Jacqueline Oskamp

Onder stroom

Geschiedenis van de elektronische
muziek in Nederland

Ambo|Amsterdam

Ter nagedachtenis van Michel Waisvisz

Dit boek kwam tot stand met steun van:
Fonds Bijzondere Journalistieke Projecten
Muziek Centrum Nederland
Pro Musis
SNS REAAL Fonds
Société Gavigniès

ISBN 9789026324321
© 2011 Jacqueline Oskamp
Omslagontwerp Studio Jan de Boer
Omslagillustratie © Chad Baker/Stone/Getty Images
Foto auteur Merlijn Doomernik

Verspreiding voor België:
Veen Bosch & Keuning uitgevers n.v., Antwerpen

Een bewijs van bestaan – Anne La Berge (1955)

Het is een zondagmiddag in mei. Achter de statige voordeur van een majestueus herenhuis aan de Utrechtse Nieuwegracht gaat een voorbij tijdperk schuil. Een waarin sommige woningen werden opgetrokken uit marmer, glas en gedecoreerde plafonds. Fluitiste Anne La Berge, die doorgaans in donkere undergroundzaaltjes speelt, beweegt zich met gemak tussen de veelal oudere kunstliefhebbers die elkaar hier treffen voor een huisconcert. In de salon, grenzend aan een keurig onderhouden binnenplaats, heeft ze haar instrumentarium opgesteld: haar fluiten in een speciale houder, haar laptop op een tafeltje bedekt met een wit linnen kleedje en een aantal pedalen netjes in een halve cirkel op de grond. 'Zal ik het schilderij even weghalen?' vraagt ze behulpzaam, zich realiserend dat de broeierigheid van dit art-decodoek niet correspondeert met haar heldere, kordate klankwereld.

Met flair en humor introduceert ze zichzelf en de stukken die ze speelt. Zoals het een Amerikaanse betaamt, vertelt ze waar ze vandaan komt: in 1610 is een Franse voorvader naar Canada geëmigreerd. Dat ze een compositie gaat spelen van een briljante computercomponist, Michael Young, die programmeert naar analogie van neurostructuren, maar dat ze daar in feite een hekel aan heeft omdat haar vader neuropsycholoog is. Ze legt uit hoe de computer in haar eigen stuk *Leaks & Strokes* functioneert en, terwijl ze het beeldscherm met grafische schema's naar het publiek toe draait, probeert ze een eventuele angst voor geavanceerde technologie bij haar luisteraars weg te nemen: 'Kijk, dit is echt een meisjesversie met al die kleurtjes...' Net zoals in *Reflux-Refract* van Marko Ciciliani op cruciale momenten het scherm rood opflikkert: 'Eigenlijk voor domme mensen!'

Ze toont haar Brannen-Kingmafluit, een kwarttoonfluit die vierentwintig tonen per octaaf omvat. En ondertussen speelt ze een programma bestaande uit vijf composities waarin de fluit en computer elkaar steeds op een andere manier ontmoeten, variërend van het poëtische *Bow Valley Whistle* van Ig Henneman, met samples van stromend water, tot het dynamische *flute_prosthesis* van Michael Young, waarin de computerklank de fluit in een stevige omhelzing neemt maar ook af en toe met geweld explodeert. Als het concert is afgelopen spreekt La Berge nog een slotwoord. 'Ik hou ervan om chaos te creëren en daarbinnen een duidelijk punt te maken,' zegt ze stralend. 'Zo ben ik.' De luisteraars genieten. En haar persoonlijke streven om orde in de chaos te scheppen, kan op bijval rekenen.

Maar wat bedoelt Anne La Berge precies met die opmerking? Doet ze een uitspraak over haar persoon? Slaat het op haar muziek? Of is dit zoals zij de wereld om zich heen ervaart? Ik vraag het aan haar man, de componist David Dramm. Hij begint een verhaal over hengels en vissen. In de chaos vermoedt Anne een haast wetenschappelijke samenhang die nog blootgelegd moet worden. Ze is ervan overtuigd dat er vissen rondzwemmen, maar die moeten eerst gevangen worden. Dat is haar missie. Later vraag ik het haarzelf. In de computer kun je net zoveel geluiden stoppen als je wilt, zegt ze. 'Het is aan de uitvoerder om daar structuur in aan te brengen. De muzikale verantwoordelijkheid ligt bij mij als speler.' Maar op een ander moment legt ze me weer uit dat ze de grote structuur van een stuk graag uitbesteedt aan de computer, zodat ze zelf helemaal 'in het moment' kan musiceren. Staan die twee uitgangspunten niet haaks op elkaar? Het is niet de enige keer dat ze een raadsel juist groter maakt.

