

Het conceptalbum als veelzijdig theateraal object

Romina Cucchiara

In 2004 verscheen het artikel “Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto” in het tijdschrift *Contemporary Theatre Review*. Hierin kaart Philip Auslander een probleem aan dat ook aan de grondslag van dit artikel ligt: de moeilijke plaats van muziekperformances binnen het veld van de *performance studies*. In deze tekst stelt Auslander dat de opvallende afwezigheid van muziekperformances waarschijnlijk een genealogische oorsprong kent (1). Enerzijds uit de performance-benadering zich onder meer in de aanwezigheid van een hele hoop hybride genres die binnen het academisch frame terechtgekomen zijn, als een aanvulling op meer geijkte vormen van podiumkunsten. Anderzijds stelt Auslander dat die *performance studies* een kwaaltje van de *theatre studies* hebben overgenomen, namelijk een onbereidheid om zich ook toe te leggen op vormen van podiumkunsten die de nadruk leggen op muziek. Daarenboven lijkt de discipline van muziekgeschiedenis zich dan weer in hoofdzaak te storten op onderzoek naar muziektheater (zoals opera) vanuit het primaat van de muziek zelf (Auslander, *Performance Analysis* 1-2). Hier worden de performance en de inkleding van de opvoering enigszins naar de achtergrond geduwd.

Hoewel ik me aansluit bij de visie dat muziekperformances vaak door de mazen van het net van onderzoek in de podiumkunsten lijken te glippen, moet deze stelling natuurlijk genuanceerd worden. Een werk als *Opera - Achter de Schermen van de Emotie* (2011) door Francis Maes en Piet de Volder illustreert hoe er ook vanuit een muziekhistorische invalshoek werken verschijnen die onderzoeken hoe een opera werkt, zowel op muzikaal vlak als op vlak van visuele uitwerking op het podium. Hier wordt de live performance even belangrijk geacht als de muziek *an sich*. Dit voorbeeld gaat evenwel over opera, een soort muziektheater dat een eeuwenoude traditie kent en als volwaardige schone kunst beschouwd wordt. Maar hoe zit het dan met zogenaamde populaire muziek, die zich veel minder kan beroepen op het label ‘hoge kunst’? Auslander haalt in dit

opzicht aan dat het onderzoeksveld van *popular music studies* zich dan wel mag storten op het analyseren van (voornamelijk) pop en rockmuziek, maar dit grotendeels doet vanuit sociologische en ideologische invalshoek. Hier haalt Auslander dan ook expliciet aan dat hij wil opkomen voor een performancegerichte manier om naar populaire muziek te kijken. Meer dan tien jaar na het verschijnen van dit artikel meen ik te kunnen stellen dat deze manier van kijken naar live muziek performances nog steeds in een ondergewaardeerde positie verkeert. *Popular music studies* hebben aan terrein gewonnen, maar lijken nog steeds niet als een volwaardige tak van *performance studies* beschouwd te worden. Een voorbeeld van het feit dat de opvoering van niet-klassieke muziek nauwelijks op zijn plaats lijkt in de theaterwetenschappen zien we wanneer we *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* (2008) er op nalezen. Hier vinden we namelijk het volgende terug: “the term ‘music theatre’ is used here to refer to three main theatrical genres: opera, operetta and musical” (147). Er wordt met andere woorden niets gezegd over de mogelijkheid om een muziekperformance van een band of artiest te bekijken als een theatraal gebeuren. Toch is het zo dat talrijke illustraties kunnen aantonen hoe zeer concerten gebruik maken van strategieën die tot de wereld van de performance en de theaterdramaturgie gerekend kunnen worden.

Precies daarom wil ik in deze bijdrage pleiten voor het onderzoek naar pop- en rockperformances als een specifiek soort van muziektheater, waardoor ze moeiteloos naast andere soorten van muziektheater, zoals opera of musical, geplaatst zouden kunnen worden. Hiermee wil ik in de eerste plaats in de voetsporen van Auslander zelf treden, die zijn oproep uit “Performance Analysis and Popular Music” ook zelf beantwoordt in werken als *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music* (2006) en “Musical Personae” (2006). Ook voor zijn manifest zijn er echter enkele werken verschenen die duidelijk steeds meer aandacht gingen schenken aan de performance van muziek als interessant onderzoeksobject. Zo is er *Between Process and Product: Music and/as Performance* (2001) door Nicholas Cook, die zich meer uitspreekt over muziek in het algemeen, terwijl Auslander de nadruk wil leggen op zogenaamde populaire muziek. Nog een belangrijk figuur die deze weg bewandeld heeft is Simon Frith, die een sociologisch geïnspireerd onderzoek binnen de *popular*

music studies vooropstelt, met aandacht voor de performance van muziek en de implicaties ervan voor het grotere culturele veld. Dit deed hij onder meer in het werk *Performing Rites* uit 1966 (Auslander, *Performance Analysis* 4). De manier waarop ik verder wil gaan in deze richting is ietwat verschillend.

