



# MAKE SOME NOISE!

Esthetische elementen van hiphop in T.M. Wolf's  
Sound

Merlijn Lobbezoo  
Bachelorscriptie ACW

15 januari 2020

Begeleiders:  
dr. T.M.J. Sintobin &  
dr. F van Dam

Inhoudsopgave

Inhoudsopgave ..... 1

The Beginning & Everything After ..... 2

(What’s the Story) Morning Glory ..... 6

Parts of speech ..... 9

Reflections Eternal ..... 13

4eva Is A Mighty Long Time..... 16

Talking Book ..... 20

The End Begins ..... 22

Bibliografie ..... 24

## The Beginning & Everything After

In de laatste jaren zijn rap en hiphop uitgegroeid tot enkele van de meest verkochte genres ter wereld. In 2017 zijn hiphopnummers in de Verenigde Staten voor het eerst meer geconsumeerd, via losse sales en gewogen digitale streams, dan rocknummers (Buzzangle report 2017). De populariteit van rap is sinds deze tijd niet afgenomen en rappers vullen dezelfde arena's als rocksterren dat doen en deden in hun hoogtijdagen (Buzzangle report 2018). Het boek *Sound* (2012) van T.M. Wolf maakt gebruik van structurele elementen uit hiphopcultuur. *Sound* (2012) verwijst hier dan ook naar de populariteit van hiphop en de loopbaan van schrijver T.M. Wolfs voordat hij *Sound* schreef duiden op een kennis van en fascinatie met hiphop. Hij heeft over rap geschreven voor een aantal muziektijdschriften die zich richten op verschillende genres. *Sound* is zijn eerste en tot nu toe enige boek. Dit boek is doorspekt met rap- en hiphopmuziek. Het verhaal wordt in zijn geheel gepresenteerd als een muzikale uiting, in dit geval een langspeelplaat.

Een aantal jaren geleden liep ik door Wenen en ontdekte ik een klein boekwinkeltje aan een achterafstraatje. Ik begon daar door de boeken heen te neuzen, beginnend bij de kookboeken en daarna door naar de fantasy, sciencefiction en op het laatst viel mijn oog op het minst boekvormige boek in de winkel; het was vierkanter dan de rest en paste niet mooi op de planken. Toen ik het oppakte, waarschuwde de winkelier me dat het geen gewoon boek was. Dit werd bevestigd door de blurbs achter op het boek. Het boek sprak me aan en toen ik het opensloeg begon het echt te spreken. Het boek had een indeling die mij bekend voorkwam van muziek. Ik was meteen verkocht en ik nam het boek mee naar huis.

Het boek *Sound* (2012) van T.M. Wolf is een verhaal over het leven van Cincy. Het boek speelt zich af aan de kust van New Jersey tijdens de zomer en bestaat uit twee verhaallijnen. Cincy is opgegroeid in New Jersey en heeft hier nog oude vrienden en bekenden wonen, maar heeft de afgelopen jaren besteed in een universiteit buiten zijn geboortestaats. Hij heeft zich beziggehouden met zijn studie Filosofie en heeft geprobeerd zijn scriptie te schrijven. Dit lukt Cincy een aantal jaren lang niet. Na zijn terugkomst gaat hij samenwonen met zijn oude vriend Tom, een muzikant, die muziek perfect wil namaken. Daarnaast krijgt hij een baan bij een werf van een familievriend. Op zijn werk is hij teammanager en is hij verantwoordelijk voor vijf man: Tone, Corey, Oz, Deuce en Mike. Corey lijkt op Cincy omdat ze verre neven zijn. Via Tom ontmoet Cincy de liefde van zijn leven, Vera. Op zijn werk ontmoet hij Tone, een Afro-Amerikaanse mecanicien. Tijdens het uitgaan en het dagelijkse leven met Vera, Tom en andere vrienden ziet hij de gevolgen van drugs en hoe de politie van zijn stad hiermee omgaat. Via Tone komt hij in aanraking met het diepgewortelde racisme in de VS en de oneerlijke behandeling door de politie, waar hij zelf ook mee te maken krijgt. De

confrontaties tussen de politie en Cincy ontstaan door een verwarring van identiteit tussen Corey en Cincy. De verhaallijnen van Vera en Tone komen aan het einde bij elkaar. Ze worden opeenvolgend opgelost door het opbreken van een feestje en een inval van de politie bij de werf. De twee verhaallijnen zijn te kenmerken door wat Cincy doet op zijn werk of met zijn vrije tijd. Net zoals in het echte leven komen deze lijnen soms bij elkaar. De verhaallijn over zijn vrije tijd is een verhaal over zijn liefdesleven en vrienden en de verhaallijn over zijn werk is een verhaal over de werf en zijn collega's.

De titel *Sound* nodigt uit om het boek op een intermediale manier te benaderen. Een boek kan geen geluid maken en door deze titel wordt de connectie tussen het boek en geluid gelegd. De lay-out van het boek geeft hierbij meer aanknopingspunten voor deze benadering, zoals de muzikale indeling. Over intermedialiteit zijn hele bibliotheken volgeschreven. Een brede definitie die ik zal gebruiken, is dat intermedialiteit verwijst naar het samenkomen van meer dan één medium in een cultureel fenomeen (Rippl 11). Binnen deze definitie is al veel onderzoek gedaan naar de relatie tussen muziek en beeld, beeld en tekst en tekst en muziek. De relatie tussen muziek en tekst is al vroeg het onderwerp van onderzoek; zo kan er al gewezen worden naar Plato en Aristoteles die filosoferen over theater, poëzie en muziek. In de laatste vijftig jaar is het onderzoek binnen het veld van intermedialiteit toegenomen. De relatie tussen muziek en literatuur is verder onderzocht door Steven Paul Scher, die een driedeling aanbracht om onderscheid te maken tussen de verschillende relaties: muziek in literatuur, literatuur in muziek en muziek en literatuur (Rippl 14). Met deze verdeling als beginpunt hebben een aantal andere onderzoekers de verdeling verder gespecificeerd, zoals Werner Wolf die de intermedialiteit op verschillende niveaus probeert te scheiden. De relatie tussen beeld en tekst is ook al doel van onderzoek sinds de oudheid, door Horatius, en werd in de achttiende eeuw voortgezet door Gotthold Ephraim Lessing, die het verschil probeerde te vinden tussen beeldende kunst en geschreven kunst (Rippl 17). Lessing komt tot de conclusie dat teksten lineair en chronologisch informatie geven en dat beeldende kunst deze informatie simultaan geeft (Lessing 126). De scheiding van de twee kunstvormen gaf een manier om de kunstvormen die deze scheiding overtreden te onderzoeken. De discussie die ontstond door het essay van Lessing gaat over de kunstigheid van objecten of teksten wanneer zij de grens van de verschillende media proberen te doorbreken. In de meest recente periode wordt in plaats van alleen naar 'hoge' cultuur ook onderzoek gedaan naar alle verschillende relaties tussen tekst, muziek en beeld die als 'lage' cultuur worden gezien. Wolf gaat ervan uit dat kunst altijd op dezelfde manier werkt, maar dat het medium kan verschillen. Irina O. Rajewsky laat met eenzelfde brede blik op cultuur ook ruimte voor de invloed van nieuwe technologische mogelijkheden in kunst (Rippl 11). Over de relaties tussen tekst, muziek en beeldende kunst zijn al vele boeken, muzikale stukken en beeldende kunstwerken besproken en beschreven. Ook is er veel geschreven over gesamtkunstwerken, die een vorm van intermedialiteit in

zich hebben die zich niet met slechts twee media bezighoudt. Het boek *Sound* is intermediaal op een manier die zich beter laat onderzoeken als een gesamtkunstwerk dan de enkelvoudige relaties tussen tekst en beeld of tekst en muziek. *Sound* is echter een boek, wat zich minder leent voor de doorsnee definitie van een gesamtkunstwerk. De term wordt namelijk vaak gebruikt om opera's en toneelstukken aan te duiden. Mijn centrale vraag in dit onderzoek is dan ook: hoe worden de structurele vormelementen van hiphop in het boek *Sound: a novel* (2012) gebruikt om het verhaal te vormen?

