

Van Paganini tot Petrucci

Evolutie van klassiek citaat in vijftig jaar Rockgeschiedenis



Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,
Vakgroep Kunst—, Muziek— en Theaterwetenschappen,
Voor het verkrijgen van de graad van Licentiaat,
Door Alexander Deweppe
Promotor: Prof. Dr. Francis Maes

UNIVERSITEIT GENT
Academiejaar 2005 – 2006

VAN PAGANINI TOT PETRUCCI

Evolutie van klassiek citaat in vijftig jaar Rockgeschiedenis

**Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit Letteren en Wijsbegeerte,
Vakgroep Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen,
Voor het verkrijgen van de graad van Licentiaat,**

Door Alexander Deweppe

Promotor: Prof. Dr. Francis Maes

INHOUDSOPGAVE

WOORD VOORAF	iv
1. INLEIDING	1
2. METHODOLOGIE	8
3. HOOFDSTUK I	
DE PROGRESSIEVE PREHISTORIE (1900-1960)	20
3.1. TEN GELEIDE.....	20
3.2. EVOLUTIONAIR PERSPECTIEF	22
3.3. CITAAT, STIJLCITAAT, ARRANGEMENT, ADAPTATIE EN PARODIE	25
3.4. DE VOORGESCHIEDENIS: WEDERZIJDE BEÏNVLOEDING EN INTERESSE	26
3.4.1. <i>Jazz in Europa en in de Kunstmuziek</i>	27
3.4.2. <i>Europese Kunstmuziek bij Jazzmuzikanten</i>	29
3.5. OPKOMST VAN DE ‘ROCK & ROLL’: SYNTHESE VAN DE POPULAIRE MUZIEK	32
4. HOOFDSTUK II	
DE SIXTIES: PROGRESSIEVE PROTOHISTORIE.....	37
4.1. DE SOUNDTRACK VAN MAATSCHAPPELIJKE VERANDERING: OPKOMST VAN DE “COUNTERCULTURE”	37
4.1.1. <i>Jeugdcultuur</i>	37
4.1.2. <i>Gelijke Rechten</i>	38
4.1.3. <i>Revolte</i>	40
4.1.4. <i>“Counterculture”</i>	43
4.2. ‘ROCK & ROLL’ WORDT ‘ROCK’: DE BRITSE INVASIE	43
4.2.1. <i>De stem van het verzet: ‘Folk’ en ‘Rock’ slaan de handen in elkaar</i>	43
4.2.2. <i>‘Rock’ wordt eclectisch: De Britse invasie</i>	45

5. HOOFDSTUK III

OVERZICHT VAN INTEGRATIE VAN KLASIEKE ELEMENTEN IN DE ROCKMUZIEK TUSSEN 1968 EN 1988.....46

5.1.	DE VOORLOPERS VAN DE ‘PROGRESSIVE ROCK’ AAN HET EINDE VAN DE SIXTIES	46
5.1.1.	<i>Het begin: ‘Baroque Rock’, ‘Rock’ met een klassiek tintje</i>	46
5.1.2.	<i>‘Psychedelische Rock’: ‘Progressive’ Avant-la-lettre</i>	49
5.2.	HET GOUDEN TIJDPERK VAN DE ‘PROGRESSIVE ROCK’ (1968-1978)	51
5.2.1.	<i>‘Progressive Rock’: “Rocking the Classics”</i>	51
5.2.2.	<i>The Who, Queen & Deep Purple: ‘Rock’ “for Art’s Sake”</i>	54
5.2.3.	<i>Het geval Zappa</i>	56
5.2.4.	<i>‘Hard Rock’ en ‘Heavy Metal’</i>	57
5.3.	CULTUREEL EVOLUTIONISME: DE ‘PROG’/‘PUNK’-DIALECTIEK	61
5.4.	HEAVY METAL GETS SERIOUS (1978-1988)	63
5.4.1.	<i>“Rocking the Classics”(Revisited)</i>	63
5.4.2.	<i>“Classicizing the Rock”</i>	65

6. HOOFDSTUK IV

“LISTENING TO THE FUTURE”: INTEGRATIE VAN KLASIEKE ELEMENTEN IN DE ‘PROGRESSIVE HEAVY METAL’ (1988-...).....67

6.1.	ALGEMEEN	67
6.2.	‘PROGRESSIVE HEAVY METAL’: ‘KLASSIEKE MUZIEK’ OF POPULAIRE CULTUUR?	70
6.2.1.	<i>Klassieke vormen</i>	70
6.2.2.	<i>Klassiek citaat en stijlcitaat</i>	72
6.2.3.	<i>Klassieke structuren en gebruik van (klassiek) citaat in de ‘Progressive Heavy Metal’: een vergelijking van de muziek van DREAM THEATER en SYMPHONY X</i>	74

7. CONCLUSIE.....78

7.1.	ALGEMEEN	78
7.2.	EVOLUTIONAIRE PERSPECTIEVEN IN DE ROCKMUZIEK	81
7.2.1.	<i>Van Paganini tot Petrucci: Evolutie in klassiek citaat</i>	81
7.2.2.	<i>Darwiniaanse en dialectische processen in de “klassieke” Rockmuziek</i>	84

7.3. 'PROGRESSIVE HEAVY METAL' ALS VOORLOPIG EINDPUNT	89
8. BIBLIOGRAFIE	92
8.1. LITERATUUR, ARTIKELS, RECENSIES	92
8.2. OVERIGE INTERNETBRONNEN	99
9. BIJLAGEN	101
9.1. BIJLAGE I: LUISTERFRAGMENTEN	101
9.2. BIJLAGE II: INTEGRALE LUISTERVOORBEELDEN	102
9.3. BIJLAGE III: PARTITUUR DREAMTHEATER – <i>EROTOMANIA</i>	103
9.4. BIJLAGE IV: PARTITUUR DREAMTHEATER – <i>THE DANCE OF ETERNITY</i>	121

WOORD VOORAF

*She's sweet on Wagner, I think she'd die for Beethoven,
She loves the way Puccini lays down a tune,
And Verdi's always creeping from her room
(...)
Well we were reelin' and a rockin' all through the night,
Yea we were rockin' at the opera house until the break of light,
And the orchestra were playin' all Chuck Berry's greatest tunes.
And the singers in the chorus all got off on singing blues,
And as the night grew older everybody was as one,
The people on the streets came runnin' in to join in song
Just to hear the opera singer singin' rock & roll so pure,
I thought I saw the mayor there but I wasn't really sure,
But it's alright.*

(uit: *Rockaria*, ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA)

Bovenstaande utopische verzen geven een goed idee van het onderwerp dat deze verhandeling wenst aan te kaarten en meteen ook van de problemen die daarbij rijzen. De twintigste-eeuwse populaire muziek is doordrongen van de Westerse klassieke canon – dat staat buiten kijf. Dat besef is echter nog maar vaag en sporadisch in de academische wereld aanwezig en het zal waarschijnlijk ook nog zijn tijd duren vooraleer alle plaatsen in een operahuis door een Rockgroep worden uitverkocht. Daarom wil ik prof. dr. Francis Maes danken voor de bereidwilligheid die hij heeft getoond bij de goedkeuring van dit onderwerp en mijn appreciatie uitdrukken voor de open visie die op de Vakgroep Musicologie en bij uitbreiding Kunst-, Muziek- en Theaterwetenschappen aan de Gentse Universiteit, heerst.

Mijn ouders wil ik danken voor hun onvoorwaardelijke goedkeuring van mijn studiekeuze, hun geduld, decibeltolerantie en logistieke ondersteuning. Dank aan mijn vriendin Sofie Mus voor de vormgeving van de voorpagina en de rigoureuze lectuur en correctie van de tekst. Een laatste woord van appreciatie tenslotte richt ik tot mijn broer Walter en vrienden Lieven Haenebalcke, Frederik Leroux-Roels en Thomas “Désiré” Van de Velde, voor hun belangrijke bijdrage in de totstandkoming van en de discussie over mijn muziekvoorkeur.

Gent, augustus 2006

A.D.

1. INLEIDING

Eddie VAN HALEN's vader was een professioneel saxofonist en klarinettist; Rick Wright van PINK FLOYD, Rick Wakeman van YES, Jon Lord van DEEP PURPLE en Keith Emerson van EMERSON, LAKE & PALMER hadden allemaal tot op bepaalde hoogte een klassieke vorming genoten; Ritchie Blackmore was en is enorm begaan met Renaissancemuziek en ging na zijn definitieve vertrek uit de Engelse 'Hard Rock'-band DEEP PURPLE verder met een klassiek soloproject; OZZY OSBOURNE-gitarist Randy Rhoads wilde voor zijn vroegtijdige dood de 'Hard Rock'-scène eigenlijk vaarwel zeggen om klassieke gitaar te gaan doceren en zijn baanbrekend werk inzake het verwerken van muziektheorie en het op punt stellen van muzieknotatie gaf onrechtstreeks aanleiding tot de institutionele ondersteuning van Rockmuziek met scholen zoals GIT (Guitar Institute of Technology); alvorens de groep DREAM THEATER op te richten leerden John Petrucci, John Myung en Mike Portnoy elkaar kennen in de Berklee College of Music, waar ook ZAPPA-gitarist en solomuzikant STEVE VAI had gestudeerd; SYMPHONY X-componist en toetsenist Michael Pinnella spendeerde een aantal maanden van zijn leven aan de studie van Bach's Brandenburgse concerten, werkte zijn conservatoriumstudies af, maar was nadien niet te beroerd om nog bijkomende lessen compositie te nemen, ...

Walsers anekdote¹ over hoe het televisieoptreden van een Russisch violist van de vierentwintig Caprices van Paganini Yngwie Malmsteen's verdere muziekcarrière vorm heeft gegeven, is symptomatisch voor de evoluties die segmenten van de Rockmuziek in de laatste veertig jaar hebben gekenmerkt. Het toont aan hoe in steeds verregaandere mate de 'Rock' beroep doet op de virtuositeit die voor 1968 het privilege was van uitsluitend de 'Klassieke Muziek' en de 'Jazz'.

Het citaat waarmee Ashby² zijn artikel over de klassieke werken van Frank Zappa begint, belicht een andere potentiële verklaring voor de integratie van de klassiek georiënteerde elementen in Rockmuziek. "*Het probleem met de meeste*

¹ WALSER, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music, Volume 11/3*, p. 293.

² ASHBY, A. (1999). Zappa and the Anti-Fetishist Orchestra. *The Musical Quarterly, Volume 83/4*, pp. 557-606.

*symfonische concerten is dat ze allemaal dezelfde dingen spelen. Hoeveel keer wil je “Louie Louie” horen wanneer je naar een bar gaat? Hoeveel keer wil je de vijfde van Beethoven horen? Hoeveel keer wil je eender welk stuk van Mozart horen?”*³ Zappa kaart in dit citaat uit 1983 in zekere zin hetzelfde probleem aan als Ned Rorem⁴ reeds in de jaren '60 deed. Een hele reeks mensen, zelfs uit het muziekestablishment, waren ontevreden over de experimentele ontwikkelingen zoals ze zich in de eerste helft van de twintigste eeuw in de ‘Klassieke Muziek’ hadden gemanifesteerd. In het geval van de ‘Progressive Rock & Heavy Metal’ zullen we zien dat het Klassieke Modernisme, Postmodernisme en Avant-gardisme gecounterd zal worden met Rockcomposities die meer aan de geest van de Barok en de Romantiek appelleren. In het unieke geval Zappa, die door Ashby als “*een modernist in een Adorno-gietvorm*”⁵ wordt getypeerd, wordt met de klassieke conventies, evenals met het vigerende idioom van de Rockmuziek, de draak gestoken. Anderzijds toont Zappa zich in zijn klassieke werken, gebaseerd op klassieke voorbeelden van voornamelijk Stravinsky, Schoenberg en Varèse, de pionier en misschien wel de grootste exponent van een hele nieuwe vorm van Avant-garde die ten tonele verschijnt en die Martin “*Avant Rock*”⁶ zal noemen. De manier waarop hij daarin vaak op parodiërende wijze Rockelementen verwerkt – die meestal humoristisch effecten beogen – blijft tot op heden ongeëvenaard. Het zal in de vrij uiteenlopende anekdotes van Walser over Yngwie Malmsteen en van Ashby over Frank Zappa reeds duidelijk geworden zijn dat integratie van klassieke elementen in de Rockmuziek een eigenaardig fenomeen is, met veel verschillende verschijningsvormen en facetten.

*“Tot een verdict over het volledige bereik van de Muziek, is niemand nog in staat, daar niemand ze nog in haar volledigheid overschouwen kan”.*⁷ Tijdens de literatuurstudie die aan deze scriptie voorafging, ontsnapte dit citaat van De la Motte-Haber uit de inleiding van dr. Bernward Halbscheffel niet aan mijn aandacht. Het was een geruime periode na de lezing van dit fragment dat ik tot het besef kwam van de

³ ASHBY, A. (1999). Zappa and the Anti-Fetishist Orchestra. *The Musical Quarterly*, Volume 83/4, p. 557.

⁴ TARUSKIN, R. (2005). *The Oxford History of Western Music. Volume 5: The Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, p. 325.

⁵ ASHBY, A. (1999). Zappa and the Anti-Fetishist Orchestra. *The Musical Quarterly*, Volume 83/4, p. 558.

⁶ MARTIN, B. (2001). *Experimental Music from the Beatles to Björk*. Chicago: Open Court.

⁷ HALBSCHÉFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin, p. 9.

draagkracht en implicaties van deze maar al te waarachtige bewering. Op een persoonlijk niveau komt het namelijk vaak voor dat ik mij geconfronteerd zie met de beperktheid van mijn kennis van de Westerse Klassieke Muziektraditie. Anderzijds viel tijdens de periode van het verzamelen van geschikte en beschikbare literaire bronnen voor deze verhandeling op hoe beperkt het aantal bruikbare teksten was, hoe gelimiteerd de behandelde onderzoeksgebieden blijken en hoe beperkt de paradigma's voor analyse zijn.

Mijn fascinatie voor 'Progressive' begon toen ik elf jaar oud was. De Compact Disc en de 'House' hadden hun intrede nog maar pas gedaan, maar het was de live-plaat *Made in Japan* van de Britse 'Hard Rock'-groep DEEP PURPLE die onafgebroken onze pick-up teisterde. Ongeacht het feit dat kleine kinderoortjes de grootste moeite hadden om te duiden wat er nu precies zo bijzonder aan was, kwam toen al het vermoeden dat de wervelende muziekstroom die aan de boxen ontsprong, zelfs door de grootste muzikagnost niet als volledig waardeloos kon worden afgeschreven. Deze indruk werd bovendien in de hand gewerkt door het feit dat rond die periode *Smells like Teen Spirit* van NIRVANA de hitlijsten terroriseerde. Ergens was er toen al het besef dat volstrekt objectief bekeken die oudere muziek net iets meer te vertellen had dan wat er nu op ons los werd gelaten. Toen ik in 1993 getuige was van het uitzonderlijke meesterschap dat de heren van DEEP PURPLE ook daadwerkelijk live tentoon konden spreiden, was ik voor het leven verslaafd.

In het jaar dat daarop volgde, kwam de Amerikaanse groep GUNS 'N ROSES met het nummer *November Rain* in de hitlijsten en ik weet nog dat ik het een geniaal idee vond om een vrij archetypische rockformatie met een symfonisch orkest te combineren. Opnieuw kwam in de jaren daarop de vaststelling dat er in feite nog steeds niets nieuws onder de zon was, aangezien wederom DEEP PURPLE (met *Concerto for Group & Orchestra*) maar ook EMERSON, LAKE & PALMER, ALICE COOPER, FRANK ZAPPA, JOHN MILES, THE BEATLES, ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA, enz. hadden samengewerkt met of gecomponeerd voor symfonisch orkest, of tenminste delen daarvan.

Eveneens in het jaar 1994 verscheen van DREAM THEATER het album *Awake*. Het vierde nummer van dat album, *Erotomania*, was het eerste deel van het driedelige werk *A Mind Beside Itself*. Het was een instrumentale compositie in verschillende bewegingen, met bruuske modulaties en vrij complexe maatcijfers. Naar het einde van dat nummer toe wordt vrij plots een korte, zeer virtuoze passage ingelast, die heel

sterk verwijst naar de muziek uit de hoge Barok (cfr. infra). In de daarop volgende jaren viel mij dan ook op dat in de zogenaamde ‘Progressive Heavy Metal’ steeds vaker dergelijke klassieke verwijzingen voorkwamen en dat integrale nummers opdoken die in een klassieke stijl waren opgesteld. Soms werden zelfs coverversies gemaakt van muziekstukken die meer dan tweehonderd jaar eerder gecomponeerd waren.

‘Progressive Rock’ is in tussentijd een goeie veertig jaar oud en is vrij goed, maar allesbehalve uitputtend en bij momenten uiterst selectief beschreven. Het is een teken aan de wand wanneer steeds dezelfde drie belangrijke referentiewerken naar voor worden geschoven: het kan betekenen dat die standaardwerken van uitzonderlijke kwaliteit zijn, maar een andere verklaring kan zijn dat nog niemand zich de moeite heeft getroost om de onvolmaaktheden, de ontbrekende elementen, ja zelfs de fouten eruit te halen.

De troonopvolger van de ‘Progressive Rock’, ‘Progressive Heavy Metal’, viert dit jaar ongeveer zijn twintigste verjaardag en heeft, een aantal cd-besprekingen en bij hoge uitzondering een enkel wetenschappelijk artikel niet te na gesproken, nog geen aandacht van de academische wereld mogen genieten – volledig ten onrechte.

In wezen, zo blijkt uit de vele werken die over de ‘Progressive Rock’-periode van 1968 tot 1978 zijn verschenen (cfr. infra), is het klassiek citaat waar deze scriptie over handelt geen recent verschijnsel, maar het is wel voor het eerst in de Rockgeschiedenis dat klassieke citaten, vormen en modellen zo talrijk en op dergelijke schaal worden verwerkt. Nu echter, blijven zowel de enorme publieke successen als de academische interesse die de ‘Progressive Rock’ eertijds wel te beurt vielen, voor ‘Progressive Heavy Metal’ uit. Ook gaan auteurs zeer selectief te werk met betrekking tot de te bespreken groepen uit de periode van de ‘Progressive Rock’. KING CRIMSON, EMERSON, LAKE & PALMER, YES, JETHRO TULL, GENESIS en VAN DER GRAAF GENERATOR, komen exhaustief aan bod, terwijl – om slechts enkele namen te noemen – groepen als FOCUS, URIAH HEPP, RUSH, KANSAS, LED ZEPPELIN, BLACK SABBATH en (veel erger nog) DEEP PURPLE nagenoeg onaangeroerd blijven. Het kan betoogd worden dat de tweede groep namen niet in enge zin tot de ‘Progressive Rock’ kan worden gerekend, maar dan zou duidelijk moeten zijn dat – veel beter dan de verworvenheden van de laatstgenoemden dood te zwijgen – de terminologie aan grondige herziening moet worden onderworpen. De twee laatst genoemde groepen,

BLACK SABBATH en DEEP PURPLE, hebben bijvoorbeeld niet enkel hun sporen verdiend binnen de ‘Hard Rock’, maar zijn ook van onschatbare waarde voor de totstandkoming en de volle rijpheid van de ‘Progressive Heavy Metal’. Wanneer deze groepen omwille van verstarrende terminologie buiten beschouwing worden gelaten, is het bij voorbaat onmogelijk om tot volledig begrip van de materie te kunnen komen.

Het probleem dat de systematische uitsluiting van sommige groepen en genres in de academische literatuur stelt, wordt de laatste decennia in de sociologie aangekaart. Het feit dat ‘Heavy Metal’ veeleer wordt beschouwd als een soort cultus of subcultuur, veel meer dan louter als muziekgenre en precies die subcultuur te kampen heeft met een reeks hardnekkige stereotypes en vooroordelen, zorgt ervoor dat de academische wereld het muziekgenre blijft schuwen.⁸ Met uitzondering van de degelijke maar in wezen ook vrij beperkte studie van Walser⁹, heeft tot dusver niemand een echt uitvoerig onderzoek gedaan naar de muziek die onder de noemer ‘Hard Rock’ of ‘Heavy Metal’ valt. Omwille van de zonderlinge klederdracht en vaak antireligieus geïnspireerde themata zijn sociologische profielen¹⁰, gender-typologieën¹¹ en religieus geïnspireerde studies¹² voer voor onderzoek, maar over de muziek an sich is, ondanks het feit dat de muziek intussen de leeftijd van een halve eeuw nadert, nog maar weinig verschenen. In algemene termen wordt ‘Heavy Metal’ als de “Dionysische” en hedonistische tegenhanger¹³ van de meer “Apollinische” ‘Progressive Rock’-muziek beschouwd. Wanneer de muziek (ontdaan van alle denim en leder, machogedragingen, rookgordijnen en pyro-effecten), die onder de noemer ‘Heavy Metal’ valt, echter in detail zou worden bestudeerd, zou duidelijk moeten worden dat het gros van de sociologische gemeenplaatsen die in tal van die studies aan bod komen, slechts een deelgebied behelzen van wat onder die verzamelnaam

⁸ BRYSON, B. (1996). “Anything but Heavy Metal”: Symbolic Exclusion and Musical Dislikes. *American Sociological Review*, Volume 61/5, pp. 884-899.

⁹ WALSER, R. (1993). *Running with the Devil: Power Gender and Madness in Heavy Metal Music*. London: Wesleyan University Press.

¹⁰ ARNET, J. (1993). Three profiles of Heavy Metal Fans: A Taste for Sensation and a Subculture of Alienation. *Qualitative Sociology*, Volume 16/4, pp. 423-443.

¹¹ KRENSKE L. & MCKAY, J. (2000). ‘Hard & Heavy’: Gender and Power in a Heavy Metal Music Subculture. *Gender, Place and Culture*, Volume 7/3, pp. 287-304.

¹² WALL HINDS, E.J. (1992). The Devil Sings the Blues: Heavy Metal, Gothic Fiction and “Post-modern” Discourse. *Journal of Popular Music*, Volume 26/3, pp. 151-164.

en GROSS, R. (1990). Heavy Metal Music, A New Subculture in American Society. *Journal of Popular Culture*, Volume 24/3, pp. 119-130

¹³ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 83.

moet worden verstaan. Het is mijns inziens dan ook bizar dat een genre waarbij het op zijn zachtst gezegd niet aan materiaal voor analyse ontbreekt en waarvan de evolutie in de laatste twee decennia meer dan merkbaar is, praktisch onontgonnen terrein blijft in de muzikwetenschap.

Deze scriptie is dan ook een poging om de voor de hand liggende conclusie uit een muziekevolutionaire realiteit te trekken, zijnde dat de ‘Progressive’ waar Macan, Stump en Martin het net voor de eeuwwisseling over hadden¹⁴, geen afgesloten hoofdstuk is. Het is de bedoeling van deze scriptie om – naast het geven van een historisch overzicht van de integratie van klassieke elementen in Rockmuziek – aan de hand van enkele concrete voorbeelden deze (in de vakliteratuur meestal vergeten) muziekstijl onder de loep te nemen. Daarbij is het van belang steeds volgende drie vragen voor ogen te houden: “Hoe ver is de evolutie van het klassiek citaat in de Rockmuziek gevorderd?”, “In welke hoedanigheid heeft ze zich in de loop van de voorbije halve eeuw gemanifesteerd?” en “Welke tendensen zijn er in die evolutie precies waar te nemen?”. Het antwoord op deze vragen zal stelselmatig doorheen de verschillende hoofdstukken (en in het slothoofdstuk in het bijzonder) worden gegeven.

Het eerste hoofdstuk “De Progressieve Prehistorie (1900-1960)” handelt vooreerst over wat nu precies met ‘Progressive’ bedoeld wordt. Vervolgens worden de theorie van het evolutionaire perspectief van Derek Gatherer¹⁵ en de betekenis en het gebruik van de term “citaat”, omwille van het belang daarvan voor deze scriptie, kort toegelicht. Ook wordt in het eerste hoofdstuk een kort en enigszins fragmentarisch overzicht gegeven van genreoverschrijdend citaat binnen ‘Klassieke Muziek’ en ‘Jazz’ in de twintigste eeuw. Tenslotte wordt de genese van de Rockmuziek summier samengevat en wordt het vroegste voorbeeld van klassiek citaat in de ‘Rock & Roll’ toegelicht.

Het tweede hoofdstuk “De sixties: Progressieve Protohistorie” begint met een schets van de belangrijkste historische gebeurtenissen van de jaren ’60, omdat die van onnoemelijk belang zijn voor de muziek uit deze en de daaropvolgende periode.

¹⁴ COVACH, J. (1998). *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock 1968-1978; Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture; The Music's all that Matters: a History of Progressive Rock. Notes, Volume 55/1*, pp. 77-80.

¹⁵ GATHERER, D. (1997). The Evolution of Music – a Comparison of Darwinian and Dialectical Methods. *Journal of Social and Evolutionary Systems, Volume 20/1*, pp. 75-92.

Vervolgens komen een aantal muziekvoorbeelden aan bod die rechtstreeks aanleiding gegeven hebben tot het ontstaan van de ‘Progressive Rock’.

In het derde hoofdstuk “Overzicht van integratie van klassieke elementen in de Rockmuziek tussen 1968 en 1988” wordt eerst de periode van 1968 tot 1978 en de op- en ondergang van ‘Progressive Rock’ in beschouwing genomen. Daarna wordt ook de integratie van de ‘Klassieke Muziek’ in andere genres aangehaald, voornamelijk in ‘Hard Rock’ en ‘Heavy Metal’.

Het vierde hoofdstuk ““Listening to the Future”: Integratie van klassieke elementen in de ‘Progressive Heavy Metal’ (1988-...)” gaat uiteindelijk dieper in op hoe ‘Progressive Heavy Metal’ zich dan, gebruikmakend van de verworvenheden van alle voorafgaande genres, ontpopt tot een ware synthesestijl. Daarnaast wordt belicht hoe dit muziekgenre op die invloeden verder werkt. Voor dit onderdeel werden voornamelijk, omwille van het schrijnende gebrek aan bronnenmateriaal hiervoor, eigen bevindingen aangewend.

Het laatste hoofdstuk zal tenslotte een voorlopige conclusie bevatten van welk belang klassieke citaten hebben binnen de Rockgeschiedenis. Deze conclusie eindigt met een toepassing van Gatherers evolutiemodel (zie hoofdstuk I) op de Rockgeschiedenis en een voorlopige eindbalans van hoe de Rockmuziek zich tussen 1955 en 2006 heeft ontwikkeld.

2. METHODOLOGIE

Met betrekking tot ‘Progressive Rock’ en de geschiedenis van de Rockmuziek is al heel wat gepubliceerd – ondermeer een aantal bijzonder gedetailleerde studies – waardoor de indruk zou kunnen rijzen dat het onderwerp exhaustief beschreven is. Toch is mijns inziens geen van de door mij geraadpleegde werken er tot dusver in geslaagd een degelijk overzicht van een alomtegenwoordig fenomeen als het gebruik van klassiek citaat in Rockmuziek te bieden.

Het is namelijk zo dat het gros van de boeken en artikels die op deze tendens ingaan, van de veronderstelling uitgaan dat het om een min of meer voltooid gegeven gaat en dat het fenomeen bijgevolg als een studieonderwerp uit vervlogen tijden (cfr. de hechte band die verschillende auteurs tussen ‘Progressive Rock’ en de jaren ’70 zien) mag worden beschouwd. Daarbij verliest het leeuwendeel van de onderzoekers uit het oog dat in wat (de marge van) het “populaire muziekbestel” mag worden genoemd, al sinds de late jaren ’80 een nazaat (en in zekere zin ook een synthese) van al het voorgaande tot ontplooiing is gekomen.

Bovendien is het mijn sterke overtuiging dat, ongeacht het feit dat afgebakende tijdvakken en genres houvast bieden en wetenschappelijke reflectie ten goede komen, ze vaak verstikkend werken voor de degelijke beschrijving van een tendens die een goeie halve eeuw muziekgeschiedenis in beslag heeft genomen. Deze tendens heeft zich, zoals uit de centrale idee van deze thesis zou moeten blijken, veel eenduidiger en onomwonden afgespeeld dan de academische literatuur soms laat vermoeden. Het afbakenen van muziekhistorische perioden is – en daar zal ook deze thesis niet aan ontsnappen – jammerlijk genoeg een noodzaak om doelgericht facetten van dit zeer omvangrijke studiegebied te belichten. Anderzijds geven een aantal veelal té arbitrair getrokken genregrenzen (zoals bijvoorbeeld het uiterst artificiële onderscheid tussen ‘Hard Rock’ en ‘Heavy Metal’¹) aanleiding tot misleidende en voorbarige veronderstellingen. Het weinig wetenschappelijk verantwoorde gevolg daarvan, is dat de afbakeningen verhinderen dat een aantal specifieke aspecten van

¹ LILJA, E. (2004). *Characteristics of Heavy Metal Chord Structures; Their Acoustic and Modal Construction, and Relation to Modal and Tonal Context*. Unpublished Licentiate Thesis, University of Helsinki, Faculty of Arts, Department of Musicology, Helsinki, pp. 4-9.

deze muziekevolutie voldoende binnen hun historische evolutie kunnen worden gekaderd.

De fundamenteën van het onderzoek zijn dus al geruime tijd gelegd, maar de enige (intussen ook al een beetje gedateerde) uitzondering van Halbscheffel² even buiten beschouwing gelaten, is er in wezen nog steeds geen enkele goede diachrone studie over de “*nexus*”³ van Rockmuziek en de klassieke muziektraditie verschenen.

Halbscheffel zegt in zijn inleiding: “*Cross-over is het toverwoord*”⁴. Het is mijn rotsvaste overtuiging dat hij met die bewering overschot van gelijk heeft, maar men moet dan ook bij het doornemen van de tot hiertoe verschenen resultaten van studies die de fusie van ‘Rock’ en ‘Klassieke Muziek’ onderzoeken, spijtig genoeg vaststellen dat de academische wereld de repercussies daarvan nog niet heeft ingezien. ‘Progressive Rock’ wordt door de meest referentiële auteurs beschouwd als een kunststroming met een goed aanwijsbaar begin (rond 1968) en een einde dat zich rond het kanteljaar 1977 (het begin van de ‘Punk’) manifesteert. Het is echter mijn overtuiging dat ‘Progressive Rock’, ongeacht de onbetwiste waarde die ze voor de Rockgeschiedenis heeft, slechts een tussenstadium is voor veel verregaandere ontwikkelingen en dat de stijl bijgevolg niet voldoende naar waarde kan worden geschat wanneer ze binnen de veel te enge barrières van nauwelijks één decennium wordt behandeld.