Om aan te tonen hoe verwant de pop- en rockperformance kan zijn met de meer gevestigde vormen van muziektheater zal dit artikel zich concentreren op een specifiek format van het album. Het gaat in dit artikel over het zogenaamde conceptalbum, een bepaald soort plaat waarbij alle nummers sterk samenhangen, en waarbij een grote mate van narrativiteit aanwezig is die zich sterk lijkt te lenen tot een uitgekende visuele opvoering van het vooropgestelde narratief. De *performance analysis* van het conceptalbum kan zo een nieuw onderzoeksdomein binnen de muziek- en theaterwetenschappen propageren, waarbij het moderne concertwezen geïncorporeerd zou kunnen worden in het studieveld van de podiumkunsten. De focus op het conceptalbum is daarenboven interessant om een grotere ontwikkeling binnen de muziekindustrie te onderzoeken. Het is namelijk zo dat met de komst van internet als belangrijke component binnen de muzieksector er een extra performatieve ruimte gegroeid is, naast die van de live podiumconcerten. Ook in de virtuele wereld kan een album, en bij uitbreiding een muzikant of band, opgevoerd worden. Om deze nieuwe invalshoek te bekrachtigen, wordt er doorheen dit artikel vooral aandacht besteed aan het conceptalbum *The Wall* van de Britse band Pink Floyd, een album dat als typevoorbeeld voor het conceptalbum kan worden gezien. Aangezien deze plaat voor het eerst live gespeeld werd in 1980, maar ook in 2013 nog live te aanschouwen was, is het album een ideaal uitgangspunt voor een vergelijkende studie van de performance van een concept album in de pre- en in de post-virtuele wereld.

Het conceptalbum en de conceptuele performer

Een schets van het begrip conceptalbum zal duidelijk maken waarom de live performance van dit soort album zich het best leent tot een theaterwetenschappelijke analyse. Conceptplaten worden meestal opgedeeld in verschillende groepen op basis van de wijze waarop de nummers op de plaat een

zekere samenhang vertonen. Gareth Shute spreekt in zijn naslagwerk *Concept Albums* (2013) over narratieve conceptalbums enerzijds en thematische anderzijds. Waar het thematische vooral duidt op platen die enkele hoofdthema's uitdragen doorheen de verschillende nummers, wijst het narratieve op een specifiek verhaal dat in zo een conceptplaat vervat zit. *Dark Side of the Moon* (1973) en *The Wall* (1979) zijn beide conceptalbums van Pink Floyd, maar verschillen wel degelijk in aard. Zo kunnen we stellen dat *Dark Side of the Moon* bij de groep van thematische conceptplaten kan gerekend worden, aangezien de nummers alle handelen over een kleine selectie aan onderwerpen die het leven domineren (tijd, waanzin, geld,...). *The Wall* daarentegen vertelt een duidelijk verhaal, waarbij we kunnen spreken van personages en een specifieke plotontwikkeling. De nuance die hier gemaakt wordt tussen beide soorten is erg nuttig om te bepalen welke conceptplaten een interessant onderzoeksobject vormen met betrekking tot de live performance ervan. Het narratieve conceptalbum draagt uiteraard veel meer mogelijkheden in zich om op theatrale wijze live gespeeld te worden. Dit soort conceptalbum zal daarom ook het meest gepast zijn om te onderwerpen aan een *performance analysis*.

Toch is het niet zo dat enkel albums met een goed uitgekende verhaallijn interessant zijn. Een rockicoon als David Bowie toont bijvoorbeeld duidelijk dat het conceptuele zich niet alleen op het niveau van de nummers hoeft te bevinden. Hoewel Bowie enkele duidelijk narratief gerichte conceptplaten heeft gemaakt (bv. *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars*, 1972), worden ook zijn minder plotgerichte albums vaak als conceptalbum gedefinieerd. Dit hangt sterk samen met de theatraliteit van Bowie zelf als performer. Door zichzelf steeds een nieuwe persoonlijkheid aan te meten, een persoonlijkheid die vaak samenhangt met een specifiek album, kunnen we spreken van een conceptuele performer. Het concept bevindt zich met andere woorden niet langer enkel ter hoogte van de (narratieve) inhoud van een bepaald album, maar wordt doorgetrokken naar de performer zelf. Zo kunnen we stellen dat het album *Aladdin Sane* (1973), de opvolger van *Ziggy Stardust*, ook een conceptplaat genoemd kan worden. Dit omwille van het feit dat het excentrieke personage dat Bowie zichzelf aanmat tijdens de *Ziggy Stardust*-tour ook nog steeds aanwezig was ten tijde van *Aladdin Sane*. Hoewel er geen echte