Elektronica is voor Anne La Berge een breekijzer – een middel om te ontsnappen aan de restricties van haar instrument, waarmee ze een haat-liefdeverhouding heeft. Als ze tien jaar oud is beslissen haar ouders, beiden semiprofessionele musici, dat de fluit een handzaam instrument is voor een klein meisje als zij. Ze speelt dan al verdienstelijk piano, maar haar vader en moeder zijn van mening dat een blaasinstrument meer mogelijkheden biedt om mee te spelen in het orkest van Stillwater, een dorp op veertig minuten rijden van Minneapolis. De plaatselijke muziekleraar, een temperamentvolle Italiaan met een voorliefde voor jazz, die in groepslessen alle instrumenten simultaan onderwijst, herkent haar talent en begeleidt haar tot haar achttiende. Vanaf haar dertiende wordt deze algemene muzikale ontwikkeling aangevuld met lessen van een fluitleraar in Minneapolis.

Ze is fanatiek, ze wil professioneel musicus worden, maar heeft geen idee hoe. Wel gaan de beperkingen van het instrument steeds meer knellen. Fysiek doet de fluit vooral een beroep op de fijne motoriek, terwijl La Berge juist de behoefte voelt

om met haar hele lichaam kracht te zetten. Op de North -western University in Chicago, waar ze aanvankelijk terechtkomt, maakt ze kennis met de klassieke fluitwereld: enerzijds de canon van de traditionele uitvoeringspraktijk en anderzijds haar medestudenten die uitsluitend uit blonde engeltjes lijken te bestaan.

Ik had beter drummer kunnen worden, zegt ze achteraf.

Binnen een jaar stapt ze over naar de universiteit van New Mexico, waar haar nieuwe fluitleraar, Frank Bowen, haar moderne muziek laat spelen. Hier heeft ze het gevoel thuis te komen: ze krijgt partituren voor zich waarin ze haar eigen weg moet vinden. Het onderzoeken van de compositie, het experimenteren met technieken en de eigen inbreng die de uitvoerder van hedendaagse muziek toebedeeld krijgt – het avontuurlijke karakter van deze uitvoeringspraktijk heeft een grote aantrekkingskracht op haar. Ze houdt van de extreme kant van conceptuele muziek, of het nu extreem hard, zacht, snel, langzaam, moeilijk of makkelijk is. En omdat ze fysiek handig is, ziet ze de acrobatische aspecten van sommige nieuwe fluittechnieken als een uitdaging.

De ontwikkeling in de jaren zeventig en tachtig van de zogeheten *extended techniques* door componisten en musici in Europa en de Verenigde Staten gaat gelijk op met haar eigen muzikale ontdekkingstocht. Met name de *Sequenza* van Luciano Berio, die weliswaar uit 1958 dateert maar nog niet zo vaak wordt gespeeld, is een dankbare kluif. Maar ook stukken van leerlingen van Berio die verdergaan op deze veelbelovende weg vol nieuwe klanken en timbres. La Berge werkt keihard om zich te bekwamen in multiphonics, zingen en fluiten tegelijk, microtonaliteit, circulaire ademhaling, fluistertonen, ruistonen, zuigen op het mondstuk, alsmede in het uitpluizen van partituren zonder maatindeling en het uitvoeren van composities met delen improvisatie.

Haar virtuositeit en overgave zijn een bron van inspiratie voor de componisten in haar omgeving. David Dramm herinnert zich hoe hij als compositiestudent aan de universiteit van San Diego Anne La Berge voor het eerst ziet optreden: ‘Die nieuwe stukken van studenten waren per definitie lastig. De musici gingen kopje-onder in de partituur. Toen kwam Anne het podium op en met haar explosieve uitstraling en energie veegde ze alles wat wij op papier hadden gezet in één keer van tafel. Voor ons jonge componisten vormde zij een directe verbinding met de uitvoeringspraktijk.’