Onderzoek naar populaire muziekgenres in andere media dan muziek, zoals film, is al wel gedaan, maar veelal is dit onderzoek gericht op de relatie tussen muziek en film op de manier van de muziek in de film. Het mengen van 'lage' en 'hoge' cultuuruitingen met betrekking tot muziek en tekst wordt bijvoorbeeld door Theodor Ludwig Wiesengrund Adorno en Max Horkheimer beschouwd als iets negatiefs en verloederend (Adorno, Horkheimer 97), maar wordt tegenwoordig meer en meer gezien als iets positiefs en kunstzinnigs (Baelo Allué 145-148). Het gebruik van muzikale structuren in film is ook goed onderzocht, bijvoorbeeld door Danijela Kulezic-Wilson en Aimee Mollaghan. Mollaghan belicht de rol van muziek in samenwerking met film in de experimentele visual music films. *Sound* is geen film, maar de methoden die worden gebruikt om structuur bloot te leggen in films geven wel een duidelijk beeld van de structuren in het boek. De methode die Kulezic-Wilson gebruikt in haar analyse, die ze zelf paranoïde noemt, van de film  $\pi$  van Darren Aronofsky kan voor een deel ook worden toegepast voor de analyse van het boek *Sound*. Ze zoekt eerst de patronen in de film: visueel, auditief en narratief. Daarna brengt ze de structuur van de patronen in kaart aan de hand van relatieve lengtes die ze beschrijft als bepaalde lengtewaarden van muzieknoten (Kulezic-Wilson 7-10). Het probleem met het direct toepassen van deze methode is dat een boek geen tijdcodes heeft waarmee exact de lengtes van bepaalde fragmenten te bepalen zijn. De manier van kijken - het zoeken naar terugkerende patronen, die aan elkaar koppelen en dan grotere patronen blootleggen - is echter wel relevant en toepasbaar op het boek. Ook het vinden van patronen in verschillende orden van grootte in de tekst wordt hiermee mogelijk.

Om te kunnen zien welke vormelijke aspecten van hiphop aanwezig zijn en deze te kunnen benoemen, is *Defining Hip-Hop Aesthetics* van Richard Schur goed te gebruiken. Hij benoemt vier kenmerken die in gemiddelde hiphopnummers voorkomen. Deze vier kenmerken zijn "sampling, layering, rhythmic flow and asymmetry, and parody or irony" (Schur 43). Per aspect geeft hij een definitie en een aantal voorbeelden van hoe het aspect gebruikt kan worden naar aanleiding van de spoken word-artiest Anne Deavere Smith. Zij maakt gebruik van de esthetische kenmerken van hiphop in haar werken. Deze twee manieren van analyse vullen elkaar aan, omdat beide gericht zijn op patronen en erkennen dat patronen pas beginnen te bestaan als iemand ze ziet of hoort. Ze zijn ook aanvullend voor onderzoek in een boek, omdat de nadruk op tijd die door Kulezic-Wilson wordt

gelegd, aangevuld kan worden door de kijk van Schur op ritmische flow en asymmetrie. De vier aspecten die Schur noemt komen alle vier terug in *Sound* en deze zullen dan ook worden gebruikt als de hoofdthema's van de hoofdstukken, met één verschil: het aspect van flow en asymmetrie zal ik in tweeën delen in zowel flow als asymmetrie. Deze elementen zijn in grote mate cumulatief en zijn op sommige punten moeilijk te onderscheiden. Het eerste hoofdstuk zal gaan over samples in de tekst. Hier worden de verhaallijnen besproken en de opvallende letterlijke herhalingen en waar de 'samples' voorkomen, aangestipt. Het tweede hoofdstuk behandelt dan layering: op welke plekken worden de samples gelaagd weergegeven, hoe worden de geluidseffecten geconstrueerd en hoe worden de stemmen weergegeven. Het derde hoofdstuk behandelt de rhythmic flow. Hier wordt de structuur besproken en de muzikale aspecten die bijdragen aan de structuur. Het vierde hoofdstuk bespreekt asymmetrie en ruptures en zal de tijd en de paradoxen behandelen die hierbij geïmpliceerd worden. Het laatste hoofdstuk zal gaan over de ironie of parodie. In dit hoofdstuk wordt meer de politieke lading van het boek besproken en hoe de vorm leidt of niet leidt tot de boodschap.

## (What's the Story) Morning Glory

### Sampling in de verhaallijnen van *Sound*

In dit hoofdstuk wordt sampling in *Sound* besproken. Eerst wordt het begrip *sampling* uitgelegd, worden er een aantal algemene voorbeelden gegeven door middel van een aantal copyrightrechtszaken en worden een aantal voorbeelden uit het boek besproken.

Sampling is een van de bouwstenen van hiphopmuziek. Een sample is in muzikale context een kort stuk muziek dat wordt hergebruikt in een ander stuk muziek (Tunecore). De definitie die Schur uiteenzet in zijn stuk over 'Hip-Hop Aesthetics' gebruikt de muzikale handeling van samplen als basis. Sampling is volgens hem een manier van werken en vraagt de maker van de muziek om iets nieuws te maken uit bestaande symbolen door middel van reorganisatie van de symbolen (Schur 46). Hij geeft aan dat sampling daarmee voor een deel actief luisteren en voor een deel productie is (46). Naar aanleiding van een aantal interviews met hiphop-dj's en producers betoogt hij dat alle auditieve elementen in principe gesampled kunnen worden (48). In de jaren negentig zijn er toonaangevende rechtszaken geweest die samplen zien als een vorm van copyrightovertredingen. De belangrijkste van deze rechtszaken is de rechtszaak tussen het label van Biz Markie en het label van Gilbert O'Sullivan in 1991 (McLeod en DiCola 133). Deze rechtszaak zorgde ervoor dat het copyright op samples afgekocht moest worden. In volgende rechtszaken in 1993 werd vastgesteld dat samples ook niet in meerdere kleine delen gebruikt mogen worden zonder rechten. Deze rechtszaak tussen Boyd Jarvis en A&M records draaide om een plaat van C+C Music Factory, die meerdere samples gebruikte uit hetzelfde nummer (134). Een uitzondering hierop is muziek die is opgenomen voordat de copyrightwetten van kracht werden en muziek die als parodie is gemaakt, zoals werd bepaald in een rechtszaak tussen 2 Live Crew en Roy Orbison in 1994 (135). In 1997 werd een rechtszaak tussen TLC en Jean Knight niet ontvankelijk verklaard omdat het originele nummer werd opgenomen voordat copyrightwetten werden uitgebreid om ook geluidsopnamen te omvatten (135). De samples worden, uitzonderingen daargelaten, gezien als het werk van een ander dat door producers is gestolen. Andere manieren van samplen, zoals het samplen van bepaalde zinnen of delen van gesprekken, komen ook voor (Schur 48). In dit hoofdstuk gebruik ik de term sample in plaats van literair motief, omdat de besproken voorbeelden gezien worden in de context van de presentatie van het boek als plaat.

