

I'm The Beat

De geschiedenis van Studio 44

Geschreven door Herbert Noord

Uitgever: Mijn Bestseller.nl
Ontwerp en typografie: 2id.nl, Amsterdam
Eerste druk oktober 2015
Tweede druk mei 2016
Derde druk september 2019
ISBN/EAN: 978 94 638 6672 9
Copyright ©: Max Bolleman en Herbert Noord

Inhoud

| | |
|---|-----|
| Woord vooraf | 7 |
| Inleiding | 8 |
| Art Blakey | 26 |
| Bobby Hutcherson - Philly Joe Jones | 32 |
| Chet Baker | 36 |
| Mikesch van Grümmer | 43 |
| McCoy Tyner | 46 |
| George Adams - Don Pullen | 50 |
| Percy Mayfield | 53 |
| Tommy Flanagan - Kenny Burrell | 56 |
| Cedar Walton | 59 |
| Archie Shepp | 62 |
| Clifford Jordan | 68 |
| Eddie Who? | 71 |
| Kenny Barron | 74 |
| Mingus Dynasty | 76 |
| Pharoah Sanders | 79 |
| Red Mitchell | 84 |
| Dee Daniels - Monty Alexander | 88 |
| Vreemde situaties in de studio | 91 |
| Georgie Fame | 98 |
| Freddie Hubbard - Kirk Ligthsey | 100 |
| Major Holley | 103 |
| Al Cohn | 106 |
| Dizzy and Phil Woods | 108 |
| Bob Brookmeyer | 112 |
| Tribute to Louis Armstrong | 115 |
| Woody Shaw | 120 |
| Al Foster | 124 |
| Joe Henderson | 126 |
| Clark Terry - The Summit Jazz Orchestra | 129 |
| Eugen Cicero | 132 |
| Rita Reys | 135 |
| Sam Rivers | 138 |

| | |
|--|-----|
| Barney Wilen and Mal Waldron | 140 |
| Willem Breuker | 144 |
| St.Louis Kings of Rythm | 153 |
| New York | 156 |
| Brad Mehldau | 165 |
| Chris Potter | 168 |
| Darrell Grant en Wallace Roney | 170 |
| Elvin Jones | 173 |
| Gary Smulyan | 178 |
| Herlin Riley en Wynton Marsalis | 181 |
| Jimmy Raney | 184 |
| Lonnie Smith | 187 |
| Melvin Rhyne en Joshua Redman | 191 |
| Seamus Blake en Bill Stewart | 196 |
| Tim Warfield | 198 |
| Max als musicus, acteur and componist | 201 |
| Vanachter de ruit | 211 |
| Pro's en amateurs | 216 |
| Digitaal of analoog | 220 |
| Deur op slot | 223 |
| Register van in dit boek besproken opnamen | 228 |
| Namenregister | 246 |
| Verantwoording | 255 |

Woord vooraf

De wereld van het vastleggen van muziek op geluidsdragers* is een complexe wereld.

Het merendeel van de muziekliefhebbers luistert naar de door hen verkozen muziek zonder weet te hebben van alle moeite en inspanning die hebben geleid tot het beluisterde eindresultaat. Om te genieten van muziek is het ook niet nodig daar bij stil te staan. De gedachte die uiteindelijk de grondslag vormde voor dit boek is dat die achtergrond enige toelichting verdient. Die inspanning en moeite zijn namelijk in hoge mate medebepalend voor het eindresultaat. Daarnaast levert die scheppingsdrang vaak mooie verhalen op die erom vroegen opgetekend te worden. Leo Vroman dichtte ooit: 'scheppen gaat van AU'. Een dichtregel die ik, vanuit mijn ervaring, grotendeels kan onderschrijven en waarvan genoeg voorbeelden in dit boek te vinden zijn.

Van de ruim vijftienhonderd opnamen die ik in mijn eigen en diverse andere studio's heb gerealiseerd is het gros zonder al te veel strubbelingen verlopen. Een niet te onderschatten aantal had echter wel degelijk voeten in de aarde. Situaties ontstonden door foutieve afspraken, overmatig alcoholgebruik, graaien in de pot verboden feestmiddelen en legio andere de muziek ondermijnende activiteiten. Het logboek dat ik bijhield van alle opnamen die ik maakte vormt de basis van dit boek. Zoals de feiten zijn genoteerd, zo hebben ze ook plaats gevonden.

Echte muzikanten willen dat de weergave van hun muzikale prestaties zo natuurgetrouw mogelijk is. Zij willen niet dat er iets verdoezeld wordt of opgekalefaterd met de computer.

Zij gaan voor puur. Met dit boek ben ik ook voor puur gegaan net zo puur als de jazz en andere muziek die ik opgenomen heb.

Max Bolleman

Bilzen, 5 September 2015.