samenhang lijkt te bestaan tussen de nummers op de plaat, narratief noch thematisch, omschreef Bowie de plaat zelf als “Ziggy goes to America” (Carr *et al.* 52). Het is hier met andere woorden vooral het personage dat wordt neergezet door Bowie dat de plaat zijn status als conceptplaat toekent. Wat David Bowie hier doet, namelijk zelf op het podium verschijnen als een personage, is iets dat wel vaker voorkomt met betrekking tot het format van de conceptplaat, zij het in iets minder extreme mate. Wanneer we spreken van een narratief conceptalbum dat een zeker hoofdpersonage kent, is het niet verwonderlijk dat een soloartiest of leadzanger zich soms lijkt te vereenzelvigen met dit personage. Zo wordt het live opvoeren van een conceptplaat uiteraard een gebeurtenis die tegen het theater aanleunt en die een narratief script aanwendt om met muziek een situatie te schetsen en deze op te voeren.

Artiesten zoals Marilyn Manson, Alice Cooper en zelfs Roger Waters van Pink Floyd lijken soms narratieve conceptplaten aan te wenden om een bepaalde versie van zichzelf op te voeren. Zo vertelt Mansons *Antichrist Superstar* (1996) het verhaal van een gevallen rockster die sterke gelijkenissen vertoont met het figuur van Christus en schreef Roger Waters *The Wall*, een verhaal waarin het leven van hoofdpersonage Pink erg veel gelijkenissen vertoont met dat van zijn bedenker. De artiest lijkt in dit geval zichzelf neer te zetten, zij het via de omweg van een verzonden en uitvergroete fictieve dubbelganger of lotgenoot. Deze bedenking hangt sterk samen met Philip Auslanders ideeën over de zogenaamde *musical persona*, die hij dan weer gebaseerd heeft op de ideeën van Simon Frith over muzikale performers (Auslander, *Performance Analysis* 6). Met deze theorie gaat hij in op het feit dat een muzikale performer steeds een bepaalde versie van zichzelf neerzet, wat hij benoemt als diens muzikale persona. De performer is met andere woorden al een andere versie van zichzelf, voert zichzelf als het ware op als artiest, vanaf het moment dat hij zijn ‘speelvlak’ betreedt (Auslander, *Musical Personae* 102). Het wordt vervolgens interessant wanneer de muzikale persona in kwestie (bijvoorbeeld Marilyn Manson die op het podium staat) ook nog eens expliciet een personage neerzet (in het geval van Manson de rockster die het onderwerp vormt van het conceptalbum *Antichrist Superstar*). We kunnen hier spreken van een drievoudig gelaagde performer, waarbij we enerzijds de persoon Manson hebben, die telkens wanneer hij voor een publiek te

staan komt tot de artiest Manson verwordt en vervolgens nog een specifieke rol neerzet, de acteur Manson.

Hoewel uit bovenstaande voorbeelden blijkt dat het conceptalbum vooral in de 20^{ste} eeuw sterk aanwezig was binnen het terrein van de pop- en rockmuziek, zien we dat ook in de 21^{ste} eeuw nog steeds plaats is voor dit format. Dit ondanks de opkomst van online muziekwinkels zoals iTunes, die eerder een *one track* cultuur lijken te promoten dan aan te zetten tot de aankoop van volledige albums. Een illustratie hiervan vinden we in een artikel over de Grammy Awards in 2015, gepubliceerd door online cultuurmagazine popmatters:

Curiously, Album of the Year was the third-to-last award handed out of the evening, with the all-encompassing Record of the Year (i.e. best overall song) category now serving as the show-closing headliner, perhaps a product of the Grammy Awards realizing that album sales have been so down as of late that Billboard has now began attributing “Streaming Equivalent” and “Track Equivalent” unit sales to overall album totals, thereby making 10 individual people’s purchase of Mark Ronson’s Bruno Mars-assisted chart-topper “Uptown Funk” count towards one single Mark Ronson album sale. (Sawdy)