De meest herkenbare voorbeelden van sampling in het boek zijn wanneer er een stuk songtekst voorkomt. Wanneer er naar muziek wordt geluisterd, worden soms de songteksten van deze nummers gebruikt. De muziek die opstaat als Vera en Cincy elkaar voor het eerst ontmoeten is bijvoorbeeld: "I was a fool from the start/ Fooling around with my mind instead of my heart" (Wolf 75). De tekst komt uit het nummer *Is that enough* van Marvin Gaye. Op een van de laatste pagina's

van het boek staat een lijst met de rechthebbenden van de muziek waaraan gerefereerd wordt. Deze lijst is een gevolg van de rechtszaken die zich in de jaren negentig hebben afgespeeld over auteursrechten van samples.

Andere manieren van samplen waarop geen copyright van toepassing is, komen ook in het boek voor. Deze fragmenten zijn samples, omdat ze in de context van de presentatie van het boek gezien worden als auditieve delen die hergebruikt worden. In het boek lopen, zoals eerder gezegd, twee verhaallijnen door elkaar; zij gebruiken beide sampling. Een van de verhaallijnen heeft als hoofdthema wat Cincy doet in zijn vrije tijd. Hij gaat uit en probeert een relatie te onderhouden met Vera. Vera wordt in dit subplot het object van zijn obsessie. Wolf gebruikt dan ook het meest samples van haar acties in dit subplot. Een zin die gebruikt wordt als sample is "she smiled like". Dit is een interpretatie van Cincy over wat de glimlach van Vera betekent. Op verschillende punten in het boek wordt de zin op andere manieren afgemaakt. Op pagina 105 van *Sound* wordt de zin afgemaakt op een positieve manier, zoals "like i could mean something to her" en "like she meant it". Deze zinnen worden na pagina 105 ook op andere momenten gebruikt, voornamelijk wanneer Cincy twijfelt over de relatie tussen hem en Vera. Op andere momenten in het boek wordt deze zin op een negatievere manier aangevuld. Nadat Cincy Vera ziet met een andere man verandert de zin in "like it meant nothing" (166,167). De sample met de gedachte over Vera wordt dus gebruikt en hergebruikt met variaties.

Een andere groep samples die wordt gebruikt in de verhaallijn met Vera komt niet voort uit de gesprekken of de gebeurtenissen met Vera, maar is een korte herinnering die in een paar delen is geknipt. In die herinnering ligt Cincy onder een doek of in een tent met een kaars die hij brandend probeert te houden. Na het eerste gesprek met Vera denkt Cincy "I cupped my hands over the candle as it burned out, letting the smoke curl inside the hollow between my palms, one more moment of warmth" (76). De andere delen van de herinnering worden later in het boek toegevoegd. "The flame petered to a blue nub, dancing on the tip of the wick. The smoke began to slip between my fingers" (215) komt in Cincy's gedachten op als hij Vera is tegengekomen in een platenzaak en ze samen een avond naar muziek hebben geluisterd op Cincy's kamer. Later denkt Cincy weer aan deze herinneringen als ze een avond samen zijn, maar dan aan een volgend deel "I cupped my hands around the candle, blew softly until the blue flame orange'd again, until it licked against my palms" (281). De laatste keer dat deze herinnering opkomt bij Cincy is wanneer ze definitief niet meer samen zijn en "The wick curled over, blackened, burnt. The smoke wafted through my fingers. Outside, the snow was already over the curbs." (314). Opmerkelijk aan de eerste sample van deze herinnering is dat deze voor, na of tussen de andere samples kan staan. De samples in het boek worden, door de plaatsing, gekoppeld aan de relatie tussen Vera en Cincy. Deze samples krijgen door de plaatsing een nieuwe betekenis en dienen als metafoor voor de relatie.



Bij de subplot over wat Cincy in zijn werktijd doet, komt een ander personage voor dat voor veel van de samples in dit deel van het verhaal zorgt. Dit personage heet Tone en hij is een Afro-Amerikaanse monteur uit het zuiden van de VS. Tone is de eerste die doorheeft dat de werf door iemand in de gaten wordt gehouden. Hij spreekt hierover met Cincy en zegt dan "I think he's a narc" (86). De reactie van Cincy hierop is wantrouwend, tegenover Tone, maar ook tegenover de man die de werf observeert en hij beeldt zich dan ook in dat hij de man een aantal andere keren ziet. Even later wordt er ingebroken bij de werf en Cincy verdenkt dezelfde man. Hij denkt op dat moment dat de man nog steeds op de werf is en hen weer in de gaten houdt. Deze man komt vaker in zijn gedachten voor op de momenten dat hij geconfronteerd wordt door de politie. Cincy blijkt uiteindelijk wel gelijk te hebben; een politieman verdenkt de werknemers van de werf van drugshandel. Rond de sample van "I think he is a narc" staan op andere momenten een aantal andere samples. Deze set samples belicht verschillende aspecten van de confrontaties met de politie en is een soort ketting. Deze ketting bestaat onder andere uit de schakel "I think he's a narc", de schakel "Click, shutter, capture" of de schakel "the van idled" die allen betrekking hebben op momenten dat Cincy denkt onderzocht te worden door de politie. Deze samples werken dus samen om een beeld van de plaaggeest van Cincy te schetsen.

In dit hoofdstuk heb ik besproken wat een sample is, namelijk het gebruik van een stuk muziek in een ander stuk muziek. Daarna heb ik voorbeelden gegeven van samples in de echte wereld naar aanleiding van rechtszaken. Tot slot heb ik een aantal voorbeelden uit *Sound* gegeven, die exemplarisch zijn voor de soorten samples die worden gebruikt. De soorten samples zijn in het kort een verwijzing naar muziek, naar een enkele quote, een herinnering en naar een breder gesprek.