Dat is ongeveer de stand van het onderzoek tot dusver met betrekking tot ‘Progressive Rock’. Wat sommige andere subgenres van de ‘Rock’ betreft, is de toestand echter veel alarmerender. Andere stijlen dan ‘Progressive Rock’ die gekenmerkt worden door toe-eigening van elementen van ‘Klassieke Muziek’ (gaande van stijlcitaat, letterlijk citaat tot het appelleren aan klassieke virtuositeit), krijgen in de vakliteratuur volledig ten onrechte nog veel minder aandacht. Zelfs in heel gerenommeerde referentiewerken als de “*New Grove Dictionary of Music and Musicians*” wordt aan het zeer ongelukkig getitelde (cfr. infra) onderwerp “*Classic Rock*”⁵ nauwelijks een halve kolom de aandacht besteed.

² HALBSHEFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis. Berlin: Freien Universität.

³ DUXBURY, J.R. (2001). The Nexus of Classical and Rock. *Progression*, Vol. 39, pp. 70.

⁴ HALBSHEFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis. Berlin: Freien Universität, p. 4.

⁵ SADIE, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 5). London, Macmillan Publishers Limited, p. 929.

In het beste geval kan het onderzoek inzake stijlen als ‘Hard Rock’ en ‘Heavy Metal’ fragmentarisch worden genoemd, aangezien slechts van een klein aantal (meestal vrij recentelijk afgestudeerde) studenten een handvol scripties en/of publicaties beschikbaar zijn. Als ‘Heavy Metal’ dan al eens als volwaardig onderwerp voor studie wordt genomen, dan neemt men de muziek meestal tegen een achtergrond van sociologische en genderthema’s op de korrel, met alle kwalijke gevolgen van dien. Aan bijzonder vooringenomen en éénzijdige socioculturele studies over deze (in de publieke opinie) zeer zonderlinge subcultuur, is in ieder geval geen gebrek.

Het mag dan ook duidelijk zijn dat over de relatie tussen ‘Klassieke Muziek’ en ‘Rock’ nog wel één en ander te zeggen valt. Wat er tot nog toe over geschreven is, is meestal onvolledig of bevindt zich in de onwetenschappelijke sector. Andere studies beperken zich tot het louter vaststellen van het fenomeen. Studies over het onderwerp zijn tot dusver niet enkel meestal precair, maar bovendien bijzonder schaars. Aangezien we met een levend en grotendeels ongeschreven muziekgenre te maken hebben, is degelijk onderzoek niet enkel wenselijk, maar des te meer noodzakelijk – gezien de korte levensduur die sommige muziekgenres in de razend snel evoluerende populaire muziekcultuur hebben.

Na deze algemene bespreking van de huidige stand van het onderzoek, is het aangewezen om een bondig overzicht van het gebruikte wetenschappelijke materiaal te geven. De bron die het dichtst aanleunt bij het onderwerp van deze scriptie, is de doctoraatsthesis “*Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*” van Bernward Halbscheffel⁶, omdat daarin nagenoeg hetzelfde onderwerp, al zij het over een in de tijd veel beperktere periode, wordt behandeld. Een artikel van diens promotor prof. dr. Tibor Kneif, dat in het boek “*Rock Musik: Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*” van Feurich, Kneif, Olshausen, en Sandner⁷ verscheen, onderzoekt eveneens dezelfde materie. Minder wetenschappelijk maar minstens even bruikbaar tenslotte, was de “*Rock Classical Connection Web Page*”⁸ met het artikel

⁶ HALBSCHEFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin.

⁷ FEURICH, H.-J., KNEIF, T., OLSHAUSEN, U., SANDNER W. (1977). *Rockmusik: Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*. Mainz: B. Schott's Söhne.

⁸ “Rock Classical Connection Web Page”. [Online] Available: <http://www.geocities.com/Vienna/8660/>

“*The Nexus of Classical and Rock*” van Janell Duxbury⁹. Tot daar het beperkte aantal studies met hetzelfde onderwerp.

Voor artikels die betrekking hebben tot wat in algemene termen onder ‘Progressive’ (zowel ‘Rock’ als ‘Heavy Metal’) kan worden verstaan, deed ik een beroep op de tekst “*What is Prog Rock?*” die terug te vinden is op de Prog-archives-website¹⁰ en de vrij gelijkaardige tekst die op het net bij Wikipedia onder het lemma “*Progressive Rock*”¹¹ terug te vinden is. Over specifieke adaptaties van klassieke virtuositeit in Rockmuziek vond ik wederom een bescheiden hoeveelheid zeer bruikbare informatie in de tekst van Duxbury, evenals in “*Prodigal Prodigy – Virtual Virtuosity: Parallels in the Incorporation of Classical Music Into Rock and Heavy Metal*” van Shaun Kirk¹². In het boek “*Rockin’ the Classics and Classicizin’ Rock: a Selectively Annotated Discography*” en de twee supplementen van Janell Duxbury¹³, evenals op de website “*Rock Classical Connection Web Page*”¹⁴, vond ik gedetailleerde lijsten van de klassieke citaten van een aantal Rockartiesten, al moet daarbij worden opgemerkt dat het in deze referentiewerken meestal om niet veel meer gaat dan zuivere opsomming van artiesten, nummers en klassieke voorbeelden (waar door de Rockgroepen naar wordt verwezen).

Voor een bondige uitleg van specifieke termen en vormen uit de ‘Klassieke Muziek’ werd de omschrijving uit “*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*”¹⁵ gebruikt. Ook een kort overzicht van de belangrijkste groepen en een aantal algemene definities van vrij hedendaagse subgenres van de Rockmuziek (zoals ‘Rock & Roll’, ‘Rock’, ‘Popular Music’, ‘Progressive’, ‘Quotation’, ...) werden uit deze muziekencyclopedie gehaald. Een groot gemis was het feit dat “*The New Grove Dictionary of American Music*”¹⁶ niet kon worden geraadpleegd voor deze scriptie.

⁹ DUXBURY, J.R. (2001). *The Nexus of Classical and Rock. Progression, Vol. 39*. pp. 70-74.

¹⁰ “What is Prog Rock?”. [Online] Available: <http://www.progarchives.com/Progressive-rock.aspPrognosis> [Octobre 2005].

¹¹ “Progressive Rock”. [Online] Available: <http://www.answers.com/progressive%20rockWikipedia>

¹² KIRK, S. (2004). *Prodigal Prodigy – Virtual Virtuosity: Parallels in the Incorporation of Classical Music Into Rock and Heavy Metal*. Unpublished Sophomore Project, s.l.

¹³ DUXBURY, J.R. (2000). *Rockin’ the Classics and Classicizin’ Rock: a Selectively Annotated Discography: Second Supplement*. USA: Xlibris Corporation.

¹⁴ “Rock Classical Connection Web Page”. [Online] Available: <http://www.geocities.com/Vienna/8660/>

¹⁵ SADIE, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers Limited.

¹⁶ WILEY HITCHCOCK, H., SADIE, S. (Eds.). (1986). *The New Grove Dictionary of American Music*. London: Macmillan Publishers Limited.

Voor een algemeen overzicht van de Rockgeschiedenis vanaf de jaren '50 (tot en met de jaren '90), gebruikte ik "*Rock and Roll: A Social History*" van Paul Friedlander¹⁷. Specifiek voor de jaren '60 en de muziek uit dat decennium, werd Richard Taruskins tekst "*The Sixties: Changing Patterns of Consumption and the Challenge of Pop*" uit het vijfde volume "*The Late Twentieth Century*" van "*The Oxford History of Western Music*"¹⁸ gehanteerd. Algemene informatie met betrekking tot een aantal componisten en duiding bij een aantal historische fenomenen of gebeurtenissen, werden uit de "*Grote Winkler Prins Encyclopedie*"¹⁹ gehaald. De boeken "*Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*" van Wicke²⁰ en "*Studying Popular Music*" van Middleton²¹, waren interessant voor de algemene grondslagen van de studie van de populaire muziek, maar hadden weinig concreet nut voor het bestuderen van het onderwerp van deze scriptie.

Met betrekking tot de 'Psychedelic' en 'Acid Rock' van de late jaren '60 (die de basis was van waaruit de 'Progressive' zich in de jaren '70 verder ontwikkelde) vond ik materiaal in zowel het boek "*The Space between the Notes: Rock and the Counterculture*"²² als het artikel "*Progressive Rock and the Psychedelic Coding in the Work of Jimi Hendrix*"²³ van Sheila Whiteley. Het 'Progressive Rock'-genre zelf wordt uitvoerig behandeld in Edward Macans "*Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*"²⁴ en Bill Martins "*Listening to the Future: the Time of Progressive Rock 1968-1978*"²⁵. Over Paul Stumps boek "*The Music's All That Matters: A History of Progressive Rock*" en Kevin-Holm Hudsons "*Progressive*

¹⁷ FRIEDLANDER, P. (1996). *Rock and Roll: A Social History*. Oxford: Westview Press.

¹⁸ TARUSKIN, R. (2005). *The Oxford History of Western Music. Volume 5: The Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press.

¹⁹ VAN CAENEGEM, R., GROENMAN, S.J., LAUWERIER, H., LISSENS, R., MENGELBERG, M. (Eds.). (1979). *Grote Winkler Prins Encyclopedie*. Brussel: Elsevier Argus.

²⁰ WICKE, P. (1986). *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. New York: Cambridge University Press.

²¹ MIDDLETON, R. (1990). *Studying Popular Music*. Bury St Edmunds: St Edmundsbury Press.

²² WHITELEY, S. (1992). *The Space between the Notes: Rock and the Counterculture*. New York: Routledge, Chapman and Hall Inc.

²³ WHITELEY, S. (1990). *Progressive Rock and the Psychedelic Coding in the Work of Jimi Hendrix. Popular Music, Volume 9/1*, pp. 37-60.

²⁴ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press.

²⁵ MARTIN, B. (1998). *Listening to the Future: the Time of Progressive Rock 1968-1978*. Chicago: Open Court.

Rock Reconsidered", die in recensies van John Covach²⁶ en Chris Atton²⁷ als bijzonder belangrijk werden omschreven, kon ik spijtig genoeg niet beschikken.

Vervolgens dienen een hele reeks artikels over specifieke groepen of nummers, die met 'Progressive Rock' of klassiek citaat te maken hebben, te worden vermeld. Roxons "*Rock Encyclopedia*"²⁸, "*A Companion to Twentieth-Century Opera*" van George Martin²⁹, "*Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock*" van Nors Josephson³⁰ en Ken McLeods "*Bohemian Rhapsodies: Operatic Influences on Rock Music*"³¹ belichten allemaal facetten van de link tussen 'Klassieke' en Rockmuziek van de vroege jaren '70. Morris³², Palmer³³, Covach³⁴ en Kawamoto³⁵ nemen respectievelijk de 'Progressive Rock'-bands KANSAS, twee maal YES, en EMERSON, LAKE & PALMER meer in detail onder de loep. In "*Living in the Past? Value discourses in progressive rock fanzines*" neemt Chris Atton³⁶ de recente interesse in 'Progressive Rock' als studiegebied in ogenschouw. Sean Albiez gaat in "*Know History! John Lydon, Cultural Capital and the Prog/Punk Dialectic*"³⁷ op zoek naar wat precies de oorzaak is van de tanende populariteit van de 'Progressive Rock' en de opkomst van de 'Punk' bij het einde van de jaren '70.

Muziekhistorisch buitenbeentje Frank Zappa komt in de literatuur over de Rockgeschiedenis jammer genoeg slechts zelden aan bod. In "*Zappa and the Anti-*

²⁶ COVACH, J. (1998). Listening to the Future: The Time of Progressive Rock 1968-1978; Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture; The Music's all that Matters: a History of Progressive Rock. *Notes, Volume 55/1*, pp. 77-80.

²⁷ ATTON, C. (2002). Progressive Rock Reconsidered. *Popular Music, Volume 21/3*, pp. 386-388.

²⁸ ROXON, L. (1969). *Rock Encyclopedia*. New York: Grosset and Dunlap.

²⁹ MARTIN, G. (1980). *A Companion to Twentieth-Century Opera*. London: Victor Gollanz Ltd.

³⁰ JOSEPHSON, N.S. (1992) Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock. *The Musical Quarterly, Volume 76/1*, pp. 76- 92.

³¹ McLEOD, K. (2001). Bohemian Rhapsodies: Operatic Influences on Rock Music. *Popular Music, Volume 20/2*, pp. 189-203.

³² MORRIS, M. (2000). Kansas and the Prophetic Tone. *American Music, Volume 18/1*, pp. 1-38.

³³ PALMER, J.R. (2001). Yes, 'Awaken', and the Progressive Rock Style. *Popular Music, Volume 20/2*, pp. 243-261.

³⁴ COVACH, J. (1992). *Progressive Rock, "Close to the Edge", and the Boundaries of Style*. (Lecture held at the conference at Thames Valley University, London, July 3-5).

³⁵ KAWAMOTO, A. (2005). 'Can You Still Keep Your Balance?': Keith Emerson's Anxiety of Influence, Style Change, and the Road to Prog Superstardom. *Popular Music, Volume 24/2*, pp. 223-244.

³⁶ ATTON, C. (2001). 'Living in the Past'? Value Discourses in Progressive Rock Fanzines. *Popular Music, Volume 20/1*, pp. 29-46.

³⁷ ALBIEZ, S. (2003). Know History! John Lyndon, Cultural Capital and the Prog/Punk Dialectic. *Popular Music, Volume 22/3*, pp. 357-374.

Fetishist Orchestra” van Arved Ashby³⁸, David Wraggs “*Or Any Art at All?: Frank Zappa Meets Critical Theory*”³⁹ en Bill Martins boek “*Avant Rock: Experimental Music from the Beatles to Björk*”⁴⁰ worden uitgebreide onderdelen van zijn gigantisch oeuvre in ogenschouw genomen. Geen van deze studies slaagt er echter in een echt degelijk overzicht te geven van dit zonderlinge fenomeen – dat zeer moeilijk binnen de bestaande muziekhistorische grenzen te plaatsen is – en dat zal naar alle waarschijnlijkheid ook in de toekomst nog wel een tijdje zo blijven.

Slechts één echt bruikbaar naslagwerk over de muziek die onder de noemer ‘Heavy Metal’ valt, vond ik bij Walser in zijn boek “*Running with the Devil: Power Gender and Madness in Heavy Metal Music*”⁴¹ met in het bijzonder het ook in *Popular Music* verschenen hoofdstuk “*Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity*”⁴². Dit artikel behandelt ongeveer hetzelfde onderwerp als deze thesis, maar de auteur laat het daarin gegeven chronologische overzicht net voor de opkomst van de ‘Progressive Heavy Metal’ eindigen. De nog niet gepubliceerde licentiaatsverhandeling “*Characteristics of Heavy Metal Chord Structures; Their Acoustic and Modal Construction, and Relation to Modal and Tonal Context*” van Esa Lilja⁴³ was bruikbaar voor de problemen aangaande de definitie van ‘Hard Rock’ en ‘Heavy Metal’ en de evolutie die de muziek onderging sedert haar geboorte uit de wortels van de ‘Blues’.

Omdat het overgrote deel van de ‘Progressive Heavy Metal’ tot dusver nog onbesproken is gebleven, moesten voor deze scriptie tenslotte een aantal minder wetenschappelijke bronnen worden gebruikt. Wat geschreven bronnen betreft werden een aantal artikels die specifiek betrekking hadden op het studieonderwerp uit “Billboard” en “Rolling Stone” aangewend. Voor informatie over een aantal recente muziekgroepen werden de officiële webpagina’s en een aantal artikels die op de

³⁸ ASHBY, A. (1999). Zappa and the Anti-Fetishist Orchestra. *The Musical Quarterly*, Volume 83/4, pp. 557-606.

³⁹ WRAGG, D. (2001). “Or any art at all?”: Frank Zappa meets critical theory. *Popular Music*, Volume 20/2, pp. 205-222.

⁴⁰ MARTIN, B. (2001). *Experimental Music from the Beatles to Björk*. Chicago: Open Court.

⁴¹ WALSER, R. (1993). *Running with the Devil: Power Gender and Madness in Heavy Metal Music*. London: Wesleyan University Press.

⁴² WALSER, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music*, Volume 11/3, pp. 263-308.

⁴³ LILJA, E. (2004). *Characteristics of Heavy Metal Chord Structures; Their Acoustic and Modal Construction, and Relation to Modal and Tonal Context*. Unpublished Licentiate Thesis, University of Helsinki, Faculty of Arts, Department of Musicology, Helsinki.

online encyclopedie Wikipedia waren verschenen, gebruikt. Over ‘Progressive Heavy Metal’ is tot op heden nog geen enkele wetenschappelijke studie verschenen. De enige studie die op een ernstige manier (tenminste delen van) de materie behandelt, is de scriptie “*Transcending Rock Tradition: Form, Text and Integration in the Music of Dream Theater*” van Kris Shaffer⁴⁴ over het overschrijden van de traditionele vormen van de Rockmuziek in ‘Prog Metal’ aan de hand van voorbeelden uit het oeuvre van DREAM THEATER. Voor biografische en discografische gegevens met betrekking tot andere ‘Progressive Heavy Metal’-bands moesten enkele weinig wetenschappelijke websites van een aantal groepen en artikels van Wikipedia volstaan. Van slechts één ‘Progressive Heavy Metal’-groep (wederom DREAM THEATER) kon ik de “*Full Score Anthology*”⁴⁵ bemachtigen. Dit boek bevat de partituren van een reeks door de groep geselecteerde nummers waarbij alle instrumenten in volledige muzieknotatie zijn uitgeschreven. Op de fanpagina’s van enkele ‘Progressive Heavy Metal’-groepen zijn soms door fans gemaakte tabulaturen te vinden, maar die zijn meestal van zeer bedenkelijke kwaliteit. Voor het overige vrees ik voor het bestaan van degelijke partituren van dit genre.

Een reeks bronnen van ondermeer Middleton en Beebe⁴⁶, Ken McLeod⁴⁷ en Kevin Holm-Hudson⁴⁸, behandelt de belangrijkste themata die in de ‘Progressive Rock’ (en in feite ook in ‘Progressive Heavy Metal’) voorkomen. Een aantal van de belangrijkste onderwerpen die in deze artikels worden behandeld zijn ruimte, buitenaardse wezens en zaken die in zich in de Fantasy-sfeer bevinden (waarbij de verhalen van Tolkien zeer populair zijn). Daarnaast werden door Binder⁴⁹, Bryson⁵⁰, Arnet⁵¹, Wall Hinds⁵² en Gross⁵³ een hele reeks (soms zeer interessante, vaak

⁴⁴ SHAFFER, K.P. (2002). *Transcending Rock Tradition: Form, Text and Integration in the Music of Dream Theater*. Unpublished Undergraduate Honors Thesis, Lawrence University Conservatory of Music, Appleton (Wisconsin).

⁴⁵ DREAM-THEATER. (2006). *Full Score Anthology*. Miami: Warner Bros. Publications.

⁴⁶ MIDDLETON, J. & BEEBE, R. (2002). The Racial Politics of Hybridity and Neo-Eclecticism in Contemporary Popular Music. *Popular Music, Volume 21/2*, pp.159-172.

⁴⁷ McLEOD, K. (2001). Bohemian Rhapsodies: Operatic Influences on Rock Music. *Popular Music, Volume 20/2*, pp. 189-203.

⁴⁸ HOLM-HUDSON, K. (2003). Apocalyptic Otherness: Black Music and Extraterrestrial Identity in the Music of Magma. *Popular Music and Society, Volume 26/4*, pp. 481-495.

⁴⁹ BINDER, A. (1993). Constructing Racial Rhetoric: Media Depictions of Harm in Heavy Metal and Rap Music. *American Sociological Review, Volume 58/6*, pp. 753-767.

⁵⁰ BRYSON, B. (1996). “Anything but Heavy Metal”: Symbolic Exclusion and Musical Dislikes. *American Sociological Review, Volume 61/5*, pp. 884-899.

⁵¹ ARNET, J. (1993). Three profiles of Heavy Metal Fans: A Taste for Sensation and a Subculture of Alienation. *Qualitative Sociology, Volume 16/4*, pp. 423-443.

⁵² WALL HINDS, E.J. (1992). The Devil Sings the Blues: Heavy Metal, Gothic Fiction and “Post-Modern” Discourse. *Journal of Popular Music, Volume 26/3*, pp.151-164.

bijzonder bekrompen) sociologische theorieën met betrekking tot ‘Heavy Metal’ als subcultuur uitgewerkt.

De vraag of de analysemethoden van de Esthetica (die gebruikelijk zijn in de ‘Klassieke Muziek’) ook voor de Rockkritiek kunnen worden aangewend, wordt behandeld in een blijkbaar zeer invloedrijke theorie “*Prolegomena to any Aesthetics of Rock Music*” van Bruce Baugh⁵⁴. Ook Gracyk⁵⁵, Young⁵⁶ en Shepherd⁵⁷ bevragen zich over hetzelfde onderwerp en Stephen Davies plaatst in “*Rock Versus Classical Music*”⁵⁸ aan de hand van Baugh’s theorie de twee muziekzuilen tegenover elkaar. Dit is ongetwijfeld een zeer interessant studiegebied, en het groeiende aandeel van klassieke vormen, structuren en citaten in de hedendaagse populaire muziek kan enkel nieuwe inzichten en stof tot nadenken opleveren. Anderzijds zou een muziekesthetisch luik ons in deze thesis te ver van de eigenlijke materie wegvoeren en daarom is er met spijt in het hart voor gekozen om dit onderwerp hier niet in detail te behandelen.

Een hele reeks artikels met een ogenschijnlijk voor deze thesis enorm rijk onderwerp en zinnenprikkelende titels als “*Roll over Beethoven*”⁵⁹, “*Roll over Bach, too*”⁶⁰, “*Roll over Sibelius*”⁶¹ en “*Tell Tchaikovsky the News: Postmodernism, Popular Culture, and the Emergence of Rock ‘N’ Roll*”⁶² buigen ook het hoofd over kwesties in de sfeer van de Esthetica. Ze onderzoeken de Modernistische en Postmodernistische kwaliteiten van ‘Rock & Roll’, maar bleken in feite maar matig bruikbaar voor het gevoerde onderzoek.

⁵³ GROSS, R. (1990). Heavy Metal Music: a New Subculture in American Society. *Journal of Popular Culture*. Volume 14/1, pp.119-130

⁵⁴ BAUGH, B. (1993). Prolegomena to any Aesthetics of Rock Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 51/1, pp.23-29.

⁵⁵ GRACYK, T. (1999). Valuing and Evaluating Popular Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 57/2, pp.205-220.

⁵⁶ YOUNG, J. (1995). Between Rock and a Harp Place. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 53/1, pp.78-81.

⁵⁷ SHEPHERD, J. (1982). A Theoretical Model for the Sociomusicological Analysis of Popular Music. *Popular Music*, Volume 2, *Theory and Method*, pp. 145-177.

⁵⁸ DAVIES, S. (1999). Rock Versus Classical Music. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, Volume 57/2, pp. 193-205.

⁵⁹ MIDDLETON, R. (1990). *Studying Popular Music*. Bury St Edmunds: St Edmundsbury Press. en WICKE, P. (1986). *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. New York: Cambridge University Press.

⁶⁰ KROLL, J. (1995). Roll over Bach, Too. *Newsweek*, Volume 126, Issue 17.

⁶¹ KARNICK, S.T. (2003). Roll Over Sibelius. *The American Spectator*, Volume onbekend, pp. 72-74

⁶² TUCKER, B. (1989). “Tell Tchaikovsky the News”: Postmodernism, Popular Culture, and the Emergence of Rock ‘N’ Roll. *Black Music Research Journal*, Vol. 9/2, pp. 271-295.

Het laatste, mijns inziens minder interessante onderzoeksgebied dat ik in de literatuurstudie voor deze scriptie een aantal malen aantrof, concentreert zich rond theorieën die de relatie tussen ‘Heavy Metal’, ‘Hard Rock’ en genderstudies aankaarten. Theorieën van Fast⁶³ en van Krenske en McKay⁶⁴ werden hiervoor bestudeerd, maar dit thema bleek geen echte meerwaarde te hebben voor een studie die het belang van ‘Klassieke Muziek’ voor de ontwikkeling van de ‘Rock’ wenst te onderzoeken.

Het laatste bijzonder belangrijke artikel is “*The Evolution of Music – a Comparison of Darwinian and Dialectical Methods*” van Derek Gatherer⁶⁵, waarin aan de hand van opeenvolgende stromingen in de ‘Jazz’ een soort evolutietheorie voor muziek wordt opgesteld. Dezelfde methodes, zoals ze in Gatherers artikel worden naar voor gebracht, blijken ook voor de ‘Rock’ uiterst bruikbaar, omdat ze ons in staat stelden aan de hand van de voorbeelden uit de Jazzgeschiedenis, een genealogie van de ‘Progressive Heavy Metal’ op te stellen. Op de theorie zal in het eerste hoofdstuk bondig worden ingegaan. Een poging om het model toe te passen op de behandelde muziekgenres komt in het laatste hoofdstuk aan bod.

Tot zover dit overzicht van de belangrijkste bronnen en studiedomeinen voor deze scriptie. De methodiek die we hebben gebruikt is de volgende: zoals uit het overzicht van het studiemateriaal blijkt, is er enerzijds vrij veel en vrij degelijk materiaal over dit onderwerp beschikbaar. Anderzijds kan worden vastgesteld dat nagenoeg iedere vermelde bron het onderwerp fragmentarisch (en in vele gevallen slechts terloops) aansnijdt. In deze scriptie hebben we ons dan ook methodologisch tot doel gesteld de diffuse informatie van de talrijke studies die over de kruisbestuiving van ‘Klassiek Muziek’ en ‘Rock’ zijn verschenen, in nauwer contact met elkaar te brengen. Daarna werd getracht om in de vele diverse deelaspecten van het complexe muziekhistorische proces dat het onderzoeksdomein poogt te beschrijven, aan de hand van een evolutionaire theorie, één coherente lijn te onderkennen. Het resultaat is een historisch overzicht dat aan de hand van reeds beschreven genres en periodes is opgesteld. Zoals in het begin van dit hoofdstuk echter werd opgemerkt, wordt de

⁶³ FAST, S. (1999). Rethinking Issues of Gender and Sexuality in the Music of Led Zeppelin: A Woman’s View of Pleasure and Power in Hard Rock. *American Music, Volume 17/3*, pp. 245-299.

⁶⁴ KRENSKE L. & MCKAY, J. (2000). ‘Hard & Heavy’: Gender and Power in a Heavy Metal Music Subculture. *Gender, Place and Culture, Volume 7/3*, pp. 287-304.

⁶⁵ GATHERER, D. (1997). The Evolution of Music – a Comparison of Darwinian and Dialectical Methods. *Journal of Social and Evolutionary Systems, Volume 20/1*, pp. 75-92.

gebruikelijke terminologie ten dele gehanteerd, maar wordt er her en der minder rigoureus mee omgegaan dan in de vakliteratuur meestal het geval is.

Aangezien in deze scriptie vrij veel benamingen van muziekstijlen en subgenres aan bod komen, heb ik ervoor gekozen termen die een bepaald muziekgenre aanduiden tussen aanhalingstekens te plaatsen. (Bijvoorbeeld: ‘Progressive Heavy Metal’). Dit heeft twee redenen: enerzijds bevordert het de leesbaarheid merklijk. Anderzijds – en dat is voor dit systeem een veel belangrijker argument – zijn de termen die verschillende subgenres aanduiden zowel in de vakliteratuur als in de eerder onwetenschappelijke muziekpers vaak voer voor discussie en bestaan er meestal verschillende standpunten en opinies over welke muziek en welke periode ze precies aanduiden. “*Wat Heavy Metal is voor sommigen, blijkt geen Heavy Metal te zijn voor anderen*”⁶⁶ merkt Lilja terecht op in het hoofdstuk “*On the Boundaries of the Genre*”⁶⁷. Het systeem van de aanhalingstekens poogt er de aandacht op te vestigen dat er in vele gevallen geen consensus bestaat over de juistheid van de termen. Daar we toch genoopt zijn delen van de terminologie over te nemen, is het systeem van de aanhalingstekens mijns inziens een goed compromis.

Tenslotte werden voor deze scriptie de richtlijnen gevolgd zoals ze zijn beschreven in de brochure “*Richtlijnen voor de licentiaatsverhandeling*” door prof. dr. L. Van Santvoort⁶⁸. Voor bibliografische gegevens en tekstuele referenties werd grotendeels een beroep gedaan op de appendix van de cursus Encyclopedie en Methodologie van dr. D. Moelants⁶⁹. Om muziekgroepen, nummers en albums aan te duiden, heb ik Bernward Halbscheffels systeem⁷⁰ overgenomen om bands steeds in kleine drukletters te schrijven en nummers en albums in cursief schrift. (Bijvoorbeeld: DEEP PURPLE, *Smoke on the Water*; *Dark Side of the Moon*, PINK FLOYD).

⁶⁶ LILJA, E. (2004). *Characteristics of Heavy Metal Chord Structures; Their Acoustic and Modal Construction, and Relation to Modal and Tonal Context*. Unpublished Licentiate Thesis, University of Helsinki, Faculty of Arts, Department of Musicology, Helsinki, p.6.

⁶⁷ LILJA, E. (2004). *Characteristics of Heavy Metal Chord Structures; Their Acoustic and Modal Construction, and Relation to Modal and Tonal Context*. Unpublished Licentiate Thesis, University of Helsinki, Faculty of Arts, Department of Musicology, Helsinki, pp. 5-8.

⁶⁸ VAN SANTVOORT, L. (s.d.). *Richtlijnen voor de licentiaatsverhandeling*. Unpublished brochure. Vakgebieden Geschiedenis van de Bouwkunst en Monumentenzorg en Geschiedenis van het Interieur en de Kunstnijverheid, Universiteit Gent.

⁶⁹ MOELANTS, D. (2003) *Encyclopedie en Methodologie van de Muziekwetenschap*. Unpublished handbook. Universiteit Gent.

⁷⁰ HALBSCHEFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin.

Deze scriptie bevat vier bijlagen: de eerste is een cd-bijlage die het best kan worden gebruikt tijdens de lezing; ze bevat korte muziekfragmenten die als illustratie fungeren bij de tekst. Hierbij werd voornamelijk voor instrumentale passages gekozen, omdat die het best het standpunt van deze scriptie ondersteunen. Op een tweede cd-bijlage staan zeven volledige werken die in het vierde hoofdstuk van deze scriptie worden besproken. De partituur in bijlage 3 is de schriftelijke neerslag van fragment 39 (DREAM THEATER – *Erotomania*) van de eerste cd en de vierde bijlage omvat de volledige partituur van het zevende nummer op de tweede cd (DREAM THEATER – *The Dance of Eternity*).