Ook haar collega’s aan de universiteit van Illinois, waar zij tussen 1978 en 1980 aan haar doctoraal werkt, schrijven graag voor haar. Ze heeft een vruchtbaar contact met de componist Larry Polansky, die zijn eerste interactieve computerstukken op haar uitprobeert. Dit wetenschappelijke milieu, waar componisten niet zozeer pure muziek schrijven maar vooral onderzoek doen (naar akoestische principes, naar op muziek toegesneden computertalen en naar elektro-akoestische muziek), is haar vertrouwd. Al in de wieg diende zij als proefkonijn voor haar vader die met een stemvork het absoluut gehoor van zijn kroost kwam vaststellen – dit als opmaat voor een jeugd vol proefjes en testen in zijn laboratorium.

Haar vader was een even geniale als excentrieke wetenschapper die al jong veel waardering kreeg. Binnen de muren van zijn laboratorium excelleerde hij. Berekeningen die de capaciteit van de computer in de jaren vijftig te boven gingen, nam hij in zijn hoofd door. Hij leeft in en voor de wetenschap, alles daarbuiten is vreemd en zelfs bedreigend. Liever klimt hij uit een raam om zijn weg via de tuin van het universiteitscomplex te vervolgen, dan op de gang een onaangename collega te moeten passeren. Met hem contact maken is bijna alleen mogelijk door een gesprek over neurologische kwesties te beginnen – voor kleine kinderen een onmogelijke opgave. Anne en haar twee broers probeerden in zijn wereld mee te gaan door zich te onderwerpen aan zijn onderzoekjes.

Het is een van de redenen dat ze in de jaren tachtig in Los Angeles in psychoanalyse gaat – de in die jaren zo gewilde therapievorm. De druk om altijd briljant, geestig en origineel te moeten zijn, staat ‘gewone’ sociale contacten in de weg. Maar ook remt het haar creativiteit. Ze ontdekt dat ze betere ideeën krijgt wanneer ze ‘niets’ in haar hoofd heeft en de rijkdom van het onderbewuste de ruimte geeft. En ongetwijfeld zal de vraag aan de orde zijn gekomen hoe zich te ontworstelen aan het stigma van het lieve fluitmeisje. Want terwijl ze in de buurt van haar vader intellectueel op haar tenen moet lopen om toegang te krijgen tot zijn particuliere universum, ziet de buitenwereld haar juist als een voorbeeldige dwarsfluitiste. En de rol van proefkonijn – al zijn de onderzoeken nog zo relevant en vernieuwend – heeft ook zo zijn beperkingen. Is het niet veel interessanter om zelf degene te zijn die de proeven neemt?

In 1986 schaft ze een Mac aan en in 1990 presenteert ze haar eerste compositie voor fluit en computer: *[sic]sauce*. Het is een interactieve compositie waarin ze met virtuoze loopjes en verleidelijke melodieën, inclusief citaten uit de muziekgeschiedenis, een Yamaha-synthesizer tx81z in beweging zet. Het resultaat is een vrolijke potpourri van fluit-, gitaar- en trom mel -klanken die op een kleurrijke en chaotische manier door elkaar heen bewegen.

In *[sic]sauce* zijn ook sporen te herkennen van een eigen percussieve blaastechniek die La Berge in diezelfde periode samen met David Dramm ontwikkelt. In plaats van een toon rustig aan te blazen, perst ze met grote kracht een korte stoot lucht door het mondstuk, wat het effect van een slag heeft. Dramm stimuleert haar om deze techniek uit te bouwen, terwijl ze zich tegelijkertijd perfectioneert in het spelen met microfoon om deze percussieve toon power te geven. In haar compositie *never again* voor twee versterkte fluiten (1994) wordt de fluit primair als ritmebox behandeld.

Als Anne La Berge in 1989 samen met Dramm naar Europa verhuist, liggen de twee sporen waarlangs ze zich verder zal gaan ontwikkelen klaar: optreden met live-elektronica (waarvan de microfoon de eerste proeve is) en het componeren en uitvoeren van interactieve computerstukken.