Ondanks deze ontwikkeling lijken vele verschillende artiesten en bands dit primaat van singleverkoop te willen tegenaan door zich net weer toe te spitsen op het creëren van een plaat met een grote samenhang tussen de verschillende nummers. Enkele voorbeelden zijn het werk van Arcade Fire, Radiohead, Lady Gaga en The White Stripes. Mijns inziens vallen deze nieuwe platen echter niet geheel samen met het format van het conceptalbum uit de 20^{ste} eeuw. De narratieve of thematische samenhang tussen de nummers blijft natuurlijk aanwezig, en wordt weerspiegeld in het artwork van desbetreffend album. Daarenboven zien we echter dat er een nog groter conceptueel kader wordt gespannen rondom de release van het album. Vernieuwde marketingstrategieën, die vooral inspelen op het nog steeds groeiende belang van sociale media als direct communicatiemiddel tussen artiesten en fans, zorgen ervoor dat er bovenop het concept van een specifiek album ook gespeeld wordt met een

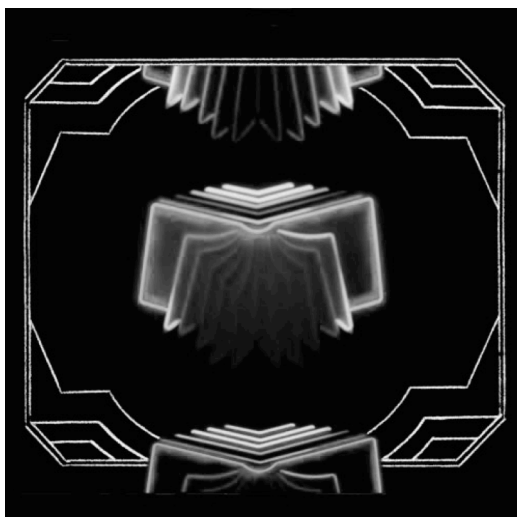
overkoepelend concept ter hoogte van de band of artiest zelf. Op deze manier wordt er nagedacht over het belichamen van een bepaald concept of beeld door de band in het algemeen, zonder dat het over specifieke conceptalbums hoeft te gaan. Daarenboven is het zo dat de extra arena van online performance wel sterk kan bijdragen tot de vormgeving van conceptalbums in het bijzonder. Dit kan gedaan worden door bijhorende video's, foto's, online spelletjes,...

Het conceptuele veld van Arcade Fire

Een voorbeeld van de verdere uitbreiding van het conceptuele verhaal vinden we op de website 'www.thewildernessdowntown.com' die werd opgestart om een nummer van Canadese indie rock band Arcade Fire bij te staan. Hier kan de bezoeker van de website zijn of haar eigen adres ingeven, liefst van het huis waarin hij of zij is opgegroeid. De gegeven informatie zorgt voor een interactieve videoclip die data van Google Maps gebruikt om beelden van de woonomgeving in de clip te gebruiken. Deze website hoort bij het nummer "We Used To Wait" van het album *The Suburbs* (2010). De plaat gaat over gevoelens van nostalgie met betrekking tot de kindertijd, geïnspireerd door het opgroeien van twee van de bandleden (Win en Will Butler) in een buitenwijk van Houston, Texas.³³ De persoonlijke gevoelens van de bandleden die aan de basis van het album liggen zijn tegelijkertijd ook erg veelvoorkomend, en het is precies dat persoonlijke doch universele dat wordt uitgedragen met de online videoclip.

Natuurlijk is het internet niet de enige manier waarop het conceptuele veld rondom een album kan worden versterkt. De bespreking van een ander album van Arcade Fire wijst uit hoe er op een andere manier kan worden gespeeld met het conceptalbum als format. Het album *Neon Bible* (2007) heeft als hoofdthema de plaats van religie in de huidige wereld van massamedia zoals televisie en internet. Het albumontwerp illustreert dit alvast sprekend, met een neonlicht in de vorm van een heilig boek op een zwarte achtergrond. De artistieke output die de release van het album heeft omringd, toont duidelijk wat er hier bedoeld wordt met een 'conceptueel kader'.

³³ "Arcade Fire Reveal Meaning Behind 'The Suburbs' Album Title," auteur niet aangegeven. <http://www.nme.com/news/arcade-fire/51270>



Albumcover *Neon Bible*, Arcade Fire (2007)

Fragmenten van deze boodschappen werden gebruikt in een experimentele documentaire uit 2008 met de naam *Miroir Noir*. Tijdens de bijhorende tour deed de band verschillende kerken aan, terwijl het album zelf ook grotendeels in een tot studio omgebouwde kerk was opgenomen, iets dat ongetwijfeld samengaat met de bombastische sound en thema's op de plaat (Michaels). We zien hier dat de band zich lijkt aan te passen aan de conceptuele leidraad die door het album loopt. Dit niet enkel tijdens de live opvoering van de plaat, maar ook met betrekking tot de productie van en communicatie rond het album. Dit is slechts één van de vele voorbeelden die duidelijk maken dat het conceptalbum tegenwoordig nog steeds aanwezig is, hetzij in een verder ontwikkelde vorm.