3. HOOFDSTUK I

DE PROGRESSIEVE PREHISTORIE¹ (1900-1960)

3.1. TEN GELEIDE

De geschiedenis van hoe het klassiek citaat zijn weg naar de Rockmuziek heeft gevonden, is een complex proces dat momenteel al meer dan een halve eeuw in beslag heeft genomen. Het zou bijgevolg bijzonder onverstandig zijn één welbepaald genre volledig verantwoordelijk te stellen voor die “*cross-over*”². Doorheen dit historisch overzicht zullen naast ‘Progressive Rock’ vanzelfsprekend nog tal van andere muziekstijlen aan bod komen, maar het is beter daar ten gepaste tijde op in te gaan. Vooraleer we evenwel met dit historisch overzicht van start kunnen gaan, is het in ieder geval interessant om bij wijze van afbakening van het onderwerp van deze scriptie een aantal specifieke kenmerken op een rijtje te zetten van wat in het algemeen met ‘Progressive’ wordt bedoeld. Het zal echter snel duidelijk worden dat ‘Progressive’ een vrij “*gladde*”³, verraderlijke term is die experiment, individualisme, esthetiek en vrij paradoxaal elementen van ‘Hoge Romantiek’ en futuristisch ‘hypermodernisme’ probeert te combineren.

“*Progressive Rock, Art Rock, Prog Metal, Symphonic Rock, Psychedelic Rock, Baroque Rock, Space Rock, Prog-Fusion, Jazz Prog, Experimental & Post-Rock, Avant-Prog, Canterbury Rock, Raga Rock, Kraut Rock, ...*”⁴. Uit deze korte opsomming mag onmiddellijk duidelijk worden dat het subgenre van de Rockmuziek dat in de vakliteratuur gemakshalve met de containerterm ‘Progressive Rock’ of ‘Prog’ wordt aangeduid, een amalgaam is van diverse kleinere genres. In feite worden in de gespecialiseerde tijdschriften, die Atton de “*Progressive Rock Fanzines*”⁵ noemt, bijna band per band de minieme verschillen als volledig andere

¹ MARTIN, B. (1998). *Listening to the Future: the Time of Progressive Rock 1968-1978*. Chicago: Open Court, p. 21.

² HALBSCHIEFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin, p.4.

³ ALBIEZ, S. (2003). Know History! John Lyndon, Cultural Capital and the Prog/Punk Dialectic. *Popular Music*, Volume 22/3, p. 359.

⁴ *A History of Progressive Rock*, [Online]. (s.d.). Available: <http://www.progarchives.com/Progressive-rock.asp#guide>.

⁵ ATTON, C. (2001). ‘Living in the Past’? Value discourses in progressive rock fanzines. *Popular Music*, Volume 20/1, p. 29.

genres aangeduid. Om te pogen toch wat duidelijkheid te scheppen in deze veelheid van termen, is een overzicht van de belangrijkste kenmerken van het gros van deze genres in ieder geval nuttig en nagenoeg onontbeerlijk voor goed begrip van de materie.

‘Progressive Rock’ is een ambitieuze, eclectische en vaak grandioze muziekstijl die bij het eind van de jaren ’60 ontstond in het Verenigd Koninkrijk, en de piek van haar populariteit bereikte in de vroege jaren ’70. Het initieel bijna uitsluitend Britse Rockgenre ontleent voornamelijk haar idioom aan klassieke voorbeelden en ‘Jazz-fusion’, in tegenstelling tot de ‘Amerikaanse Rock’ van die periode, die voornamelijk op ‘Rhythm & Blues’ en ‘Country’ gebaseerd was. Voor de artiesten die de vroege ‘Progressive’ belichaamden, was het verwerken van klassieke voorbeelden en ‘Jazz’ dan ook een poging om Rockmuziek naar een hoger niveau van complexiteit en virtuositeit te brengen en aan de verstarrende beperkingen van de zogeheten radorock te ontsnappen. Enkele van de voornaamste elementen⁶ zijn:

- Lange, epische composities waarin harmonische en melodische patronen doorheen het integrale verloop worden verwerkt en uitgesponnen, die vaak herhaaldelijke beluistering vergen om het totaalbeeld te kunnen vatten. Veelal kunnen deze als een knipoog naar de suitevorm of de Romantische liedcyclus uit de ‘Klassieke Muziek’ worden begrepen.
- Ongewone vocale technieken en gebruik van meerstemmige vocale harmonieën zijn in dit muziekgenre en haar opvolgers legio.
- Teksten met vaak bijzonder moeilijke en ondoordringbare verhaallijnen, die onderwerpen kunnen behelzen, gaande van historisch, Fantasy, Science Fiction, religie, liefde tot waanzin, oorlog, ...
- Conceptalbums waarvan de verhaallijn doorheen alle nummers van een CD wordt uitgewerkt.
- Prominent gebruik van elektronische instrumentatie (zoals Hammondorgel, Moog synthesizer en Mellotron) en vervorming van het gitaarsignaal (met overdrive, distortion, chorus, phaser, flanger, delay, wah wah, ...).

⁶ A Definition of Progressive Rock, [Online]. (s.d.) Available: <http://www.progarchives.com/Progressive-rock.asp#definition> ; Progressive Rock, [Online]. (s.d.). Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Progressive_rock

- Complexe tempi (7/8, 9/8, 13/8, ...), frequent voorkomen van de minder gebruikelijke modi en harmonisch mineur, afwijkende stemmingen, en solopassages voor nagenoeg alle instrumenten.
- Letterlijk citaat van klassieke voorbeelden, stijlcitaat, adaptatie en arrangement van klassieke precedenten (o.m. Stravinsky, Copland, Bartók, Moessorgski, Prokofiev, Janáček, Bach, Boccherini, Vivaldi, Paganini, Beethoven, Holst, Mozart, ...).

Het einde van de jaren '70 naderend, verloor wat Macan als de “*gouden periode van de Progressive Rock*”⁷ beschrijft, haar populariteit ten voordele van andere muziekstijlen, waarvan de opkomende ‘Punk’ als voornaamste te noemen valt. Desalniettemin was de toon gezet voor het verder onderzoeken van wat de mogelijkheden van de zogenaamde “*Nexus of Classical and Rock*”⁸ nog voor het publiek in petto had. Het is de bedoeling in het historisch overzicht dat volgt, aan de hand van stijlen (en voorbeelden daarvan), een overzicht te schetsen van op welke wijze ‘Klassieke Muziek’ in steeds verregaandere mate als fundament van Rockmuziek is gaan fungeren.

3.2. EVOLUTIONAIR PERSPECTIEF

Om een logische lijn te zien in het navolgend overzicht, is het nodig een aantal hulpmiddelen uit de sociale wetenschappen, i.c. het cultureel evolutionisme, aan te wenden. Het cultureel evolutionisme is een omstreden punt in de antropologie en sociologie dat als uitgangspunt neemt dat menselijke cultuur een steeds evoluerend fenomeen is, gestuurd door een reeks welbepaalde drijfveren; het doel van het onderzoek is die drijfveren te ontdekken.

Het model dat Derek Gatherer⁹ voor de evolutie in de ‘Jazz’ heeft opgesteld, zal als sjabloon kunnen dienen voor de soortgelijke evoluties die in de Rockmuziek hebben plaatsgevonden. In dit model wordt onderzocht hoe stilistische spanningen en

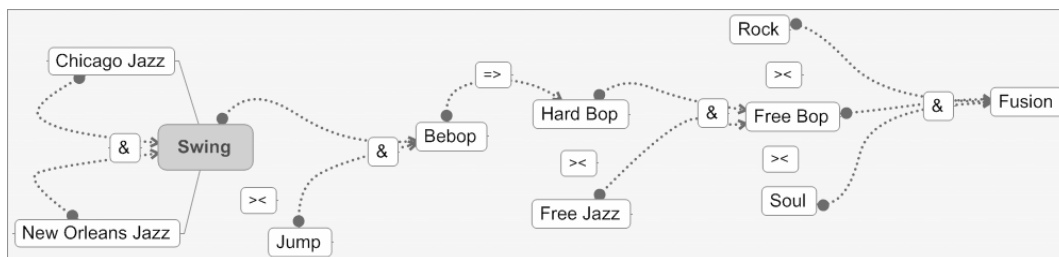
⁷ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 29.

⁸ DUXBURY, J.R. (2001). “The Nexus of Classical and Rock”. *Progression*, Vol. 39, pp. 70-74.

⁹ GATHERER, D. (1997). The Evolution of Music – a Comparison of Darwinian and Dialectical Methods. *Journal of Social and Evolutionary Systems*, Volume 20/1, pp. 75-92.

tegenstrijdigheden binnen bepaalde muziekstijlen en subgenres d.m.v. Hegeliaans dialectische processen en Darwiniaanse selectieprocessen aanleiding kunnen geven voor de totstandkoming van andere. Ook kan de confrontatie van het ene muzikale genre met het andere leiden tot de suprematie van één van beiden (de zogeheten “*survival of the fittest*”).

In het dialectische model [Figuur 1] zou (aldus Gatherer) de confrontatie van de ‘New Orleans’ (these) en de ‘Chicago (antithese) Jazz’ aanleiding gegeven hebben tot de ‘Swing’ (synthese). Door de confrontatie met de ‘Jump’ (antithese) zou de ‘Bebop’ (synthese) tot stand zijn gekomen. Na een soortgelijk proces van ‘Hard Bop’ (these) en ‘Free Jazz’ (antithese), zou in de jaren ’60 de ‘Free Bop’ (synthese), uitgedaagd door de oprukkende ‘Rock & Soul’-muziek (antithese), zich hebben ontwikkeld tot ‘Fusion’ (synthese), enzovoort.



Figuur 1: Evolutie van de 'Jazz' in de twintigste eeuw.

In het Darwiniaanse model worden paradigmatische veranderingen in het muziekbestel verantwoordelijk gesteld voor stilistische wijzigingen in specifieke muziekgenres. Zowel technologische veranderingen (gaande van verbetering van het instrumentarium tot vondsten zoals die van de *walking bass*) als de confrontatie van oude en jonge instrumentalisten, kunnen aan de basis liggen van muzikale innovatie (maar kunnen ook generische vermenging tot gevolg hebben). Te grote complexiteit van of te geringe affiniteit van de individuele luisteraar met bepaalde genres kunnen deze onaantrekkelijk maken. Tenslotte kan ook interactie van niet-muzikale (zoals demografische en technologische) elementen zijn invloed binnen de muziek laten voelen.

Of het nu om het Darwiniaans model (variatie, overdracht, selectie) of om het dialectische model (these, antithese, synthese – en *Aufhebung* –) van verandering gaat, in het geval van muziek is het resultaat steeds soortgelijk (oude genres verdwijnen, nieuwe genres bieden zich aan, nieuwe genres gaan te leen bij oude genres, enz.).

“Subgenres komen tot bloei, en vermengen zich met elkaar”¹⁰; en daarna kan het proces opnieuw beginnen. Een groot voordeel van dit model is dat het in feite op elke muziekstijl kan worden toegepast en dat het, wanneer plotse veranderingen in bepaalde muziekstijlen of publieke smaakpatronen plaatsvinden, muziekhistorici kan aanzetten om te onderzoeken welke sociale, technologische of muziektechnische fenomenen deze wijziging teweeggebracht kunnen hebben. Anderzijds heeft het model als groot nadeel dat het speculatief van aard is en zeer doelmatig kan worden gebruikt voor de verklaringen die men aan een bepaald muziekfenomeen wil geven.

In het gros van de gebruikte bronnen is vrijwel steeds in mindere of meerdere mate een aspect van dit muziek-evolutiemodel te onderkennen, al is het mijn overtuiging dat het merendeel ervan onvolledig (en soms zelfs onjuist) is. Zo beschouwen in de voorbije tien jaar zowel Macan¹¹ als Albiez¹² de opkomst van de ‘Punk’ rond het einde van de jaren ’70 als het antithetische antwoord op de ‘Progressive Rock’, maar geen van beiden vervolledigt de dialectische beweging (hoewel reeds tegen de late jaren ’80 door bemiddeling van de ‘New Wave of British Heavy Metal’ de ‘Punk’ en de ‘Progressive Rock’ met elkaar worden verzoend in een – synthetisch – nieuw genre, i.e. ‘Progressive Heavy Metal’). Walser¹³ slaagt er op zijn beurt, in zijn eerder op basis van (Darwinistische) selectie opgestelde overzicht van de evolutie van de Rockgitaar, dan weer wel in om de jaren ’80 van de ‘Heavy Metal’ in zijn betoog te verwerken, maar laat eveneens de ‘Progressive Heavy Metal’ buiten beschouwing. Ter verdediging van Walser kan weliswaar worden opgemerkt dat de ‘Prog Metal’ bij het verschijnen van zijn werk nog in de beginfase van zijn ontwikkeling was. Het is dan ook in deze verhandeling de bedoeling om de beide theorieën met elkaar in overeenstemming te brengen en de hiaten op te vullen.

Het is zeker geen evidentie om in vijftig jaar Rockgeschiedenis (die de meest uiteenlopende muziekgenres heeft voortgebracht) één rode draad te zien. Daarom kan deze poging om dat wel te doen overkomen als een artificiële en teleologische betrachting om de Rockgeschiedenis in een vooropgesteld schema te laten passen.

¹⁰ HENDERSON, T. (1999). Splinter Groups: Metal Subgenres Flourish and Fuse. *Billboard*, Volume 111, Issue 23, s.l.

¹¹ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, pp. 179-180.

¹² ALBIEZ, S. (2003). Know History! John Lyndon, Cultural Capital and the Prog/Punk Dialectic. *Popular Music*, Volume 22/3, pp. 357-374.

¹³ WALSER, R. (1993). *Running with the Devil: Power Gender and Madness in Heavy Metal Music*. London: Wesleyan University Press.

Toch is de notie van één logische evolutie niet zo bij het haar gegrepen als op het eerste zicht misschien wel zou kunnen lijken, aangezien uit een vrij aanzienlijk aantal biografische elementen van muzikanten, die van deze veronderstelde evolutie in de rockmuziek deel uitmaken, blijkt dat die doelgerichte evolutie er wel degelijk is. Het is één van de doelstellingen van deze verhandeling om dat aan de hand van meer dan louter biografische elementen te bewijzen (in het hoofdstuk over ‘Progressive Heavy Metal’).

3.3. CITAAT, STIJLCITAAT, ARRANGEMENT, ADAPTATIE EN PARODIE

Zoals we in de loop van deze scriptie zullen zien, baseert een wezenlijk stuk van de Rockgeschiedenis zich op het gebruik en de verwerking van elementen uit andere muziekgenres. Arrangementen, citaten, adaptaties en parodieën van genrevreemd muzikidoom zijn enkele van de belangrijke stijlmiddelen die in de Rockgeschiedenis veelvuldig voorkomen en die in deze verhandeling zullen worden besproken.

Het voornaamste van die stijlmiddelen is het citaat. De verklaring die door Grove voor dit begrip wordt gegeven is de volgende: “[een citaat is] *de incorporatie van een relatief kort segment van een bestaand stuk muziek in een ander werk, gelijkaardig aan het citaat in de spraak of de literatuur, of een segment van een bestaand stuk muziek [dat] op die manier [wordt] geïncorporeerd in een later werk*”¹⁴. Aangezien een hele reeks soortgelijke verwerkingen van oudere voorbeelden in de hedendaagse muziek volgens de letter van deze definitie *stricto sensu* buiten beschouwing zouden moeten worden gelaten, zal een andere interpretatie (namelijk die van het Duitse equivalent “*Zitat*”¹⁵) worden gebruikt die in Grove de naam “*borrowing*”¹⁶ meekrijgt. In die betekenis wordt de term “citaat” doorheen deze scriptie gehanteerd: om het gebruik van een “*motief, enkele maten, karakteristieke*

¹⁴ “Quotation”. SADIE, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 20). London: Macmillan Publishers Limited, p. 689.

¹⁵ “Quotation”. SADIE, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 20). London: Macmillan Publishers Limited, p. 690.

¹⁶ “Borrowing”. SADIE, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 20). London: Macmillan Publishers Limited, pp. 5-41.

progressies [...] of een kort stuk”¹⁷ uit het origineel en een veelheid aan ontleningspraktijken aan te duiden.

Wanneer de specifieke conventies van een bepaald klassiek genre aanwezig zijn, maar er geen bestaand werk uit die periode wordt geciteerd, dan zullen we het hebben over een “stijlcitaat”. In een adaptatie of arrangement zullen delen van een bestaand klassiek voorbeeld bewaard blijven, maar deze zullen bijvoorbeeld tegen de achtergrond van een Rockbegeleiding zijn geplaatst.

Klassiek citaat kan een humoristisch effect creëren¹⁸, wanneer bijvoorbeeld de stijl van het geciteerde werk en van de stijl waarin het wordt geciteerd absoluut niet in overeenstemming zijn. Een vroeg voorbeeld daarvan is de referentie die naar Wagners *Tristan und Isolde* wordt gemaakt in Debussy’s *Golliwogg’s Cakewalk* (cfr. infra). Voor dergelijk humoristisch gebruik van klassiek citaat zal de term “parodie” worden gebruikt. Parodie komt voornamelijk voor wanneer een zeer grote discrepantie bestaat tussen het referentiekader van het origineel en de moderne adaptatie, of wanneer het (klassieke) citaat moedwillig een humoristisch effect nastreeft (zoals in talrijke voorbeelden in het oeuvre van FRANK ZAPPA). Tenslotte zullen we ook spreken over parodie wanneer grote stilistische incongruenties voorkomen tussen het origineel en de bewerking (zoals bijvoorbeeld de SPINAL TAP-adaptatie *Heavy Duty* van Boccherini’s strijkkwartet in E, waarbij de bewaarde melodielijn op een begeleiding van harmonisch incorrecte power-chords is geplaatst).

3.4. DE VOORGESCHIEDENIS: WEDERZIJDE BEÏNVLOEDING EN INTERESSE

Hoe vernieuwend het verwerken van klassieke elementen ook was voor de Rockmuziek aan het einde van de jaren '60, toch was het overschrijden van de grenzen van ‘hoge’ en ‘lage’ kunst¹⁹ (of zoals Halbscheffel ze benoemt “*Ernste Musik*” en “*Unterhaltungsmusik*”²⁰) in de eerste helft van de twintigste eeuw zowel

¹⁷ HALBSCHIEFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*.

Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin, p. 98.

¹⁸ “Quotation”. SADIE, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 20).

London: Macmillan Publishers Limited, p. 691.

¹⁹ KIRK, S. (2004) *Prodigal Prodigy – Virtual Virtuosity: Parallels in the Incorporation of Classical Music Into Rock and Heavy Metal*. [Online] Unpublished Sophomore Project. Available: <http://www.union.edu/Scholars/soph/kirk.htm>.

²⁰ HALBSCHIEFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin, p. 7.

voor ‘Jazz’ als ‘Klassieke Muziek’ reeds een verworvenheid. Een integraal overzicht van de opkomst van de twintigste-eeuwse populaire muziek zou ons te ver voeren, en heeft binnen dit discours niet echt een functie. Anderzijds is het nodig, teneinde een volledig overzicht te geven van waar de wortels van ‘cross-over’ liggen, kort in te gaan op een aantal van de vroegste voorbeelden ervan, om daarna op de gelijkenissen en verschillen met de ‘Progressive’ te kunnen wijzen.

3.4.1. Jazz in Europa en in de Kunstmuziek

In het begin van de twintigste eeuw bereikt een veelheid van, voornamelijk zwarte, Amerikaanse muziekgenres Europa. De ‘Ragtime’ en ‘Cakewalks’ laten hun invloed gelden in militaire blaaskapellen (ondermeer door de muziek van de Amerikaanse componist en dirigent John Phillip Sousa). Daarnaast gaan koren van als slaaf geboren zwarten, zoals de FISK JUBILEE SINGERS²¹, op maandenlange Europese tournees (1877), met een repertoire dat voornamelijk is samengesteld uit ‘Spirituals’ en ‘Plantation-Songs’. Zodoende verworden een aantal van de voor Europa initieel vrij exotische Amerikaanse genres vrij snel van een extravagantie tot een voor het grote publiek toegankelijke muziek. Deze nieuwe invloed gaat evenmin aan een aantal Europese componisten van die tijd voorbij.

Het vroegste, en eveneens meest voor de hand liggende voorbeeld is de 9^e symfonie van Antonin Dvorák *Uit de Nieuwe Wereld*. Hij schreef het werk in de periode dat hij artistiek directeur van het conservatorium van New York was (1892-1895)²², en hij zou melodiefragmenten gebruikt hebben uit ‘Spirituals’, Amerikaanse liederen en Indianengezangen. Ook in latere werken zou Dvorák nog teruggrijpen naar deze Amerikaanse invloeden, waarvan het strijkkwartet Op. 96 in F, bijgenaamd *Nigger-Quartet*²³, slechts één van de voorbeelden is.

Ook in Frankrijk is rond de eeuwwisseling de Amerikaanse geest merkbaar bij bijvoorbeeld Claude Debussy, wanneer deze in een nationalistische poging om de Franse muziek van de invloed van Richard Wagner te bevrijden ook een Amerikaans idioom gaat gebruiken. Voor de Pianosuïte *Children’s Corner* (1906-1908) gebruikte hij *Golliwogg’s Cakewalk*, en ook *The Little Nigger* (1909), *Minstrels* en *Générale*

²¹ HALBSCHÉFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin, p. 17.

²² “Antonin Dvorák”. (1979). *Grote Winkler Prins Encyclopedie*. (Vol. 8). Brussel: Elsevier Argus, pp. 23-24

²³ HALBSCHÉFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin, p. 19.

Lavine Eccentric (1910-1912) kregen het predicaat “*dans le style et le mouvement d’un Cakewalk*”²⁴ mee. Hoewel we enkel kunnen speculeren over de motieven voor het verwerken van Amerikaanse elementen in zijn oeuvre, kunnen we stellen dat het gebruik van Afro-Amerikaanse codes in Europese kunstmuziek hier definitief een aanvang neemt. Rond deze periode (1910) was Igor Stravinsky voor het eerst in Parijs en het is niet ondenkbaar dat ook hij dan in contact is gekomen met deze nieuwe invloeden, hoewel men daarover enkel kan speculeren. Zijn *Ragtime for Eleven Instruments* schreef hij echter pas in 1918; op zijn *Ebony Concert*, waarin hij eveneens Jazzelementen²⁵ verwerkte, was het wachten tot 1945.

De hoog-/laagdichotomie zou echter in de jaren ’20 van de twintigste eeuw pas echt tot volle ontplooiing komen, daar het muziekestablishment niet meteen bereid was de uitheemse *ongecultiveerde* invloeden zonder slag of stoot te aanvaarden. Hoezeer ook Adorno’s *Dialektik der Aufklärung* geschikt zou zijn om deze bewering uit te werken, zou het ons hier te ver voeren en daarenboven lijkt een kort citaat van Paul Hindemith uit 1920 in een brief aan zijn uitgever even geschikt om een gelijkaardig beeld van de situatie te kunnen scheppen: “*Kan je ook Foxtrotts, Bostons, Rags en andere kitsch gebruiken? Wanneer ik geen fatsoenlijke muziek meer kan bedenken, schrijf ik altijd zulke zaken*”²⁶. Zijn in 1921 geschreven *Ragtime (wohltemperiert)* werd slechts zesenzestig jaar later voor het eerst opgevoerd, en andere ‘Foxtrotts’, ‘Bostons’ en ‘Rags’ zijn van Hindemiths hand niet bekend. Dat deze ‘lage’ kunstinvloeden niet voor vol werden aanzien, zou nog een groot deel van de twintigste eeuw voortduren.

De volgende stap in de richting van ‘cross-over’, wordt in 1923 door Darius Milhaud genomen²⁷ wanneer hij het ballet *La Création du Monde*²⁸ schrijft. Door contact met de vroege ‘Jazz’ in Parijs, en vooral na een bezoek aan Londen in 1920, bekwaamde hij zich meteen in het stijlcitaat van de ‘Jazz’. Naast de bezetting verwerkte hij in *La Création du Monde* een aantal typische Jazzelementen (waaronder

²⁴ HALBSCHÉFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin, p. 22.

²⁵ HALBSCHÉFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin, p. 23.

²⁶ HALBSCHÉFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin, p. 20.

²⁷ HALBSCHÉFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin, p. 24.

²⁸ “Darius Milhaud”. (1979) *Grote Winkler Prins Encyclopedie*. (Vol. 15). Brussel: Elsevier Argus, p. 370.

het voortdurende gebruik van syncopen, die de melodielijnen een grotere contrapuntische vrijheid verschaffen en de indruk wekken dat het om één grote improvisatie gaat). Wat bij Debussy was begonnen, en bij Stravinsky duidelijker geworden was, werd bij Milhaud een vaststaand feit. Zijn Jazzgeïnspireerde muziek liet zich doorheen heel Europa gelden en daarmee was het laatnegentiende-eeuwse streven van de ‘Nieuwe Franse Muziek’ – de Franse muziek van Wagners invloed te ontdoen – in wezen bereikt.

3.4.2. Europese Kunstmuziek bij Jazzmuzikanten

Kort na de eeuwwisseling gaan klassiek gevormde muzikanten zich, net zoals hun collegae aan de ‘populaire’ kant van het spectrum, distantiëren van “de andere muziekzuil”. Ragtimecomponisten als Scott Joplin wilden onder geen beding onder ‘Jazz’ gerekend worden en componisten als Debussy, Stravinsky en Milhaud (die allen Jazzelementen in enkele van hun composities verwerkten), waren evenmin als Paul Whitemans ‘Symfonische Jazz’-stijl, onder ‘Jazz’ te classificeren. In zoverre daar iets over bekend is, zou het in Jazzkringen niet anders zijn geweest. De wederzijdse fascinatie voor elkaars idioom valt echter, zoals uit bovenstaande voorbeelden blijkt, niet te loochenen. Whiteman verwerkte in zijn ‘Symphonic Jazz’ al delen uit Wagners *Tristan en Isolde* in *The Man I Love* en citaten van Stravinsky’s *Petroesjka* in *Nobody’s Sweetheart*. Het is niet anders met een groot aantal Jazzmuzikanten die in de loop van de twintigste eeuw steeds meer geïnteresseerd geraken in de ‘Europese Kunstmuziek’. Naar klassiek voorbeeld, gaan ook Jazzcomponisten klassieke invloeden met hun eigen muziek vermengen. Enkelen gaan Kunstmuziek schrijven en die in Jazzarrangement verwerken, anderen gaan bestaande Kunstmuziek door middel van citaat in hun eigen Jazzidioom inbouwen.

In 1938 nam Benny Goodman Alex Templetons compositie *Bach goes to Town* met ondertitel *Fugue in Swing* op. Het stuk bevatte geen letterlijk citaat van werk van Johann Sebastian Bach, maar Goodman poogde een klassiek vermoeden te evoceren door het ‘Big Band’ Concerto Grosso-arrangement waarin het gegoten was. In zijn verdere carrière nam Goodman meermaals ideeën uit werken van de Kunstmuziek (van o.m. Mozart, Brahms, Copland en Von Weber) over, maar hij liet zich nooit in de verleiding brengen om de twee muzikale werelden daadwerkelijk met elkaar te verbinden. Het waren Stéphane Grappelli, Joe South en Django Reinhardt die het ‘cross-over’-idee in de praktijk brachten met hun arrangement van Bach’s

Dubbelconcert in D Moll, BWV 1043.²⁹ De stilistische elementen uit alle latere bewerkingen van klassieke composities, hetzij in de Jazz- of Rockgeschiedenis, zijn grosso modo terug te voeren naar de methode die in *Improvisation sur le 1er mouvement du concerto en re mineur de J.S. Bach* wordt gehanteerd. Dit werk kan dan ook als prototype worden beschouwd in de geschiedenis van het klassiek citaat.

Ook in *Improvisation on Tsjaikofski* bewerkte Reinhardt een klassiek voorbeeld tot een eigenzinnige, van de Amerikaanse 'Big Band'-swing afwijkende, Europees aandoende Jazzcompositie. Hoewel hij zich dus in feite in het niemandsland tussen 'Jazz' en 'Klassiek' waagde, wordt hij niet gerekend tot wat de geschiedenis inging als de zogeheten 'Third Stream'³⁰, een muziektheoretische stroming die de kloof tussen 'Jazz' en de Westerse Europese muziektraditie moest overbruggen. De term, en voor een groot stuk ook de muziek die ermee bedoeld wordt, waren het geesteskind van hoornvirtuoos Gunther Schuller en zijn samenwerking met Jazzpianist John Lewis. In Schullers visie "*kon de Westerse Kunstmuziek nog één en ander leren van de ritmische vitaliteit van Jazz, waar Jazz tot nieuwe ontplooiing zou kunnen komen in de grootschalige vormen en complexe tonale systemen van de Kunstmuziek*"³¹. De 'Third Stream' zou zodoende "*een muziekstijl zijn die, door improvisatie, geschreven compositie of beiden, de essentiële karakteristieken en technieken van de Westerse Kunstmuziek en diverse etnische en streekgebonden stijlen zou synthetiseren*"³². Bij Schuller was het resultaat klassiek geïnspireerde 'Jazz', nog klassieker dan ze initieel al was. In zijn compositie *Transformation* uit 1957, worden de beide stijlen "*initieel in opéénvolging voorgesteld – in rustige coëxistentie – en daarna, in competitieve juxtapositie*"³³. John Lewis' pogingen voor het creëren van een 'Third Stream' komen best tot uiting in zijn samenwerking met vibrafonist Milton Jackson in THE MILTON JACKSON QUARTET, later THE MODERN JAZZ QUARTET (kortweg MJQ). Lewis zocht vooral inspiratie in elementen uit de

²⁹ HALBSCHIEFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin, p. 35.

³⁰ HALBSCHIEFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin, p. 36.

³¹ "Gunther Schuller". (1986). *The New Grove's Dictionary of American Music*. (Vol. IV). London: Macmillian Publishers Limited, p. 337.

³² TARUSKIN, R. (2005). *The Oxford History of Western Music*. (Vol 5). Oxford: Oxford University Press, p. 336.

³³ TARUSKIN, R. (2005). *The Oxford History of Western Music*. (Vol 5). Oxford: Oxford University Press, p. 337.

Europese Barokmuziek³⁴ (zoals Suitevorm, Fugato en Contrapunt), die hij in eigen Jazzcomposities verwerkte. Ondanks die eclectische aanpak, gebruikte hij vrij weinig Bach-citaten en zelfs op een conceptalbum als *Blues on Bach* bleef het bij korte parafrasen. Zodoende bewees Lewis terdege zijn vorming te hebben genoten in twee muzikale tradities. Anderzijds slaagden Lewis noch Schuller er in de theoretisch beoogde fusie van beide genres te verwezenlijken. De ‘Third Stream’ realiseerde geen integratie van ‘Jazz’ en ‘Klassieke muziek’ in één unificerende muziekstijl, maar beiden werden in het beste geval eerder alternerend en als opposanten naast elkaar geplaatst. Het theoretische uitgangspunt dat ‘Jazz’ en ‘Kunstmuziek’ elkaar als gelijken konden treffen, bleef onbewezen en de ‘Third Stream’ doofde uit bij het begin van de jaren ’80.