David Dramm weet precies wat hij zoekt in Amsterdam. Louis Andriessen, van wie hij in de Verenigde Staten compositieles had, heeft hem aangemoedigd in Nederland als componist aan de slag te gaan. Voor Anne La Berge is de toekomst ongewisser. Ze krijgt een aanstelling als fluitdocent aan het conservatorium in Hilversum, het Duitse Ensemble Modern is geïnteresseerd in haar experimentele achtergrond en vraagt haar regelmatig mee te spelen en in Amsterdam vindt ze aansluiting bij improvisatoren uit de Bimhuisscene. Opnieuw wordt ze geconfronteerd met het romantische karakter van haar instrument: moeiteloos wordt ze platgespeeld. Hoe kan ze de fluit geschikt maken voor deze ruige klankwereld? Dat is niet uitsluitend een kwestie van volume (waarbij de microfoon uitkomst biedt), ze concludeert dat ook timbre een cruciale rol speelt bij het hoorbaar blijven in een luidruchtige omgeving. Een bepaald type ruis, opgebouwd uit een breed spectrum boventonen, is zelfs naast een trombone nog goed te onderscheiden.

La Berge gaat op zoek naar extreme klanken en maakt daarbij gebruik van een eenvoudige set elektronica, zoals een paar gitaarpedalen, een Digitec-effectdoos en een Clavia Micro Modular (een virtueel analoge synthesizer). Gewapend met deze apparatuur speelt ze in uiteenlopende bezettingen, variërend van Aardvark (een kwintet met violiste Alison Isadora, contrabassiste Rozemarie Heggen, slagwerker Steve Heather en toetsenist Cor Fuhler) en verschillende formaties met de Belgische autodidact Guy de Bièvre tot duo's met respectievelijk bassist Carl Beukman en gitarist Lukas Simonis. In esthetisch opzicht is haar samenwerking met noise-specialist Gert-Jan Prins het meest gewaagd. United Noise Toys, zoals het tweetal zichzelf doopt, produceert op een oorverdovend geluidsniveau een stroom gemeen gesis, gefluit en geknetter, dat fascineert door de pulserende ritmes en intrigerende timbres, zoals nog altijd valt te horen op de cd *Live in Utrecht '98*.

Een jaar later vat Anne La Berge samen met Cor Fuhler en Steve Heather het idee op om een podium voor improvisatie met live-elektronische instrumenten te creëren. Een laboratoriumachtige plek om te kunnen experimenteren met elektronica, zowel in artistiek opzicht (musici uit de meest uiteenlopende richtingen gaan de confrontatie met elkaar aan) als in technisch opzicht (bij elk elektronisch concert crasht er wel iets, zo leert de ervaring). Mislukken mag en die vrijheid benutten de musici om in het diepe te springen.

De wekelijkse serie vindt onderdak in het Amsterdamse krakersbolwerk De Kalenderpanden en krijgt de toepasselijke naam *Kraakgeluiden*. 'Eigenlijk waren we helemaal niet van die undergroundtypes en in het begin trok ik vaak expres oude kleren aan om niet te veel op te vallen,' zegt Anne La Berge achteraf. 'In de ogen van de hardcore techno's waren wij nerdy klassieke musici, want we hadden geen tattoos en ons haar stond niet rechtovereind.'

Zoals het een kraakpand betaamt is er geen enkele voorziening. Elke week vervoeren La Berge, Heather en Fuhler per fiets luidsprekers, versterkers en ander instrumentarium. De elektriciteit om de apparatuur mee te voeden moet doorgetrokken worden. Hout om de ruimte enigszins te verwarmen sprokkelt het drietal eigenhandig bij elkaar, maar dan nog is het 's winters zo stervenskoud dat de computers het soms laten afweten. Ook dat is onderdeel van het leren inspelen op onverwachte situaties: de musici ontdekken dat de techniek positief reageert op een 'lekkere knuffel' onder een warme trui.

From scratch improviseren met musici die je bij voorkeur nog nooit eerder gezien hebt – dat is de onderliggende formule, die een groot succes blijkt. Van laptoppers, rockmusici en neopunkers tot improvisatoren en sonologen, er is zoveel animo in binnen- en buitenland dat de *Kraakgeluiden* al snel een cultstatus krijgen. Toch mist La Berge een belangrijke groep muzikanten: vrouwen. Tot haar grote teleurstelling neemt zij vaak een eenzame positie in op het podium en bespeurt zij een diepgewortelde faalangst bij haar vrouwelijke collega's zodra het op knopjes, snoertjes en stekkertjes aankomt. 'Misschien zijn vrouwen ondertussen wel handiger geworden,' zegt ze enkele jaren later, 'maar ze willen geen botte, harde en ruwe dingen doen.