Ook de conceptuele performer, geïllustreerd aan de hand van David Bowie, lijkt steeds meer op te duiken in de 21^{ste} eeuw. Zo is er de popicoon Lady Gaga die niet enkel conceptplaten uitbrengt, maar ook een hele cultus rond haar eigen persoon als performer heeft opgebouwd. Hoewel we dit ook al kunnen zien bij artiesten in de 20^{ste} eeuw is het duidelijk dat er zich in deze hoogdagen van online interactie tussen fans en performers veel meer mogelijkheden aanbieden om als

artiest de status van ‘conceptueel icoon’ te krijgen. De persoon achter Lady Gaga lijkt volledig verdwenen te zijn, zowel op het podium als in het ‘echte leven’, voor zover fans die realiteit ooit te zien krijgen natuurlijk. Wanneer we nog een stap verder in de toekomst van de ‘conceptuele performer’ zetten, komen we uit bij een volledig onstoffelijke performer, die geen reëel persoon meer herbergt. Hier wil ik Japans fenomeen Hatsune Miku aanhalen, die wordt benoemd als een humanoïde performer. Het betreft hier een synthesizer die voorgeprogrammeerd is om duizenden nummers te kunnen zingen, en die als een hologram ten tonele wordt gevoerd om op te treden voor overvolle concertzalen. Sinds 2013 staat deze zangsoftware op punt en wordt er gewerkt aan een hele resem verschillende humanoïde performers, die ieder hun eigen conceptuele persoonlijkheid zullen krijgen (Zoladz).

The Wall

In welke mate kan de live performance van een conceptalbum dan een theatrale constructie genoemd worden? De live opvoering van een bepaald album biedt veel mogelijkheden om een concept of verhaal extra kracht bij te brengen. De term ‘theatraal’ duidt hier vooral op de aanwezigheid van performers en op een aantal dramaturgische ingrepen die gebeuren om een bepaald verhaal op te voeren (bijvoorbeeld belichting, *stage design*, decorbouw,...). Aan de hand van het album *The Wall*, dat Pink Floyd uitbracht in 1979, zullen enkele van deze theatrale ingrepen belicht worden.

De originele tour van *The Wall* vond plaats in 1980-1981, gevolgd door de release van een gelijknamige langspeelfilm in 1982. Vervolgens kocht bedenker van het album Roger Waters alle rechten van de plaat op om in 1990 een eenmalige benefietversie op te voeren ter ere van de val van de Berlijnse Muur. Ten slotte liep van 2010 tot 2013 het monsterproject *Roger Waters’ The Wall Live*, waarbij Waters de oorspronkelijke show in een nieuw ideologisch én technologisch jasje stak. De lange opvoeringsgeschiedenis van het album toont in welke mate het script, in de vorm van de samenhangende reeks nummers, steeds opnieuw geactualiseerd werd. Dit constante herzien en heropvoeren van een bepaald album biedt de mogelijkheid tot een diepteanalyse van de conceptplaat

als veelzijdig performatief script. Het belangrijkste gegeven met betrekking tot de verschillende opvoeringswijzen van *The Wall* is het feit dat, hoewel ze alle dezelfde essentie bevatten, ze een verschillend oogpunt op en benadering van dat fundamentele verhaal lijken te brengen.

The Wall vertelt het verhaal van Pink, een rockster die vervreemd is van zijn omgeving. Omwille van verscheidene trauma's uit zijn kindertijd trekt hij een mentale muur op die hem afschermt van de rest van de wereld. De nummers op het album vertellen wat er precies voor gezorgd heeft dat deze muur tot stand kwam, hoe Pink vervolgens steeds meer op macht belust wordt en onderhevig is aan waanideeën, en hoe ten slotte zijn zelf geconstrueerde muur in duigen valt onder druk van zijn vele onzekerheden. Dit verhaal lijkt in eerste instantie een autobiografisch relaas te zijn van de hand van Roger Waters, die het grootste deel van de nummers op het album schreef. Gevoelens van frustratie ten opzichte van luidruchtige en ongeïnteresseerde fans en het ervaren van ongemakken die gepaard gaan met de sterrenstatus van een rockicoon zouden aan de basis liggen van de plaat (Scarfe 51). Waters legde uit in een interview dat hij de optredens met Pink Floyd voor een groot publiek vervreemdend vond, en dat het verhaal van *The Wall* gaat over de onaangename aspecten van de live performance als 'superster' (Waters). Tijdens de originele tour, die liep in 1980 en 1981, is het erg duidelijk dat vragen in verband met het statuut van de rockster en de oppervlakkigheid van sterrendom centraal stonden. Omwille van het feit dat er constant gespeeld werd met de spektakelwaarde van rockconcerten, kunnen we deze tour omschrijven als een reflectie over de essentie van het concert. Dit soort show kunnen we bijgevolg definiëren als een metaperformance of, zoals Philip Auslander het stelt in *Musical Personae*, een metaconcert. Dit soort performance definieert Auslander als een 'reflexive concert-about-concerts' (108).