* Geluidsdrager is de officiële term die gehanteerd wordt door Buma/Stemra

Inleiding

De beroemdste jazzplaat aller tijden, Miles Davis 'Kind of Blue', realiseerde in vijftig jaar, wereldwijd, een verkoop van zes miljoen exemplaren. Vergelijk dit met het feit, dat van de eerste de beste tophit er zonder problemen honderduizend over de toonbank schoven in één week. Zo'n gegeven vormt een aardige indicatie voor de (commerciële) importantie van jazz. Het opnemen en uitbrengen van jazz lijkt dan ook niet de meest verstandige keuze uit het oogpunt van commercie. Waar de gemiddelde popgroep zich rustig een maandje in een riant landhuis kon opsluiten met een 24-sporen mobiele unit voor de deur, diende een jazzgroep in de meeste gevallen binnen zes uur zijn ei kwijt te raken. Nam de technicus in een popstudio rustig een paar uur om een snaredrum in te regelen, in een jazzstudio moest het echt niet langer dan een kwartier duren om het hele drumstel er goed op te krijgen. Gelukkig gaat het uiteindelijk om het resultaat dat op de plaat komt en aan de totstandkoming daarvan heb ik altijd bijzonder veel genoeg beleefd. Het vervult me dan wel een beetje met trots als ik een musicus tegen het lijf loop die bij mij in de studio is geweest en die dan zegt: "Everybody talks about the sound but not about my music".

Mijn vader had redelijk wat platen, waaronder jazzplaten. 'Red Hot and Cool' van Dave Brubeck, 'Fontessa' van het Modern Jazz Quartet. Verder zat er veel Erroll Garner in mijn vaders collectie. Grappig genoeg realiseer ik mij nu, dat de drummers op die platen mij toen al het meest boeiden. De manier van begeleiden op de snare drum maakte wat bij mij los.

Mijn ouders werden met die voorkeur geconfronteerd toen ik voor mijn twaalfde verjaardag een snaredrum vroeg en kreeg. Bij elke volgende verjaardag en St. Nicolaas kreeg ik telkens een stukje drumstel. Dan zat ik als een kind zo blij driftig met die platen mee te spelen op mijn drumstel in wording.

We hadden het thuis best goed maar niet rijk. Als ik de muziek wilde kopen die mij aantrok, diende ik als vijftienjarige de handen uit de mouwen te steken. Via mijn vader die in de brillen zat, kon ik als

leerling aan de slag in een brillenwinkel. Na een week werken had ik dan genoeg geld verdiend voor een plaat. Zo'n plaat moest voor mij aan verschillende criteria voldoen. Je moet je voorstellen dat het normaal was eind vijftiger jaren om voor een week ploeteren twintig gulden te vangen. Een Lp kostte bijna net zoveel als mijn verdienen. Het hoeft geen betoog, dat daardoor wel een kritische instelling aangescherpt wordt. Er werd niet over één nacht ijs gegaan bij de besteding van de zuurverdiende centjes.

Ging ik over tot aankoop, dan kwam natuurlijk de muziek op de eerste plaats maar hoe het klonk was voor mij minstens zo belangrijk. Elke keer als ik geld genoeg had voor een plaat, werd het dus dubben over welke het zou worden. Vervolgens zocht ik uit de beluisterde platen er uiteindelijk twee of drie die qua muziek voldeden. Dan kwam de vraag: welke klonk het beste? Welke sprak mij qua muziek het meeste aan en tenslotte - niet onbelangrijk - of er een mooie hoes om heen zat.

Mijn interesse om op te nemen zat er al vroeg in. Vijftien jaar was ik, toen we met school naar Hilversum gingen en verschillende radiostudio's van de AVRO en KRO bezochten.

Interessant vond ik dat, echt heel interessant. Die interesse maakte ik ook kenbaar aan mijn ouders en vroeg hen vriendelijk doch dringend toestemming om op zolder ook een studio te mogen bouwen. De reactie van mijn ouders was positief en vervolgens ging ik aan de slag. Met het beeld voor ogen van wat ik in de bezochte radiostudio's had gezien, bouwde ik mijn zolderkamer om tot een rudimentaire geluidsstudio. Naast mijn geluidstechnische aspiraties wilde ik ook graag drummen en optreden. Deze laatste ambitie leidde rond mijn achttiende tot het spelen in verschillende bandjes.

Na het voltooien van mijn opticiensopleiding kon ik in 1967 een brillenwinkel in Monster overnemen. Het werd een hectische tijd, want naast de brillenverkoop bleef ik doorgaan met spelen. En dat bleef beslist niet beperkt tot één avondje in de week. Het kwam voor dat ik meer dan tweehonderd optredens in een jaar deed.

In 1971 kon ik boven de winkel in Monster gaan wonen. Achter de winkel was een ruimte, waar ik kon rommelen met recorders en het opnemen van repetities van de bandjes waar ik in speelde. Zo experimenteerde ik bijvoorbeeld met twee recorders om te ‘pingpongen’*. Dit was Han Reiziger** ter ore gekomen en Han belde mij op om een afspraak te maken om mijn geluidsexperimenten te beluisteren.

Han was er dermate van gecharmeerd, dat ik uitgenodigd werd in een door hem gepresenteerd radioprogramma. In dit programma kon ik een uur lang mijn bij elkaar verzonden geluiden ten gehore brengen. Door een kennis kwam ik in 1975 in contact met Paul de Mol, filmer en leerling van Frans Zwartjes. Paul liet ik de band horen die ik bij Han had afgedraaid. Vooral het ‘pingpongen’ met twee recorders had zijn belangstelling. Daarop vroeg Paul of ik wilde meewerken om zijn film ‘Murw’ (1976) te voorzien van mijn impressionistische geluiden.