Als vrouwen met elektronica werken, maken ze vaak iets moois met galm en *loops*. Ik ben niet altijd poëtisch. Soms wil ik iets kort en krachtig zeggen.'

Ontegenzeglijk heeft de muziek van Anne La Berge een ruwe kant. Dat komt tot uitdrukking in de ietwat grove manier waarop haar stukken in elkaar zijn gezet. In plaats van verschillende soorten muzikaal materiaal subtiel met elkaar te verweven, zet ze deze als slecht passende blokken botweg tegen elkaar. Haar fluitspel heeft een niet te negeren onderstroom van agressie. Met haar hele lichaam perst ze de lucht door de smalle opening van de fluit. Daarbij zet ze zoveel kracht dat ze haast van de grond komt, alsof de energie die vrijkomt sterker is dan de zwaartekracht. Hoe deze agressiviteit te interpreteren? Ik vraag het aan enkele mensen uit haar omgeving. 'A short person syndrome!' klinkt het zonder aarzelen uit de mond van Clare Gallagher, de technicus met wie ze vaak werkt. 'Ik vind het opwindend, vergelijkbaar met ruige seks,' zegt Bob Gilmore, een bevriend musicoloog. Zelf zegt ze simpelweg: 'Iets in mij moet bewijzen dat ik besta. Dat is een gevecht. Die agressie is niet tegen iets of iemand gericht, maar is een demonstratie van dat ik er ben.'

Voor Anne La Berge is techniek niet afschrikwekkend maar juist een middel om zich te bevrijden van sociale en muzikale conventies. Zo geeft zij met elektronische extensies de fluit een nieuw aanzien en gaat ze in haar computerstukken op zoek naar een persoonlijke benadering. In feite zijn haar composities vanaf het allereerste begin niet alleen sterk autobiografisch getint maar ook hyperindividueel in speelwijze. Op aandrang van vrienden die de uitgeverij Frog Peak leiden, noteert ze haar stukken zodat deze in druk kunnen verschijnen. Maar de fluittechnieken die La Berge hanteert vallen zozeer samen met haar eigen talent, dat de partituren vrijwel onspeelbaar zijn voor andere fluitisten.

Het is voor haar niet van het grootste belang dat anderen haar muziek spelen, zoals het omgekeerd niet haar prioriteit heeft om andermans muziek uit te voeren.

In de loop van de jaren tachtig kiest ze geleidelijk voor een afgebakende muzikale wereld die zij van top tot teen vormgeeft: haar stukken ontstaan vanuit een diepgevoelde, vaak fysieke sensatie, ze maakt haar eigen partituren, ze schrijft haar eigen teksten en ontwerpt haar eigen computerprogramma's – kennis die ze zo nodig bijspijkert met wekelijkse programmeerlessen, want haar experimenteerlust strekt zich uit tot technisch onontgonnen gebieden zoals het musiceren via internet (*Vamp.net* uit 2002).

Voorbeelden vindt ze in een composer-performer als PJ Harvey en rocksterren als Blondie en Patti Smith, maar ook in beeldend kunstenaars als Cindy Sherman, Nan Goldin en Tracey Emin. Vrouwen met een sterk en onafhankelijk karakter, die spelen met vrouwelijke clichés of een rauwe, soms choquerende esthetiek uitdragen. En conform de Amerikaanse traditie van storytelling – met Laurie Anderson als boegbeeld – gaat tekst een steeds prominentere rol in haar composities spelen. Teksten waarin ze typisch vrouwelijke connotaties tegelijkertijd scherp en cryptisch articuleert, zodat de luisteraar er zelf een draai aan kan geven. Met smaak vertelt ze over een vroeg werk als *never again* waarin ze al fluit spelend een aantal keer 'No, no, no!' roept. De bron van deze kreet was enerzijds haar frustratie over de klassieke fluitwereld, anderzijds haar tweejarige dochtertje Diamanda dat het woordje 'nee' net heeft ontdekt. Veel luisteraars zijn er echter van overtuigd dat *never again* een aanklacht is tegen aanranding en verkrachting. Een misverstand waar ze zichtbaar van geniet.