Tijdens deze tour lijkt er een voortdurende uitwisseling plaats te vinden tussen 'de realiteit' (de aanwezigheid van muzikanten op het podium, de huisregels van de concertzaal) en datgene wat wordt opgevoerd (de eigenlijke nummers die gebracht worden, de personages uit het verhaal die aanbod komen). Met deze tour wou de band met andere woorden net iets meer doen dan hun nieuwste nummers te berde brengen. Het element van reflectie over de aard van

rockshows is duidelijk een belangrijk uitgangspunt. Eén van de beste voorbeelden hiervan zien we helemaal bij het begin van de show. Iemand die voor de concertzaal lijkt te werken, betreedt het podium en informeert de aanwezige fans over wat ze niet mogen doen gedurende de show (*no flash photography, no fireworks,...*) (Zeppeliano). Deze man is echter geen extern persoon, maar een lid van de Pink Floyd-crew die de eigenlijke show op deze manier al start. Nick Mason, drummer bij de band, omschreef de rol van deze man als volgt: “As the show began, it would be introduced by a *compère*, a combination of MC and radio DJ designed to heighten the unreality of the performance and to unhinge the audience’s expectations”(8).

Deze quote maakt duidelijk dat de band bij het uitdenken van deze tour sterk bezig was met de surrealiteit van een muziekperformance en dat de vervreemding die aan de basis lag van Pinks verhaal ook doorgetrokken werd in de podium act die dit verhaal zou begeleiden. Het opvoeren van het ‘onechte’ wordt verdergezet wanneer Pink Floyd pas na de performance van het eerste nummer het podium betreedt. Nu pas wordt duidelijk voor het publiek dat de spits werd afgebeten door een surrogaatband, bestaande uit enkele crewleden die maskers droegen naar de gelijkenis van de echte bandleden. Hiermee lijkt er een duidelijk statement te worden gemaakt, de act geeft aan in welke mate een persoon opgeslokt kan worden wanneer hij of zij de status van rockster toegekend krijgt. Uitzinnige fans zijn zodanig overdonderd door de spektakelwaarde van de show, dat ze het niet eens meteen doorhebben wanneer ze bedrogen worden. We zien dat de personen achter de band hier ontmenselijkt lijken, alsof de echte lichamen van de bandleden slechts bijverschijnselen zijn van de idee van Pink Floyd. De band lijkt eerder een abstract concept te zijn geworden dan een groep bestaande uit leden van vlees en bloed. De tekst van dit eerste nummer zorgt ervoor dat dit statement nog eens versterkt wordt. “Tell me, is there something eluding you sunshine? Is this not what you expected to see?” weerklinkt er. De toeschouwer lijkt hier als het ware uitgedaagd te worden om de surrogaatband te ontmaskeren. Het verdere verloop van de show blijft doorspekt met momenten als deze, waarbij er gespeeld wordt met de onechtheid van een concertsituatie door dingen die als werkelijk worden beschouwd (de *compère*, de aanwezigheid van de echte bandleden,...) in scène te zetten. Zo maakt de

compère nogmaals zijn opwachting wanneer de show anderhalf uur gevorderd is, waarbij hij dezelfde woorden herhaalt als in het begin van de show, hetzij ditmaal met een stemvormer en veel trager (Zeppeliano). Op dit moment wordt het waarschijnlijk pas duidelijk voor de toeschouwer dat ook de eerste aankondiging deel uitmaakte van de show, een mooi voorbeeld van “unhinging the audience’s expectations”, zoals Mason het verwoordde.