Voor de film ‘Malander’ (1979) vroeg Paul wederom om mijn medewerking als geluidsimpressionist. Ook aan dit verzoek voldeed ik volgaarne. Het kon hem en mij niet bizar genoeg zijn.

Jaren later deed acteur/regisseur Armand Perrenet, die in ‘Malander’ had gespeeld, een beroep op mij om mijn studio als locatie ter beschikking te stellen voor een door hem te regisseren film.

Voor mij was er een rolletje als geluidstechnicus ingeruimd. Die opnamen hebben vier dagen in beslag genomen. De in 1987 in première gegane rolprent ‘Sostenu’to’ wist zelfs een Gouden Kalf te veroveren.

* ‘Pingpongen’ is vakjargon voor het ‘stapelen’ van sporen door het heen en weer overspelen van een stuk muziek tussen verschillende sporen op één bandrecorder of tussen twee bandrecorders. De geluidskwaliteit heeft er wel onder te lijden.

** Later ben ik nog eens door Han uitgenodigd voor zijn VPRO tv programma ‘Reiziger in muziek’. De uitzending was op 20 maart 1994. Ik vertelde daar over de manier van opnemen en wat belevenissen in mijn studio en aansluitend had ik een optreden met mijn toenmalige groep Soulmax, met Ron van den Bergen, tenorsax, Berend van den Berg, piano, en Alex Milo, bas. We speelden toen twee stukken die wel veertig minuten zendtijd in beslag namen. Dat is nog eens wat anders dan die paar minuten die er vandaag de dag voor de meeste muziek wordt ingeruimd.

Ondertussen ging ik vrolijk door met repeteren en die repetities nam ik dan op want ik had een Akai taperecorder gekocht met een zes kanaal's mengpaneel en een paar microfoons. Die aanschaf vormt eigenlijk het prille begin. Op mijn achtentwintigste kon ik een nog betere recorder kopen en ook de verdere studio apparatuur opwaarderen. Het kwam bij het terugluisteren geregeld voor dat de musici vonden dat mijn opname beter klonk dan wat ze pas hadden opgenomen in een dure studio. Inspirerend was dat. In 1980 zei Elsje, mijn vrouw, gelukkig ook een grote jazzliefhebster: 'Waarom zet je geen muur in de garage, dan kan je daarachter een mooi studiootje bouwen.' Op dat moment is het eigenlijk echt begonnen.

Door mijn goede contacten met musici kwamen er al vrij snel groepen om een demootje op te nemen.

Hierdoor kreeg ik steeds meer de smaak te pakken en schafte ik nog betere microfoons en een beter mengpaneel aan. Wat ik mij niet gerealiseerd had, was de bijkans oneindige keuze alleen al op het terrein van microfoons: elk met hun eigen kwaliteiten. Ga daar maar eens een keus uit maken. Nou ja, de prijs vormde gelukkig een beperkende factor, zeker in het begin, maar ik heb nooit bespaard op microfoons. De duurste microfoon die ik in mijn studiobestaan tegenkwam, was een - 2de hands(!) - Telefunken condensator uit 1949 (!) voor het zachte prijsje van € 4500,-. Inmiddels had ik een 4 sporen Teac machine aangeschaft. Laat de muziek maar komen, ik was er klaar voor.

Het lot had echter anders beschikt: in 1981 brandde mijn huis af. Die brand zorgde ervoor dat wij bij een boer op het erf moesten gaan wonen. In de negen maanden die het slopen en weer opbouwen duurden, beluisterde ik meer dan 200 platen via de koptelefoon. Als training voor mijn oren. Die negen maanden goed luisteren hebben naderhand hun vruchten afgeworpen. Bij andere studio's ben ik nooit naar binnen gestapt om ervaring op te doen. Eigenlijk heb ik nooit bij anderen in de keuken gekeken, behalve als ik een optreden deed bij de radio. Dan keek ik in die radiostudio hoe ze de microfoons opstelden en als iets me niet helemaal duidelijk was vroeg ik

gewoon aan de technicus hoe ze een bepaald geluid kregen. In mijn hoofd had ik al een idee hoe de opnamen die ik zou gaan maken moesten klinken.

De herbouw verliep zonder al te veel problemen en in de nieuwe opzet wist ik een plekje te realiseren voor een kleine opnamestudio. Nadat ik proef had gedraaid met een aantal bevriende musici was de eerste die belde om in die kleine studio op te nemen de mij vaag bekende Gerry Teekens.

Gerry had ik voor het eerst ontmoet bij het Meervaart theater in Amsterdam. Terwijl hij met een grote kist liep te zeulen, daarin zaten zijn lp's die hij tijdens concerten trachtte te verkopen, stopte ik Gerry een folder toe. Die zwart-wit folders met informatie over de studio, had ik net laten drukken.

“Ik weet dat je platen maakt en misschien kan ik iets voor je betekenen. Ik heb een kleine studio in Monster en ben druk bezig met opnemen”, zei ik tegen de met een gefronste blik naar de folder kijkende Gerry.

