 'kick-back' te verkrijgen: een aandeel in het stuk van de opbrengst dat de uitgever voor zichzelf houdt. In dit luik van het contract zal je ook de regeling van een voorschot en de afrekening kunnen specificeren. Ook allerlei clausules over verbreking van

het contract, overdracht van het contract aan andere bedrijven, wat er gebeurt als de uitgever failliet gaat, et cetera.

Hoewel er dus geen echte standaard bestaat voor dit soort contracten, hebben heel wat uitgevers samen met SABAM een voorbeeldcontract uitgewerkt. Dat vind je terug op de site van Poppunt (www.poppunt.be) of die van SABAM. Zoals je merkt, valt er met jouw tekst dus wel wat geld te verdienen. Maar geld verdienen, betekent uiteraard ook belastingen betalen. Hoe pak je dat het beste aan? En kun je ervoor zorgen dat je zelf niet teveel belastingen hoeft te betalen?

BELASTINGAANGIFTE VAN DE OPBRENGSTEN

Of en hoeveel belastingen je zelf moet betalen, hangt uiteraard af van hoeveel geld je verdient, maar ook van de rechtsvorm waaronder je dat doet. Laat ons er voor het gemak van uitgaan dat je enkel teksten schrijft voor liedjes en niet zelf meeoptreedt met een band, en dat je het tekstschrijven niet als hoofdberoep doet.

Als basisregel geldt dat alles wat je onder je persoonlijke naam verdient of als lid van een feitelijke vereniging (dus niet als lid van een vzw, bvba of dergelijke) moet worden aangegeven in je personenbelasting. Dit is de gewone belastingaangifte zoals elke meerderjarige inwoner van ons land moet doen.

Daarbij moet je vooral het onderscheid maken tussen beroepsinkomsten en diverse inkomsten. De eerste categorie bevat de inkomsten die je krijgt als werknemer of de winst die je maakte als zelfstandige ondernemer. Omdat je als liedtekstschrijver waarschijnlijk niet direct in dienst van iemand zult werken, zijn vooral de diverse inkomsten belangrijk. Heel belangrijk om te onthouden, is dat de verdiensten die je in die categorie onderbrengt, van 'incidentele aard' moeten zijn. Dus als je af en toe een liedje schrijft, en daar geld mee verdient, dan is er in principe geen probleem. Als je echter een hele catalogus bij elkaar hebt geschreven, waarvoor je auteursrechten ontvangt, dan moeten die bij je beroepsinkomsten worden ingevuld. De diverse inkomsten vul je in op deel twee van je belastingsbrief, dat je expliciet moet aanvragen. Als je kunt bewijzen dat je uit de inkomsten van jouw teksten geen persoonlijke winst hebt gemaakt (met andere woorden: als je bij het schrijven van de liedjesteksten onkosten hebt gemaakt die even hoog of hoger liggen dan de inkomsten), dan moet je geen belastingen betalen.

Ben je nog student, dan mag je gerust ook een euro bijverdienen. Dezelfde voorwaarden zijn geldig als voor werknemers (zie hierboven). Ook hier zal je dus een onderscheid moeten maken tussen beroepsinkomsten en diverse inkomsten. Maar omdat studenten meestal geen andere beroepsinkomsten hebben, zal de belastingvoet zeer laag zijn of zal je zelfs geen belastingen moeten betalen. Om fiscaal ten laste van de ouders te blijven, mag je als student in 2008 netto niet meer verdienen dan 2700 euro. Voor kinderen van alleenstaande ouders is dat 3910 euro. Een student moet pas zelf belastingen betalen als het netto belastbaar inkomen hoger ligt dan 6040 euro.

Tot slot kun je er ook voor kiezen om je te vestigen als zelfstandige in bijberoep. Dan zal je sowieso al je inkomsten moeten aangeven als beroepsinkomen. Bovendien moet elke zelfstandige zich aansluiten bij een sociale-verzekeringkas. De bijdrage wordt berekend op basis van het inkomen. Beginnende zelfstandigen moeten een forfaitaire bijdrage betalen.

Als je wilt vermijden dat de inkomsten uit jouw teksten bij jouw personenbelasting terecht komen, dan moet je kiezen voor een minder vrijblijvende rechtsvorm. Een veel gebruikte vorm binnen de muzieksector is de vzw. Die heeft als voordeel dat er geen startkapitaal vereist is, dat de aansprakelijkheid van de bestuurders beperkt is, en dat een (kleine) vzw valt onder de rechtspersonenbelasting. Een vzw moet wel minimaal drie leden tellen en de oprichting ervan vergt wat denken en papierwerk. Eens de vzw is opgericht, kun je bijvoorbeeld het beheer van de auteursrechten op jouw teksten overdragen aan de vzw.

De inkomsten worden dan op rekening van de vzw gestort. Als die vzw nauwelijks of geen winst maakt (en dus ook geen commerciële activiteiten uitvoert), dan valt die onder de rechtspersonenbelasting, die in de praktijk vrijwel alleen geheven wordt op inkomsten uit onroerende goederen en beleggingen. Onkosten die je maakt bij het schrijven van liedteksten kunnen dan door de vzw worden betaald.

Bovendien mag een vzw perfect lonen of onkostenvergoedingen aan jou betalen, maar die moeten dan uiteraard weer worden aangegeven in jouw personenbelasting. Als je persoonlijk iets wil verdienen, maar geen belastingen betalen, dan kan de vzw je uitbetalen onder de vorm van de 'kleine vergoedingsregeling'. Die is wel onderworpen aan een aantal beperkingen: je mag niet meer dan 30 dagen na elkaar van deze regeling gebruik maken, per dag mag je maximaal 106,94 euro verdienen en per jaar maximaal 2138,70 euro. Als je aan deze beperkingen voldoet, moet je daarop geen belastingen betalen. Op die manier kun je dus 'in dienst' van je eigen vzw werken.

We hebben geprobeerd om met dit hoofdstukje klaarheid te scheppen in de wondere, maar o zo complexe wereld van auteursrechten, publishing en belastingen. Het laatste woord is hiermee uiteraard niet gezegd, maar het helpt je toch al een eind op weg. Laat je vooral niet ontmoedigen door de administratieve mallemlolen; jouw plezier en artistieke expressie blijven uiteraard het allerbelangrijkst. En als je meer gedetailleerde info wil, blader dan zeker eens door onze Muzikantengids, of check het popadvies op de Poppunt-site: www.poppunt.be.