[fragment 1]

Hoewel de filosofie achter de ‘Third Stream’ wat utopisch en onhaalbaar scheen (en uiteindelijk ook zou blijken), kreeg het idee om ‘Jazz’ met elementen uit de ‘Europese Kunstmuziek’ en klassieke citaten te vermengen bij het begin van de jaren ’50 grote bijval, wat leidde tot tal van Jazzsuites en Jazzfuga’s en een hele serie Franse titels. Ook een aantal van de grote namen gingen met klassieke voorbeelden aan de slag. De bewerking³⁵ *All the Things You C#* van Rachmaninovs Prélude Op.3 N°2 door Charles Mingus³⁶ uit 1955 kan als één van de meer gedurfde voorbeelden van deze trend worden beschouwd. Anderzijds deden de integratie van Europese muziekidealen veel zwarte Jazzmuzikanten teruggrijpen naar de zwarte *roots* van ‘Jazz’ en ‘Blues’, en de opkomst van de ‘Hard Bop’³⁷ maakte in het midden van de jaren ’50 bij Jazzpuristen abrupt een einde aan de nieuwe tendens. Een aantal van Schullers en Lewis’ ideeën hadden evenwel hun deugdelijkheid bewezen. In de daaropvolgende jaren waren er in de Jazzscène nog een aantal ‘cross-over’-voorbeelden van ondermeer Jacques Loussier (met *Play Bach*) en de SWINGLE

³⁴ HALBSCHÉFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin, p. 38.

³⁵ *Mingus at the Bohemia*, [Online]. (1955). Available: <http://webusers.siba.fi/~eonttone/mingus/details/fantasy/ojc045.html>

³⁶ Charles Mingus, [Online] (s.d.). Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Charles_Mingus

³⁷ HALBSCHÉFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin, p. 40.

SINGERS³⁸, maar in tussentijd was op een ander front een nieuwe tendens op gang aan het komen die voor ons discours van groter belang zou zijn.

3.5. OPKOMST VAN DE 'ROCK & ROLL': SYNTHESE VAN DE POPULAIRE MUZIEK

De term 'Rock & Roll' werd initieel gebruikt om de populaire muziek van de tweede helft van de twintigste eeuw aan te duiden, doch meer recentelijk en in engere zin wordt ermee op de dominante muziekstijl van de jaren '50³⁹ gedoeld. Het ontstaan van de term gaat terug op teksten van een aantal 'Blues'-nummers uit de jaren '30, waar deze fungeerde als een eufemisme voor seks. Het genre wordt in Grove omschreven als een samensmelting van zwarte 'Rhythm & Blues' en blanke 'Country'-muziek⁴⁰; de nadruk van die erfenis ligt echter op de zwarte roots van de muziekstijl. De 'Blues', waarvan hier sprake is, kan in dit discours gemakshalve (hoewel daarover zeker nog te discussiëren valt) als een harmonisch en melodisch eenvoudiger, maar emotioneel beladen, melancholische vorm van 'Jazz' beschouwd worden. De combinatie van 'Boogie-Woogie'-ritme, de liedvormen en zangstijl van de wat rauwere 'Blues' en de meer populaire 'Tin Pan Alley'-stijl, met her en der nog een paar 'Gospel'-uitroepen en 'Hillbilly'-kreten opgesmukt, gaven het genre een zeer specifiek, dansbaar, en van bij het prille begin al bijzonder eclectisch karakter.⁴¹

De snelle ontwikkeling van de 'Rock and Roll' en de enorme bijval die het genre al vrij snel na haar ontstaan kon genieten, werd in de hand gewerkt door een aantal zeer cruciale en in de muziekgeschiedenis vrij unieke factoren⁴². De eerste stimulans is de economische voorspoed van kort na de Tweede Wereldoorlog; de tweede is de groei van massamediatisering van de cultuur; de derde komt voort uit de leemte die het uiteenvallen van de grote swingorkesten net na de oorlog achterlaat; en ten vierde tenslotte, werkte de migratie van miljoenen blanken en zwarten uit Zuidelijke staten de VS naar het Noorden en Westen de wederzijdse beïnvloeding in

³⁸ HALBSCHÉFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin, pp. 41-43.

³⁹ "Popular Music". (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol.20). London, Macmillan Publishers Limited, p. 128.

⁴⁰ "Popular Music". (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 20). London, Macmillan Publishers Limited, p. 128.

⁴¹ "Rock and Roll". (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 20). London, Macmillan Publishers Limited, pp. 486-487.

⁴² "Rock and Roll". (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 20). London, Macmillan Publishers Limited, pp. 486-487.

de hand. Dat laatste is een zeer merkwaardig fenomeen, gezien op dat moment in delen van de Verenigde Staten de rassenscheiding nog steeds een feit was. Desalniettemin nemen blanke adolescenten de muziek van een hele resem zwarte idolen over. Op de rassensegregatie zal in het volgende hoofdstuk dieper worden ingegaan.

De pioniers van de vroegste muziek die voor 'Rock and Roll' zou kunnen doorgaan, waren voornamelijk Afrikaans-Amerikaanse muzikanten. In feite dus nog geen Rockmuzikanten, maar zwarte Bluesgitaristen; anderzijds zijn ze dermate belangrijk en invloedrijk voor de eerste vijftien jaar van de Rockgeschiedenis, dat het erg onvolledig zou zijn ze niet in dit overzicht op te nemen. In het midden van de twintigste eeuw bestond 'Blues' in verschillende vormen, met de belangrijkste centra in de rurale gebieden van de Mississippi-delta en (ten gevolge van de grote noordwaartse migratie tijdens de depressie en de Tweede Wereldoorlog) in Chicago. Wat beide soorten 'Blues' typeert, is dat ze van een twaalf maten lange harmonische progressie (op I-IV-V gebaseerd) gebruik maken, een strofe-refrein structuur (meestal A-A-B) hanteren en dat men voor op improvisatie gebaseerde solopartijen voornamelijk teruggrijpt naar de pentatonische (majeur en mineur) modus, waarbij bepaalde noten worden gebogen naar andere (de zogenaamde "bent" of "blue notes"). De zangstijl is emotioneel geladen en harmonisch complex (een verwijzing naar een andere zwarte wortel van de 'Blues', namelijk de 'Gospel') en de teksten zijn frequent weemoedig van inslag en handelen over tegenslag en strijd.⁴³ Onder de artiesten die voor de vroegste variant, de zogenaamde 'Delta-Blues' het meest invloedrijk waren, moeten hoofdzakelijk SON HOUSE, ROBERT JOHNSON, HUDDIE "LEADBELLY" LEDBETTER en BLIND LEMON JEFFERSON vermeld worden. Het is echter wanneer een voormalig katoenplukker McKinley Morganfield (beter bekend als MUDDY WATERS) in de late jaren '40 in Chicago een Bluesgroep opricht, dat de archetypische groepformatie (zowel voor 'Blues' als voor 'Rock') een feit wordt. Drums, contrabas, elektrische slaggitaar en piano vormen de kern en een elektrische leadgitaar en mondharmonica werden daaraan als solo-instrumenten toegevoegd. Met deze uitgebreide bezetting en met een groeiend aantal themata waar de Bluessongs over konden handelen, namen ondermeer WILLIE DIXON, JOHN LEE HOOKER, AARON "T-BONE" WALKER en RILEY "B.B." KING een bijzonder grote stap in de richting van de

⁴³ FRIEDLANDER, P. (1996). *Rock and Roll: A Social History*. Westview Press: Oxford, pp. 16-17.

geboorte van de 'Rock & Roll' en zouden zij een enorm grote invloed blijven uitoefenen op de vroegste Rockgitaarvirtuozen (waarbij ERIC CLAPTON, JIMI HENDRIX en KEITH RICHARDS van de ROLLING STONES als enkele van de belangrijkste namen te noemen zijn).

Hoewel ANTOINE 'FATS' DOMINO omtrent 1949 van zichzelf nog steeds beweerde dat hij een Bluesmuzikant was, kan hij als de eerste worden beschouwd die 'Rhythm & Blues'-muziek schreef waarbij de dansende toehoorders verondersteld werden op de eerste en derde tel van elke maat te "rocken" en op de tweede en vierde tel te "rollen"⁴⁴. Bovendien was hij de pionier van de zogenaamde eerste generatie van 'Classic Rockers'⁴⁵ en van zijn generatie één van de enigen die met deze nieuwe muziekstijl dergelijke commerciële successen wist te verzilveren.

'Rock & Roll' maakt dan uiteindelijk als volwaardige genrenaam voor de rest van de muziekgeschiedenis zijn intrede door toedoen van BILL HALEY & THE COMETTS en hun hit uit 1955 *Rock Around the Clock*, hoewel de ex-'Country & Western'-zanger reeds in 1952 songs maakte waar de term 'Rock' menigmaal in voorkwam. De populariteit die muzikanten als hij en CHARLES EDWARD ANDERSON 'CHUCK' BERRY in de tweede helft van de jaren '50 genieten is fenomenaal. CHUCK BERRY is dan op zijn beurt de eerste van de 'first generation' die in staat was te bewijzen dat de nieuwe 'Rock & Roll' ook artistiek iets om het lijf kon hebben. Dit deed hij met zijn voor die tijd heel inventieve fusie van 'Blues', 'Rock' en 'Country'-elementen en themata die getuigen van literaire kennis en humor (vergelijkbaar met de compositiemethode die reeds decennialang de 'Tin Pan Alley'-songwriters karakteriseerde). Zijn nummer *Roll over Beethoven* uit 1956 was bovendien het eerste nummer in de geschiedenis van de 'Rock and Roll' dat, al zij het enkel door middel van nog vrij vage tekstuele referenties ("*Roll over Beethoven, tell Tchaikovsky the News*"), het verband tussen Rockmuziek en de klassieke muziektraditie legt.⁴⁶ Het zou voortvarend zijn om aan dit ene wapenfeit teveel aandacht te besteden, doch het is markant dat nog geen twee jaar nadat het nieuwe muziekgenre het levenslicht zag, de eerste verwijzingen naar de 'Klassieke Muziek' al aanwezig zijn.

[fragment 2]

⁴⁴ FRIEDLANDER, P. (1996). *Rock and Roll: A Social History*. Westview Press: Oxford, pp. 28-30.

⁴⁵ FRIEDLANDER, P. (1996). *Rock and Roll: A Social History*. Westview Press: Oxford, p. 25.

⁴⁶ FRIEDLANDER, P. (1996). *Rock and Roll: A Social History*. Westview Press: Oxford, pp. 33-35.

Anderzijds gaan in de musicologie recentelijk stemmen op die meer aandacht eisen voor dit vroegste voorbeeld van “klassieke ‘Rock & Roll’”⁴⁷. Zo ziet Wicke⁴⁸ hierin het precedent van het klassiek citaat dat de volgende decennia in de Rockmuziek een leidmotief zal blijven. Niet zonder enige ironie plaatst de eigengereide vroege Rockmuziek zichzelf tegenover Beethoven en Tchaikovsky, op zoek naar soortgelijke artistieke appreciatie. *Roll over Beethoven* luidde zo het era in waarin ‘Rock & Roll’ zichzelf bewust werd van zijn frisse eigenheid en alle andere muzikale tradities zou uitdagen. Ook Middleton⁴⁹ neemt BERRY’s nummer als uitgangspunt voor zijn analyse van de tegenstrijdigheden en overeenkomsten tussen de ‘Rock & Roll’ en de mainstream culturele traditie. Als product van de ‘counterculture’ zal Rockmuziek zich tegen alle verschijningsvormen van het establishment afzetten (cfr. infra). Anderzijds zullen vrij snel analogieën tussen de rebelse jeugdmuziek⁵⁰ en de burgerlijke hoge traditie tevoorschijn komen. Tucker, tenslotte, ziet in *Roll over Beethoven* een antwoord op het falende utopische modernisme enerzijds, een recuperatie van avant-garde-idealen anderzijds, en een postmodernistische aanklacht tegen de modernistische ‘high brow/low brow’-dichotomie⁵¹. In tegenstelling tot Wicke en Middleton, ziet Tucker in *Roll over Beethoven* een frontale aanval op de hoge cultuur, aangevuld met sociale en raciale themata. Deze laatste stelling lijkt mij, gezien de verdere inhoud van deze scriptie, enigszins voortvarend.

De laatste grote naam die in de eerste generatie van de ‘Classic Rockers’ nog te noemen valt, is die van LITTLE RICHARD, omdat deze nagenoeg hoofdelijk verantwoordelijk is voor het introduceren van de ‘Boogie Woogie’-pianostijl in de ‘Rock & Roll’. De ‘tweede generatie’ Rockmuzikanten die met de term ‘Classic Rockers’ wordt aangeduid, valt in de chronologie in feite nauwelijks later dan de eerste, maar een wezenlijk verschil is dat de muziek, die zijn roots in predominant zwarte milieus kende, nu nagenoeg in vorm onversneden wordt overgenomen door voornamelijk blanke muzikanten. ELVIS PRESLEY, JERRY LEE LEWIS, BUDDY HOLLY,

⁴⁷ HALBSCHIEFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*.

Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin, p. 51.

⁴⁸ WICKE, P. (1986). *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. New York: Cambridge University Press, pp. 3-4.

⁴⁹ MIDDLETON, R. (1990). *Studying Popular Music*. Bury St Edmunds: St Edmundsbury Press, p. 27.

⁵⁰ TARUSKIN, R. (2005). *The Oxford History of Western Music*. (Vol. 5). Oxford: Oxford University Press, p. 311.

⁵¹ TUCKER, B. (1989). “Tell Tchaikovsky the News”: Postmodernism, Popular Culture, and the Emergence of Rock ‘N’ Roll. *Black Music Research Journal*, Vol. 9/2, pp. 271-273.

enz. hadden allemaal nagenoeg dezelfde inspiratiebronnen als de eerste generatie en ook het resultaat verschilde, behalve naar ongeziene populariteit toe, dan ook in wezen niet veel van zijn voorganger.

Vervolgens vervulden subgenres zoals de ‘Doo-wop’ en de ‘Rockabilly’ (het eerste echte ‘Rock & Roll’-genre dat qua groepen nagenoeg volledig was samengesteld uit blanken) in de late jaren ’50 en vroege jaren ’60 het lijstje van de ‘Classic Rock’-periode. ‘Rock & Roll’ vertrekt op wereldreis en omwille van de reeds vrij complexe basis van het genre, is het voor de hand liggend dat de muziekstijl zich nog her en der met lokale muzikale invloeden zal vermengen. Op dit punt in de populaire muziekgeschiedenis aangekomen, zijn de jaren ’50 echter voorbij. Een reeks sociale veranderingen zijn op til, die de wereld – en bij uitbreiding de ‘Rock & Roll’ – in het komende decennium ingrijpend zullen veranderen. Daar deze veranderingen karakteriserend zijn voor de jaren ’60, zullen ze in het volgende hoofdstuk behandeld worden.

4. HOOFDSTUK II

DE SIXTIES: PROGRESSIEVE PROTOHISTORIE

Wat precies met de term “sixties” wordt bedoeld, is niet exact het decennium dat ermee samenvalt, maar eerder een voor velen in een waas van nostalgie gehulde tijdspanne van ingrijpende sociale verandering. In vele opzichten vormt de periode van de jaren '60 een kantelmoment, zelfs een breekpunt met het verleden, waarvan de doorgevoerde wijzigingen permanent van aard zijn: dat is niet in het minst zo voor de ‘Rock and Roll’ in de sixties. Muziek als unificerende kracht in de creatie van “*collectief bewustzijn*”¹ of “*collectief geheugen*”² kan in die optiek, meer dan voor gelijk welke andere historische periode, als karakteristiek voor de sixties worden aanzien.

4.1. DE SOUNDTRACK VAN MAATSCHAPPELIJKE VERANDERING: OPKOMST VAN DE “COUNTERCULTURE”

4.1.1 Jeugdcultuur

Een tendens, op gang gekomen halverwege de jaren '50, komt tot volle ontplooiing met ingang van de jaren '60, zijnde de ingrijpende verandering van de samenleving en de jeugdcultuur. De naoorlogse “baby boom” in combinatie met de zogenaamde “long boom”³, het economisch gunstige klimaat dat op de Tweede Wereldoorlog volgde (cfr. supra), zorgde ervoor dat er een groter draagvlak was voor de vrij nieuwe jongerencultuur. Er bestond in de jaren '50 ook al een soort rebelse solidariteit tussen tieners, die evenwel meestal, bij het volwassen worden en ten gevolge van zogenaamde “*Music Appreciation Classes*”⁴, vervaagde en de muzikale jeugdvoorkeur plaats maakte voor één van de drie “volwassen” muzikale soorten: ‘Klassiek’, ‘Jazz’ of ‘Folk’. Een nooit geziene vrijheid van de jeugdige generatie was

¹ DeNORA T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 32-33.

² FRITH S. (2004). *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. (Vol. 4) London: Routledge Taylor & Francis Group, p. 40.

³ “Popular Music”. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 20) London, Macmillan Publishers Limited, p. 137.

⁴ TARUSKIN, R. (2005). *The Oxford History of Western Music. Volume 5: The Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, p. 314.

echter bij de dageraad van de sixties een feit, niet alleen in de Verenigde Staten, maar in het overgrote deel van de Westerse Wereld. Hoewel in dit vroege stadium nog niet van een politieke kracht kan worden gesproken, was de jeugd al een belangrijke economische actor, op gebied van klederdracht en entertainment, en dan voornamelijk muziek.⁵ Dat economische belang van de jeugdcultuur zou enkel nog groeien in de volgende vijftig jaar⁶.

4.1.2 Gelijke Rechten⁷

Naast de opkomst van een jeugdcultuur is een reeks vrij aanzienlijke sociale veranderingen kenmerkend voor de sixties. Vooreerst waait een nieuwe wind door de gelijke behandeling van mannen en vrouwen met de eerste feministische groeperingen zoals de ‘National Organisation of Women’, die opkwam voor vrouwenrechten en in 1966 wordt opgericht. Daarnaast zorgt de commercialisering van de anticonceptiepil voor een seksuele revolutie. Het feit dat vrouwen nu hun eigen vruchtbaarheid in de hand hadden, had de verlaxing van de seksuele ethiek tot gevolg.

Daarnaast werd ook het sociale stigma rondom homoseksualiteit in vraag gesteld, wat tot een culminatiepunt kwam gedurende de ‘Stone Wall Bar’-rel in New York in 1969. Die gaf onrechtstreeks aanleiding tot de opkomst van de “gay pride”.

Tenslotte en misschien wel het belangrijkste, flakkerden raciale kwesties – inherent aan de Amerikaanse samenleving en sedert medio jaren ’50 in een stroomversnelling terechtgekomen – in deze periode enorm op. President Truman had al in 1949 de volledige integratie van zwarten in het leger bevolen. In 1954 had de Supreme Court in de VS de rassensegregatie, die vooral nog in de Zuidelijke staten standhield, in scholen en universiteiten ongrondwettelijk bevonden, maar in 1955 volgde de bijkomende bepaling dat de integratie geleidelijk, “*met weloverwogen haast*”⁸ mocht gebeuren. Het lange verzet van de Zuidelijke staten vergde krachtig presidentieel optreden van Eisenhower in Little Rock in 1957 en van Kennedy in 1962 in Mississippi en in 1963 in Alabama, waarbij een aantal zwarte studenten onder

⁵ TARUSKIN, R. (2005). *The Oxford History of Western Music. Volume 5: The Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, p. 314.

⁶ Zie hiervoor een recente studie die het belang van ‘Heavy Metal’ onderzocht voor de Noorse economie: HAUGE, E. S. (2004). *Entrepreneurship in Business Clusters – Metal Music as a Best Case*. Unpublished Lecture on the 13th Nordic Conference on Small Business Research.

⁷ Voor beschrijven van dit aspect van de sixties, werd voornamelijk de tekst van Richard Taruskin als bronnenmateriaal gebruikt. TARUSKIN, R. (2005). *The Oxford History of Western Music. Volume 5: The Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, pp. 307-311.

⁸ “segregatie”. (1979) *Grote Winkler Prins Encyclopedie*. (Vol. 20). Brussel: Elsevier Argus, p. 278.

begeleiding van een politie-escorte de toegang tot de universiteit werd verschaft. Het heftige verzet van de Zuidelijke staten zorgde voor veel sympathie vanuit het Noorden en in 1964 werd de aanneming van een grote wet op burgerrechten mogelijk, die segregatie op alle openbare plaatsen verbood en scholen die zwarten weigerden te integreren de subsidie kon ontfangen. Ook de busboycot door de zwarte bevolking van Montgomery van 1955, die door Martin Luther King in het leven werd geroepen, bleef nazinderen en dominee King bleef gedurende het grotere deel van de sixties niet-gewelddadige maar provocatieve acties op touw zetten tegen rassensegregatie doorheen de Zuidelijke staten van de VS.

Het bleef echter ook niet steeds bij lijdzaam verzet. Malcolm X, als kind getuige van het verbranden van zijn ouderlijke woonst door de Ku Klux Klan, koesterde minder vriendelijke gevoelens jegens blanken. Vanaf 1952 was hij lid en tot 1963 leidde hij en predikte hij antiblanke ideeën voor de Black Muslims. Hij moest zijn leidinggevende functie neerleggen door negatieve uitlatingen die hij over de vermoorde JFK deed. Een bezoek aan Mekka deed zijn blankenhaat min of meer bekoelen, doch op een lezing in 1965 werd hij vermoord.⁹ Evenwel hadden zijn ideeën op dat moment aanleiding gegeven tot een minder vredelievende politiek-sociale conceptie om rassengelijkheid te bekomen: de voor het eerst in 1966 – naar aanleiding van een moord op een zwarte student in Mississippi – gepropageerde ‘Black Power’-beweging¹⁰ en diens meer militante vleugel de ‘Black Panther Party’¹¹. Deze laatste had haar roots in de ‘Student Nonviolent Coordinating Committee’ (SNCC) onder leiding van Stokeley Carmichael. Uitspraken van Malcolm X vonden er sedert 1963 grote bijval, doch in de ‘Black Power’-ideologie en bij de ‘Black Panthers’ werd solidariteit met alle gewapend verzet tegen koloniale overheersing in de Derde Wereld toegevoegd en rees de overtuiging dat het principe van de geweldloosheid moest worden vervangen. Wanneer de schrijver Eldridge Cleaver als ideoloog ten tonele verschijnt, wordt op het belang van samenwerking met gelijkgezinde blanken gewezen en worden de standpunten minder extreem. Rond 1972 verdwijnt het militante karakter van de ‘Black Power/Panthers’. Evenwel zijn de moorden op John Fitzgerald Kennedy in 1963, op Malcolm X in 1965, op Martin

⁹ “Malcolm X”. (1979). *Grote Winkler Prins Encyclopedie*. (Vol. 14). Brussel: Elsevier Argus, p. 501.

¹⁰ “Black Power”. (1979). *Grote Winkler Prins Encyclopedie*. (Vol. 3). Brussel: Elsevier Argus, p. 338.

¹¹ “Black Panther Party”. (1979). *Grote Winkler Prins Encyclopedie*. (Vol. 3). Brussel: Elsevier Argus, p. 338.

Luther King en amper twee maanden later op Robert Kennedy in 1968 olie op het vuur van de al zeer etnisch gespannen sfeer.

Daarenboven steeg niet alleen in de Verenigde Staten de spanning tussen blank en zwart, maar ook in Europa komt het tot conflict tussen de koloniale mogendheden en de kolonies. Met de onafhankelijkheid van Zaïre, de oude Belgische kolonie Congo, in 1960, sterft het Europese bestuur van Afrikaanse landen uit.

Alle drie stelden bovenstaande ongelijk bejegende bevolkingsgroepen hun eis voor gelijke rechten op de “Civil Rights March” in Washington D.C., op 28 Augustus 1963. Vrouwenrechten, homorechten, rechten van etnische minderheden (en raciale problematieken) hebben vanaf dan voer geleverd voor politieke discussie en aanleiding gegeven tot juridische kwesties.

4.1.3 Revolte

Niet geheel ongerelateerd is ook een ander nieuw verschijnsel typisch voor de jaren '60. Naast betrachtingen om sociale gelijkheid te bekomen, weerklinkt in de sixties een nieuw soort assertiviteit onder de vorm van publiek protest en burgerlijke ongehoorzaamheid luider dan ooit tevoren. In eerste instantie manifesteert die zich in het protest tegen de onpopulaire militaire betrachtingen van de Amerikaanse regering om het in Zuidoost-Azië oprukkende communisme in te perken. Wat voor zowel regering als leger niet meer dan logisch was in het licht van de ‘Koude Oorlog’, werd in de publieke opinie als een onoverdachte interventie in binnenlandse zaken van de Derde Wereld – waarvan een groot deel pas van koloniaal bestuur was bevrijd – beschouwd.¹² De oorlog in Vietnam¹³ (die 27 jaar duurde en waar de VS van 1961 tot 1973 aan deelnam) werd aanzien als een voortzetting van koloniale agressie, die onder de gedaante van ‘Koude Oorlogs’-politiek werd voorgesteld. Bovendien hing een hele generatie mannen deelname aan een oorlog boven het hoofd, die door de publieke opinie ongerechtvaardigd werd bevonden. De onwilligheid om daaraan deel te nemen, werd nog meer aangewakkerd door de oneerlijke wetten die de dienstplicht regelden, waardoor het leven van een zeer omvangrijke groep jonge mannen, in de rangen van de reeds besproken zwarte populatie op het spel werd gezet.

¹² TARUSKIN, R. (2005). *The Oxford History of Western Music. Volume 5: The Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, p. 308.

¹³ “Vietnam”. (1979). *Grote Winkler Prins Encyclopedie*. (Vol. 23). Brussel: Elsevier Argus, p. 181-187.

Het verzet tegen de Vietnam-oorlog, die het symbool van politieke en ethische corruptie van de machtige landen uit het Westen was geworden, kristalliseerde zich op verschillende manieren. Een eerste vorm van eerder passief protest, was een groep jongeren die bekend raakte onder de term “hippies”, jonge mannen en vrouwen die zich terugtrokken uit de publieke sferen van de “bourgeois” geworden maatschappij. Hun utopische “tegencultuur” – vaak gekarakteriseerd door communes – was toegespitst op spontane expressie van liefde en spirituele introspectie, niet in het minst in de hand gewerkt door het gebruik van gevoelsvergroten of geestesverruimende “psychedelische” substanties zoals LSD, wat in het hoofdstuk over de muziek van de jaren ’60 eveneens aan bod zal komen.¹⁴ Niet alle vormen van protest waren echter even vredelievend. Studentenprotesten waren geenszins nieuw: zo betoogden in Japan reeds in 1948 tweehonderdduizend studenten vijf dagen lang tegen de verhoging van de collegegelden. Maar waar het verschijnsel zich in de jaren ’60 van alle voorgaande periodes onderscheidt, is dat een grootse maatschappijkritische studentenbeweging in meerdere hooggeïndustrialiseerde landen tot stand komt, nagenoeg gelijktijdig in de VS als in Europa. Het Franse optreden in Algerije, en het Amerikaanse in Cuba en Vietnam stimuleerde het politieke bewustwordingsproces van de studentengeneratie in beide continenten. Bovendien was er niet enkel protest tegen uitbuiting van de Derde Wereld, maar ook tegen materiële welvaart als hoogste norm van de kapitalistische verwesterde wereld.¹⁵

In 1963 vallen de Japanse Zengakoeren¹⁶ in verschillende groeperingen uiteen. Het studentenprotest wordt op de spits gedreven met de bezetting van de universiteit van Tokyo in 1968. De studenten eisen radicale veranderingen in de maatschappelijke verhoudingen en het protest komt tot een einde wanneer in januari 1969 de universiteit door de politie wordt ontzet. Ook in Europa en de VS komen vanaf 1960 de studentenbewegingen op gang. In de VS voegen studenten zich initieel bij SNCC (cfr. supra) aan de zijde van wat later de ‘Black Power’-beweging zou worden. De studentenbeweging wordt zelfstandig met de oprichting van de ‘Students for

¹⁴ TARUSKIN, R. (2005). *The Oxford History of Western Music. Volume 5: The Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, p. 309.

¹⁵ “studenten”. (1979). *Grote Winkler Prins Encyclopedie*. (Vol. 21). Brussel: Elsevier Argus, pp. 313-316.

¹⁶ Zengakoeren is de afkorting van federatie van verenigingen voor studentenzelfbestuur van geheel Japan. Bron: “Zengakoeren”. (1979). *Grote Winkler Prins Encyclopedie*. (Vol. 24). Brussel: Elsevier Argus, p. 516.

Democratic Society' in 1962, maar deze oversteeg de 20 000 leden niet; anderzijds had ze een verregaande invloed en gaf ze aanleiding tot de zelfgeproclameerde "Nieuw-Linkse" beweging. "Nieuw Links" wilde niks weten van het traditionele socialisme of marxisme: de protestgroep was samengesteld uit voornamelijk radicale intellectuelen en politici die het recht en de autoriteit van een regering om politieke doelstellingen te implementeren, in vraag stelden. De "Nieuw Linkse" beweging kende het hoogtepunt van haar daadkracht in een zomercampagne die leidde tot de belegering van het Pentagon op 21 oktober 1967.¹⁷

Als 1967 getypeerd kan worden met de bijnaam "The Summer of Love" met als hoogtepunt de enorme hippiecommune van 'Haight-Ashbury' in San Francisco, dan was het daaropvolgende jaar het "annus horribilis" van de sixties¹⁸. Naast de moorden op Martin Luther King en Robert Kennedy, werd aan de Ken State University in Ohio door de ordediensten het vuur geopend op de menigte, nadat twee dagen eerder door demonstranten een bom het leven had gekost aan vier studenten. Een soortgelijke gebeurtenis kostte aan de University of Wisconsin een laatstejaarsstudent het leven. Ook in Europa, met Duitsland en Frankrijk op kop, bereikt studentenverzet haar culminatiepunt rond deze periode. In 1966 wordt door de 'Sociaal Democratische Studentenbond' van Rudi Düttschke een oproep gedaan tot "buitenparlementaire oppositie". In 1967 culmineert het protest in de dood van een student, Benno Ohnesorg, en in 1968 een aanslag op Rudi Düttschkes leven, waarbij deze zwaar gewond raakt. In Frankrijk bereikt het studentenprotest, gekeerd tegen het verouderde onderwijssysteem en onder leiding van Cohn-Bendit, in mei en juni 1968 haar toppunt met de bezetting van de Sorbonne tijdens de zogenaamde Meirevolte¹⁹. Het land wordt integraal lamgelegd wanneer ook de vakbonden de studentenacties gaan steunen. Deze actie, hoewel ze in tijd niet veel meer dan de periode tussen 13 en 30 mei 1968 beslaat, doet de Franse Republiek, en bij uitbreiding heel Europa, op haar grondvesten daveren. In de komende jaren zal de herinnering aan "mei '68" vooral mentaal blijven doorwerken in grote delen van West-Europa.

¹⁷ "New-Left". (1979). *Grote Winkler Prins Encyclopedie*. (Vol. 16). Brussel: Elsevier Argus, pp. 334-336.