Drive (2003) is zo'n stuk waarin het feminiene op een mysterieuze manier de hoofdrol speelt. Uitgangspunt is de vrouwelijke obsessie met schoonmaken en hoe sommige vrouwen schoonmaakgereedschap als een verlengstuk van hun lichaam ervaren. De uitvinding van de ruitenwisser door de Amerikaanse zakenvrouw Mary Anderson in 1903 vormt de rode draad. In een fictief interview met Anderson legt La Berge onuitgesproken verbanden tussen het schoonhouden van een autoruit en de maandelijkse menstruatie als inwendige reiniging. De compositie, die eindigt met een verhandeling over de baarmoeder, is in feite een geleide improvisatie. In de partituur staat van minuut tot minuut aangegeven wat voor soort materiaal de uitvoerder moet spelen, welke samples (consequent afgeleid van het geluid van ruitenwissers) hij of zij moet starten en op welk moment de tekst begint.

Het is de techniek die haar in staat stelt een dergelijke gelaagde compositie, opgebouwd uit tekst, samples en live fluitmuziek, in haar eentje uit te voeren. En zo integreert zij moeiteloos twee muzikale werelden die haar beide even na aan het hart liggen: het avontuurlijke van de geïmproviseerde muziek en de precisie en discipline van de moderne kamermuziek. Opvallend is dat La Berge tijdens de uitvoering zo min mogelijk aandacht vestigt op de techniek. Met haar kleine, compacte lichaam, een rechte hoek vormend met de fluit, weet ze alle ogen op zich gericht. De elektronica bedient ze onopvallend met een pedaal of juist theatraal met een gestileerde druk op de knop. De kleurrijke grafische representaties van haar computerprogramma's zijn dan ook een hulpmiddel om vanuit een ooghoek signalen vanuit

de computer te kunnen opvangen, zodat zij zich volledig op de performance kan richten.

Dat geldt ook voor de composities die zij samen met anderen uitvoert, onder wie elektronicaspecialist Robert van Heumen, met wie zij het duo Shackle vormt. De computer beheert de structuur van het stuk en geeft een seintje als het tijd is voor een nieuwe fase, waarop de musici zelf beslissen of ze die suggestie opvolgen of niet. Omdat de computer als 'digitale partner' het verloop van de compositie bewaakt, hebben La Berge en Van Heumen alle ruimte zich op de improvisatie te concentreren. Dat resulteert in een prachtig spel vol nuances en contrasten, van poëtisch tot chaotisch, soms verstild, soms gefragmenteerd, waarbij de rolverdeling tussen beide musici niet vastligt.

Het curriculum van Anne La Berge toont een indrukwekkende lijst van musici uit binnen- en buitenland met wie ze heeft samengespeeld. Maar de meest opmerkelijke samenwerking is wel met haar vader, David La Berge. In de compositie *Resonant Dendrites* (2006) probeert ze zijn wetenschappelijke en haar artistieke universum met elkaar te verenigen. Het materiaal bestaat uit een video-interview met haar vader over zijn meest recente passie, het onderzoek naar de *apicale dendriet*, een onderdeel van de piramidale zenuwcellen in de hersenen; Bach-achtige melodieën die hij op haar verzoek heeft geschreven en waar zij samen met bassist Meinrad Kneer over improviseert; een autobiografische tekst waarin een stereo-installatie als metafoor voor het gezinsleven dient. De computer fungeert op de voor haar karakteristieke manier als een archiefkast waarin alle mapjes keurig geordend liggen te wachten tot ze tevoorschijn worden gehaald. Het stuk, geschreven voor een congres over Science, Art & Literature, heeft de vorm van een zogeheten 'lecture-performance', een kunstzinnige powerpointpresentatie die in de Angelsaksische wereld als serieuze kunstvorm geldt.

Resonant Dendrites is een curieuze mix van jeugdherinneringen, complexe neurologische verhandelingen, geïmproviseerde muziek, beschouwingen over kunst en wetenschap en verwikkelingen tussen vader en dochter. La Berge roept in herinnering hoe haar jeugd in het teken stond van 'kwaliteit': 'The German piano, the designer house, the Italian tableware, the pedigree dog, our thoughts, our interests, our pursuits: it was a collective assumption that all of these had quality, depth, ample consideration.' Haar vader legt ondertussen uit dat de lengte van de apicale dendriet van grote invloed is op de stabiliteit van de geest en het denken: 'The longer they are, the more steady and stable they will be.' De eenvoudige muziek 'in de stijl van...' geeft een tegelijk melancholische en komische ondertoon aan dit dubbelportret vol gedeelde passies en onbegrepen ambivalenties. Persoonlijker is niet mogelijk.