“Studio?” zei Gerry. “Ach ja, ik zal er over denken”. Hij stapte in zijn oude Volvo en reed weg.

Een paar weken later ging de telefoon.

“Spreek ik met de man van de foldertjes, van die studio?”

“Ja zeker, dat ben ik.”

“Ik heb misschien een klusje voor je over een paar weken.”

“Da's fijn.”

“Je hebt dus een studio met alles wat nodig is om een goede opname te maken?”

“Klopt.”

“Goed, je hoort van me.”

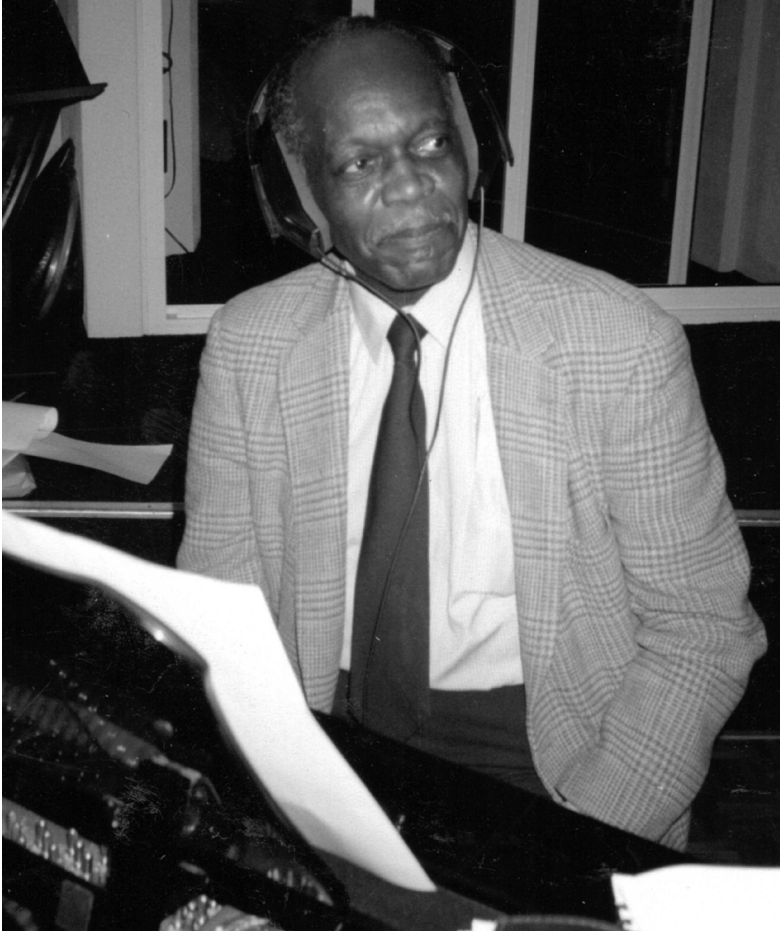
Op donderdag 12 augustus 1982 rinkelt de telefoon.

“Hallo met Teekens. Kan je over twee dagen opnemen?”

“Dat kan. Alles staat klaar.”

“De jongens komen om kwart voor één binnen en moeten om kwart voor zes weer weg, want dan moeten ze terug zijn in de Meervaart voor een concert. Vormt dat een probleem?”

Nou ja, dat was wel krap getimed, maar waarom niet.



Hank Jones (1918 - 2010)

“Nee, da’s geen probleem.”

“Fijn, dan zie je ons zaterdag.”

Mooi, goed geregeld. Alles ging ik gedegen voorbereiden, de microfoons opstellen, de mengtafel globaal inregelen. Deze eerste opname ging in ieder geval geen toevalstreffer zijn. Tevreden keek ik rond in de opnameruimte tot ik mij plotsklaps realiseerde, dat ik eigenlijk niet wist hoeveel musici er zouden komen en wie het waren. In de

euforie van de ‘eerste opname’ had ik dit kleine ‘detail’ over het hoofd gezien.

Ik belde Gerry.

“Met Max Bolleman van Studio 44, ik wilde je nog wat vragen, hoeveel man komen er eigenlijk?”

“Het is een kwartet, tenorsax, piano, bas en drums.”

Dat klonk goed, vier musici en mijn Teac had 4 sporen.

Een prima handelbare combinatie, dat ging niet al te veel hoofdbreken opleveren.

“Wie zijn het eigenlijk?”

“Hank Jones, piano.....”

“De Hank Jones?”

“Ja, die.”

“Maar, maar dat durf ik niet aan, stel dat het niet goed gaat.

Kan je niet beter een andere studio nemen?”

“Bij andere studio’s ben ik al geweest en die kunnen of niet opnemen of ze belazeren de kluit. Dus doe je het, ja of nee?”

“Nou ja ik denk wel dat ik het kan maar toch.....Nou, ik doe het. Wie komen er nog meer?”

“Warne Marsh op tenor, bassist George Mraz en drummer Mel Lewis”.

“Oh, wat een bezetting. Prachtig. Tot zaterdag”

“Tot zaterdag.”