¹⁸ TARUSKIN, R. (2005). *The Oxford History of Western Music*. (Vol. 5). Oxford: Oxford University Press, pp. 309-310.

¹⁹ "Meirevolte". (1979). *Grote Winkler Prins Encyclopedie*. (Vol. 15). Brussel: Elsevier Argus, p. 203.

4.1.4. “Counterculture”

Geen van de voornoemde maatschappelijke fenomenen, kwamen in de kalenderjaren van de sixties op gang, maar allen samen gaven ze in deze periode aanleiding tot een nieuwe, door de jeugd gedreven cultuur, gekeerd tegen het zogenaamde establishment en tegen de welvaartsstaat. Het resultaat van de maatschappelijke oppositie tegen de gevestigde waarden is wat met de term “counterculture” aangeduid wordt: een geëngageerde anticultuur die zich verzet tegen de ingedommelde en ingeburgerde cultuur – die onnoemelijk corrupt zou zijn geworden. Die “counterculture”, belichaamd door ‘Nieuw-Links’ en de hippies (cfr. supra), kristalliseert zich in een aantal emblematische gebeurtenissen doorheen de jaren ’60, waarvan het gratis muziekfestival dat in augustus 1969 nabij Woodstock, New York werd gehouden, niet alleen de sluitsteen en het kroonstuk is, maar meteen ook aanduidt hoe diep de muziek van de jaren zestig in die “counterculture” is ingebed. Dit overzicht van deze historische periode is dan ook onontbeerlijk om de muziek die in deze tijd werd gemaakt ten volle te begrijpen.

4.2. ‘ROCK & ROLL’ WORDT ‘ROCK’²⁰: DE BRITSE INVASIE

4.2.1. De stem van het verzet: ‘Folk’ en ‘Rock’ slaan de handen in elkaar

De muziek, die zo eigen is aan de jeugdcultuur, fungeert als soundtrack²¹ van de ingrijpende veranderingen in de samenleving. In een periode die amper een vijftal jaar beslaat (grosso modo tussen 1964 en 1968) zal de Rockmuziek, parallel met de sociale omwenteling, een ware metamorfose doormaken. Bij het begin van de jaren ’60 was de ‘Rock & Roll’ nog een verzameling van stereotypen: een vrij primitieve, aan uitgesproken zwarte ‘Blues’-roots ontsprongen muziekstijl, symbool voor ‘teenage’-rebellie tegen het ouderlijke gezag, met teksten die voornamelijk raciale en seksueel geladen thema’s behandelen. In deze eerste korte periode van verandering wordt de basis gelegd voor het zowel muzikaal als thematisch eclectische karakter dat de Rockmuziek in de volgende decennia zal typeren. Toch is het niet de Rockmuziek die de eerste stem van de protestbeweging vertegenwoordigt. Die rol is weggelegd

²⁰ TARUSKIN, R. (2005). *The Oxford History of Western Music. Volume 5: The Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, p. 326.

²¹ TARUSKIN, R. (2005). *The Oxford History of Western Music. Volume 5: The Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, p. 311.

voor de Folkmuziek van onder meer THE WEAVERS, JOAN BAEZ, WOODIE GUTHRIE, PETER, PAUL & MARY en BOB DYLAN. Sociaal engagement en revolutie zijn niet de enige nieuwe themata in de populaire muziek. Ook openlijke verwijzingen naar de nieuwe ‘drug’-cultuur, zoals *Puff, the Magic Dragon* van PETER, PAUL & MARY en *Mr. Tambourine Man* van BOB DYLAN, doen in deze periode hun intrede. Die nieuwe thema’s maken vrij snel hun introductie in de Rockmuziek en rond het midden van de sixties begint stelselmatig het absolute onderscheid tussen ‘Rock’ en ‘Folk’ te vervagen, wanneer Folkmuziek steeds meer gebruik gaat maken van een elektrisch instrumentarium en wanneer Rockgroepen zoals THE BYRDS coverversies brengen van Folknummers van ondermeer DYLAN en BARRY MCGUIRE. Diens nummer *Eve of Destruction* (eveneens door THE BYRDS in een coverversie uitgebracht) kan op die manier zowel in ‘Folk’- als in ‘Rock’-versie in feite tekstueel beschouwd worden als een soort manifest van deze woelige periode, aangezien alle thema’s uit het net behandelde historisch overzicht erin aan bod komen.

[fragment 3]

Rond het midden van de jaren zestig wordt duidelijk dat steeds meer blanke en steeds minder zwarte muzikanten Rockmuziek produceren. ‘Rock’²², de term die de populaire muziekstijl die voornamelijk na 1965 is ontstaan aanduidt, is daarom niet louter een afkorting van de oude benaming²³ ‘Rock & Roll’, hoewel Grove’s daar wel van uit gaat. Op een paar belangrijke punten kan het onderscheid tussen beiden gemaakt worden. Zo verschuift sociologisch de klemtoon van voornamelijk zwarte muzikanten uit de lagere sociale klassen naar nagenoeg uitsluitend blanke, klassiek gevormde instrumentalisten uit de maatschappelijke middenklasse. Muzikaal gezien blijft de ‘Blues’-erfenis van de ‘Rock & Roll’ een belangrijk onderdeel van de ‘Rock’, maar al heel snel zullen ook elementen van andere muzikale genres binnen de Rockmuziek ten tonele verschijnen. Omdat adolescenten bij het volwassen worden popmuziek niet meer verlaten ten voordele van ‘Jazz’, ‘Klassiek’ of ‘Folk’, beschouwt Taruskin de ‘Rock’ vanaf de tweede helft van de jaren ‘60 als een vorm van modern elitarisme, omdat deze muziekstijl uitdrukkelijk is gekant tegen familie-

²² “Rock”. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 21) London, Macmillan Publishers Limited, pp. 485-486.

²³ TARUSKIN, R. (2005). *The Oxford History of Western Music. Volume 5: The Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, p. 327.

entertainment en de generatiekloof (waarvan bijvoorbeeld *My Generation* van THE WHO getuigt) nog min of meer cultiveert.²⁴

4.2.2. Rock wordt eclectisch: De Britse invasie²⁵

De vermenging van Afro-Amerikaanse ‘Rock & Roll’ en de protestmuziek van de eerste ‘Folk-revival’ in de sixties, volstaat echter niet om meteen tot de ‘Progressive Rock’ te komen. Daarvoor is als tweede belangrijke ingrediënt in de Amerikaanse Rockmuziek nog de bemiddeling van het muzikale idioom van een aantal Britse groepen (zoals THE ROLLING STONES, THE WHO, en bovenal THE BEATLES) nodig. De zogenaamde “Britse Invasie” brengt voor het eerst muzikale elementen van de Westerse ‘Klassieke Muziek’ binnen in de Rockmuziek. “*De Amerikaanse jeugd lustte de Klassieke Muziek niet meer rauw, dus was de Britse filter van THE BEATLES het beste alternatief*”, schreef ‘Jazz’-journalist Nat Henthoff.²⁶ Klassieke elementen (zoals bijvoorbeeld de ‘Barok’-geïnspireerde trompetsolo in *Penny Lane* of de avant-gardistische elementen op het conceptalbum *Sergeant Peppers Lonely Heart Club Band*) worden afgewisseld met meer exotische invloeden (zoals de Sitarbegeleiding in *Norwegian Wood*). Daarnaast wordt aan de ‘Folk’ sociaal engagement ontleend (zoals de tekst *Eleanor Rigby* of *A Day in the Life*), wat resulteert in het feit dat de ‘Rock’ met THE BEATLES pas echt een ambitieuze cocktail van uiteenlopende invloeden wordt. ‘Rock’ gaat vanaf dit punt op zoek naar dezelfde artistieke appreciatie en esthetische kwaliteit²⁷ die de zogenaamde “high brow”-genres te beurt valt. Het eclectische karakter dat vanaf dan de muziek zal beginnen te typeren, zal één van de emblematische fenomenen van de ‘Rock’ van de jaren ’70 worden (en ook daarna blijven) en zal verstrekkende gevolgen hebben voor de rest van de populaire muziekgeschiedenis.

[fragment 4]

²⁴ TARUSKIN, R. (2005). *The Oxford History of Western Music. Volume 5: The Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, p. 316.

²⁵ TARUSKIN, R. (2005). *The Oxford History of Western Music. Volume 5: The Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, p. 316.

²⁶ TARUSKIN, R. (2005). *The Oxford History of Western Music. Volume 5: The Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, p. 318.

²⁷ DAVIES, S. (1999). Rock Versus Classical Music. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, Volume 57/2, pp. 193-204.

5. HOOFDSTUK III

OVERZICHT VAN INTEGRATIE VAN KLASSIEKE ELEMENTEN IN DE ROCKMUZIEK TUSSEN 1968 EN 1988

5.1. DE VOORLOPERS VAN DE 'PROGRESSIVE ROCK' AAN HET EINDE VAN DE SIXTIES

5.1.1. Het begin: 'Baroque Rock', 'Rock' met een klassiek tintje

Het zou een vereenvoudiging zijn om van de veronderstelling uit te gaan dat THE BEATLES de integrale verantwoordelijkheid hebben voor de opkomst van het klassiek citaat in de Rockmuziek, al hebben zij er wel min of meer het startschot voor gegeven. Grove vertrekt echter wel van die veronderstelling wanneer het nummer *Strawberry Fields Forever* uit 1967 als het absolute beginpunt van de 'Progressive Rock' naar voor wordt geschoven.¹ Onder het lemma 'Classic Rock'² wordt echter in Grove de adaptatie van het citaat van Bach's Aria uit de Suite in D nr. 3 in PROCUL HARUM's *A Whiter Shade of Pale* als vertrekpunt genomen. Dat is het uitgangspunt waar onder meer ook Macan, Whiteley, Martin en de Prog Archives zich bij aansluiten, maar dan met betrekking tot de 'Progressive Rock'. Kirk³ ziet echter al in 1965 voor een minder bekend nummer de pioniersrol weggelegd wanneer hij in *She Don't Care About Time*, de B-kant van de single *Turn, Turn, Turn* van THE BYRDS Bachcantate N° 147 (BWV 147) *Jesu, bleibet meine Freude* herkent, een werk dat overigens ook in *Lady Linda* van THE BEACH BOYS verweven zou zitten.

[fragment 5]

Aangezien noch *Strawberry Fields Forever*, noch *She Don't Care About Time* binnen de grenzen vallen van wat de meest prominente 'Progressive Rock'-specialisten onder die term willen verstaan, rijst hier het probleem van terminologie, een probleem dat ook door Holm-Hudson in "*Progressive Rock Reconsidered*" zou worden aangekaart. Omdat de combinatie van Barokmuziek met een Rockbeat de

¹ "Progressive Rock". SADIE, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 20) London, Macmillan Publishers Limited, p. 402.

² "Classic Rock". SADIE, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 5) London, Macmillan Publishers Limited, p. 929.

³ KIRK, S. (2004). *Prodigal Prodigy – Virtual Virtuosity: Parallels in the Incorporation of Classical Music Into Rock and Heavy Metal*. Unpublished Sophomore Project, s.l.

meest gekozen formule uit deze periode is, benoemt Roxon⁴ die vroegste voorlopers van wat tot de 'Progressive Rock' zal uitgroeien, met de ronkende titel 'Baroque Rock'. Dat is echter nauwelijks een verbetering, wanneer in ogenschouw wordt genomen dat rond de periode dat PROCUL HARUM's *A Whiter Shade of Pale* uitkomt, THE NICE reeds adaptaties van Mozart, Bernstein en Copland tot eigen composities verwerkt en B. BUMBLE AND THE STINGERS reeds vijf jaar daarvoor (in 1962) Tchaikofsky's Notenkrakersuite citeert in *Nutrocker*.

[fragment 6]

Het probleem wordt nog groter wanneer ook Halbscheffel⁵ de terminologieproblematiek aan de kaak stelt en opmerkt dat naast de term 'Baroque Rock' blijkt dat ook benamingen als 'Classical Rock' (en het Duitse equivalent 'Klassikrock') 'Bombast Rock', 'Prog Rock' en 'Pomp Rock', mits een aantal nuanceverschillen, ongeveer voor dezelfde muziekstijl worden gebruikt. De verwarring is compleet als we teruggrijpen naar Friedlanders boek⁶. Daar werden in het historisch overzicht twee generaties van zogenaamde 'Classic Rockers' behandeld, die 'Rock & Roll' in de periode tussen 1956 en 1964 vorm gaven. Wanneer we Macan dan tenslotte nog een term als "'Classic' Progressive Rock"⁷ zien introduceren, is de logica volledig zoek.

Het probleem van de definities zit dus als volgt in elkaar: voor de Rockmuziek uit de laatste jaren van de sixties die gebruik maakt van klassieke citaten, worden de termen 'Baroque Rock', 'Progressive Rock', 'Classical Rock', 'Bombast Rock', 'Prog Rock', 'Pomp Rock' en 'Classic Rock' door elkaar (en bovendien meestal verkeerdelijk) gebruikt. Het is mijn overtuiging dat deze situatie de zaken onnodig complex voorstelt, maar uit praktische overwegingen zal deze terminologie (tenminste nog ten dele) in dit overzicht worden gehanteerd.

Het is daarom dan ook misschien best om voorlopig de termen 'Hard Rock' en 'Heavy Metal' (genres waarin groepen zoals DEEP PURPLE, TEN YEARS AFTER en URIAH HEEP rond deze periode ook beginnen met klassieke vormen en citaten) nog even buiten beschouwing te laten. Anderzijds moet worden opgemerkt dat dit

⁴ ROXON, L. (1969). *Rock Encyclopedia*. New York: Grosset and Dunlap, p. 24.

⁵ HALBSCHEFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis. Berlin: Freien Universität, p. 52.

⁶ FRIEDLANDER, P. (1996). *Rock and Roll: A Social History*. Oxford: Westview Press, p. 25-63.

⁷ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 221.

muziekgenre bijzonder nauw verwant is met de ‘Progressive Rock’-stijl, en dat we ze enkel omwille van de in de vakliteratuur heersende conventies in verschillende hoofdstukken zullen behandelen.

Met betrekking tot wat we gemakshalve als ‘Baroque Rock’ zullen bestempelen, moet vervolgens worden opgemerkt dat de groepen die het pionierswerk verrichtten, door de band genomen direct citaat van de klassieke werken die ten grondslag lagen, vermeden. In dit vroege stadium van de ‘Rock’ beperkte de klassieke invloed zich voornamelijk tot het gebruiken van voor de Rockmuziek vrij onconventionele en experimentele instrumentaties, in het beste geval het meestal kort harmonisch imiteren van een klassiek werk. Zo bevat *Yellow Submarine* van THE BEATLES slechts enkele maten een kort citaat van de aria uit de Suite in D (BWV 1068) van Johann Sebastian Bach, hetzelfde werk dat overigens in combinatie met een deel uit de baspartij van *Wachet auf, ruft uns die Stimme* (BWV 645) ten grondslag ligt aan PROCUL HARUM’s *A Whiter Shade of Pale*.

Er is een kwantitatief en kwalitatief verschil op te merken tussen de modus operandi voor het verwerken van klassiek (stijl)citaat van deze pioniersgroepen en van de eerste ‘Progressive Rock’-groepen. Bij de ‘Baroque Rock’-voorgangers gaat het er voornamelijk om nummers van een, voor de klankwereld van de jonge en nog steeds sterk ‘Blues’-gebaseerde ‘Rock’, exotisch en genrevreemd element te voorzien. Daar het meestal om korte en niet letterlijke citaten gaat, wordt in het gros van de (op klassieke voorbeelden geïnspireerde) nummers de oorspronkelijke bron niet vermeld en wordt het nummer dan ook als eigen compositie beschouwd. De ‘Progressive Rock’-bands scheppen er over het algemeen echter bijzondere trots in hun kennis van de ‘Westerse Klassieke Canon’ te etaleren en in opvoeringen hun capabiliteit om deze te brengen tentoon te spreiden. Het citaat wordt letterlijker, de klassieke fragmenten worden langer en zullen in extreme gevallen integrale albums in beslag nemen en de componist wordt (zoniet in de titel van het nummer, dan wel) op de plaat vermeld. Deze verschuiving in opvattingen is het best waar te nemen in het werk van Emerlist Davjäck, het pseudoniem van Keith Emerson. Zolang hij nog bij “*het prototype van de ‘Classical Rock’-band*”⁸ THE NICE speelt, appelleren zijn composities reeds aan klassieke vormen en voorbeelden, maar laat hij over het algemeen na om vermelding te maken de klassieke componist die het werk concipieerde (wat op een bepaald

⁸ HALBSCHIEFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis. Berlin: Freien Universität, p. 62.

moment tot problemen met auteursrecht leidt). In THE NICE-compositie *Ars Longa, Vita Brevis*, verwerkt hij reeds ondermeer delen van het *Derde Brandenburgse Concerto* in G (BWV 1048) van Bach, Mozarts *Rondo alla Turca* (KV 331) en *Blue Rondo alla Turca* van Dave Brubeck. Wanneer Keith Emerson echter als oprichter, componist en organist van EMERSON, LAKE & PALMER, één van “de zes grote ‘Progressive Rock’-bands”⁹, ten tonele verschijnt, kan een enorme schaalvergroting van klassiek citaat worden waargenomen en wordt steeds consequent de componist vermeld van het gebruikte klassieke werk. Ook Halbscheffel merkt terecht deze vrij plotse mentaliteitswijziging op. Als argument voert hij op dat een (muzikaal) citaat zijn “zin, waarde en esthetische prikkeling”¹⁰ verliest wanneer het niet als dusdanig wordt herkend. Eigengereid en zelfbewust als het merendeel van de ‘Progressive Rock’-muzikanten waren, zouden ze bijgevolg alles in het werk zetten om met hun intellectualistische muziek het grootst mogelijke effect te bereiken.

Alvorens nu daadwerkelijk naar de ‘Progressive Rock’ over te gaan, moet nog een andere muziekstijl onder de loep worden genomen, want de ‘Baroque Rock’ had haar verdienste in het op vrij beperkte schaal introduceren van klassieke elementen in de Rockmuziek. De ‘Psychedelic Rock’ zal het verschijnsel van zeer lang uitgesponnen instrumentale solopartijen voor verschillende instrumenten in de ‘Rock’ binnenbrengen. Dit fenomeen zal ook één van de belangrijke elementen in de ‘Progressive’ worden en daarom wordt het genre als één van de voornaamste formanten van de ‘Progressive Rock’ beschouwd.

5.1.2. ‘Psychedelische Rock’: ‘Progressive’ Avant-la-lettre

De voedingsbodem die de “Counterculture” in combinatie met de “Britse invasie” (cfr. supra) oplevert, is een ideale broeihaard voor (naast psychotropisch ook) muzikaal experiment. Het resultaat van de botsing van de verschillende elementen is wat in de Rockgeschiedenis bekend staat als ‘Psychedelic Rock’, de directe voorganger¹¹ van ‘Progressive Rock’. Groepen zoals THE DOORS (niet toevallig genaamd naar het boek “*The Doors of Perception*” van Aldous Huxley, dat over het

⁹ De zes grote ‘Progressive Rock’-bands waarvan sprake is zijn PINK FLOYD, JETHRO TULL, YES, GENESIS, ELP en KING CRIMSON. Bron: MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 220.

¹⁰ HALBSCHÉFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis. Berlin: Freien Universität, p. 58.

¹¹ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 18.

gebruik van mescaline handelt), IRON BUTTERFLY, CREAM, PINK FLOYD, THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE, RARE EARTH enz. maken er een punt van om in hun muziek het bijhorende druggebruik in de verf te zetten en noemen de door zichzelf in het leven geroepen muziekstijl ook wel ‘Acid Rock’, verwijzend naar het gebruik van “*Lysergidezuur-Diethylamide*”¹², kortweg LSD.

Deze variant van het vigerende Rockgenre wordt gekenmerkt door weinig transparante teksten en zeer lange instrumentale solopassages. Als men de ‘Baroque Rock’ als de grondlegger van het gebruik van klassiek citaat kan beschouwen, dan kan men vervolgens voor de fundamenteën van klassieke virtuositeit in Rockverband het best op zoek gaan in die laatste paar ‘psychedelische’ jaren van de sixties. Verknocht aan de ‘Rhythm & Blues’-roots, zien we dat de meest vooraanstaande gitaristen uit de periode (JIMI HENDRIX, ERIC CLAPTON, PETE TOWNSEND en JIMMY PAGE) er nog niet in slagen los te komen van de voor Rockmuziek nog steeds alles dominerende pentatoniek, maar er is alleszins toch al een breuk waar te nemen in de duur van psychedelische gitaarsolo’s met die van de voorgangers ervan. Het directe resultaat daarvan is dat instrumentalisten de tijd kunnen nemen om tijdens een solo naar een climax toe te werken. Wat eveneens een blijvende indruk zal maken op alle genres die hierna zullen worden besproken, is dat in de periode van de ‘Psychedelic Rock’ voor het eerst in de Rockgeschiedenis (al zij het voorzichtig en op kleine schaal) met het boven elkaar plaatsen van verschillende melodielijnen in solopartijen wordt geëxperimenteerd.

Wat misschien wel als de belangrijkste stijlbreuk met het verleden kan worden beschouwd, manifesteert zich op technisch gebied. ‘Psychedelic Rock’ gaat actief gebruikmaken van een aantal nieuwe effecten, waaronder “*Tremolo, Vibrato, Ring Modulator, Wah-wah, Reverb en Fuzz-box*”¹³ en zal met het grootste gemak (door de “*van nature eclectische aard van Rockmuziek*”¹⁴) elementen van ‘Jazz’, ‘Blues’, ‘Westerse Klassieke Muziek’ en Indische invloeden met elkaar laten versmelten¹⁵, wat op die schaal toch iets nieuws is voor populaire muziek. Ook organisten kunnen

¹² “LSD” *Grote Winkler Prins Encyclopedie*. (Vol. 14). Brussel: Elsevier Argus, p. 314.

¹³ MARTIN, G. (1980). *A Companion to Twentieth-Century Opera*. London: Victor Gollanz Ltd, pp. 88-89.

¹⁴ WHITELEY, S. (1992). *The Space between the Notes: Rock and the Counterculture*. New York: Routledge, Chapman and Hall Inc, p. 2.

¹⁵ WHITELEY, S. (1992). *The Space between the Notes: Rock and the Counterculture*. New York: Routledge, Chapman and Hall Inc, p. 15.

(zie ook) MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 15.

een veel groter bereik van timbres aan door de opkomst en ingebruikname van de “*Moog-synthesizer, Mini-Moog, het Hammond-orgel en de Mellotron*”¹⁶. Technische verbeteringen en eclecticisme zullen dan ook in de erfgenamen van de ‘Psychedelic Rock’ centraal staan.

‘Psychedelic Rock’ groeide uit tot een muziekgenre dat aan het einde van de jaren ’60 het clubcircuit overspoelde. De bemiddeling en interesse van zogenaamde “*underground radiostations en underground pers*”¹⁷ waren de laatste twee cruciale factoren die noodzakelijk waren om het genre in de belangstelling van het grote publiek te brengen en bijgevolg onrechtstreeks aanleiding te geven tot de opkomst van de ‘Progressive Rock’. Een eerste groep ‘Psychedelic Rock’-bands (waaronder CREAM, THE YARDBIRDS en THE JIMI HENDRIX EXPERIENCE) zou evolueren tot ‘Hard Rock’ en ‘Heavy Metal’, uit een tweede groep zou een soort ‘Jazz/Rock’-fusie voortkomen, die soms als ‘Canterbury Rock’ wordt omschreven. Een derde en laatste groep ‘Psychedelic Rock’-bands (die wordt voorafgegaan door het conceptalbum *Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band* van THE BEATLES en waartoe ondermeer THE MOODY BLUES en het vroege werk van PINK FLOYD en THE NICE worden gerekend) zou uiteindelijk uitgroeien tot de ‘Progressive Rock’

5.2. HET GOUDEN TIJDPERK VAN DE ‘PROGRESSIVE ROCK’ (1968-1978)

5.2.1 ‘Progressive Rock’: “*Rocking the Classics*”

PINK FLOYD, YES, GENESIS, JETHRO TULL, KING CRIMSON en ELP zijn de meest besproken groepen van het genre dat in de vakliteratuur als ‘Progressive Rock’ wordt omschreven. De belangrijkste kenmerken van het genre zijn echter reeds in het eerste hoofdstuk besproken en de zeer gedetailleerde studies van Macan, Martin en Whiteley kunnen veel dieper op de materie ingaan dan hier tijd voor is. Ook de studie waarin John Covach¹⁸ het gigantische nummer *Close to the Edge* van YES uitgebreid en nauwgezet onder de loep neemt, mag worden aanzien als een referentiewerk voor

¹⁶ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 34-35.

¹⁷ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 18.

¹⁸ COVACH, J. (1992). *Progressive Rock, "Close to the Edge", and the Boundaries of Style*. (Lecture held at the conference at Thames Valley University, London, July 3-5).

de analysemethoden die voor de 'Progressive Rock' kunnen worden gehanteerd. Daar over het gros van de groepen al meerdere artikels en studies zijn verschenen, beperken we ons hier voornamelijk tot die zaken die later specifiek van belang zijn voor de genese van de 'Progressive Heavy Metal'.

Als één belangrijk kenmerk van 'Progressive Rock' ten allen tijde voor ogen moet worden gehouden, dan is het dat het een muziekstijl voor virtuozen is (in de meeste gevallen organisten). Keith Emerson voorzag in het baanbrekende werk dat hij met THE NICE had verricht "*in zijn eentje het model van de klassiek getrainde virtuoos dat een centraal facet van de 'Progressive Rock' zou worden*"¹⁹; een model dat in de opvoeringen van JETHRO TULL-fluitist Ian Anderson en YES-organist Rick Wakeman perfecte weerklank zou vinden. De pianotechnieken die worden gebruikt, verbinden voornamelijk 'Boogie Woogie'-elementen van de vroege 'Rock & Roll' met het negentiende-eeuwse pianorepertoire van voornamelijk Chopin, Liszt, Bartók en Debussy; voor de rechterhand zijn razend snelle toonladders en arpeggio's de norm, de begeleiding met drukke en pompeuze akkoorden domineert de linker. Anderzijds wordt de toenemende complexiteit ook in de andere instrumentengroepen van de gemiddelde 'Progressive Rock'-band waargenomen: slagwerkers zoals Bill Bruford en Carl Palmer hebben in sommige composities meer weg van "*percussionisten van een Europees Symfonisch Orkest*"²⁰ dan van Rockdrummers. Wat de gitaristen betreft, is in de 'Progressive Rock' het meesterschap weggelegd voor Jan Akkerman van FOCUS, al moet worden opgemerkt dat het in feite meer de 'Hard Rock'-muzikant Ritchie Blackmore is die de grondvesten voor de verwerking van de 'Klassieke Muziek' in de gitaartechniek van de jaren '70 legt.

De hierboven besproken virtuositeit zou ten volle uitgewerkt worden in de (naar de normen van de traditionele Rockmuziek) immense composities van de zogenaamde tweede golf²¹ (1971-1976) van de 'Progressive Rock', waarin ook op grote schaal met klassieke vormen aan de slag wordt gegaan. Werken zoals *Tarkus* en *Trilogy* van ELP, *Close to the Edge* en *Scenes of Topographic Oceans* van YES, *Thick as a Brick* van JETHRO TULL, en *Dark Side of the Moon* van PINK FLOYD volgen allemaal in grote lijnen hetzelfde procédé. Het zijn allemaal ingewikkelde en

¹⁹ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 22.

²⁰ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 38.

²¹ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 27.

grootschalige composities in meerdere bewegingen en met een vrij complex harmonisch plan dat is opgesteld naar het model van de Romantische liedcyclus. Ritmisch complexe en virtuoze passages worden afgewisseld met rustigere akoestische stukken, die evenwel de eenheid van het integrale werk zelden bedreigen. Het hernemen van thema's uit de eerste beweging in andere delen of de finale van dergelijke grootschalige composities, is eveneens een fenomeen dat in deze muziekstijl navolging zal krijgen. In *Close to the Edge* van YES zien we hetzelfde melodische materiaal in de eerste, tweede en vierde beweging opduiken en ook in *Tarkus* van ELP zien we dat in de laatste beweging een gedeeltelijke reprise van de eerste beweging terugkomt. Dit is een verschijnsel waar we later ook in de 'Progressive Heavy Metal' een aantal mooie voorbeelden van zullen aantreffen.

Letterlijk citaat van klassieke componisten komt in deze muziekstijl bijzonder frequent en op grote schaal voor. Moessorgski's *Pictures at an Exhibition*, de eerste beweging uit Janáček's *Sinfonietta*, en ook Bartók's *Allegro Barbaro* moeten dienen als mal voor een aantal ELP-composities. Delen uit *De planeten* (meestal *Mars, the Bringer of War*) van Holst worden door KING CRIMSON en ELP verwerkt en de bourree uit Bachs suite voor luit in e krijgt een JETHRO TULL-arrangement. Ook in andere muziekstijlen is het klassiek citaat echter niet onbestaand. (Een voorbeeld hiervan is *Prelude B- I'm so Glad* van DEEP PURPLE dat een fragment uit Rimsky-Korsakov's *Sheherazade* bewerkt.) De steeds terugkerende namen van componisten die de muzikale invloeden van de belangrijkste 'Progressive Rock'-muzikanten vorm hebben gegeven, zijn Bartók, Stravinsky, Copland, Sibelius, Vaughn-Williams en Holst.²²

[fragment 7]

De rol van improvisatie die in de 'Psychedelic Rock' nog bijzonder groot was, wordt aan banden gelegd en de bovenstaande elementen worden veelal geconsolideerd in conceptalbums, die het model van de programmatistische suite en het symfonisch gedicht volgen.²³ Het ontbreken van een aanwijsbare climax, een ander probleem waarmee de 'Psychedelic Rock' te kampen had, wordt opgelost aan de hand van een model dat aan de negentiende-eeuwse symfonische muziek is ontleend

²² MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 54.

²³ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 41.

(zijnde het gradueel opbouwen van spanning door stelselmatig meer instrumenten meerdere stemmen toe te delen, ze vervolgens allemaal vrij abrupt nagenoeg volledig weg te laten vallen en het systeem te hernemen). Dit is echter een techniek die we ook in de meer “*progressief-georiënteerde passages van niet-progressieve bands zoals Led Zeppelin*”²⁴, DEEP PURPLE en URIAH HEEP terugvinden, hetgeen opnieuw de bedenkingen doet rijzen omtrent de rigiditeit waarmee de bestaande terminologie moet worden gebruikt.