Een korte bespreking van deze originele tour maakt al snel duidelijk dat er bij deze opvoeringen een bepaalde theatrale invalshoek gekozen werd om de thema’s die in het verhaal van *The Wall* aan bod komen te visualiseren. Theatraal betekent in deze zin dat er opzettelijk gespeeld wordt met karakteristieke elementen uit het theater die de werkelijkheid in scène zetten, iets dat geïllustreerd wordt door het gebruik van maskers bij de surrogaatband tijdens het eerste nummer. In 1990 werd deze reflexieve en theatrale inslag aangepast aan externe omstandigheden wanneer Roger Waters besluit een eenmalige heropvoering van *The Wall* te ontwerpen, ditmaal zonder de rest van Pink Floyd. Het betreft hier een benefietconcert ter ere van de val van de Berlijnse Muur op een terrein dicht bij Potsdammer Platz. In deze show werden alle nummers opgevoerd met behulp van andere grote sterren uit het genre van de pop- en rockmuziek, gaande van Sinead O’Connor tot Brian Adams, en door enkele acteurs (Tim Curry, Albert Finney,...). Het is natuurlijk eigen aan een benefietoptreden dat er veel aandacht uitgaat naar iedereen die zijn steentje komt bijdragen voor het goede doel, waardoor het verhaal van *The Wall* zelf misschien wat meer op de achtergrond komt te staan. Het lijkt hier met andere woorden alvast veel minder om een autobiografisch verhaal van Waters zelf te gaan. Het benefietconcert heeft de narratieve idee van vervreemding in *The Wall* getransponeerd naar een politieke context van vervreemding. Door het verhaal van de opbouw en afbraak van een symbolische muur aan te halen in kader van een gebeurtenis waarbij er een echte scheidingsmuur werd neergehaald om mensen hun vrijheid terug te geven, verkrijgt *The Wall* hier de status van een parabel. De adaptatie van dit rockepos naar een politiek gemotiveerd spektakel heeft ongetwijfeld de culturele status van *The Wall* als conceptalbum verhoogd. De politieke inslag die hier de bovenhand neemt, zien we in nog veel sterkere

mate wanneer we de laatste ‘versie’ van *The Wall* van naderbij bekijken, namelijk bij de *Roger Waters’ The Wall Live Tour* die liep van 2010 tot 2013.

De laatste versie van *The Wall* is meteen ook de meest ambitieuze. Van september 2010 tot september 2013 toerde Roger Waters de hele wereld rond met *The Wall Live*. Deze tour kan gezien worden als het ultieme samengaan van *The Wall* als erg persoonlijk verhaal over de onzekerheden van de auteur enerzijds en als kritiek op bredere globale problemen zoals nationalisme, oorlog en kapitalisme anderzijds. Door de tour zowel kwantitatief gezien enorm uit te breiden (het gaat hier om 219 shows in 32 landen, terwijl de originele tour 3 landen aandeed en bestond uit slechts 11 opvoeringen) wordt er nu een verhaal verteld dat de hele wereld aangaat. Hoewel Roger Waters dus in zekere zin nog steeds het epicentrum van *The Wall* is, wordt het duidelijk dat in deze geüpdatete versie van de tour de aandacht volledig verschoven is van een persoonlijk relaas naar een politiek statement:

The story in *The Wall* – of a young man who is alienated and defensive, because he’s fearful – could be an allegory for a more universal story. We’re all frightened of each other, and that makes us behave in ways that are sadly inhumane, like engaging in wars. I wanted to make this show more political. (Gardner)

De nadruk op theatrale realiteit en illusie die duidelijk aanwezig was bij de originele opvoeringen van *The Wall* (door het gebruik van maskers, of de aanwezigheid van acteurs bijvoorbeeld) wordt hier vervangen door het verlangen om een anti-oorlogs- en anti-kapitalistische boodschap over te brengen op de toeschouwer aan de hand van het gebruik van een visueel spektakel. Hiervoor wordt meermaals gebruik gemaakt van symbolen en slogans die onder meer gekend zijn uit de reclamewereld. Eén van de meest duidelijke voorbeelden van deze sterke beeldtaal kunnen we zien tijdens de performance van het nummer ‘*Run Like Hell*’.



iPod advertentie

Hier zien we dat een populaire iPod-campagne van Apple wordt aangewend om een anti-autocratische boodschap over te brengen. Het reclamebeeld dat wordt gebruikt is dat van zwarte dansende silhouetten die duidelijk opmerkbare witte iPhone-oortjes dragen, afgebeeld op een gekleurd vlak met de productnaam iPhone ernaast. De grote witte muur die gedurende de show werd geconstrueerd fungeert hier als projectiescherm, waarop nu verschillende slogans worden getoond die refereren aan deze iPod-

reclame. We zien slogans als iBelieve, iProtest, iPay... die ook hier vergezeld worden van

afbeeldingen van silhouetten, zij het geen dansende. Een foto van een varken wordt getoond, met de tekst 'iLead' erbij. Vervolgens zien we enkele wolven (iProtect) en een groep schapen (iFollow). Hierna volgt 'iResist', samen met een afbeelding van mensen die in opstand komen. Ook zijn er bekende gezichten die een plaats krijgen in deze wrange aanpassing van de succesvolle reclamecampagne. Even later zien we namelijk een afbeelding van Mao en Bush Jr. waar 'iBelieve' bij te lezen valt, alsook een foto van Adolf Hitler (iPaint).