## Parts of speech

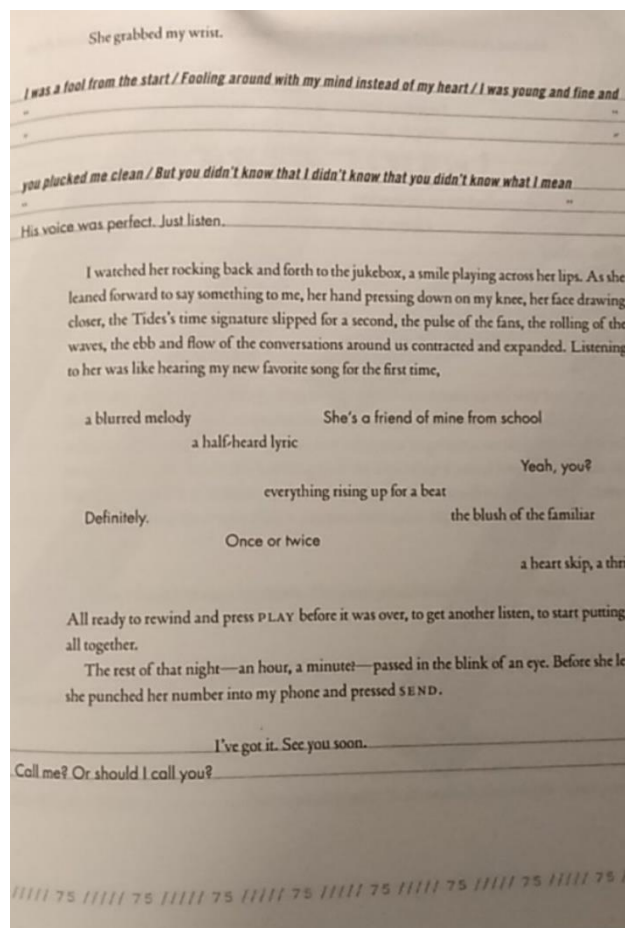
### Layering van samples in *Sound*

Samples op zich voegen slechts korte verwijzingen toe, maar de manier waarop ze geordend zijn, geeft extra betekenis aan de samples. De manier van ordenen die hiervoor volgens Schur wordt gebruikt is layering. Layering is volgens Schur een manier om dominante beelden te onttrekken aan hun context en er de draak mee te steken (50). Een van de manieren om dit te doen, is om het te zien als een proces van 'quiltten'. Bij dit proces worden verschillende stukken stof naast elkaar gezet om patronen te creëren. Volgens Schur is de Afro-Amerikaanse traditie van quiltten gebaseerd op de dominantie van stroken. Deze stroken kunnen worden gestructureerd door te contrasteren, het gebruik van grotere designelementen, negatieve ruimte of meerdere patronen (51). De stroken kunnen vergeleken worden met de samples, de anderen met manieren van structuur aanbrengen tussen deze samples, zodat ze interacteren. In het vorige hoofdstuk heb ik een aantal voorbeelden gegeven van samples. In dit hoofdstuk zal ik naar de context van een aantal samples kijken en wat deze veranderen aan de betekenis van de samples.

De vergelijking met een quilt kan teruggezien worden in het boek, door de paginaspiegel op bijvoorbeeld pagina 260. Op deze pagina is te zien dat er ongestructureerde samples van Cincy's gedachten over Vera gecombineerd worden met samples van teksten van beveiligingsbedrijven. Dit deel van de pagina is niet belijnd en de samples staan onregelmatig verdeeld. Het combineert de twee verhaallijnen op een impliciete manier. De verhaallijn over het werk komt naar voren in de stukken over de beveiliging en de gedachten over Vera verwijzen naar de verhaallijn over zijn vrije tijd. Het stuk is minder gestructureerd dan de rest van de momenten waarop dialoog of herinneringen worden weergegeven, zoals je onder op de afgebeelde pagina ziet. Een meer extreem voorbeeld van dezelfde soort weergave is te zien op pagina 343, waar delen van de relatie tussen Vera en Cincy letterlijk door elkaar heen lopen, over elkaar heen gedrukt zijn en niet meer afzonderlijk in hun geheel leesbaar zijn. De samples zijn ook niet volledig gedrukt; er ontbreken stukken die van de pagina zijn afgevallen. Deze pagina geeft ook de chaos en twijfel weer waar Cincy mee worstelt om zijn gevoelens over Vera een plek te geven.



Layering kan een culturele referentie geven en die gebruiken als hint voor wat komen gaat. De sample van *Is that Enough* geeft de eerste interactie tussen Cincy en Vera een romantisch tintje. Dit gebeurt doordat de zanger van dit nummer Marvin Gaye is, een bekend rhythm-and-blues zanger. Een ander nummer van Gaye, namelijk *Let's get it on*, heeft als thema liefde en seks. Gaye en zijn liedjes hebben door zijn succes als R&B-zanger een connotatie van romantiek, liefde en seks. Het stuk tekst dat wordt gesampled, geeft hier echter een andere betekenis. De tekst "I was a fool from the start / Fooling around with my mind instead of my heart / I was young and fine and you plucked me clean / But you didn't know that I didn't know that you didn't know what I mean" is hier een vooruitwijzing naar de relatie tussen Vera en Cincy. De twijfel die Cincy heeft over de relatie komt naar voren in twee stukken, namelijk: "Fooling around with my mind" en "But you didn't know that I didn't know that you didn't know what I mean". Cincy twijfelt voornamelijk over het feit dat hij niet weet wat hij tegen Vera moet zeggen. Het tweede deel wijst hier extra op en hier wordt ook de nadruk op gelegd door Vera op het moment van de "But" te laten zeggen "just listen".



afbeelding 3 Wolf, Tom. "pagina 75" *Sound* (2012)

Layering kan ook spelen met het geheugen. Zoals in het vorige hoofdstuk getoond loopt er door het boek heen een herinnering van een kaars op een koude dag. De metafoer die ontstaat door

de juxtapositie van de kaars die langzaam uitbrandt en de relatie tussen Vera en Cincy is een voorbeeld van het spel met geheugen. Liefde en passie worden vaker getypeerd als een vlam of een kaars, dus door hiernaar te verwijzen worden deze twee losse stukken stof aaneengeregen om een quilt te krijgen. Door te verwijzen naar een beeldspraak die bekend is wordt het geheel van de kaars-herinnering een metafoor voor de relatie, maar is het ook duidelijk tijdens de losse instanties waarin deze herinnering naar voren komt.

Layering gebeurt niet uitsluitend met samples. Ook locaties, beroemdheden en dure spullen kunnen worden gesampeld en gelayered (Schur 50). In *Sound* wordt ook gebruikgemaakt van een soort *stream of consciousness* van plaatsnamen en winkelnamen om een verplaatsing aan te geven. Op pagina 236 is hier een voorbeeld van te vinden, waarbij een reeks teksten die te vinden zijn op gevels van winkels langskomen. Bij de reeks worden geen komma's gebruikt, wat het begin en het eind van de afzonderlijke delen onduidelijk maakt. Dit maakt de monotonie duidelijk van de winkels naast de weg. Een aantal woorden en soort bedrijven komen vaker voor zoals "bail bonds" en "for sale", wat respectievelijk inhoudt dat er geldschietters zijn voor borgsommen en dat er veel leegstand is onder de winkels. Samen met een "we buy gold" winkel geeft dit weer dat ze langs een louche stuk stad rijden. Het vormt een contrast met een gerestaureerde uitgaansplek, de Metropolitan, waar klassieke auto's zijn gestopt en waar jitterbug-muziek wordt gedraaid. Het contrast dat hier wordt uitgespeeld is tussen de goede oude tijd en het slechte nu. Cincy reist dit stuk ook af om een paar spullen die Vera bij hem thuis is vergeten terug te geven op een plek waar hij Vera heeft geholpen met haar vrijwilligerswerk. Op dat moment is hij ook niet meer zeker van zijn relatie met Vera en gaat hij terug naar een plek waar hij wel een goed gevoel had over de relatie.

In dit hoofdstuk heb ik eerst uitgelegd wat layering is en de vergelijking met quilten gemaakt en verder geïllustreerd met een voorbeeld uit het boek. Daarna heb ik de manieren aangegeven waarop layering in *Sound* wordt toegepast en hoe het werkt. Layering gebeurt onder andere door referenties te maken, met geheugen te spelen en wordt niet alleen gedaan met samples

## Reflections Eternal

### Rhythmic flow in *Sound*

In dit hoofdstuk zal ik het kenmerk van rhythmic flow gaan bespreken. Eerst zal ik het begrip rhythmic flow uitleggen. Vervolgens zal ik de flow op verschillende niveaus aanwijzen in het boek en bespreken welk effect flow heeft voor de personages en het verhaal.