In opperste verwondering keek ik nog even naar de telefoonhoorn in mijn hand. Deze grote musici kwamen overmorgen in Monster in mijn studio en ik ging die opnemen. Halleluja.

In het TomTomloze tijdperk was de weg vinden naar een onbekende studio in Monster geen eenvoudige opgave. Gerry en zijn entourage zouden door Elsje met haar auto worden opgepikt op een afgesproken plek in Den Haag. Elsje zou dan voorop rijden en met haar auto als gids fungeren.

Zaterdagmiddag kwart voor één ging de bel en liepen Hank Jones, Mel Lewis, George Mraz en Warne Marsh vergezeld door Gerry, mijn studio binnen.

Meteen zette Warne Marsh alle microfoons tegen de muur want die

wilde blijkbaar rondlopen.

Hank Jones, tot in de puntjes verzorgd, keek rond en zei:

“What a cosy studio. I like it here”, en vervolgens vroeg hij Elsjie of zij een kopje thee voor hem kon zetten.

Hank ging achter de vleugel zitten en begon te spelen. De andere musici namen ook achter hun instrumenten plaats, ik zette de microfoons weer terug en voordat er vijf minuten verstreken waren klonk er een geweldige blues uit de monitoren van de regelkamer.

“Loopt de band?”, vroeg Gerry.

Ik schudde van nee, want ik wilde nog even een soundcheck maken en niet bij de eerste opname al direct de mist ingaan.

Gerry was een andere mening toegedaan:

“Zet hem meteen aan, alles wat we kunnen opnemen is meegenomen”.

Spontaan drukte ik de opnameknop in. De recorder sprong in de opnamestand en de spoelen draaiden. Bliksemsnel regelde ik de diverse instrumenten in en halverwege de blues had ik een goede balans gevonden.

Voordat ik het besepte waren er tien nummers opgenomen en zei Gerry: “Zo, dat staat er op en nu gaan we eerst naar Amsterdam voor een concert en dan naar Schiphol want het vliegtuig wacht niet.”

De klok in de studio wees kwart voor zes aan.

“Ik bel nog wel even om af te spreken wanneer we de zaak gaan afluisteren. Ging wel goed, dacht ik”, zei Gerry. Hij gaf mij een hand en liep de studio uit.

Er valt nog wel iets over deze opname te vertellen. Het was geen echte stereo opname. Dat kwam omdat ik per muzikant een spoor had gereserveerd waardoor het geluid in feite mono binnenkwam. Dat gaf de mogelijkheid om de sound en het volume per instrument nog aan te passen.

Deze werkwijze had ik de nacht ervoor uitgedokterd. De musici waren heel relaxed. Bij het afluisteren hadden ze ook niet in de gaten dat het een soort mono opname was. In feite was ieder instrument in mono opgenomen, ieder op een eigen kanaal, wat ik ver-



Van links naar rechts: Mel Lewis (1929 - 1990), Hank Jones (1918 - 2010), Aby Hoffer (manager) Georg Mraz, Gerry Teekens, Warne Marsh (1927 -1987)

volgens in panorama van links naar rechts had gezet waardoor er een soort schijnstereo ontstond. Het klonk heel eerlijk: klein, maar duidelijk.

Deze opname werd door Gerry op het Criss Cross label uitgebracht in 1982 onder de titel Warne Marsh Quartet 'Star Highs'. Het werd de plaat van het jaar in Down Beat en bejubeld in andere media. Deze musici kregen door deze plaat een veertiendaags arrangement in de beroemde Village Vanguard jazzclub te New York.

's Avonds ging ik naar de Meervaart in Amsterdam voor het concert dat deze groep zou geven.

Eigenlijk hadden ze 's middags moeten repeteren, maar daar was die opname voor in de plaats gekomen. John Engels kwam naar mij toe en sprak me aan: "Hé vogel, je hebt die mensen opgenomen, fantastisch!" Het begon zich rond te spreken.



Kenny Ball (1930 - 2013) - tweede van rechts - and his Jazzmen

Wim Wigt, organisator en producer en tevens eigenaar van het Timeless label, was ook achter het bestaan van mijn studio gekomen. Telefonisch maakte hij een afspraak voor een opname. Een Engelse oude stijl band zou in mijn studio komen opnemen. Deze opname van Kenny Ball and His Jazzmen zou de eerste van vele zijn die ik in opdracht van Wim zou maken.

“Graag”, zei ik.

Een week later was het bal en kwamen Ball en zijn Jazzmen letterlijk binnenvallen met vijf kratten pils. De Jazzmen hadden hem al flink geraakt en waren behoorlijk in de lorum. Toch bewezen ze hun professionaliteit, door in een mum van tijd alle nummers keurig op de band te zetten. Grootste probleem vormde het moment dat ze vonden dat er ook gezongen moest worden. Eigenlijk had ik daar geen ruimte meer voor op mijn viersporenrecorder. Ik loste dat op door de opnamen terug te mixen naar twee kanalen stereo en vervolgens de zang apart op te nemen. Het was een technische nachtmerrie maar godzijdank lukte het.