Roger Waters' *The Wall* (live tour)

Conclusie

Na een beknopt overzicht en de bespreking van enkele kenmerkende voorbeelden kunnen we concluderen dat de opvoeringsgeschiedenis van *The Wall* er één is van veelzijdigheid. Een conceptalbum als dit kan performatief zijn op verschillende manieren en met behulp van verschillende media, waardoor erg verschillende ideeën kunnen worden overgebracht op het publiek. Precies daarom is deze casus een ideaal startpunt voor een verder onderzoek naar de performatieve conceptplaat. Vanuit een oogpunt dat gevormd werd door theaterwetenschappen en *performance studies* is het duidelijk dat het conceptalbum gezien kan worden als een blauwdruk voor een erg divers scala aan opvoeringen. Dankzij een analyse van *The Wall* kunnen we stellen dat de opvoering van een conceptalbum een beginpunt kan zijn voor de toevoeging van de live performance van populaire muziek aan het onderzoeksveld van muziektheater.

Bibliografie

Auslander, Philip. "Performance Analysis and Popular Music: A Manifesto". *Contemporary Theatre Review* 14:1 (2004): 1-13.

Auslander, Philip. "Musical Personae." *The Drama Review* 50:1 (2006): 100-119.

---. *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*. Chicago: Chicago University Press, 2006.

Carr, Roy, *et al.* *Bowie: An Illustrated Record*. New York: Avon, 1981.

Gardner, Elysa. "Roger Waters Gives The Wall a New, More Political Edge for Tour." 13/0/2013. Laatst geraadpleegd op 27/04/2015. <http://usatoday30.usatoday.com/life/music/news/2010-04-13-waters13_ST_N.htm>

Langager, Ross. "Arcade Fire: Miroir Noir: Neon Bible Archives [DVD]." 20/04/2009. Laatst geraadpleegd op 27/04/2015.
<<http://www.popmatters.com/review/73443-arcade-fire-miroir-noir-neon-bible-archives/>>.

Mason, Nick. *Inside Out: A Personal History of Pink Floyd*. London: Orion Books, 2004.

Michaels, Sean. "Inside the Church of Arcade Fire." 01/04/2007. Laatst geraadpleegd op 27/04/2015.
<<http://www.pastemagazine.com/articles/2007/04/inside-the-church-of-arcade-fire.html>>.

Sawdy, Evan. "How We All Survived the Astoundingly Morose Grammy Awards." 09/02/2015. Laatst geraadpleegd op 27/04/2015.
<<http://www.popmatters.com/feature/190391-how-we-all-survived-the-astoundingly-morose-grammy-awards/>>.

Scarfe, Gerald. *The Making of Pink Floyd: The Wall*. New York: Da Capo Press, 2010.

Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London: Routledge, 2002.

Squires, Nick. "Roger Waters Memorialises his Fallen WWII Father." *The Telegraph* 18 februari 2014. Laatst geraadpleegd op 27/04/2015.
< <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/europe/italy/10646870/Roger-Waters-memorialises-his-fallen-WWII-father.html>>.

Van Assche, Gunter. "Roger Waters met 'The Wall': Quadrofonisch verbluffend." *De Morgen* 22/04/2013. Laatst geraadpleegd op 27/04/2015.
<<http://www.demorgen.be/dm/nl/1011/Concertverslagen/article/detail/1673116/2013/07/22/Roger-Waters-met-The-Wall-Quadrofonisch-verbluffend.dhtml>>.

Waters, Roger. "The Wall – Song by Song Interview with by Tommy Vance. *The Friday Rock Show*. BBC Radio One. 30/11/1979.
<<http://www.pink-floyd.org/artint/98.htm>>.

Zeppeliano, Lula. "Pink Floyd - The Wall Live at Nassau Coliseum – N.Y. – 1980.02.27 – Full Concert."
<<https://www.youtube.com/watch?v=-BqX3FrniOI>>.

Zoladz, Lindsay. "Hatsune Mike is a Piece of Software. She may also be the Future of Music." 19/11/2014. Laatst geraadpleegd op 27/04/2015.
< <http://www.vulture.com/2014/11/hatsune-miku-the-future-of-music.html>>.

"Arcade Fire Reveal Meaning Behind 'The Suburbs' Album Title." 27/05/2010. Laatst geraadpleegd op 27/04/2015.
<<http://www.nme.com/news/arcade-fire/51270>>.

Pink Floyd: The Wall Live 02/27/1980 N.Y. Gepubliceerd op YouTube door 'AllFloydLive.com' op 15 april 2012.
<<https://www.youtube.com/watch?v=PodHGCzUrZ4>>.