5.2.2. THE WHO, QUEEN & DEEP PURPLE: ‘Rock’ “for Art’s Sake”²⁵

Wanneer in 1969 de Rockopera *Tommy* van THE WHO verschijnt, gaat de ‘Rock’ de uitdaging aan met één van de grootste vormen van de ‘Klassieke Muziek’. In min of meer dezelfde mate slagen ook *Jesus Christ Superstar* van Andrew Lloyd Webber en de Broadway-musical *Welcome to my Nightmare* van ALICE COOPER erin de fusie tussen Rockmuziek en het operagenre te bewerkstelligen. Toch verhinderen een aantal duidelijke gebreken – zoals de onmogelijkheid om een doorgecomponeerd coherent geheel ten tonele te brengen – dat het fenomeen ‘Rockopera’ door de muziekkritiek voor vol wordt aanzien. In het merendeel van de pogingen om Rockmuziek een operateske vorm aan te meten, slagen de componisten ervan er namelijk niet in om in de totaalstructuur de individuele nummers te overstijgen. Dit is een gevolg van het ontbreken van recitatieve passages. In traditionele opera zorgen zij voor de coherentie tussen de handelingen die in de dramaturgie plaats grijpen en verbinden zij de muzikale passages met elkaar. In feite moeten we in het geval van de Rockopera dan ook spreken van een “*nummeropera*”²⁶. Omdat de feitelijke handelingen in bijvoorbeeld *Tommy* ontbreken, worden Rockopera’s over het algemeen genomen als zeer statisch aanvoeld.²⁷ Door de botsing van de primitieve ‘Rock’ met de gesofisticeerde operavorm, zou volgens Martin het fenomeen ‘Rockopera’ dan ook een “*contradictio in terminis*”²⁸ zijn, en bovendien merkt hij op dat de fusie tussen beide genres naar alle waarschijnlijkheid nooit veel verder zal

²⁴ Dit citaat duidt aan hoe arbitrair het onderscheid tussen de verschillende Rockgenres soms wel is. Bron: MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 44.

²⁵ EDDY, C. & FRICKE, D. (1996). 70’s Prog: Rock for Art’s Sake. *Rolling Stone*, Issue 748.

²⁶ SADIE, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 18). London, Macmillan Publishers Limited, p. 416.

²⁷ FEURICH, H-J., KNEIF, T., OLSHAUSEN, U., SANDNER W. (1977). *Rockmusik: Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*. Mainz: B. Schott’s Söhne, p. 137.

²⁸ MARTIN, G. (1980). *A Companion to Twentieth-Century Opera*. London: Victor Gollanz Ltd, p. 93.

komen dan deze enkele voorvallen. In deze optiek is het ‘Rockopera’-genre iets dat als “*une chose manquée*”²⁹ mag worden beschouwd.

[fragment 8]

Een vijftal jaar na *Tommy* komt QUEEN met *Bohemian Rhapsody* aanzetten. Dit nummer gebruikt eveneens een reeks klassieke elementen en beroept zich, vooral naar de meerstemmige zangpartijen toe, op een aantal van de operaske conventies. Anderzijds zijn de “*bombastische koorpartijen, de sarcastische recitatieven [...], het vervormde Italiaanse taalgebruik [en] het pseudo-lamento, begeleid door mankende arpeggio’s*”³⁰ een goede indicatie dat deze parodie niet al te ernstig moet worden genomen. Ze zal anderzijds wel een invloed uitoefenen op het werk van ELO en andere ‘Symphonic Pop’-groepen.

[fragment 9]

Veel minder lichtvoetig opgevat, is het *Concerto for Group & Orchestra* waarin in 1968 (voornamelijk organist Jon Lord van) DEEP PURPLE aan de slag ging met één van meest grootschalige vormen uit de ‘Klassieke Muziek’, namelijk het concerto grosso. Het voor het eerst (in de Londense Royal Albert Hall) in 1969 opgevoerde concerto is één van de eerste, en in feite nog steeds één van de meest onovertroffen werken waarin de brug tussen Rockmuziek en ‘Klassiek’ op een dergelijk ernstige en volwaardige manier wordt geslagen. Geen van de twee muzikantengroepen krijgt een ondergeschikte rol toebedeeld, noch laat componist Jon Lord zich in met de soms parodiërende, soms eerder vrij beperkte adaptaties van de klassieke canon, zoals ze daarvoor in de Rockmuziek meer gebruikelijk waren. Kenmerkend voor het werk is het aan het concerto grosso ontleende strijdende karakter van de twee opposanten, concerterend voor de muzikale suprematie. Als er muziekhistorisch (wat de zuiver orkestrale partijen betreft) een stijlstroming moet worden gezocht waar het concerto het dichtst bij aansluit, dan is dat hoge tot late Romantiek.³¹ De delen waarin voornamelijk de Rockgroep aan het woord is, kunnen worden beschouwd als één van de directe voorgangers van de ‘Progressive Heavy

²⁹ TARUSKIN, R. (2005). *The Oxford History of Western Music. Volume 5: The Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press, p. 89.

³⁰ McLEOD, K. (2001). *Bohemian Rhapsodies: Operatic Influences on Rock Music. Popular Music, Volume 20/2*, p. 192.

³¹ HALBSCHIEFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin, p. 236.

Metal'. Het integrale werk ontsnapt echter aan de traditionele muzikindeling, gezien de unieke genreoverschrijdende eigenschappen – iets wat we verder ook bij het “*Millennium*”-Concerto van YNGWIE MALMSTEEN zullen terugzien. *Concerto for Group and Orchestra* is daarom niet enkel een monument in en een scharniermoment voor de Rockgeschiedenis; het is een eerste culminatiepunt van de ‘lage’ populaire kunst, evenals een synthese van een aantal eeuwen muziekgeschiedenis.

[fragment 10]

Een voorbeeld als de *Five Bridges-Suite* van THE NICE en het eerste Pianoconcerto van Keith Emerson moeten tenslotte ook als de eerste extreme voorbeelden van ‘cross-over’ tussen ‘Rock’ en ‘Klassiek’ worden beschouwd. Nagenoeg al deze werken, die de fusie tussen de kunstmuziek en de populaire muziek onderzoeken, zullen een kleine dertigtal jaar later intens door de ‘Progressive Heavy Metal’ worden bestudeerd, en in de meeste gevallen ook navolging krijgen (cfr.infra).

5.2.3. Het geval Zappa

Ofschoon we onvoldoende tijd hebben om FRANK ZAPPA de aandacht te geven die zijn complexe werk verdient en ondanks het feit dat hij in deze scriptie niet echt goed op zijn plaats is, moet heel kort melding worden gemaakt van een aantal van zijn verwezenlijkingen voor de Rockmuziek. Ook Zappa gebruikt namelijk zowel in Rocknummers als in zijn ‘klassieke composities’ citaten van voornamelijk Varèse³² en van Stravinsky³³, al minstens even lang als het geval is bij de bekendere protagonisten van de ‘Progressive Rock’ (wat de eerste versie van *Uncle Meat* uit 1969 bewijst).³⁴ Het eerste conceptalbum³⁵ uit de Rockgeschiedenis is, in tegenstelling tot foute opvattingen³⁶ van Macan en Halbscheffel, niet het album *Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band* van de BEATLES, maar het in 1966 verschenen *Freak Out* van Frank Zappa. Zelfs diens tweede conceptalbum *Absolutely*

³² SADIE, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 4). London, Macmillan Publishers Limited, p. 34.

³³ ASHBY, A. (1999). Zappa and the Anti-Fetishist Orchestra. *The Musical Quarterly*, Volume 83/4, p. 578.

³⁴ ASHBY, A. (1999). Zappa and the Anti-Fetishist Orchestra. *The Musical Quarterly*, Volume 83/4, p. 573.

³⁵ FEURICH, H-J., KNEIF, T., OLSHAUSEN, U., SANDNER W. (1977). *Rockmusik: Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*. Mainz: B. Schott's Söhne, p. 136.

³⁶ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 20 en HALBSCHÉFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin, p. 56.

Free verscheen een maand vroeger in 1967 dan *Sergeant Pepper's*. Laatstgenoemde album had weliswaar de meest verstrekkende gevolgen voor de 'Progressive Rock'. Anderzijds is het niet ondenkbaar dat, gezien de contacten die er tussen John Lennon en Frank Zappa rond die periode bestonden, *Freak Out* een model zou kunnen voorzien hebben waarop de BEATLES op hun beurt hun eerste conceptplaat baseerden.

Ook het genre van de 'Rockopera' laat Zappa niet onbetuigd, wanneer hij in 1979 het dubbelalbum *Joe's Garage* uitbrengt. Het integrale werk, dat initieel drie albums zou beslaan maar van de platenmaatschappij een maximum van twee opgelegd kreeg, vertelt doorheen alle nummers van het album de lotgevallen van een muzikant. Het probleem van het ontbrekende recitatief dat we bij *Tommy* van THE WHO aantreffen, lost Zappa op door de ietwat lachwekkende figuur van "The Central Scrutinizer" op te voeren, de verteller van het verhaal. Enerzijds bewerkstelligt dat vertellerspersonage een grotere eenheid tussen de verschillende delen van het werk en neemt de centrale vertelinstantie het statische karakter weg, dat een decennium vroeger het genre van de 'Rockopera' typeerde. Anderzijds neemt deze figuur een loopje met het klassieke operateske genre, wat ons bij de voor FRANK ZAPPA's werk typerende vraag "Does Humor belong in Music?" brengt. ZAPPA maakt in nagenoeg alle facetten van zijn werk gebruik van muzikale stijlfiguren zoals de parodie. Daar het niet aan de orde is zijn volledige werk uitvoerig te behandelen, zullen we ervan afzien te diep in detail te treden. Anderzijds moet nog worden opgemerkt dat ZAPPA's oeuvre ook een aantal zeer hoogstaande klassieke composities bevat, hetgeen zijn plaats in wat Ashby als de "'symphonic-modern'- dichotomie"³⁷ bestempelt, benadrukt. Tenslotte moet ook nog worden vermeld dat zijn baanbrekende gitaarspel een grote indruk heeft nagelaten op een reeks andere muzikanten, waaronder STEVE VAI en Michael Romeo van SYMPHONY X als enkelen van de belangrijkste te noemen zijn voor deze scriptie.

5.2.4. 'Hard Rock' en 'Heavy Metal'

Kort moet hier wederom het terminologieprobleem worden aangekaart. De termen 'Hard Rock' en 'Heavy Metal' lijken twee verschillende muziekgenres aan te duiden, maar dat is in feite niet echt zo. Sinds 1967 de term "heavy metal thunder" werd gelanceerd in het nummer *Born to be Wild* van de 'Hard Rock'-groep

³⁷ ASHBY, A. (1999). Zappa and the Anti-Fetishist Orchestra. *The Musical Quarterly*, Volume 83/4, p. 558.

STEPPENWOLF, bestaat er verwarring tussen de termen. Lilja stelt dat in de meeste gevallen waarbij de groepsformatie enkel (een) gitarist(en) heeft, de term 'Heavy Metal' wordt gebruikt, terwijl daar waar de bezetting bestaat uit de gebruikelijke ritmesectie, een zanger, een gitarist én een toetsenist de term 'Hard Rock' meer passend is.³⁸ Aangezien Lilja zelf opmerkt dat op deze regel onnoemelijk veel uitzonderingen kunnen worden gevonden en dat het onderscheid tussen 'Hard Rock' en 'Heavy Metal' van persoon tot persoon verschilt, zullen de termen als min of meer inwisselbaar worden beschouwd. Het arbitraire onderscheid dat in deze scriptie soms wel wordt gemaakt, is dat voor de muziek van de jaren '70 de term 'Hard Rock' wordt gebruikt, terwijl naar de muziek van de jaren '80 meestal met de term 'Heavy Metal' zal worden verwezen.

Zoals eerder werd opgemerkt, is vooral de 'Progressive Rock' een muziekstijl die de virtuositeit van de 'Klassieke Muziek' poogt te imiteren. Die virtuositeit is weliswaar ongelijk verdeeld in de instrumenten waarin ze zich manifesteert. Het baanbrekende werk dat door de 'Psychedelic', 'Baroque' en 'Hard Rock'-organisten wordt verricht, vindt echter bij de gitaristen van die periode zijn weerklank niet. Er is een groot kwalitatief onderscheid tussen de klassieke virtuositeit van de "Moog en Hammond"-tovenars van de jaren '70 enerzijds, en de gitaristen aan de andere kant. Gary Brooker met PROCUL HARUM, Ray Manzarek van THE DOORS Rick Wakeman van YES, en Emerlist Davjäck (later beter bekend als Keith Emerson) van THE NICE en EMERSON, LAKE en PALMER worden technisch zeker geëvenaard door Jon Lord van DEEP PURPLE. De gitaar moet het in de jaren '60 echter stellen met rolmodellen als JIMI HENDRIX en ERIC CLAPTON. Het merendeel van de gitaristen die de 'Progressive Rock' en 'Hard Rock' voor de integrale duur van de jaren '70 vormgeven, raken zodoende amper los van een erfenis die ze onrechtstreeks van 'Blues'-gitaristen als BB KING overgeleverd krijgen. Steve Howe van YES, Robert Fripp van KING CRIMSON en Jan Akkerman van FOCUS slagen er wel in te om iets meer vrijheid in de 'Progressive Rock' te creëren door de modale harmonie³⁹ van de 'Jazz' gedeeltelijk over te nemen. De 'Hard Rock' heeft het beduidend moeilijker om van de dominante pentatoniek af te stappen. Zodoende zijn voor de klassieke

³⁸ LILJA, E. (2004). *Characteristics of Heavy Metal Chord Structures; Their Acoustic and Modal Construction, and Relation to Modal and Tonal Context*. Unpublished Licentiate Thesis, University of Helsinki, Faculty of Arts, Department of Musicology, Helsinki, p. 7.

³⁹ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 51.

virtuositeit, noch voor de verwerking van klassieke citaten de middelen aanwezig. Daarvoor is het wachten op de 'Heavy Metal' in de jaren '80. Toch kunnen ook hier een aantal voorbeelden van klassiek citaat worden gevonden. De 'Psychedelic Rock'-band LOVE SCULPTURE (en in het bijzonder diens gitarist Dave Edmunds) was de eerste die klassieke werken (van Kachaturian en Bizet) verwerkte tot Rocknummers waarin de melodielijns voor de gitarist was weggelegd.

[fragment 11]

De gitarist van de 'Hard Rock'-groep DEEP PURPLE Ritchie Blackmore is echter de enige die in de loop van de jaren '70 moet worden genoemd als wegbereider van het klassieke citaat voor de gitaar in de Rockmuziek. Vooral zijn gitaarsolo van het nummer *Highway Star* uit 1972 brengt een vroeg voorbeeld van klassieke interesse in de Rockgitaar aan het licht. Grote delen van die solo bestaan uit arpeggio's in de stijl van de eerste beweging van Vivaldi's Vioolconcerto in d, en de akkoordprogressie waarop de solo wordt uitgewerkt, is een Bach-achtige progressie.⁴⁰

[fragment 12]

Michael Schenker en Ulrich Roth van THE SCORPIONS en K K Downing en Glen Tipton van JUDAS PRIEST ondernamen eveneens in de jaren '70 reeds pogingen om klassieke voorbeelden in hun muziek te verwerken. De echte klassieke virtuositeit zoals ze zich in de 'Progressive Rock' manifesteerde, komt in het overzicht van de 'Heavy Metal' van de jaren '80 aan bod.

[fragment 13]

Een minstens even belangrijk aspect van de 'Hard Rock' voor het tot stand komen van de 'Progressive Heavy Metal' is echter de verandering die in deze periode in het thematisch materiaal plaatsgrijpt. Indien de werkloosheid die in deze periode delen van het Verenigd Koninkrijk treft in een industriestad als Birmingham⁴¹ in 1964 aan de intelligentsia aanleiding gaf tot de oprichting van de Birmingham School, dan gaf deze toestand voor de 'Hard Rock' aanleiding tot het ontstaan van de groep BLACK SABBATH. Het pessimisme en fatalisme dat de slechte economische situatie

⁴⁰ WALSER, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music, Volume 11/3*, p. 268-269.

⁴¹ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 137.

met zich meebracht, heeft voor gevolg dat de gangbare onderwerpen in de teksten van de Rockmuziek van liefde, seks, feest en machogedrag de voeling met het publiek aldaar verliezen. In de muziek van BLACK SABBATH worden ze vervangen door occultisme, kwaad, oorlog, pijn en drugverslaving.⁴²

Dat is eveneens een groot verschil met de thematiek die de teksten van de 'Progressive Rock' domineert. 'Progressive Rock' handelt over surrealistische⁴³ en "countercultureel" ideologische themata⁴⁴ (van beide thema's zijn talrijke voorbeelden te vinden in het werk van PINK FLOYD). Daarnaast komen onderwerpen uit de mythologie of 'Fantasy', mystiek en 'Science Fiction'⁴⁵ aan bod. De 'Progressive Heavy Metal' zal uit beide genres putten voor inspiratie (cfr. infra).

Duivelse taferelen, zoals ze ondermeer in *Black Sabbath* en *St-Vitus Dance* voorkomen, waren niets nieuws voor de muziek, zoals ondermeer voorbeelden van Moessorgski (*Nacht op de Kale Berg*) en Berlioz (*Symphonie Fantastique*) en de bijnaam die Paganini kreeg, kunnen illustreren. Naast openlijke verwijzingen naar de duivel en zijn gevolg, komt in de muziek van BLACK SABBATH echter zeer frequent het gebruik van de tritonus, de zogenaamde "*diabolus in musica*"⁴⁶ voor, veel vaker dan in de 'Progressive Rock' het geval is. Het veelvuldige gebruik van deze toonafstand zal eveneens de 'Progressive Heavy Metal' kleuren.

[fragment 14]

Om het overzicht van de belangrijkste 'Hard Rock'-bands te vervolledigen, moet tenslotte nog op de muziek van LED ZEPPELIN⁴⁷ worden gewezen. Deze groep gaat wat muzikale invloeden betreft meer eclectisch te werk dan de vorige twee besproken groepen. Met nummers die titels dragen als *Stairway to Heaven*, *Kashmir* en *Achilles' Last Stand*, en een oeuvre dat voornamelijk lange, complex gestructureerde composities bevat, kan de sterke verwantschap aangetoond worden

⁴² SADIE, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 3). London, Macmillan Publishers Limited, p. 666.

⁴³ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, pp. 70-72.

⁴⁴ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, pp. 72-80.

⁴⁵ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, pp. 80-83.

⁴⁶ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 55.

⁴⁷ SADIE, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 14). London, Macmillan Publishers Limited, pp. 458-459.

die met de 'Progressive Rock' bestaat. Samen met URIAH HEEP (en in mindere mate) DEEP PURPLE, is LED ZEPPELIN⁴⁸ één van de groepen die het probleem van de artificiële genre grenzen bijzonder goed illustreert.

5.3. CULTUREEL EVOLUTIONISME: DE 'PROG'/'PUNK'-DIALECTIEK⁴⁹

“Μηδεν αγραν”! Rond 1976 wordt het herfsttij van het 'Progressive Rock'-era ingezet en begint de populariteit van de voornaamste 'Progressive Rock'-bands te tanen. De compositorische inventiviteit van de belangrijkste componisten van het genre schijnt haar limiet te hebben bereikt en meer eenvoudige Rockstijlen als de 'Stadium Rock' en de 'Symphonic Pop' verschijnen ten tonele. Met slechts partieel 'progressieve' compositiemethoden, maar met meer commercieel succes dan de eigenlijke 'Progressive'-bands, nemen deze genres de fakkel van het klassiek citaat van de 'Progressive Rock' over.⁵⁰ Daarnaast schijnt ook het helse productietempo dat sommige groepen erop nahouden (dat bijvoorbeeld bij EMERSON LAKE & PALMER rond 1972, tussen de tournees door, drie volledige albums op ongeveer anderhalf jaar bedraagt) niet bevorderlijk voor de artistieke creativiteit. Sommige van de groepen (zoals GENESIS) uit de “gouden tijd van de *Progressive Rock*”⁵¹ slaan medio de jaren '70 een volstrekt andere (i.c. meer commerciële) weg in, waardoor hun muziek daarna nog maar bezwaarlijk als 'Progressive Rock' kan worden omschreven; anderen houden er omstreeks die periode gewoon mee op (zoals ELP, hoewel in de decennia daarna nog een aantal reünies volgen). Wanneer tenslotte de 'Punk' als onomwonden genre van de werkende bevolking de intern verzwakte 'Progressive Rock' en diens in diskrediet geraakte “*counterculturele boodschap countert*”⁵², lijken de dagen van de 'Progressive' geteld.

⁴⁸ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 138.

⁴⁹ ALBIEZ, S. (2003). Know History! John Lyndon, Cultural Capital and the Prog/Punk Dialectic. *Popular Music, Volume 22/3*, p. 357.

⁵⁰ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 179.

⁵¹ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 29.

⁵² MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 180.

De eigenlijke doodsteek brengt de 'Progressive Rock' echter zichzelf toe: het genre schijnt met zijn intellectualistische, "*experimentele, individualistische en hypermodernistische*"⁵³ projecten alle voeling met zijn publiek, met de realiteit (en in sommige gevallen ook met de goede smaak) te verliezen. De feitelijke ondergang wordt enkel in de hand gewerkt door de confrontatie van de 'Progressive Rock' – die zowel qua fanbasis als qua muzikanten aan de middenklasse toebehoort – met de 'Punk', waarin een "*rigide klassenidentiteit*"⁵⁴ wordt gecultiveerd. Zoals McLeod terecht opmerkt, is de 'Punk' dus niet hoofdelijk verantwoordelijk voor de reeds tanende populariteit van de 'Progressive Rock' en wordt het aandeel dat de opkomende 'Punk' in de feitelijke "*doodsteek*"⁵⁵ heeft, soms homerisch overdreven.⁵⁶ Anderzijds is het mijn mening dat de antithetische relatie die tussen beiden bestaat ook niet geringschat mag worden, daar deze ook kan worden waargenomen tussen de 'Hard Rock/Heavy Metal' en de 'Punk'. De 'Hard Rock' en 'Heavy Metal' gaan deze confrontatie echter met meer flexibiliteit tegemoet, waardoor zij de "CLASH" wel overleven, en ook na 1978 (in al dan niet gewijzigde vorm) kunnen blijven bestaan.

Tenslotte is ook "*het einde van de progressive rock*"⁵⁷ een gevaarlijke term. GENESIS en PINK FLOYD blijven bestaan, en ELP, KING CRIMSON en YES hebben nog een aantal reünieconcerten of tournees. Daarnaast blijven groepen als RUSH en KANSAS in de jaren '80 gewoon bestaan, en komen andere genres als de 'Post-Progressive' en de 'Neo-Progressive' op. Het zwaartepunt van het klassiek citaat gaat zich echter rond deze periode in een ander muziekgenre bevinden.

⁵³ ALBIEZ, S. (2003). Know History! John Lyndon, Cultural Capital and the Prog/Punk Dialectic. *Popular Music, Volume 22/3*, p. 359.

⁵⁴ ALBIEZ, S. (2003). Know History! John Lyndon, Cultural Capital and the Prog/Punk Dialectic. *Popular Music, Volume 22/3*, p. 359.

⁵⁵ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 180.

⁵⁶ ALBIEZ, S. (2003). Know History! John Lyndon, Cultural Capital and the Prog/Punk Dialectic. *Popular Music, Volume 22/3*, p. 357.

⁵⁷ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 222.

5.4. 'HEAVY METAL' GETS SERIOUS⁵⁸ (1978-1988)

5.4.1. "Rocking the Classics"⁵⁹ (Revisited)

Het belang van de klassieke invloeden en de technische revolutie die de organisten in de 'Progressive Rock' hadden binnengebracht, krijgt zijn weerklank in de 'Heavy Metal' vanaf het jaar 1978. Het is het jaar waarin *Eruption* van VAN HALEN verschijnt, en het zal een nieuwe golf van klassiek citaat ontketen, ditmaal echter voor de gitaar. Voornamelijk door de verbetering van de gitaarversterking, de technische innovatie van het tappen (waarbij "hammer-ons" en "pull-offs" in de linkerhand worden afgewisseld met het op de toets tikken met de vingers van de rechterhand), wordt de uitspraak "een pianist kan ongeveer tien keer sneller spelen als een gitarist"⁶⁰ van Ritchie Blackmore enigszins teniet gedaan. Omdat dit zeer invloedrijke gitaarnummer naast nieuwe technieken ook een kort citaat bevat van een étude van Rodolphe Kreutzer⁶¹, wordt de interesse – dit maal voornamelijk van gitaristen – in het klassiek citaat en in klassieke virtuositeit opnieuw aangewakkerd.

[fragment 15]

Het is OZZY OSBOURNE-gitarist Randy Rhoads, die de volgende stap in het proces zet. Hij vervolgt het gekozen pad in 1981 met nummers als *Goodbye to Romance* (harmonisch gebaseerd op de zeer bekende Canon in D voor drie violen en basso continuo van Johann Pachelbel) en *Mr. Crowley* (dat gedurende de solopassages sterke gelijkenissen vertoont met cyclische harmonische progressies die in het werk van Vivaldi voorkomen) en hij gaat op grotere schaal verder met klassiek citaat.⁶² De belangrijkste vernieuwing die we bij hem evenwel waarnemen, is dat hij de eerste van een nieuwe generatie is die niet meer als volledige autodidact te werk gaat. Als gitaarleraar beschikt hij over een degelijke kennis van harmonie, wat blijkt uit zowel zijn eigen klassieke gitaarcomposities als uit zijn 'Hard Rock'-adaptaties die op

⁵⁸ WALSER, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music, Volume 11/3*, p. 280.

⁵⁹ DUXBURY, J.R. (2000). *Rockin' the Classics and Classicizin' Rock: a Selectively Annotated Discography: Second Supplement*. USA: Xlibris Corporation en MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press.

⁶⁰ WALSER, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music, Volume 11/3*, p. 270.

⁶¹ WALSER, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music, Volume 11/3*, p. 272.

⁶² WALSER, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music, Volume 11/3*, pp. 281-282.

klassieke voorbeelden zijn gebaseerd. De vliegtuigcrash die in maart 1982 het leven aan de vijftientig jaar oude gitarist kost, geeft de integratie van het klassieke idioom in de 'Metal'-gitaartechniek een flinke knauw.

[fragmenten 16, 17]

Anderzijds is de aanzet tot een nieuw soort professionalisme bij 'Heavy Metal'-gitaristen dan reeds gegeven, en onomkeerbaar geworden. 'Metal'-gitaar wordt uitgedaagd door de verhoogde technische standaarden die door VAN HALEN en Rhoads zijn gezet, en ook een betere institutionele omsluiting komt rond deze periode op gang.⁶³ Die invloed laat zich in alle facetten van de 'Hard Rock & Heavy Metal'-muziek voelen. Het op de confrontatie tussen de traditionele 'Hard Rock' en 'Punk' gebaseerde genre van de 'New Wave of British Heavy Metal', gaat als één van de eersten consequente pogingen ondernemen om af te stappen van het nog steeds alomtegenwoordige pentatonische systeem. Het wordt in de mate van het mogelijke door diatonische toonladders vervangen en ook de melodielijnen worden in instrumentale passages meerstemmig gebracht, meestal in de vorm van boven elkaar geplaatste tertsen of sixten, hetgeen overwegend mineur-stijlcitaten oplevert, die aan het oeuvre van Mozart ontleend schijnen te zijn. Groepen die in dit verband te noemen zijn, zijn voornamelijk JUDAS PRIEST, IRON MAIDEN en HELLOWEEN.

[fragment 18]

Een hele reeks solomuzikanten is echter bereid nog verder te gaan. Wat Liszt betekende voor de 'Progressive Rock'-virtuositeit, wordt in deze periode Paganini voor de 'Heavy Metal'. Het model van de Romantische held en het Romantische genie⁶⁴ wordt getransponeerd naar de jaren 1980 en rond het midden van deze periode lijkt de 'Heavy Metal' dan ook klaar om definitief zijn 'Rhythm & Blues'-basis in te ruilen voor meer klassieke vormen van virtuositeit.

⁶³ WALSER, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music, Volume 11/3*, p. 292.

⁶⁴ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 46.

5.4.2. "Classicizin' the Rock"⁶⁵

Programmatische elementen die vooral in de 'Progressive Rock' nog aanwezig waren, zullen verdwijnen en een nieuwe vorm van absolute muziek wordt de norm. Het hoogste goed dat door 'Heavy Metal'-gitaristen in deze periode wordt nagestreefd is de virtuoze precisie⁶⁶ van unieke en originele uitvoering⁶⁷ van zaken die dichter staan bij negentiende-eeuwse vioolpassages uit het werk van Nicolo Paganini dan bij Rockmuziek. De belangrijkste gitaristen die hier moeten worden vernoemd, zijn Paul Gilbert, STEVE VAI, Jason Becker, Marty Friedman, Vinnie Moore en ULI JOHN ROTH. Deze gitaristen scheppen trots in hun capabiliteit om zich te meten met enkele van de technisch meest hoogstaande namen uit de 'Klassieke Muziek' en wijzen dan ook graag op de opofferingsgave die perfectionering van hun techniek en zelfvervolmaking vergt.⁶⁸ Ze nemen zoveel als enigszins mogelijk is de gelegenheid te baat om hun "klassieke capaciteiten" te etaleren.

[fragmenten 19, 20, 21, 22]

Eén extreem geval staat echter op dit punt nog geïsoleerd tussen alle andere gitaristen. De Zweedse gitaarvirtuoos YNGWIE MALMSTEEN gaat namelijk nog een stap verder dan alle anderen in deze tendens. Volledig toegewijd aan het tentoonstellen van technisch virtuoos vermogen, verdwijnt het maken van traditionele Rocknummers op het achterplan en bestaat zijn integrale oeuvre uit een aaneenrijging van stijlцитaten die ruwweg de zeventiende tot de negentiende eeuw beslaan.⁶⁹ Het voorlopig meest grootschalig opgevatte werk uit zijn carrière is de "*Millennium*"-*Concerto Suite* in es uit 1997, een liedcyclus in de vorm van een soloconcerto, waarbij de solopartij is gereserveerd voor de elektrische gitaar en waarbij de begeleiding voor een koor en een symfonisch orkest is weggelegd. Dit werk is net zoals het *Concerto for Group & Orchestra* van DEEP PURPLE en het Pianoconcerto N°1 van Keith Emerson een experiment dat de grenzen van de Rockmuziek verkent en misschien wel

⁶⁵ DUXBURY, J.R. (2000). *Rockin' the Classics and Classicizin' Rock: a Selectively Annotated Discography: Second Supplement*. USA: Xlibris Corporation.

⁶⁶ WALSER, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music, Volume 11/3*, p. 294.

⁶⁷ WALSER, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music, Volume 11/3*, p. 292.

⁶⁸ WALSER, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music, Volume 11/3*, pp. 298-299.

⁶⁹ WALSER, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music, Volume 11/3*, p. 297.

overschrijdt. Anderzijds kunnen de technische kwaliteit en de Rockhistorische waarde van geen van de drie werken worden geloofend. YNGWIE MALMSTEEN verzekert zich met dit werk echter niet enkel van een plaats in de Rockgeschiedenis, maar wordt met zijn “neo-klassieke Heavy Metal”⁷⁰ meteen ook de directe voorloper, de laatste grondlegger en vervolgens één van de grootste exponenten van de ‘Progressive Heavy Metal’.