Wanneer een stuk tekst vaak wordt herhaald, krijgt het automatisch een ritme door de lettergrepen waar de klemtonen op liggen. Ritme is een regelmatig afwisselende beweging, door het herhaalde verschil van lettergrepen met en zonder klemtoon (van Dale). In hiphop-muziek wordt om een beat, de ritmische instrumentale track onder de rap, te creëren het meest aansprekende deel van een stuk muziek herhaald (Schur 54). Vaak is dit de break of de drumsolo uit een stuk jazz of blues. Deze stukken zijn in het originele werk vaak een korte overgang met een variatie op het thema van het werk. De herhaling van de break haalt deze variatie los van het origineel en gebruikt het om iets nieuws mee te maken (54). De herhaling zorgt ook voor de creatie van een rhythmic flow. De rhythmic flow is dus het eindresultaat van het herhalen van een set samples. Het is lastig om ritmische elementen aan te wijzen in een boek, voornamelijk door de beperkingen die het boek als medium heeft. Ik zal daarom vaker het woord flow gebruiken zonder de rhythmic aanvulling. Flow komt grotendeels overeen met ritme, maar er ligt minder nadruk op de exacte tijd. Ook is flow meer een kwestie van gevoel dat gebaseerd is op het opstellen en inwilligen van verwachtingspatronen. Er is op verschillende manieren flow gemaakt in het boek.

Het boek presenteert zich als een langspeelplaat, *Sound* heeft een side A en een side B, in plaats van een deel 1 en een deel 2. Het eindigt met een herhalingsteken. Voor het eerste hoofdstuk wordt gezegd dat platen gedraaid moeten worden en niet gelezen. Door deze presentatie als langspeelplaat kan alle geschreven tekst gelezen worden alsof het gesproken is. Dit zorgt ervoor dat repetitie van fragmenten of een aaneenschakeling van losstaande elementen een flow kunnen krijgen. De flow wordt dan zichtbaar gemaakt in de tekst door het gebruik van of het gebrek aan leestekens. Een lange zin zonder leestekens ziet er anders uit en geeft een ander gevoel wanneer het gelezen wordt dan een zin onderbroken met veel leestekens. Beide hebben een ander soort ritme door het veranderen van de klemtoon in een zin.

Op het niveau van de subplots is er flow aanwezig. De tijd van de dag waarop de meeste acties van een van de subplots plaatsvinden, zet een flow neer. De subplot over de vrije tijd met Vera speelt zich voornamelijk af in de avonden en de nacht. De subplot van het werk met Tone speelt zich voornamelijk overdag af. Het puur ritmische ontbreekt hier omdat de dagelijkse sleur niet wordt beschreven en alleen de interessante activiteiten worden verteld. De herhaling die een van de mogelijkheden is om een flow te creëren, ontbreekt hierdoor voor een deel. De afwisseling van dag

en nacht vormt een soort flow; het creëert een gevoel van een tijdsverdeling door het hele boek.

In de dialogen is ook een flow te vinden. Een voorbeeld waar flow wordt weergegeven door de lay-out is bij een vriend van Tom, Frisco. Frisco is een copywriter voor een reclamebureau en in zijn eerste gesprek met Cincy geeft hij een pitch voor een burgerreclame (Wolf 64-67). Elk personage heeft een ander lettertype, de verschillen hiertussen kunnen minimaal zijn, zoals tussen de lettertypes van Oz en Deuce, de tweeling, waar het alleen een verschil is van de dikte van de letters. De keuze voor het lettertype geeft informatie over de stem van het personage, hoe het personage spreekt en hoe luid het personage spreekt. Door het gekozen lettertype lijkt er in het geval van Frisco weinig ruimte te zijn tussen de woorden en de letters. Hierdoor wordt het gevoel opgewekt dat Frisco snel praat en een ingestudeerd praatje afratelt. Even later is hij weer in gesprek met Cincy en praat hij over zichzelf en vult hij de vragen aan die Cincy hem probeert te stellen na een enkel woord. Hierdoor vraagt Cincy zich af of Frisco wel naar hem luistert. De flow wordt hier dus neergezet door de afstand tussen de letters en woorden, die de flow versnellen. In de pitch van Frisco komt hier ook nog de herhaling van een vraag, een antwoord met het woord 'whopper' erbij, die het een extra ritmisch gevoel geven.

Een manier waarop samples gebruikt worden in herhaling om een flow neer te zetten, is te zien in het hoofdstuk "loop diggin'" (Wolf 105). De titel van het hoofdstuk verwijst hier naar het werk dat dj's en producers van beats moeten ondernemen om aan hun samples te komen: het luisteren naar platen en de platenbakken in winkels doorgraven. Dit hoofdstuk is ook exemplarisch voor de soort herhaling die een beat creëert. Zoals in het eerste hoofdstuk is beschreven, wordt hier gebruik gemaakt van de positieve interpretatie van de zin "she smiled like". De herhaling van de korte zin, de eerste keer zonder interpunctie, wordt uitgebreid tot "She smiled like she meant it" (105). De volgende herhaling is weer langer, "She smiled like I could mean something to her." Daarna volgt een herhaling die even lang is als die ervoor: "She smiled like I did mean something to her". De herhaling en variatie die de korte zin langer maakt, zorgt voor een vertraging in de tekst. De tekst speelt hier met de betekenissen van "mean" en "could", die de implicaties van tijd verschuiven van het nu naar de toekomst en vervolgens naar het verleden. De eerste herhaling kan worden vertaald naar 'alsof ze het meende' waar het dus gaat over de lach van Vera. De lach is daarmee in tijd gelijkgesteld met het menen. In de tweede herhaling, die vertaald kan worden als 'alsof ik iets voor haar zou kunnen beteken', verwijst "mean" naar de intenties die Cincy ziet in de lach van Vera. Het gebruik van "could mean" geeft hier een toekomstige mogelijk weer. In de laatste herhaling wordt een verleden tijd gebruikt. Deze herhaling kan op twee manieren vertaald worden 'alsof ik iets voor haar betekende' en 'alsof ik iets voor haar heb betekend'. Het verschil in betekenis tussen deze twee vertalingen is ook een voorbeeld van de vertraging. In het eerste geval is het betekenen gelijktijdig met de lach van Vera. In het tweede geval is het betekenen al in het verleden van het lachen. De tijd van deze korte

passage gaat dus eerst van gelijktijdig met de lach, naar toekomstig ten opzichte van de lach, terug naar gelijktijdig en het verleden van de lach. De vertraging van de tekst die gecreëerd wordt door de verlenging van de zinnen wordt dus weerspiegeld in de grammatica en tijd van de zinnen zelf.

In dit hoofdstuk heb ik flow uitgelegd: het ritme dat wordt gecreëerd door herhaling. Verder heb ik iets meer verteld over het boek dat zich presenteert als een LP. Vervolgens heb ik voorbeelden gegeven over hoe flow wordt gemaakt in *Sound*. Flow wordt gemaakt door herhaling en zie je in het boek terug door de verdeling van dag en nacht overeenkomend met de subplots. Het kan ook worden gezien in de dialoog en gezien worden door de herhaling van een korte sample.