Door vallen en opstaan en heel veel luisteren kreeg ik het opnemen steeds beter onder controle. Wel besepte ik, dat de viersporenrecorder niet meer aan de eisen voldeed en ik heb deze toen vervangen door een achtsporen Tascam recorder.

In die kleine studio hebben talloze groepen van naam en faam opnamen gemaakt, daarover meer verderop in het boek. Rond de honderd platen zijn er door mij opgenomen in dat kleine hokje.

Halverwege april 1983 belde Wim.

“Bolleman, jij vindt Rudy van Gelder toch goed?”, vroeg Wim.

Dat vond ik inderdaad, want Rudy’s opnamen had ik al ontelbare keren beluisterd en bewonderd.

“Ja”, antwoordde ik naar waarheid.

“Dan moet jij even 30.000 dollar naar Rudy gaan brengen, want ik heb geen tijd. Ik bel je nog wel.”

Wim hing op en ik keek verbluft naar de hoorn in mijn hand.

De genoemde som bleek bestemd voor de ‘Timeless All Star’s’ een door Wim samengestelde groep van louter Amerikanen en voor Rudy van Gelder, de befaamde opnametechnicus. Van deze groep zou van Gelder opnamen maken. In die tijd een vrij prijzige onderneming. Noch de musici noch van Gelder vielen in de categorie goedkoop. Wim legde mij later uit dat hij deze opnamen produceerde in samenwerking met een Japanse platenmaatschappij, anders was het geen haalbare financiële kaart.

Met een taxi reden Wim en ik naar Zestienhoven. Daar stapten we in een klein vliegtuigje dat ons naar Londen bracht.

Eenmaal in de lucht, doet Wim een koffertje open gevuld met stapels dollarbiljetten. Het leek net zo’n gangsterfilm op het moment dat de buit verdeeld gaat worden.

“Die moet je in je schoenen stoppen en in je onderbroek, waar je maar plek hebt”, zei Wim. Ik zat hem aan te kijken of ik water zag branden maar hij was bloedserius. Vervolgens transformeerde ik mijzelf in de man van 30.000 dollar. Gelukkig waren het goed te verstoppende grote coupures en kwam ik er niet al te zeer uit te zien als een Michelinmannetje.

In Londen stapte ik over in een grote Boeing terwijl Wim weer te-

rugvloog, want die had nog andere zaken te regelen.

De vlucht naar New York verliep zonder al te veel problemen en ik arriveerde op Kennedy Airport. Gelukkig wist ik zonder problemen de douane te passeren. De aankomsthal binnenstappend, zie ik daar een man met een bord en daar stond in grote letters MAX op. Ik loop naar de man toe en zeg:

“I’m Max.”

“Rudy van Gelder studio?” was zijn vraag.

“Yes”, zei ik en vervolgens werd ik naar een grote Chevyvan gebracht die van achteren helemaal geblindeerd was. De chauffeur opende de achterdeur en ik zag een hoogpolig tapijt met twee grote crapauds en een leestafel met lamp.

Heel geriefelijk werd ik naar de studio in Englewood Cliffs vervoerd. De auto stopt voor de deur van de studio, ik stap uit met het geld in een plastic tasje en wil naar binnen gaan. Wat de douane niet had gedaan deed Rudy wel, mij tegenhouden. Ik mocht er niet in. Later bleek, dat Wim zich in een telefoongesprek met van Gelder had laten ontvallen, dat de man die het geld kwam brengen ook een opnametechnicus was. De big boss wilde geen pottenkijkers en dus moest ik buiten blijven staan. Begon het ook nog te regenen. Rudy had ondertussen Wim opgebeld met de vraag wat hij met me aan moest want hij wilde natuurlijk wel betaald krijgen.

“Als je hem niet binnenlaat”, had Wim tegen Rudy aan de telefoon gezegd, “dan kan je fluiten naar je centen, want dan reist mijn assistent gewoon weer terug.”

Rudy koos toch maar eieren voor zijn geld en liet mij alsnog binnen. Gelukkig maar want ik begon al aardig nat te worden. Eindelijk stapte ik over de drempel van Rudy’s tempel en meteen ging er onder de musici een gejuich op: daar was de man met de poen.

De Timeless All Stars bestonden uit: Cedar Walton, piano, Harold Land, tenor sax, Curtis Fuller, trombone, Bobby Hutcherson, vibrafoon, Buster Williams, bas en achter de drums Billy Higgins. Ze waren al aan het repeteren. Ik bleef bij de muzikanten in de studioruimte hangen, mede om te kijken hoe de microfoons opgesteld stonden. En het antwoord te vinden op de grote vraag: hoe

neemt Rudy de piano op? Onder de vleugel zag ik een stoeltje staan waarover twee snoeren liepen die in het donker verdwenen. Hoe kwam ik erachter?