[fragmenten 23, 24]

Walser spreekt tenslotte in deze geschetste context (volkomen terecht) nog over de “*fetisjisering van techniek*” en een nieuw “*soort cultureel conservatisme*”.⁷¹ Dit valt natuurlijk moeilijk te rijmen met de term “Progressive Heavy Metal”, het genre dat nu zijn opwachting maakt. Het is de zoveelste bevestiging van hoe moeilijk het is een degelijke terminologie te vinden.

⁷⁰ WALSER, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music, Volume 11/3*, p. 293.

⁷¹ WALSER, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music, Volume 11/3*, p. 297.

6. HOOFDSTUK IV

‘LISTENING TO THE FUTURE’¹: INTEGRATIE VAN KLASSIEKE ELEMENTEN IN DE ‘PROGRESSIVE HEAVY METAL’ (1988-...)

Dit hoofdstuk begint met een korte schets van wat precies met ‘Progressive Heavy Metal’ wordt bedoeld, waar de voornaamste wortels van het genre liggen en hoe daarmee is omgegaan voor de genese van deze synthesevorm. Daarna zal worden ingegaan op de belangrijkste manieren om van klassieke vormen en klassiek citaat gebruik te maken, wat tenslotte zal worden geïllustreerd aan de hand van gelijkenissen en verschillen in een aantal voorbeelden uit de muziek van DREAM THEATER en SYMPHONY X.

Deze scriptie wil enkele algemene kenmerken van de ‘Progressive Heavy Metal’ op een rij zetten, niet een volledig overzicht van de materie geven. Aangezien er nog nagenoeg geen wetenschappelijk onderzoek over dit studiedomein is gedaan – een enkele licentiaatsverhandeling² niet te na gesproken – zou het onverstandig en misschien wat voorbarig zijn al een hele thesis aan dit onderwerp te willen wijden. Anderzijds zitten in de ‘Progressive Heavy Metal’ voldoende interessante elementen die verder onderzoek behoeven en het is enkel de ambitie van deze scriptie om op die uiterst interessante elementen te wijzen.

6.1. ALGEMEEN

Alvorens aan te vangen met een algemene beschouwing van dit genre, moet eerst opnieuw het terminologieprobleem worden aangehaald. Zo is het predikaat ‘Progressive Heavy Metal’ slechts één van de courante begrippen die worden gebruikt voor groepen die zich in deze niche van de hedendaagse populaire muziek bevinden.

¹ MARTIN, B. (1998). *Listening to the Future: the Time of Progressive Rock 1968-1978*. Chicago: Open Court.

² SHAFFER, K.P. (2002). *Transcending Rock Tradition: Form, Text and Integration in the Music of Dream Theater*. Unpublished Undergraduate Honors Thesis, Lawrence University Conservatory of Music, Appleton (Wisconsin).

Ook termen als 'Power Metal', 'Speed Metal', 'Gothic Metal' en 'Neo-Classical Metal' worden voor een aantal van deze groepen gebruikt, afhankelijk van op welk aspect van de 'Heavy Metal'-muziek men de klemtoon wil leggen. Daar alle hierna genoemde groepen echter meestal hoofdzakelijk als 'Progressive Heavy Metal' worden beschouwd, zullen voor de rest van deze scriptie geen verdere opdelingen in het genre worden gemaakt.

"AYREON, SPOCK'S BEARD, RHAPSODY, DREAM THEATER, LIQUID TENSION PROJECT, PLATYPUS, STRATOVARIUS, PLANET X, TRANS-SIBERIAN ORCHESTRA, PALLAS, DRAGONFORCE, KING'S X, SONATA ARCTICA, TRANSATLANTIC, STAR ONE, VAN DEN PLAS, SYMPHONY X, ..." Dit is een opsomming van slechts enkele van de namen van de meest vooraanstaande 'Progressive Heavy Metal'-groepen van het laatste decennium en louter daaruit vallen meteen twee zaken op: enerzijds is er de verwantschap met de namen van de belangrijkste onderwerpen en namen van de 'Progressive Rock'-groepen uit de jaren '70, anderzijds blijkt ook de grote interesse voor 'Klassieke Muziek' reeds uit de bandnamen. Deze ogenschijnlijke overeenkomst lijkt te worden bevestigd wanneer de muzikale achtergronden en vormingsgraad van een aantal van de voornaamste instrumentalisten en componisten wordt bekeken. Als prototypisch voorbeeld hiervan kan componist toetsenist Michael Pinnella³ van SYMPHONY X hier naar voor worden geschoven. Als belangrijkste invloeden geeft hij naast Bach, Beethoven, Mozart and Chopin ook DEEP PURPLE, ELP en KANSAS op en vermeldt tenslotte het album *Rising Force* van MALMSTEEN als het eerste album dat zijn twee lievelingsgenres, 'Heavy Metal' en 'Klassieke (Barok)Muziek' met elkaar verenigde en zijn interesse voor deze mengvorm opwekte. Eveneens is hij, net zoals een hele reeks andere muzikanten die de 'Progressive Heavy Metal'-groepen bevolken, een klassiek gevormd conservatoriummuzikant, wat zich in een aantal facetten van dit muziekgenre zal vertalen (cfr. infra). Dit is de muziekstijl waarmee we ons dan ook in dit hoofdstuk geconfronteerd zien: een complex genre dat elementen uit zeer verschillende muzikale tradities in een technische veeleisende synthesevorm combineert en over het algemeen door degelijk geschoolde muzikanten wordt geschreven en gebracht.

Bij het begin van de jaren '90 merkt Macan een korte opleving op bij een aantal van de traditionele 'Progressive Rock'-bands, zoals EMERSON LAKE & PALMER

³ Informatie genomen van de officiële website van Symphony X. Bron: http://www.symphonyx.com/michael_pinnella.html

en KING CRIMSON, maar laat er meteen ook geen twijfel over bestaan dat dit naar alle waarschijnlijkheid de laatste stuiptrekking is die we nog van het genre mogen verwachten.⁴ Dezelfde revival zien we eveneens onder de vorm van een paar kortstondige reünies van de 'Hard Rock'-monumenten uit de jaren '70, wanneer LED ZEPPELIN op het eerste 'Live Aid'-festival op het podium verschijnt en zowel DEEP PURPLE als BLACK SABBATH nog één keer op tournee gaan met hun originele bezetting. Het toont aan dat de interesse voor beide genres terug opkomt na het, volgens sommigen iconoclastische⁵, volgens anderen heilzame en louterende⁶ effect dat de 'Punk' op hen heeft gehad. In ieder geval is het specifiek die interesse die de jonge 'Progressive Heavy Metal' vorm zal geven wanneer deze muziekstijl het beste van beide – in feite slechts door semantische barrières van elkaar gescheiden – muziekstijlen in één mengvorm zal incorporeren.

Het muzikale idioom, de technische virtuositeit en de tekstuele themata van zowel de 'Progressive Rock' als van de 'Hard Rock' worden nagenoeg integraal overgenomen. Van de zogenaamde "*impenetrable narratives*"⁷ en de "counterculturele" thematiek van de 'Progressive Rock' wordt min of meer afgestapt, maar vooral met 'Fantasy' (met als grote thema's *Dungeons & Dragons* en onderwerpen uit Tolkiens *Lord of the Rings* die vooral bij RHAPSODY en DRAGONFORCE aan bod komen), 'Science Fiction'⁸ (vooral in het werk van AYREON en STAR ONE prominent aanwezig) en (Antieke) literatuur, blijft de band met de 'Progressive Rock' bewaard. Anderzijds krijgen ook uitgesproken 'Hard Rock/Heavy Metal'-thema's als Noorse en Antieke Mythologie en occultisme hun plaats in het genre. Het resultaat is dat het model van de Romantische liedcyclus, dat in de 'Progressive Rock' nog moest dienen voor bijzonder moeilijke filosofische beschouwingen over weinig verstaanbare onderwerpen, in deze periode wordt aangewend voor het vertellen van grote, epische verhalen.

⁴ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 220.

⁵ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 179.

⁶ ALBIEZ, S. (2003). Know History! John Lyndon, Cultural Capital and the Prog/Punk Dialectic. *Popular Music*, Volume 22/3, p. 357.

⁷ Bron: "What is Prog Rock?". Available: <http://www.progarchives.com/Progressive-rock.asp>

⁸ McLEOD, K. (2003). Space Oddities: Aliens, Futurism and Meaning in Popular Music. *Popular Music*, Volume 22/3, pp. 337-355. en HOLM-HUDSON, K. (2003). Apocalyptic Otherness: Black Music and Extraterrestrial Identity in the Music of Magma. *Popular Music and Society*, Volume 26/4, pp. 481-495.

De geavanceerde gitaartechniek uit de jaren '80 en de stempel die een vorming aan vooraanstaande conservatoria voor 'Jazz' en 'Klassieke Muziek' op sommige van haar alumni achterlaat, zorgen er tenslotte voor dat de resulterende 'Progressive Heavy Metal' een technisch hoogstaand en eclectisch genre van het zuiverste ras (en zonder weerga) wordt. Dit genre is dan ook het voorlopige eindresultaat van de 'cross-over' waarvan doorheen deze integrale scriptie sprake is geweest. Een 'cross-over' die een goede halve eeuw in beslag heeft genomen en het eclectische vermogen van Rockmuziek tot aan de rand van haar capaciteit – en soms erover – heeft gedreven. Eén van de aspecten waar die grens lijkt te zijn bereikt, is in het gebruik van klassiek citaat.

6.2. 'PROGRESSIVE HEAVY METAL': KLASSIEKE MUZIEK VS. POPULAIRE CULTUUR?⁹

Net zoals in het grootste deel van de voornoemde genres, zal ook de 'Progressive Heavy Metal' intensief gebruik maken van vormen en voorbeelden uit de 'Klassieke Muziek'. De frequentie en technische vaardigheid waarmee en de schaal waarop dit in dit genre echter gebeurt, doet vragen rijzen bij hoe ver de 'Progressive Heavy Metal' in sommige gevallen nog af staat van de 'Klassieke Muziek'.

6.2.1. Klassieke vormen

De meest voor de hand liggende verwijzing naar de 'Klassieke Muziek' is terug te vinden in een aantal van de groepsnamen (zoals SYMPHONY X, STRATOVARIUS, SONATA ARCTICA, TRANS-SIBERIAN ORCHESTRA en RHAPSODY) en in titels van hun nummers (zoals *Overture*, *Sonata*, *Prelude*, ...).

Anderzijds zijn de meer uitgesponnen en meerdelige composities – opnieuw het model van de Romantische liedcyclus volgend – die vooral in de 'Progressive Rock' toonaangevend waren, populairder dan ooit. Zo zullen we na deze korte bespreking van het gebruik van klassieke vormen en klassiek citaat, enkele concrete voorbeelden van SYMPHONY X en DREAM THEATER bekijken.

Ook het genre van de Rockopera raakt opnieuw in zwang. Met dienen verstande dat al bij voorbaat de utopie is opgegeven dat het ooit tot "een dramatische

⁹ DAVIES, S. (1999). Rock Versus Classical Music. *Journal of Aesthetics & Art Criticism*, Volume 57/2, pp. 193-205.

opvoering” zal komen van dit soort composities (volgens een operatesk model opgesteld), is het echter misschien gepaster om van “concertante Rockopera’s” of “Rock-oratoria” te spreken. Een aantal voorbeelden die in dit verband te noemen zijn, zijn de Metal-opera’s *Streets* van SAVATAGE en *Aina, the Days of Rising Doom* van de gelijknamige groep. Ook de verschillende bezettingen van Arjen Lucassen’s projecten STAR ONE (met *Space Metal*) en AYREON (met *The Human Equation*, *The Dream Sequencer*, *Flight of the Migrator*, en de *Into the Electric Castle*-trilogie) zijn in dit verband toonaangevende werken.

Een aantal aanzienlijke verbeteringen en veranderingen worden echter ten aanzien van het in de jaren '70 florissante genre in de 'Progressive Heavy Metal' aangebracht. Zo wordt bijvoorbeeld in operateske 'Progressive Heavy Metal'-composities bij de aanvang of het einde van het integrale werk, functioneel gebruik gemaakt van instrumentale nummers (in de stijl van de ouverture of finale in de klassieke opera), waarbij ook muzikale ideeën die doorheen de compositie worden uitgewerkt, worden voorgesteld of samengevat. Ook worden instrumentale of koorpassages gebruikt om de verschillende taferelen of scènes met elkaar te verbinden, en in sommige van deze “Progressive Metal-oratoria” wordt elk personage ook daadwerkelijk door een andere zanger(es) ingezongen, wat dergelijke werken doorgaans een enorm sterk dramatisch karakter en een realistische kwaliteit verstrekt.¹⁰ In de meest extreme gevallen (zoals bij DREAM THEATER’s *Metropolis part II: Scenes from a Memory* en *Six Degrees of Inner Turbulence*) zijn de werken ook effectief in scènes en bedrijven verdeeld en voorzien van een ouverture en finale¹¹ – hetgeen Martin zo zeer miste in de eerste Rockopera’s en wat het verwantschap met de traditionele opera enkel nog groter maakt.

[fragment 25, 26]

De belangrijkste vormelijke vernieuwing die de 'Progressive Heavy Metal' typeert, is echter het feit dat de instrumentale solopartijen in vergelijking met de 'Psychedelic Rock' een veel beter aanwijsbare climax vertonen en in vergelijking met de 'Progressive Rock' veel minder lang worden gerekt. De manier waarop deze instrumentale solo's worden gebracht, kan in het beste geval worden omschreven als

¹⁰ In de *Human Equation* van AYREON komen zo bijvoorbeeld elf verschillende personages en bijgevolg elf zangers aan bod.

¹¹ MARTIN, G. (1980). *A Companion to Twentieth-Century Opera*. London: Victor Gollanz Ltd, p. 93.

een referentie aan het klassieke concerto grosso, doch zonder de gebruikelijke proporties. De vorm waarin deze concertante solopartijen zich manifesteren, volgen doorgaans hetzelfde driedelige stramien. Eerst wordt een aantal maten lang door de gitaar gesoleerd op een bepaalde akkoordprogressie, waarna (min of meer) dezelfde akkoordprogressie, meestal na een modulatie, wordt hernomen om de toetsenist de gelegenheid te geven te soleren. Dit procédé kan ofwel slechts één keer voorkomen of een aantal malen worden hernomen. De volgorde waarin de instrumenten soleren kan ook omgekeerd zijn, maar het principe blijft meestal ongewijzigd. Tenslotte spelen beide solo-instrumenten bij wijze van climax een gezamenlijk gedeelte, waarna over het algemeen de zang weer invalt en het verloop van het nummer weer kan worden voortgezet. De meest indrukwekkende, en eveneens meest klassiek geïnspireerde voorbeelden hiervan, worden geleverd in het werk van SYMPHONY X.

[fragmenten 27, 28, 29, 30]

6.2.2. Klassiek citaat en stijlcitaat

Net zoals bij de 'Progressive Rock' het geval was, zijn ook in de 'Progressive Heavy Metal' een hele reeks letterlijke citaten van klassieke componisten voorhanden. Enkele van de fraaiste voorbeelden, die evenwel typerend zijn voor het integrale genre, worden opnieuw voornamelijk geleverd door SYMPHONY X. Die letterlijke citaten worden vanzelfsprekend qua instrumentatie aangepast aan de normale bezetting van een 'Progressive Heavy Metal'-band. In sommige gevallen wordt anderzijds na het klassieke citaat, ruimte genomen voor een eigen adaptatie van het oorspronkelijke klassieke werk. In ieder geval wordt het klassieke voorbeeld zelden slaafs gevolgd; anderzijds blijft het arrangement over het algemeen dicht genoeg bij het origineel om als citaat te worden herkend.

[fragmenten 31, 32, 33, 34]

Met het gebruik van stijlcitaat wordt in de 'Progressive Heavy Metal' op twee zeer verschillende wijzen omgesprongen. Vooreerst is er een verzameling van muziekgroepen die er op zeer spaarzame manier mee omgaat (waarvan het belangrijkste voorbeeld DREAM THEATER is). Naar grote vormelijke structuren toe mag de parallel met de 'Klassieke Muziek' dan al vrij goed zichtbaar zijn, het feitelijke idioom van de 'Klassieke Muziek' wordt slechts zeer uitzonderlijk en – wanneer het dan toch al voorkomt – bijzonder kort gebruikt.

[fragment 35]

Een tweede verzameling groepen maakt echter onnoemelijk veelvuldig gebruik van stijlcitaat. Zoals bij de algemene kenmerken in het begin van dit hoofdstuk werd aangehaald, bestaat onder de grote noemer van de 'Progressive Heavy Metal'-groepen een subcategorie die als 'Neo-Classical Metal' wordt bestempeld, en het zijn in dit genre precies deze groepen die in nagenoeg elk nummer gebruik maken van stijlcitaat (waarvan het beste voorbeeld opnieuw de groep SYMPHONY X is).

[fragment 36, 37, 38]

Naar analogie met het model dat door YNGWIE MALMSTEEN werd voorzien, heeft het oeuvre van sommige 'Progressive Heavy Metal'-groepen dan ook meer gemeen met de muziek uit de hoge Barok dan met die van traditionele Rockgroepen, en er worden in deze muziekstijl wederom (cfr. YNGWIE MALMSTEEN) verwoede pogingen gedaan om pentatoniek zoveel als mogelijk te mijden. Onder de namen die door de instrumentalisten van deze groepen als belangrijkste invloeden worden opgegeven, vinden we naast een reeks 'Progressive Rock' en 'Hard Rock'-bands dan ook die van Mozart, Holst, Bach en Beethoven terug.

Eveneens eerder aan de 'Klassiek Muziek' dan aan de Rocktraditie ontleend, is het verschijnsel dat Shaffer het "*overstijgen van de Strofe/Refrein-vorm*"¹² noemt, wat volgens hem in een eerste fase in een "*strofe/refrein-continuüm*"¹³ resulteert. Tenslotte wordt in sommige extreme gevallen een zo goed als doorgecomponeerde vorm in gebruik genomen, waarin de traditionele Rocknummerstructuur bijna volledig is vervangen door een systeem waarin een groot aantal zeer verschillende muzikale motieven met elkaar worden verbonden door één centraal thema dat echter slechts enkele malen voorkomt. Een goede illustratie bij deze techniek is terug te vinden in het laatste deel *Rediscovery (part II) – The New Mythology* uit het album *V: The New Mythology Suite* van SYMPHONY X'.

[Luistervoorbeeld 1 op Cd 2]

¹² SHAFFER, K.P. (2002). *Transcending Rock Tradition: Form, Text and Integration in the Music of Dream Theater*. Unpublished Undergraduate Honors Thesis, Lawrence University Conservatory of Music, Appleton (Wisconsin), p. 22.

¹³ SHAFFER, K.P. (2002). *Transcending Rock Tradition: Form, Text and Integration in the Music of Dream Theater*. Unpublished Undergraduate Honors Thesis, Lawrence University Conservatory of Music, Appleton (Wisconsin), p. 17.

In die overwegend doorgecomponeerde vormen kan tenslotte nog een laatste vernieuwing, die opnieuw aan de 'Klassieke Muziek' is ontleend, worden opgemerkt, zijnde het opkomende gebruik van ouvertures en finales. Omdat daarin motivische elementen van een integrale Rocksuite of Rockopera kunnen worden voorgesteld, is de volgende stap die door een aantal groepen wordt gezet het citeren uit eigen werk (wat voor Macan als een signaal mocht worden beschouwd dat de 'Progressive Rock' zijn beste tijd wel had gehad¹⁴). Dit wordt echter in het genre van de 'Progressive Heavy Metal' één van de belangrijke innovaties.

6.2.3. Klassieke structuren en gebruik van (klassiek) citaat in de 'Progressive Heavy Metal': een vergelijking van de muziek van DREAM THEATER en SYMPHONY X

Het spreekt voor zich dat in een muziekstijl die te rade kan gaan bij een dergelijke veelheid van invloeden als de 'Progressive Heavy Metal', de uitwerking van een muzikaal manifest van groep tot groep anders is. Specifiek met betrekking tot het gebruik en de adaptatie van klassiek citaat en een aantal van de grote muziekvormen uit de 'Westerse Klassieke Traditie' zullen we zien dat, ondanks het feit dat het om hetzelfde centrale principe gaat, de concrete uitwerking sterk kan verschillen. Om een idee te geven van hoe in wezen niet zo uiteenlopende klassieke invloeden toch anders kunnen worden aangewend, werpen we kort een blik op een aantal van de grote composities in het werk van de twee voornaamste (doch zeer verschillende) 'Progressive Heavy Metal'-groepen.

Naar analogie met het onderscheid dat tussen de ontoegankelijke teksten van de 'Progressive Rock' en de meer verstaanbare teksten van de 'Hard Rock' en 'Heavy Metal' kan worden gemaakt, bestaan ook in de 'Progressive Heavy Metal' de twee types naast elkaar. Wel moet daarbij worden opgemerkt dat de thematische elementen voornamelijk uit de 'Progressive Rock' worden overgenomen (hetgeen de grote voorliefde die er voor mythologische onderwerpen, riddertaferelen, en verwijzingen naar Antieke culturen als Egypte en Griekenland bewijst). Zo vergen bijvoorbeeld de teksten van DREAM THEATER frequente beluistering om door te dringen tot de

¹⁴ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 220.

moeilijke psychologische en soms surrealistische beeldspraak¹⁵ die wordt gehanteerd (in grootschalige werken als *Six Degrees of Inner Turbulence*, *A Mind beside Itself*, *A Change of Seasons*, *Metropolis part 1: the Miracle and the Sleeper* en *Metropolis part 2: Scenes from a Memory*). In de teksten van groepen als SYMPHONY X blijven de uiteengezette verhaallijnen, hoewel ze soms deel uitmaken van composities die voor de traditionele Rockmuziek een enorme omvang hebben, over het algemeen vrij duidelijk en transparant. Het feit dat ze soms grote literaire verwijzingen bevatten (zoals bijvoorbeeld *Through the Looking Glass* een bewerking van Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* is, *V*, *The New Mythology Suite* een bundeling van Atlantis-mythes en delen uit Umberto Eco's *Slinger van Foucault* en *The Odyssey* een 'Heavy Metal'-bewerking van Homeros' epos) lijkt daaraan geen afbreuk te doen.

Ook in de wijze waarop wordt omgegaan met stijlcitaat bestaan, zoals reeds werd opgemerkt, twee uitgesproken varianten. In het geval van groepen zoals DREAM THEATER (een model van stijlcitaat dat zal worden gevolgd door ondermeer groepen LIQUID TENSION PROJECT, KING'S X, PLATYPUS, TRANSATLANTIC en SPOCK'S BEARD), komt een stijlcitaat verwijzend naar 'Klassieke Muziek', meestal barok, slechts zelden en kort voor. Het wordt meestal gebruikt om een passage van opbouwende spanning tot een hoogtepunt te voeren, om daarna het eigenlijke verloop van het nummer te hernemen.

[fragment 39] [Zie bijlage 3 voor de partituur van dit fragment]

Een reeks andere groepen echter, waarvan SYMPHONY X het meest uitgesproken voorbeeld is (maar waaronder ook AYREON, RHAPSODY, STRATOVARIUS, TRANS-SIBERIAN ORCHESTRA, DRAGONFORCE, STAR ONE en SONATA ARCTICA kunnen worden genoemd), zal de voorliefde voor 'Klassieke Muziek' vooreerst duidelijk aan bod laten komen in het gebruik van letterlijke klassieke citaten (cfr. supra). Anderzijds gebruikt deze tweede reeks muziekgroepen stijlcitaat van de melodische en harmonische conventies uit de 'Klassieke Muziek', wederom voornamelijk de Barok (hoewel ook eerder Romantische passages kunnen worden onderkend), als een wezenlijk onderdeel van het muzikale idioom.

[fragmenten 40, 41]

¹⁵ SHAFFER, K.P. (2002). *Transcending Rock Tradition: Form, Text and Integration in the Music of Dream Theater*. Unpublished Undergraduate Honors Thesis, Lawrence University Conservatory of Music, Appleton (Wisconsin), p. 34 -50.

De grote vormelijke verandering die echter tussen de 'Progressive Heavy Metal' en diens directe voorgangers kan worden waargenomen, is de opkomst van het citeren uit eigen werk (voornamelijk in wat we als Metal-oratoria kunnen beschouwen, die gebruik maken van ouvertures, reprises en finales). De meest extreme variant is het schrijven van variaties op oudere werken uit het eigen oeuvre, waarvan het oorspronkelijke werk en de variatie vaak door ettelijke jaren in de tijd van elkaar zijn gescheiden. Dit fenomeen van "zelf-citeren"¹⁶ treffen we in beide types van 'Progressive Heavy Metal'-bands aan.

Een eerste, nog vrij braaf voorbeeld treffen we daarvan aan in de driedelige compositie *A Mind Beside Itself* van DREAM THEATER, waarin door een kort citaat van het laatste deel (*The Silent Man*) in het eerste, instrumentale gedeelte *Erotomania* het interne verband tussen de onderdelen van het integrale stuk wordt aangetoond.

Een gedurfder voorbeeld kan worden gevonden in het Metal-oratorium *Six Degrees of Turbulence*. Daarin worden motieven uit alle delen van de compositie in de *Overture* voorgesteld, met uitzondering van het nummer *About to Crash*, dat echter net voor de finale een *Reprise* krijgt.¹⁷ Enkel in de ouverture en finale zitten op die manier reeds alle motivische elementen vervat die doorheen de verschillende delen van het hele stuk worden uitgewerkt. Een dergelijke graad van coherentie is in de Rockmuziek eerder uitzonderlijk.

Ook in de muziek van de groepen die meer bij het type van SYMPHONY X aanleunen, kunnen dergelijke voorbeelden worden gevonden. In de liedcyclus *The Odyssey* – een overigens voor het grootste deel doorgecomponeed stuk waarvan de ouverture slechts enkele kleine motivische verwijzingen naar de muzikale inhoud van het volledige werk bevat – wordt de eerste vocale passage die op de ouverture volgt bij wijze van finale herhaald. Dit is weliswaar nagenoeg de enige keer in het integrale werk dat dit gebeurt. Arrangement van, of "zelf-citaat" uit vroeger werk vinden we evenwel bij SYMPHONY X op grotere schaal terug in de verschillende versies van *The Accolade* (waarvan deel I in 1997 verscheen, en deel II in 2002 werd uitgebracht).

[Luistervoorbeelden 2, 3, 4 op Cd 2]

¹⁶ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 220.

¹⁷ SHAFFER, K.P. (2002). *Transcending Rock Tradition: Form, Text and Integration in the Music of Dream Theater*. Unpublished Undergraduate Honors Thesis, Lawrence University Conservatory of Music, Appleton (Wisconsin), p. 51-54.

Dat laatste voorbeeld van het gebruik van eigen citaat vindt echter een nog verregaandere toepassing in het werk van DREAM THEATER en kan teruggevonden worden in de vergelijking tussen het nummer *Metropolis Part I: the Miracle and the Sleeper* (dat op het album *Images and Words* uit 1992 staat), met de delen *Overture 1928* en *The Dance of Eternity* uit het Metal-oratorium *Metropolis Part II: Scenes from a Memory* uit 1999. Naast de voor de hand liggende referentie die in de titel van *Metropolis Part II* wordt gemaakt, worden in de ouverture zowel de melodische elementen uit verschillende onderdelen van *Metropolis Part II* voorgesteld, als muzikale verwijzingen naar het zeven jaar oudere werk *Metropolis Part I* gemaakt. De zevende scène uit het tweede bedrijf, *The Dance of Eternity*, maakt dan een variatie op *Metropolis Part I*, maar gebruikt daarin eveneens nog elementen die in de ouverture van *Metropolis Part II* voorkomen. Op die manier is *The Dance of Eternity* een synthese tussen twee stukken, die in wezen al gemeenschappelijk elementen hebben.

[Luistervoorbeelden 5, 6, 7 op Cd 2] [Zie bijlage 4 voor de partituur van het laatste nummer]

Dit is tot dusver waarschijnlijk het sterkste staaltje klassiek vakmanschap dat in de 'Progressive Heavy Metal' terug te vinden is. De zeer complexe compositiemethode is dan ook voorlopig een onnavolgbaar kroonstuk van de Rockgeschiedenis. Wanneer we in die optiek het veelgenoemde beginpunt van de 'Progressive Rock' *A Whiter Shade of Pale* van PROCUL HARUM in herinnering nemen, kan enkel worden vastgesteld hoe ver de 'Progressive Heavy Metal' intussen gevorderd is (daar de twee voorbeelden, in feite beiden deel van dezelfde muzikale traditie en evolutie, mijlenver van elkaar af staan).

Deze korte studie van enkele werken van DREAM THEATER en SYMPHONY X, belicht echter slechts één van de vele aspecten van het genre dat we onder de term 'Progressive Heavy Metal' verstaan, met name het klassiek citaat. De korte inleiding die we hier op de verwerking van klassieke themata in deze muziekstijl hebben gegeven, is slechts een suggestie die verder onderzoek kan stimuleren. Het voorlopig nog quasi-onontgonnen terrein van de 'Progressive Heavy Metal' is mijns inziens dan ook zeker één van de toekomstige uitdagingen voor de muzikwetenschap.

7. CONCLUSIE

7.1. ALGEMEEN

Roll over Beethoven! Decennia nadat CHUCK BERRY met een knipoog het (muziek)establishment en een paar van de allergrootste exponenten ervan openlijk had uitgedaagd met de toen nog vrij aanstootgevende ‘Rock & Roll’, covert ELO dit nummer; hetzelfde nummer dat de interesse voor ‘Klassieke Muziek’ in de Rockmuziek aanwakkerde. In het proces raakt de Vijfde Symfonie van Beethoven verstrikt in een bizarre mix van ‘Blues’ en ‘Rock’ waarbij violisten plots de gitaarsolo voor hun rekening nemen: een dikke honderd jaar later zijn we precies terug aanbeland waar de “*Duivelskunstenaar*”¹ ons had achtergelaten. Nog eens een paar decennia later vindt opnieuw die Vijfde Symfonie (Op. 67) van Beethoven het *Confutatis Maledictis* uit het Requiem (KV 626) van W.A. Mozart op haar weg in een muzikale collage op het album *Beethoven’s Last Night* van TRANS-SIBERIAN ORCHESTRA. De Austro-Boheemse school wordt in contact gebracht met hevig overstuurde gitaarversterkers.