## 4eva Is A Mighty Long Time

### Ruptures van flow in *Sound*

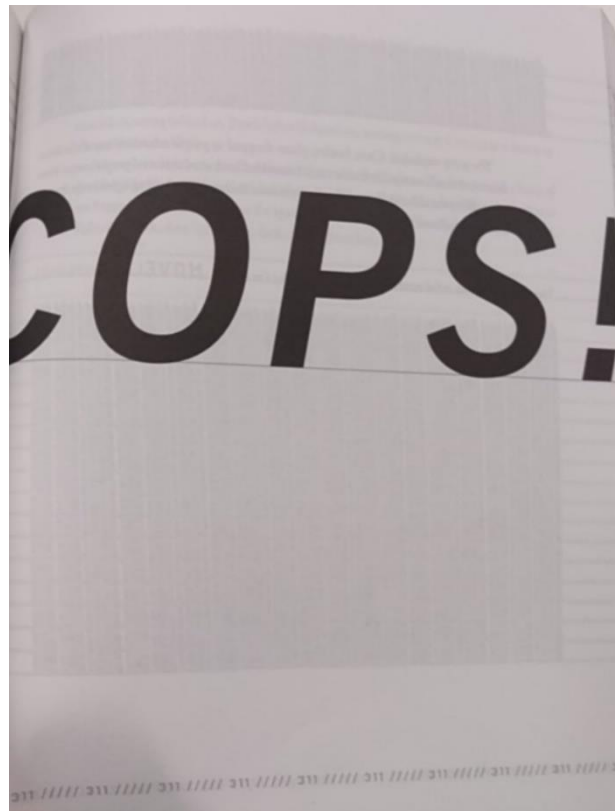
Flow is het tot stand brengen van een patroon door het herhalen van een kort stuk muziek. Ruptures zijn de plekken waar van de ene flow naar een andere wordt gegaan door het stoppen en opnieuw starten van een flow. Een rupture is dus het effect dat ritmisch gecreëerd wordt door het stoppen, verschuiven of op een andere manier manipuleren van de beat die de flow maakt. Het “shifting of rhythmic, base, and percussion tracks in the middle of a song” (Schur 54) wordt een rupture genoemd. Het spel tussen het construeren van een flow en het vervolgens deconstrueren van deze flow zijn een gevolg van het samplen en layeren. Deze ruptures doen zich in het boek voor als simultaan voorkomende herinneringen die opkomen tijdens een deel van een dialoog. Ruptures zijn op andere plekken ook als tijdssprongen te zien. De verschillen tussen de flow geconstrueerd door de samples en de verschillende manieren van structureren door layering, zorgt voor meerdere lagen tijd die door elkaar heen kunnen lopen. De samples zijn herinneringen aan dingen die in Cincy’s kindertijd zijn gebeurd en dingen die recenter gebeurd zijn. Deze zijn door middel van layering naast elkaar gezet. Deze samples, die ook kunnen verschillen van flow, worden ook qua flow gecontrasteerd met het verhaal dat verteld wordt.

In flow en in ruptures is tijd een essentieel onderdeel. Om tijd in een verhaal te bespreken is de volgorde van de gebeurtenissen die het plot vormen belangrijk. Deze opeenvolging van gebeurtenissen, zoals ze opgeschreven zijn, is het plot (Brillenburger Wurth, 168). Deze gebeurtenissen, wanneer ze chronologisch worden geordend, is de story (160). De tijd of de ruimte die het in beslag neemt om het verhaal te vertellen is de verteltijd en de tijd waar het verhaal over verteld is de vertelde tijd. Versnelling en vertraging, zoals in het vorige hoofdstuk genoteerd, zorgen voor het verschil tussen de verteltijd en de vertelde tijd. De verteltijd van *Sound* kan op een aantal manieren geïnterpreteerd worden. Bij de eerste keer lezen, wanneer mogelijk niet veel aandacht wordt besteed aan de parateksten, lijkt de verteltijd de tijd die nodig is om het verhaal te vertellen. Wanneer wel gekeken wordt naar de parateksten, en na het verhaal een keer te hebben gelezen, is de verteltijd strakker omlijnt doordat het boek zich presenteert als een LP. Een standaard langspeelplaat met twee kanten heeft een bepaalde maximale lengte, namelijk rond de 45 minuten. Deze tijdsspanne kan dus ook gezien worden als verteltijd, maar omdat dit een aspect is dat in het boek wordt vastgesteld, ontstaat er een spanning tussen de verschillende interpretaties.

In het vorige hoofdstuk is met het voorbeeld over “She smiled like” getoond hoe flow wordt gecreëerd. Tegelijkertijd speelt dit voorbeeld ook mee in de ruptures. Door de volgende zinnen te onderbreken met dezelfde zin, wordt de flow die neergezet is door het herhalen van “she smiled like” gecombineerd en gecontrasteerd met de zin “I’ll see you around” (Wolf 103). De rupture wordt

ook doorgezet door aan het begin van het volgende hoofdstuk de zin te herhalen. Dit hoofdstuk begint namelijk met “She smiled She smiled like she meant it. ‘Call me’”, wat de inleiding is tot het volgende hoofdstuk. Het moment van wakker worden aan het begin van dit hoofdstuk wordt neergezet door een “Huh?” in hetzelfde lettertype als de zin ervoor over de glimlach van Vera. De flow die neergezet is door de herhaling van het eerdere hoofdstuk, wordt verbroken door de aankomst op de bootwerf waar ingebroken is.

Tijdens een feest aan het eind van het boek, wat de laatste keer is dat Cincy Vera ziet en spreekt in het boek, wordt er luide muziek gedraaid. De tekst van de muziek is over elkaar heen gedrukt, zodat het niet te lezen is. Tussen deze zwartgedrukte stukken is een stuk wit, waar de beschrijvingen en de dialoog zijn neergezet. Er wordt hier duidelijk gemaakt dat er door de muziek niet veel te verstaan is. Eerder in het verhaal wordt er een opmerking gemaakt over het terugdringen van dit soort extreme feestjes door de politie. De politie komt dan opdagen. Dit wordt gesignaleerd door een gehele witte pagina met alleen “COPS!” afgedrukt over de hele breedte en zelfs een stukje breder. Er valt een stukje van de C en het uitroepteken weg omdat het niet op de pagina past. De flow die door het zwart drukken van de muzikale tekst wordt gesuggereerd, wordt hier midden in het lied onderbroken door een lege pagina met een enkel woord erop. Het contrast tussen de benauwende manier van drukken van de muziek en het open van de schreeuw is de visuele manier om deze ruptuur te tonen.



afbeelding 4 Wolf, Tom. "pagina 311" Sound (2012)

Het hoofdstuk “shelter” begint op eenzelfde manier als het hoofdstuk “loop diggin”; het is een droomachtige beschrijving van zijn blik op Vera. Deze beschrijving is bijna letterlijk droomachtig. Cincy gebruikt woorden als “hyperreal” en “we floated above it all”. Hier wordt in het vervolg van het hoofdstuk naar teruggewezen. Cincy werkt een keer mee met Vera als ze vrijwilligerswerk aan het doen is bij een opvang. Het gesprek daar met Vera over wat hij moet doen, wordt gespiegeld aan het dromerige beeld dat hij heeft van Vera. Hij wordt gevraagd om de vloer te schrobben en het herentoilet schoon te maken. De dromerige sfeer van de beschrijving van Vera wordt hier direct gecontrasteerd met de acties van Vera. De gedachte “she strolled almost drifted” volgt Vera’s doelbewuste loop door de gang van de opvang. De flow van het gesprek wordt ook onderbroken door de romantische gedachten van Cincy. Tijdens een dialoog tussen Vera en Cincy komen verschillende gedachten van Cincy voorbij die verwijzen naar het begin van het hoofdstuk. Dit zorgt ervoor dat er visueel veel ruimte zit tussen de vragen van Cincy en de antwoorden van Vera. De tijd van dialoog loopt simultaan met zijn gedachten, maar door deze tussen de vragen en antwoorden te voegen lijkt er meer tijd verstreken dan eigenlijk het geval is in het verhaal.