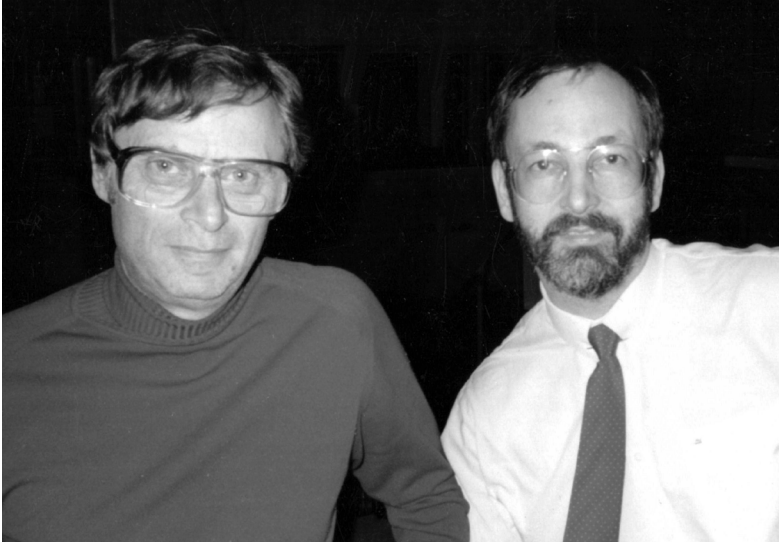
Gelijk Tom Poes verzon ik een list. Uit mijn jaszak pakte ik een filmrolletje. Dat had ik bij me omdat Wim mij had gevraagd om even een paar foto's in de studio te maken voor de achterkant van de hoes. Ik laat dus dat rolletje onder de piano vallen. Net op het moment dat ik onder de vleugel wilde duiken om dat rolletje te pakken, kreeg Rudy in de gaten wat ik aan het doen was. Hij werd vreselijk boos en begon keihard te schreeuwen, zeker toen hij zag dat ik onder het schuimrubber van de mike's keek om te zien van welk merk ze waren.

"Hier jij!", snauwde Rudy door de studio speakers en ik moest naar de controlekamer komen. "Zitten daar!" en hij wees op een bank ver achter de mengtafel.

Op een gegeven moment stond ik op om op zijn mengpaneel te kijken. Wederom tegen het zere been en ik werd streng gemaand terug op de mij toegewezen plaats te gaan zitten.

"Don't look at my board and stay over there on my couch", beet hij mij toe. De opnamen verliepen verder voorspoedig. Rudy koelde wat af en we raakten zelfs in gesprek, vooral toen bleek dat we allebei optometristen waren, vakgenoten dus. Op een gegeven moment zei hij tegen mij: "Do you want to see the first pressings of the recordings I made for Blue Note, Verve and Impulse?".

Hij memoreerde dat de meeste opnamen hadden plaatsgevonden op een woensdag om de eenvoudige reden, dat zijn opticiensbedrijf op woensdag gesloten was. In mijn enthousiasme over zijn ontboezeming liet ik mij ontvallen, dat in het begin bij mij de opnamen hadden plaatsgevonden op maandag omdat mijn opticiensbedrijf op maandag gesloten was. Kijkend naar Rudy verwachtte ik nu een blijk van herkenning te zien, want hier werd ontegenzeggelijk een band gesmeed tussen twee verwante zielen. Een misrekening, want Rudy fronste zijn wenkbrauwen en trok mij meteen aan mijn jasje uit de opslag waar die lp's stonden. De reden voor deze onverhoedse actie lag niet bij onze gemeenschappelijke optometristen achtergrond.



Rudy van Gelder (1924 - 2016), Max Bolleman

Studiobaas van Gelder realiseerde zich plotseling dat hij mij een leugentje had verteld. Rudy had tegen mij beweerd, dat hij geen technische trucjes gebruikte want hij had een ‘natuurlijke’ galm in zijn studio.

In zijn ‘first pressings’ kamer had ik echter een ‘EMT gold plate’ galmplaat zien staan. Rudy merkte dat ik die galm had gezien en het drong snel tot hem door, dat hij nu bij mij te boek zou komen te staan als een leugenaar. Een andere verklaring kon ik niet zo gauw verzinnen voor zijn opmerkelijke gedrag.

Nadat alles was opgenomen en ik wilde gaan uitbetalen, had Rudy er wat op tegen om dat in zijn controlekamer te doen. Dat moest buiten. In de regen. Nu was de maat vol. “Dat ga ik verdomme niet doen”, riep ik, “we gaan wel in dat lege hokje zitten.” Zo gezegd zo gedaan en daar betaalde ik iedereen afzonderlijk uit.

’s Avonds na de opnamen wilden Cedar, Billy en Curtis nog even uitgaan in New York. Curtis had een auto maar helaas was zijn rijbewijs ingenomen. Billy had noch een rijbewijs noch een auto en

Cedar had een snuif teveel genomen en zat met wijd opengesperde ogen iedereen vriendelijk aan te kijken.

Curtis vroeg of ik een rijbewijs had. Toen ik bevestigend antwoordde werd mij opgedragen Curtis zijn Plymouth te besturen. Zo gezegd, zo gedaan. Ik startte het lichtblauwe slagschip en weg waren we. Op de radio was Blue Train te horen waarop Curtis meespeelde. “He Curtis, that’s you”, zei ik enthousiast.

“Oh yes I know. I hear this so often”, antwoordde Curtis.