Op structureel niveau is er ook een rupture aanwezig. Het boek is namelijk ingedeeld in een side A en een side B. De overgang tussen deze twee ‘sides’ trekt de aandacht naar de materialiteit van het boek en de presentatie van het boek als plaat. De laatste zin van side A legt hier nog extra nadruk op. De zin “that was the last I heard from her for a while” verwijst in het verhaal naar de pauze in de relatie tussen Vera en Cincy. Vera laat in de tijd die tussen side A en side B overgeslagen wordt niets van zich horen. Zo gelezen verwijst de zin dus naar een tijd die hier in de vertelde tijd net na ligt. Het verwijst door het gebruik van de verleden tijd ook naar het feit dat de zin later opnieuw verteld wordt. De plaatsing van de zin zorgt er ook voor dat het op meerdere manieren opgevat kan worden. Doordat side B begint direct na het citaat wordt er aandacht gevestigd op het feit dat het boek zich presenteert als een plaat. Dit doet denken aan de postproductie die toegepast is op het inspreken. Ook vestigt dit aandacht op het feit dat een plaat moet worden omgedraaid als één kant is afgelopen, wat meer handelingen vereist dan het omslaan van een pagina. De keuze voor deze laatste zin, gevolgd door de stilte aan het eind van een plaat en de handelingen die geïmpliceerd worden door het beginnen van side B legt ook extra nadruk op het feit dat het juist geen plaat is. Deze spanning wordt veroorzaakt door het verschil in materialiteit van wat het wil zijn tegenover de materialiteit van wat het is.

In dit hoofdstuk is verder voortgebouwd op het concept van flow, maar is het gekoppeld aan de onderbreking hiervan met ruptures. Eerst heb ik ruptures en tijd die hierbij van belang is uiteengezet. Daarna heb ik voorbeelden gegeven van ruptures in het verhaal, eerst met de onderbreking van de flow die in het vorige hoofdstuk is getoond. Daarna heb ik een voorbeeld

gegeven dat visueel van aard is: de paginaspiegel van voornamelijk zwart wordt doorbroken door een bijna lege pagina. Het voorbeeld erna is gebaseerd op de tegenstelling tussen droom en werkelijkheid. Het laatste voorbeeld raakt aan de materialiteit van het boek en het feit dat het een plaat probeert te zijn.

## Talking Book

### Ironie en parodie in *Sound*

In hiphop is er een spanning aanwezig tussen wat er wordt gezegd en wie het zegt. Schur beweert dat “Sampling, Layering, and rhythmic flow/asymmetry, as a unified aesthetic system, undermine strong political or cultural statements” (Schur 57,58). Dit houdt in dat een sterke politieke boodschap verzwakt wordt door de juxtapositie tussen samples ingebouwd in de structuur. De vernomen authenticiteit van de boodschap is gebaseerd op de ‘realness’. Schur definieert ‘realness’ niet als een compleet juiste representatie van de echte wereld, maar als een onsentimentele kijk op het moderne leven. Deze realness neemt dan het feit in acht dat het herhalen van teksten, beelden of geluiden discursieve groepen produceren en reproduceren gebaseerd op ras, gender of seksualiteit (59). Wat Schur beschrijft als ironie komt naar voren wanneer er met deze geprobeerd wordt de gereproduceerde stereotypen te ondermijnen, maar slaat tegelijkertijd op het feit dat ras een belangrijk deel is van de culturele groep (59).

In het boek zijn er bepaalde momenten in het verhaal waar de afstand tussen de gebeurtenissen en de lezer zich leent voor deze vorm van ironie. Het punt dat het boek wil maken, lijkt dan ook te zijn dat gewoon doorgaan het beste is om te doen. Het feit dat het boek met een herhalingsteken eindigt spreekt deze boodschap tegen. De beste vriend van Cincy, Tom, is een goed voorbeeld van het punt dat het boek wil maken. In het verhaal heeft hij eerst als doel om alle muziek in een bepaalde jukebox te vervangen door een perfecte namaak van de nummers. Wanneer Tom dit is gelukt, wordt hij erop gewezen dat de meeste mensen niet naar de bar komen om naar de jukebox te luisteren. Na een slecht optreden van zijn band besluit hij met de band te stoppen en zelf nieuwe muziek te gaan maken. Dit valt in het verhaal samen met het opbreken van zijn relatie met Aimi, een vriendin van Vera, die hem verweet te voorspelbaar te zijn. Aimi lijkt volgens Cincy op alle vorige vriendinnen van Tom, wat de drang tot herhaling in het verhaal vormgeeft. Het stuklopen van de relatie en het mislukken van het optreden zijn voor Tom de katalysatoren voor verandering. Tom begint nieuwe dingen te doen met zijn muziek.

Cincy maakt ook een soortgelijke verandering door. Cincy keerde terug naar New Jersey omdat hij zijn proefschrift niet af kreeg en de universiteit de geldkraan dichtdraaide. Hij gaat terug omdat hij is vastgelopen. In de zomer blijft hij ook herhaaldelijk en circulair denken over Vera en kan hij pas weer schrijven wanneer dit ophoudt. Cincy wordt ook geconfronteerd met zijn angst om weer te gaan surfen. Door het boek heen worden verschillende passages gebruikt van een herinnering. Deze herinnering gaat over een zware crash tijdens het surfen en zijn rehabilitatie daarna. Het verwerkingsproces over deze gebeurtenis begint geleidelijk door het vinden van zijn surfboard in het huis van zijn ouders. Hierna begint hij weer naar het strand te gaan en te kijken naar nieuwe surfers

die de duck dive niet onder de knie hebben. Bij een duck dive duik je door de golf heen, in plaats van over de kop van een golf te peddelen. Het laatste wat gebeurt voordat hij daadwerkelijk weer gaat surfen, is een boottocht. Deze boottocht is op de oude catboat van zijn moeder, die omgebouwd is door Oz en Deuce en een doorzichtige bodem heeft gekregen. Met deze boot kijkt hij voor het eerst de oceaan in zonder verdrinking te riskeren.

Een andere manier waarop in het boek een interpretatieve afstand wordt gecreëerd is door het verhaal een waarheidsclaim te geven, gemaakt door Cincy. Het verhaal van het boek heeft als het ware twee auteurs, T.M. Wolf en Cincy Stiles. Cincy is in het boek de schrijver en spreker van de teksten op de plaat. Doordat in het verhaal de tekst en de opname gemaakt wordt door Cincy, is alles in het boek een variatie van zijn stem. Het hele verhaal wordt vanuit het geheugen van een enkel persoon verteld met een perspectief op het verhaal dat is geïnformeerd door de toekomst. De claim van Cincy dat het een waargebeurd verhaal is, geeft een echtheid aan een fictieel universum. Het zorgt er tegelijkertijd voor dat er aandacht gevestigd wordt op het fictionele van het verhaal.