We reden de ene club na de andere af. Overal waar we binnenkwamen werden we hartelijk verwelkomd. Op een gegeven moment hebben we Curtis en zijn auto naar zijn huis gebracht en zijn Billy Higgings en ik nog even verder gegaan. In de binnenzakken van zijn jasje had Billy een paar brushes en een opgerolde krant bij zich. We gingen naar een pianobar waar Billy vlak naast de pianist ging zitten. Dan spreidde hij die krant op tafel uit en ging er met zijn brushes op spelen. Veel minimaler kan een drumstel niet zijn. Soms werden wij bij binnenkomst begroet met de woorden: “Billy, do you have your paper with you?”

In 1985 kon ik het opticiensbedrijf overdoen aan een collega en kreeg ik mijn handen vrij om mij helemaal op het opnemen te concentreren. In hetzelfde jaar kwam achter het pand een stukje grond vrij. Hierdoor kon ik mijn plan realiseren om een echte studio te bouwen iets dat meer voeten in de aarde had dan ik in mijn enthousiasme vermoedde.

De eerste narigheid was dat de gemeente begon te steigeren toen ik met mijn plan aankwam. Of er een bom ontplofte in het gemeentehuis. De wijk had een woonbestemming en daar paste in de gemeentelijke visie absoluut geen geluidsstudio in. Met name het woord ‘geluid’ werkte als de bekende rode lap op de stier. Streep door de rekening.

Via via kreeg ik te horen dat er een wethouder was die van jazz hield. Ik wist tot de brave man door te dringen en liet hem de in Japan uitgebrachte platen zien waarop tussen alle Japanse karakters duidelijk het woord Monster te herkennen viel. Tjonge de gemeente Monster was tot in Japan bekend, dat maakte wel indruk op

deze wethouder. Hij wilde mij wel terwille zijn in mijn streven Monster verder in de vaart der muzikale volkeren op te stuwen. Onder de strikte voorwaarde dat er absoluut geen klank naar buiten zou kunnen ontsnappen werd mij een bouwvergunning verstrekt. Dit was echter bepaald geen simpele zaak want iets echt geluid-dicht maken is een vak apart. Gelukkig kreeg ik via een relatie een tip om contact op te nemen met de hoofdontwerper voor de studio's van Polygram. Deze ontwerper heeft mij toen met goede raad terzijde gestaan om te zorgen dat aan de gestelde voorwaarden voldaan kon worden. Hij verzorgde alle bouwtekeningen en begeleidde ook de bouw om toe te zien op het handhaven van de gestelde normen.

De studio en de controlekamer moesten gescheiden worden gebouwd. Het waren twee losse units die gescheiden waren tot op het grondwater. De wanden bestonden uit zeven verschillende lagen. Er mocht nog geen spijker contact maken op de verkeerde manier want dan zou het meteen te horen zijn. Die bouw is niet van een leien dakje gegaan. De aannemer moest een paar maal stukken afbreken en opnieuw bouwen omdat niet aan de akoestische voorwaarden werd voldaan. Op een gegeven moment was het toch zover dat de geluiddichtheid getest kon worden. Daartoe werden in de studio een paar krankzinnig grote boxen opgesteld en buiten de studio een paar hypergevoelige microfoons. Vervolgens werd een bandje gestart met letterlijk het geluid van een straaljager erop. Binnen was het een oorverdovende herrie maar buiten viel niets te horen. Ik kreeg de gemeentelijke goedkeuring en kon aan de slag.

De strategie die ik daartoe had uitgedokterd was simpel. De aangegeven weg om de studio onder de aandacht te brengen, was actieve marketing. Dit is een fraaie term voor het uitdelen van folders.

Bij de drukker liet ik zelf ontworpen vierkleuren folders maken en vervolgens was het wachten op een gunstige gelegenheid om ze te verspreiden. Die deed zich snel voor, want in juli 1986 ging het 12^e North Sea Jazzfestival van start. Een uitgelezen gelegenheid vormend om publiciteit voor mijn nieuwe grote studio te maken. Die had ik inmiddels 'Studio 44' gedoopt, vierenveertig naar het

huisnummer van de straat in Monster en naar mijn geboortejaar 1944. Dankzij goede connecties met organisator Paul Acket kreeg ik van hem toestemming om mijn folders neer te leggen naast de persmappen. Paul zei tegen me: “Ga ze ook maar zelf uitdelen.” Iedereen van wie ik vermoedde, dat het een potentiële klant kon zijn, duwde ik een folder in de hand. Bij Jehova getuigen zou mijn zendingsdrift zeker tot een goedkeurend knikje geleid hebben. Gedurende de drie dagen die het festival duurde raakte ik al mijn folders kwijt en flink wat nieuwe klanten wisten hun weg naar Studio 44 te vinden.

**De opnamen in de kleine studio (1981 - 1985)
en
grote studio (1986 - 2009) in Monster.**



Art Blakey (1919 - 1990)

Art Blakey

Moeilijk woord is dat, idool. Voor mijn geestesoog duiken dan hordes krijsende meisjes van vijftien jaar op en dat was beslist niet de manier waarop ik naar Art Blakey luisterde. Blakey was zonder meer één van mijn belangrijkste inspiratiebronnen. Sommige van zijn platen had ik echt grijs gedraaid.