In dit hoofdstuk heb ik parodie en ironie in *Sound* besproken. Hierbij heb ik Schurs definitie van ironie uitgelegd. Ironie is dan de spanning tussen wat gezegd wordt en door wie. Daarna heb ik voorbeelden gegeven van de narratieve afstand die ruimte maakt voor ironie en hoe de boodschap van het boek daardoor ondermijnd wordt. De herhalende vorm staat in contrast met de boodschap dat doorgaan soms het beste is. De afstand wordt ook gemaakt door de verteller en een claim van authenticiteit in de fictieve verhaalwereld.

## The End Begins

Zoals ik in de afgelopen hoofdstukken heb aangetoond, zijn door de toegenomen populariteit van hiphopmuziek in de laatste jaren ook andere kunstvormen beïnvloed. Zo hebben andere kunstvormen de esthetische regels van hiphop overgenomen. Het boek *Sound* blijkt daar een voorbeeld van te zijn. De combinatie van tekst, beeld en muziek in het boek is op een intermediale manier onderzocht naar aanleiding van de esthetische kenmerken van hiphop. Deze esthetische kenmerken zijn omschreven door Schur. De vraag die ik heb beantwoord is: hoe worden de esthetische elementen van hiphop in het boek *Sound: a novel* (2012) gebruikt om het verhaal te vormen?

Het antwoord op de vraag heb ik geformuleerd naar aanleiding van vijf thema's, gebaseerd op de vier elementen van Schur. Het thema samples komt op verschillende manieren duidelijk voor in het boek, zoals de verwijzingen naar songteksten en het gebruik van herinneringen in het boek. Layering komt ook voor in het boek; de betekenis van samples wordt geconstrueerd door de nieuwe context. Flow en de onderbreking hiervan zijn te vinden in het boek, maar deze zijn moeilijker direct te benoemen. Het is moeilijker om deze aspecten te duiden met betrekking tot de muzikaliteit en de auditieve insteek van hoe het boek zich presenteert. Ironie is ook op verschillende niveaus aanwezig in het boek, maar alleen wanneer een bepaalde definitie van ironie wordt gebruikt. Deze definitie is gebaseerd op de spanning tussen wat gezegd wordt en door wie of hoe het gezegd wordt. De vier esthetische elementen van hiphop komen dus wel terug, maar er valt te twisten over in welke mate. De elementen samples en layering komen duidelijk voor, maar de andere elementen zijn minder direct aanwezig en vereisen een bepaalde kijk.

Zoals hierboven gezegd is, zijn de structuur en de definities die Schur geeft goed bruikbaar en hanteerbaar voor het bespreken van de hiphop-esthetica. De beschrijvingen van Schur zijn dan ook handig om bepaalde aspecten op de voorgrond te plaatsen die bij andere manieren van analyse misschien op de achtergrond blijven. De manier van zoeken naar patronen van Kulezic-Wilson is nuttig, maar voor een tekst niet goed bruikbaar. De manier van werken geeft echter wel een indicatie van hoe de samples samen zouden kunnen werken door de hele structuur heen. Intermedialiteit heeft wel een belangrijke plaats en informeert veel van de herkenbaarheid van de indelingsmanieren die Schur aanhoudt. Intermedialiteit is een nuttige aanvulling op Schur door het versterken van de holistische kijk op hiphop die Schur gebruikt. Uiteindelijk levert het bij deze casus niet exponentieel meer inzicht op dan een klassieke intermedialiteitstudie. De samples-benadering die ik vanuit Schur heb aangehouden, is echter naar mijn mening een geschikte manier van werken. Deze bepaalde theoretische benadering beviel me goed om te gebruiken, al is in het eindresultaat niets naar voren gekomen dat via een andere methode verborgen zou blijven.

Een manier om verder inzicht te krijgen in hoe dit boek zijn verhaal tot stand brengt, is om een diepere beeldanalyse uit te voeren op de lay-out van de pagina. De aandacht voor de keuze van lettertypen en -grootte kan hierbij het middelpunt vormen. De implicatie die deze keuzes hebben voor de perceptie van de stem van de personages kan hier een insteek zijn voor een volgend onderzoek. Het boek kan dan meer behandeld worden als een comic en worden onderzocht aan de hand van analysemethoden uit deze onderzoeksrichtingen. Deze analyse zou kunnen worden gedaan naar aanleiding van concepten van Lefèvre over de mediums specifieke aspecten van comics. Een andere insteek vanuit hetzelfde veld kan gevonden worden in de theorie van transmediale narratologie van Kukonnen.

Deze casus kan naar mijn mening ook worden gebruikt om via theorieën van psycholinguïstiek de manier en de volgorde van informatieoverdracht te analyseren. De volgorde van informatie ligt aan de basis van intermedialiteit en kan met inzichten van buiten Algemene Cultuur Wetenschappen verduidelijkt worden. *Sound* kan zich daar goed voor lenen omdat het beeldende aspect ook de tekst informeert en andersom.



## Bibliografie:

- “Gratis woordenboek”. Van Dale, <https://www.vandale.nl/gratis-woordenboek/nederlands/betekenis/ritme>. Geraadpleegd 15 januari 2020.
- “Music Sampling: Breaking Down the Basics - TuneCore”. United States, 9 augustus 2016, <https://www.tunecore.com/blog/2016/08/music-sampling-breaking-down-the-basics.html>.
- Brillenburg Wurth, Kiene, en Ann Rigney, redacteuren. Het leven van teksten: een inleiding tot de literatuurwetenschap. 5e druk, Amsterdam University Press, 2016.
- BuzzAngle Music 2017 Year-End U.S. and Canada Reports | BuzzAngle Music. <https://www.buzzanglemusic.com/buzzanglemusic-2017-reports/>. Geraadpleegd 12 november 2019.
- BuzzAngle-Music-2018-US-Report-Industry.pdf. <https://www.buzzanglemusic.com/wp-content/uploads/BuzzAngle-Music-2018-US-Report-Industry.pdf>. Geraadpleegd 12 november 2019.
- Horkheimer, Max, e.a. Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments. Stanford University Press, 2002.
- Kulezic-Wilson, Danijela. “A Musical Approach to Filmmaking: Hip-hop and Techno Composing Techniques and Models of Structuring in Darren Aronofsky’s  $\pi$ ”. *Music and the Moving Image*, vol. 1, nr. 1, 2008, pp. 19–34.
- Lessing, Gotthold Ephraim, en Ellen Frothingham. Laocoon. An Essay upon the Limits of Painting and Poetry. With Remarks Illustrative of Various Points in the History of Ancient Art. Boston: Roberts Brothers, 1887.
- Pennacchia Punzi, Maddalena, redacteur. Literary intermediality: the transit of literature through the media circuit. Peter Lang, 2007.
- Rio-Jelliffe, R. “The Language of Time in Fiction: A Model in Faulkner’s ‘Barn Burning’”. *The Journal of Narrative Technique*, vol. 24, nr. 2, 1994, pp. 98–113. JSTOR.
- Rippl, Gabriele. “0. Introduction”. *Handbook of Intermediality Literature - Image - Sound - Music*, De Gruyter, 2015. DeGruyter, doi:[10.1515/9783110311075-002](https://doi.org/10.1515/9783110311075-002).
- Schur, Richard L. “Defining Hip-Hop Aesthetics”. *Parodies of Ownership*, University of Michigan Press, 2009, pp. 42–67. JSTOR, JSTOR, doi: 10.2307/j.ctv65sx2s.7.
- Wolf, T. M. Sound. Faber and Faber, 2012.