[Fragmenten 1, 33, 42, 43]

Zowel ULI JON ROTHs interpretatie op zijn thema-album dat volledig aan de grootmeesters van de ‘Klassiek Muziek’ is opgedragen, als het nummer *Difficult to cure* van RAINBOW, en ‘Hard Rock’-veteranen van DEEP PURPLE op de het live-album *Come Hell or High Water*, nemen de *Ode aan de Vreugde* uit het vierde deel van de Negende Symfonie van Ludwig van Beethoven (Op. 125) als voorbeeld en maken er drie eigenzinnige adaptaties van. Beethoven zelf zou, geïnspireerd door Mozarts pianosonate in c mineur (KV 457), aan zijn eigen pianosonate in c mineur *Pathétique* (Op. 13) zijn begonnen.² De gelijkenis met het derde nummer – toepasselijk getiteld *Sonate* – van het SYMPHONY X-album *Fire in Olympus*, is treffend. Eerst wordt een aanzienlijk deel uit het 2^e deel (adagio cantabile) van die pianosonate letterlijk

¹ “Nicolo Paganini” op Componisten.net. [Online]. Available:

<http://www.componisten.net/default.asp?c=paganini>

² Informatie van Klassieke muziekids.net [Online]. Available:

<http://www.klassiekemuziekids.net/componisten/beethoven.htm>

geciteerd, waarna de groep met eigen materiaal op de geëxposeerde ideeën voortborduurde.

Dit is slechts een kleine greep uit een hele resem voorbeelden die in dit verband zouden kunnen worden gegeven. Het is duidelijk dat het voor een goede studie over het gebruik van klassieke elementen in de Rockmuziek niet volstaat de aandacht te beperken tot één decennium dat ruwweg de jaren '70 beslaat. Het fenomeen, dat in de vakliteratuur enkel in het kader van de 'Progressive Rock' uitvoerig wordt beschreven, is in de populaire muziekcultuur in feite al lang voor de opkomst van de 'Progressive Rock' aanwezig en is intussen een goede kwarteeuw later nog steeds een dankbaar thema in de populaire muziek.

Het staat eveneens buiten kijf dat steeds terugkerende epitheta als "Dionysisch"³, "primitief, barbaars, nihilistisch"⁴, "satanistisch"⁵, "seksistisch"⁶ en "hedonistisch"⁷ eigenlijk al lang niet meer volstaan – in zoverre ze dat ooit deden – om het integrale bereik van de 'Heavy Metal' te omvatten. Ook studies die in drie mooi afgelijnde sociologische profielen⁸ een integrale subcultuur⁹ menen te kunnen typeren, schieten (intussen) schromelijk tekort. Het zou omzeggens even onzinnig en kortzichtig zijn drie sociologische profielen op te stellen van 'Barok'-liefhebbers of 'Bebop'-fanaten, maar om een nog onbekende reden stuit die ongebreidelde en mijns inziens eigenlijk vrij beledigende veralgemening enkel bij 'Heavy Metal' nog steeds niet op luid verzet.

De twee bovenstaande academische tekortkomingen staan in nauw verband met elkaar. Ze zijn allebei het gevolg van wat Bryson de "symbolische uitsluiting"¹⁰ van 'Heavy Metal' noemt. Het lijkt namelijk zo dat sedert de opkomst van het

³ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 136.

⁴ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 133.

⁵ WHITELEY, S. (1992). *The Space between the Notes: Rock and the Counterculture*. New York: Routledge, Chapman and Hall Inc, p. 103.

⁶ WALSER, R. (1993). *Running with the Devil: Power Gender and Madness in Heavy Metal Music*. London: Wesleyan University Press, p. 112.

⁷ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 83.

⁸ ARNET, J. (1993). Three profiles of Heavy Metal Fans: A Taste for Sensation and a Subculture of Alienation. *Qualitative Sociology*, Volume 16/4, pp. 423-443.

⁹ GROSS, R. (1990). Heavy Metal Music: a New Subculture in American Society. *Journal of Popular Culture*. Volume 14/1, pp. 119-130.

¹⁰ BRYSON, B. (1996). "Anything but Heavy Metal": Symbolic Exclusion and Musical Dislikes. *American Sociological Review*, Volume 61/5, pp. 884-899.

staatsgevaarlijke genre aan het einde van de jaren '60 (gelijktijdig met de opkomst van de 'Progressive Rock'), door de academische wereld en de media een soort ijzeren gordijn rond de muziek (en al wat er volgens de heersende clichés bij hoort) opgetrokken werd. De realiteit is dat dezelfde hardnekkige ideeën in elke betrachting om tot een theorie te komen blijven rondspoken, dat telkens dezelfde koppige fouten in elke nieuwe poging tot analyse worden herhaald, dat steeds opnieuw dezelfde aspecten van de subcultuur als uitgangspunt voor studie worden genomen en dat telkenmale opnieuw hetzelfde ééndimensionale en uiterst onrustwekkende en angstaanjagende beeld¹¹ in de media opduikt. Zolang deze, inmiddels twintig jaar oude gemeenplaatsen niet grondig onder vuur wordt genomen, is er geen hoop dat 'Heavy Metal' – en bij uitbreiding het fenomeen 'Progressive' en zelfs de integrale geschiedenis van de Rockmuziek – op een degelijke manier kan worden onderzocht.

Het onmiddellijke gevolg is dat de vigerende theorie over 'Progressive Rock' van voornamelijk Macan en Martin (en met hen alle epigonen die deze uitgebreide studies als beginpunt voor verder onderzoek hebben genomen), en in mindere mate Walsers onderzoek van de 'Heavy Metal', door een te enge visie grondig in de problemen komen. Te zeer geconcentreerd op hun eigen studiedomein, schijnt geen van hen de onderliggende doelgerichte beweging van de integratie van klassieke elementen in de Rockmuziek waar te nemen. Deze beweging beslaat mijns inziens echter een tijdspanne die de inmiddels vijftig jaar tellende Rockgeschiedenis rijk is, en spreidt zich uit over alle subgenres en -culturen heen. Het behoeft dan ook geen betoog dat voor het volledig beschrijven van een proces met een dergelijke omvang, bijgevolg een andere methode moet worden gehanteerd dan tot dusver het geval is geweest. Het is mijn overtuiging dat de theorie van Gatherer¹² (en het daarin besproken Cultureel Evolutionisme) hiervoor uitermate geschikt is, en daarom wordt ze voor de voorlopige samenvatting van de Rockgeschiedenis en de slotconclusie van deze scriptie aangewend. Dat het een omstreden theorie is en nogal teleologisch van natuur, valt niet volledig te ontkennen. Bruikbaar is ze echter in ieder geval, wanneer ze toelaat fouten en onvolledigheden, zoals die bij Macan en Albiez voorkomen, uit een muziekhistorisch proces en een evolutionaire realiteit te filteren.

¹¹ BINDER, A. (1993). Constructing Racial Rhetoric: Media Depictions of Harm in Heavy Metal and Rap Music. *American Sociological Review*, Volume 58/6, pp. 753-767.

¹² GATHERER, D. (1997). The Evolution of Music – a Comparison of Darwinian and Dialectical Methods. *Journal of Social and Evolutionary Systems*, Volume 20/1, pp. 75-92.

7.2. EVOLUTIONAIRE PERSPECTIEVEN IN DE ROCKMUZIEK

7.2.1. Van Paganini tot Petrucci: Evolutie in klassiek citaat

Wanneer eerste generatie ‘Classic Rocker’ CHUCK BERRY in 1956 de eerste klassieke verwijzingen in de ‘Rock & Roll’ introduceert, legt hij de fundamenteën voor een bijzonder rijke tendens in de Rockmuziek. Reeds in 1960 volgt ‘Classic Rocker’ van de tweede generatie ELVIS PRESLEY met *It’s Now or Never* (naar Eduardo di Capua’s compositie *O Sole Mio*) als een bijzonder bekend vroeg voorbeeld van klassiek citaat. In die vier jaar is dat citaat geëvolueerd van een smalende tekstuele referentie tot een arrangement waarin melodische en harmonische elementen uit het origineel worden overgenomen. *Rap City* van THE VENTURES, *Nutrocker* van B. BUMBLE & THE STINGERS, THE BYRDS en THE BEATLES bereiden, weliswaar nog steeds op kleinschalige wijze, de wereld voor op wat komen zal.

Met de Bach-adaptatie *A Whiter Shade of Pale* geeft PROCOL HARUM het startschot van klassiek geïnspireerde Rockmuziek en verschijnt de op stijlcitaat gebaseerde ‘Baroque Rock’ ten tonele. Ondertussen blijkt dat ook in de ‘Psychedelic Rock’ de interesse voor klassieke voorgangers niet onbestaand is, wanneer bijvoorbeeld Albinoni’s *Adagio in g* van in 1968 door de THE DOORS in een gelijknamig Rocknummer wordt verwerkt. Dave Edmunds legt met de groep LOVE SCULPTURE in 1968 de fundamenteën voor het klassiek citaat bij gitaristen wanneer hij het laatste bedrijf van Khachaturian’s ballet *Gayane* en Bizet’s *Farandole* (de vierde beweging uit *L’ Arlesienne*) in 1969 tot Rockcomposities verwerkt. Indien de ‘Baroque Rock’ het absolute beginpunt is voor de klassieke virtuositeit voor organisten, dan is de ‘Psychedelische Rock’ dat voor de gitaar.

Omstreeks het einde van de jaren ’60 komt de interesse voor de grote muziekvormen uit de klassieke traditie eveneens op gang in een aantal andere niches van de Rockmuziek. Wanneer de Rockopera’s als *Tommy* en *Quadrophenia* van THE WHO, *Jesus Christ Superstar* en *Hair* verschijnen, is de muziekkritiek, ondanks de publieke successen, steeds zeer sceptisch en worden de betrachtingen van voornamelijk Pete Townsend voor het maken van een Rockopera meestal als gebrekkig afgedaan.¹³ In zijn Broadwaymusical *Welcome to my Nightmare* probeert ‘Glam Rock’-icoon ALICE COOPER eveneens met de conventies van schaal en

¹³ MARTIN, G. (1980). *A Companion to Twentieth-Century Opera*. London: Victor Gollanz Ltd, p. 92.

structuur van de traditionele 'Rock' te breken. *Bohemian Rhapsody* van QUEEN is medio de jaren '70 de eerste van een reeks pogingen waarin Rockgroepen zich dan ook werkelijk aan een heuse operaske zangstijl en het tekstuele idioom¹⁴ van opera zullen wagen. Het is echter het in 1969 voor het eerst opgevoerde *Concerto for Group & Orchestra* van DEEP PURPLE die ten volle de uitdaging met de 'Klassieke Muziek' zal aangaan en de maatstaf voor de rest van de Rockgeschiedenis zal belichamen.

Het belang van klassiek citaat neemt enkel toe wanneer de 'Progressive Rock' voor het voetlicht komt. Letterlijk citaat van klassieke componisten wordt legio en de omvang van de passages die aan klassieke composities worden ontleend, nemen bij momenten duizelingwekkende proporties aan, wat het best met het voorbeeld van de bewerking van Moessorgski's compositie *Pictures at an Exhibition* van EMERSON, LAKE & PALMER kan worden geïllustreerd. Ook in de 'Hard Rock' en 'Heavy Metal' groeit de interesse in klassieke componisten, maar wel op een veel bescheidener niveau en op kleinere schaal. De letterlijke citaten zijn schaars, maar stijlцитaten komen af en toe voor (zoals de gitaarsolo uit het nummer *Hell Bent for Leather* van JUDAS PRIEST, die sterk doet denken aan een Bach-toccata). Ook in de lichtere sferen van de populaire muziek blijkt rond deze periode het klassieke citaat ingeburgerd te raken, wanneer in 1976 bijvoorbeeld WALTER MURPHY *A Fifth of Beethoven* en DAVID SHIRE *Night on the Disco Mountain* uitbrengen, discoversies van respectievelijk Beethovens Vijfde Symfonie (Op. 67) en *Nacht op de Kale Berg* van Moessorgski. Het gedeeltelijk op de aria *Un Bel Di* uit Puccini's opera *Madame Butterfly* gebaseerde nummer *Rockaria* uit 1977 van ELECTRIC LIGHT ORCHESTRA, geeft een goed beeld van hoe de zogenaamde 'Symphonic Pop' op de proppen komt met een goed uitgebalanceerde mix van 'Blues', 'Rock', 'Pop', 'Disco' en klassieke elementen (zowel citaat als instrumentatie). Wanneer deze muziekstijl echter op de bühne komt, zijn grote veranderingen in de populaire muziek op til.

De opkomst van de 'Punk' maakt gedurende een korte periode komaf met het klassieke citaat, ook in andere muziekgenres en dwingt vooral de ruigste segmenten van de populaire muziekcultuur één en ander grondig te herbekijken. De groepen die in de marge van de oude categorie van de 'Progressive Rock' blijven bestaan, gaan verder op het oude élan en blijven in hun Rockcomposities letterlijke citaten van klassieke componisten verwerken.

¹⁴ McLEOD, K. (2001). *Bohemian Rhapsodies: Operatic Influences on Rock Music. Popular Music, Volume 20/2*, p. 194.

De 'Hard Rock' en 'Heavy Metal' zetten een inhaalbeweging in om de achterstand, die ten aanzien van de 'Progressive Rock' is opgelopen, samen met de 'New Wave of British Heavy Metal' in te halen. In de 'New Wave of British Heavy Metal' komt voor het eerst systematisch meerstemmigheid voor in het gitaarspel (van bijvoorbeeld IRON MAIDEN). Letterlijke klassieke citaten (van voornamelijk Bach, Vivaldi en Paganini door ondermeer Jason Becker, Paul Gilbert, STEVE VAI en ULI JON ROTH) nemen in deze periode in aantal en omvang exponentieel toe en ook stijlcitaten (zoals VAN HALEN's vage referentie aan Bachs Prelude in c uit het *Welgetempered Klavier* in zijn gitaarsolo *Eruption*) komen op grotere schaal voor.

Uiteindelijk mondt deze tendens in het citeren van klassieke werken uit in de 'Neo-Classical Metal'. Als grote liefhebber van het werk van Bach, Mozart, Blackmore en Hendrix en met als gemeenschappelijk kenmerk met Nicolo Paganini dat beiden grotendeels autodidact zijn, is het YNGWIE MALMSTEEN die voor het eerst 'Klassieke Muziek' en 'Rock' een ongeveer gelijk aandeel in zijn (originele) composities toebedeelt. Uit de soort "*Baroque & Roll*"¹⁵ die hij brengt, begint de 'Blues'-erfenis stilaan weg te kwijnen en worden de fundamenteën van de 'Progressive Heavy Metal' definitief gelegd. Als meest extreme voorbeeld van de "cross-over" tussen 'Rock' en 'Klassieke Muziek' is de "*Millennium*"-*Concerto Suite*¹⁶ van YNGWIE MALMSTEEN dan in feite ook geen voorbeeld meer van Rockmuziek waarin klassiek citaat verwerkt is, maar van 'Klassieke Muziek' die enkele 'Rock'-tintjes heeft gekregen.

Met de opkomst van 'Progressive Heavy Metal' blijkt dat nagenoeg alle voornoemde types van klassiek citaat worden toegepast. Sporadische, soms bijzonder trouw aan het origineel uitgevoerde citaten van klassieke werken worden afgewisseld met integrale nummers die gedeeltelijk het idioom van een 'Klassieke Muziek'-stijl hebben overnemen. De grote vormen zoals ondermeer het Concerto en de Romantische liedvorm (die reeds in de 'Progressive Rock' bijzonder gegeerd was) worden frequent als basisstructuur voor grotere composities gebruikt. Verschillende pogingen worden tenslotte ondernomen om, waar het in het verleden fout liep, het vormexperiment van de combinatie tussen 'Rock' en opera tot een goed einde te brengen. Voor de Rockmuziek een nieuw fenomeen, is dat een systeem van citaat uit

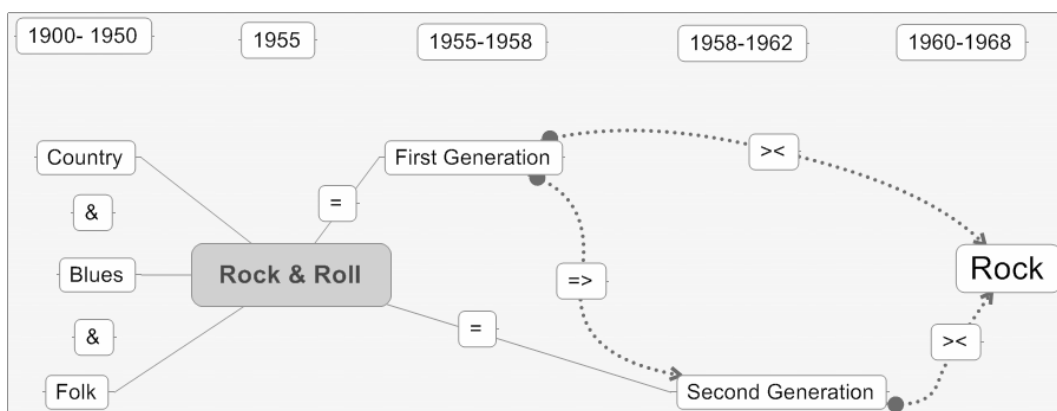
¹⁵ Dit is de titel van een nummer dat op het in 2002 verschenen album *Attack* terug te vinden is.

¹⁶ *Concerto Suite "Millennium" For Electric Guitar And Orchestra* In E Flat Minor, Opus 1, 1997.

eigen werk (dat door Macan “*self-quotation*”¹⁷ wordt genoemd en reeds met betrekking tot KING CRIMSON op de korrel genomen), van reprise of van reëxpositie op punt wordt gezet, voornamelijk in de meestal door John Petrucci geschreven composities van DREAM THEATER. Het moge inmiddels duidelijk zijn dat het in Rockmuziek gebruiken van citaat uit ‘Klassieke Muziek’ geen toevalligheid is, maar een lange evolutie in de Rocktraditie, gekenmerkt door een vrij complex wordingsproces. Dat klassiek citaat dient in wat volgt als sleutel om enkele tendensen uit de geschiedenis van de ‘Rock’ beter te begrijpen.

7.2.2 Darwiniaanse en dialectische processen in de “klassieke”¹⁸ Rockmuziek

Rond de jaren '50 synthetiseert een nieuwe muziekstijl uit elementen van ‘Folk’, ‘Blues’ en ‘Country’-muziek, ‘Rock & Roll’ genaamd. Door de eerste en tweede generatie ‘Classic Rockers’ worden reeds op zeer beperkte schaal elementen van ‘Klassieke Muziek’ gebruikt, maar de nadruk ligt in die periode nog grotendeels op het dominante ‘Blues’-idioom.



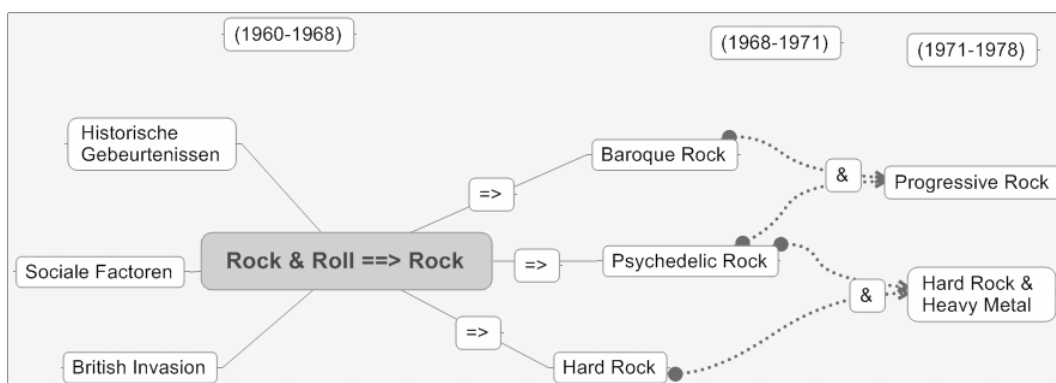
Figuur 2: Ontstaan van de ‘Rock & Roll’ en evolutie tot ‘Rock’.

Onder druk van historische gebeurtenissen en sociale factoren (die gedetailleerd besproken werden in hoofdstuk II en kunnen worden samengevat als de opkomst van de “Counterculture”) en nieuwe externe invloeden (zoals de “British Invasion”), groeit de ‘Rock & Roll’ uit tot een nieuwe muziekstijl, de ‘Rock’.

¹⁷ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 220.

¹⁸ Hier hanteren we de verzamelnaam ‘Classic Rock’ die in Grove Dictionary voor zo goed als alle Rockadaptaties van Klassieke Muziek wordt gebruikt. Bron: SADIE, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (Vol. 5). London, Macmillan Publishers Limited, p. 929.

Zowel door externe invloeden (zoals die van de Indische of ‘Klassieke Muziek’) als door verschillende klemtonen die door het ene subgenre al meer worden gelegd dan door het andere, krijgt de ‘Rock’ al snel een drietal niet geheel ongerelateerde varianten, de ‘Baroque Rock’, de ‘Psychedelic Rock’ en de ‘Hard Rock’. Het samengaan (de synthese) van de eerste twee zal resulteren in de zogenaamde ‘Progressive Rock’; de fusie van de twee laatstgenoemde substijlen behoudt de naam ‘Hard Rock’. Deze benaming wordt (verwijzend naar een deel uit het in 1967 verschenen nummer *Born to be Wild* van STEPPENWOLF) in de loop van muziekgeschiedenis steeds vaker inwisselbaar met de term ‘Heavy Metal’.



Figuur 3: Evolutie van ‘Rock & Roll’ tot ‘Progressive Rock’.

Zowel Rick Wakeman van YES en Keith Emerson van ELP zetten als organisten de ‘Progressive Rock’ op de kaart als een muziekgenre voor technische virtuositeit, vaak verwijzend naar klassieke voorbeelden (zoals Stravinsky, Copland, Janàcek, Moessorgski, enz.). Jon Lord doet echter in dezelfde tijdspanne precies hetzelfde (met citaten uit het werk van Haydn, Holst, Rimsky-Korsakov, Dvoràk, Bach en Grieg) maar dan voor de ‘Hard Rock’. Een eerste hoogtepunt van ‘Hard Rock’-gitaarvirtuositeit komt er met Ritchie Blackmores gitaarsolo¹⁹ in *Highway Star* op het DEEP PURPLE-album *In Rock* uit 1972, die in de akkoordenstructuur op een Bach-progressie is gebaseerd. Nog geen jaar daarvoor had FOCUS-gitarist Jan Akkerman in het nummer *Hocus Pocus* weliswaar ook een gitaarsolo ingespeeld die voor dezelfde eer in aanmerking zou kunnen komen. In de vakliteratuur worden ‘Progressive Rock’ en ‘Hard Rock’ vaak als opposanten voorgesteld, terwijl ze in de realiteit echter in het slechtste geval als verwante muziekstijlen – variaties op een

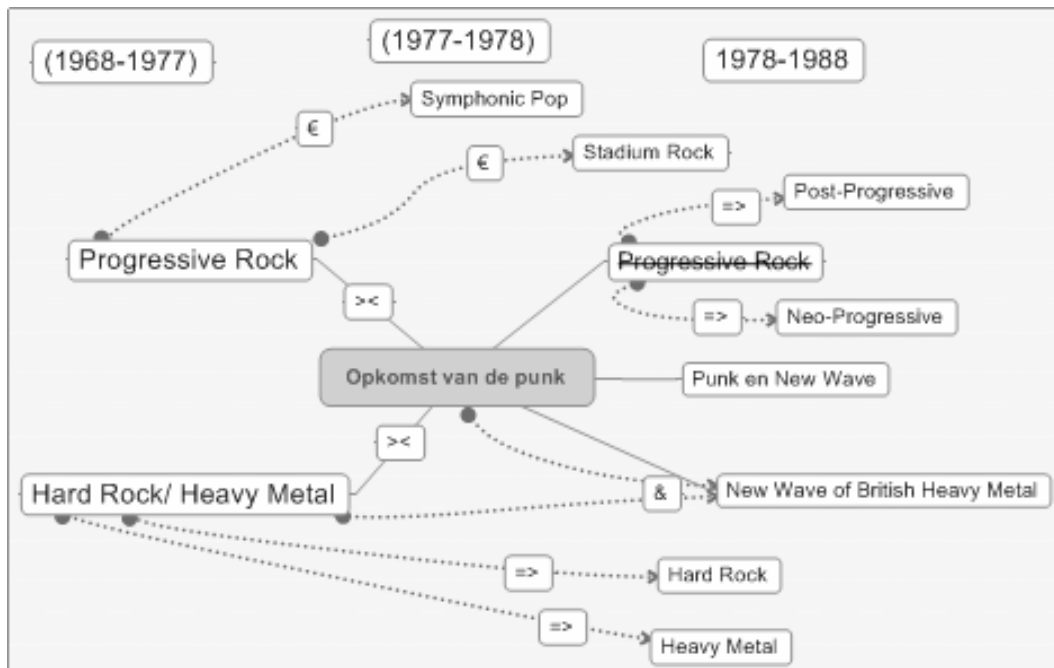
¹⁹ WALSER, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music, Volume 11/3*, p. 268.

thema, zo u wil – moeten worden beschouwd. Talloze voorbeelden kunnen namelijk worden aangehaald om aan te tonen dat het onderscheid tussen beide erg arbitrair is, en de muziekstijlen in feite veel nauwer verwant zijn dan de academische literatuur soms laat vermoeden. Exemplarisch voor de problemen die uit de onduidelijke terminologie volgen, zijn de problemen die rond de groep URIAH HEEP (en in mindere mate rond DEEP PURPLE) opduiken. Daar ze duidelijk gebruik maken van klassieke citaten en vaak composities van epische omvang uitbrengen, maar anderzijds als archetypische erfgenamen van de ‘Hard Rock’ worden beschouwd, worden ze koppig uit de meeste studies van de ‘Progressive Rock’ gebannen.

Bij het einde van de jaren ’70 taant de populariteit van de ‘Progressive Rock’-pioniers (omdat hun muziek te intellectualistisch en pretentius zou zijn geworden) en de muziekstijl kan de voeling met haar publiek niet meer bewaren. De antithese wordt geformuleerd door het geweld waarmee de ‘Punk’ de populaire muziekmarkt overspoelt. Intussen raakt het klassieke citaat als muziektechnische ingreep ook in de meer toegankelijke sferen van de populaire muziek ingeburgerd, in genres die Macan²⁰ als ‘Symphonic Pop’ of ‘Stadium Rock’ bestempelt. ‘Stadium Rock’-groepen (zoals BOSTON, FOREIGNER, REO SPEEDWAGON, TOTO en JOURNEY) werkten vooral verder met de klassieke virtuositeit, maar minder met de klassieke citaten die de ‘Progressive Rock’ aan de populaire muziek had toegevoegd. Bands als ELO, SUPERTRAMP, 10 CC en ALAN PARSONS PROJECT die tot de ‘Symphonic Pop’-strekking behoren, waren minder geïnteresseerd in de grote virtuoze klassieke vormen of solo’s, maar wel in de rijke vocale partijen en quasi-orkestrale arrangementen²¹ die aan de ‘Progressive Rock’ eigen waren. ‘Heavy Metal’ leert uit de fouten die de ‘Progressive Rock’ maakte en gaat te rade bij de ‘Punk’ om (in tegenstelling tot de ‘Progressive Rock’) niet te vervreemden van zijn publiek, waardoor de ‘New Wave of British Heavy Metal’ als fusievorm ontstaat. De zuivere ‘Hard Rock’ en ‘Heavy Metal’ blijven echter eveneens nog in de loop van de jaren ’80 voortbestaan. In de kantlijn van wat als het populaire muziekbestel kan worden beschouwd, blijven echter wat Macan de ‘Post-Progressive Rock’ en ‘Neo-Progressive Rock’ noemt, gedurende de hele jaren ’80 nog voortbestaan (wat Macans eigen maar ook Albiez’ standpunt over de Prog/Punk-dialectiek enigszins ontkracht).

²⁰ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 179.

²¹ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 187.



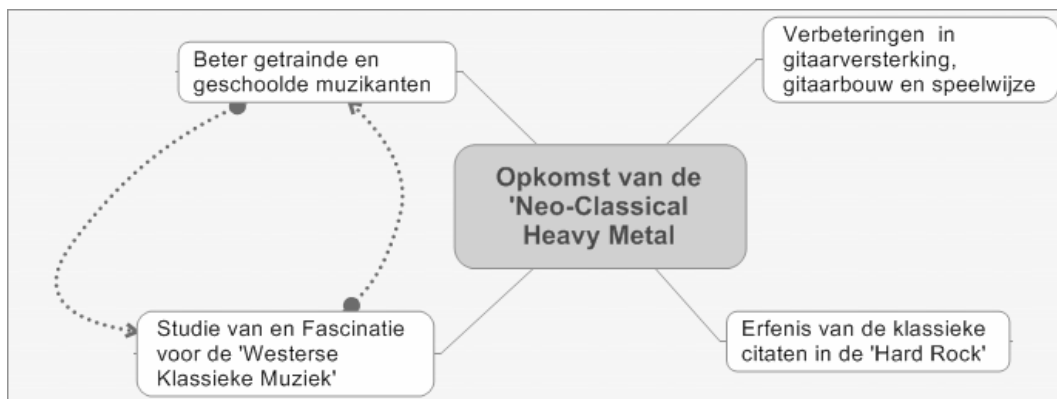
Figuur 4: de 'Prog/Punk'-dialectiek.

Intussen haalt de 'Heavy Metal' de achterstand in die ze bij het verwerken van klassieke elementen in de jaren '70 ten aanzien van de 'Progressive Rock' had opgelopen. Vier factoren zijn daarin van cruciaal belang. Vooreerst was er na de eerste klassieke citaten van Ritchie Blackmore een periode van relatieve windstilte in de dynamiek van de 'Hard Rock' gekomen. Aangezien echter de achterstand ten aanzien van de 'Progressive Rock' merkbaar was, maar de concurrentie ervan in grote mate verdwenen, werkte dit als een motivatie om het 'Klassieke Rock'-terrein verder te gaan ontginnen. Ten tweede bracht Eddy VAN HALEN in het begin van de jaren '80 een reeks technische verbeteringen²² in de 'Heavy Metal' binnen. Niet enkel de versterking en de gitaarbouw maken grote vorderingen, maar ook een aantal nieuwe speeltechnieken (die het spelen van arpeggio's een stuk vereenvoudigen) worden rond deze periode geïntroduceerd. Ten derde is een betere institutionele ondersteuning en een hogere scholingsgraad²³ bij een hele reeks van de gitaarprotagonisten van deze periode op te merken (waarbij de namen van Randy Rhoads, Paul Gilbert en STEVE VAI zeker moeten worden genoemd). Tenslotte is er naast die hogere scholingsgraad

²² WALSER, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music, Volume 11/3*, pp. 271-272.

²³ WALSER, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music, Volume 11/3*, p. 290-292.

een zekere fascinatie voor ‘Klassieke Muziek’ en voor klassieke virtuositeit te merken. De tweedehandse citaten uit de ‘Progressive Rock’ en de ‘Hard Rock’ lijken niet meer te volstaan en een hele reeks jonge gitaarvirtuozen gaat terug “ad fontes”. Het meest extreme voorbeeld daarvan komt voor in de ‘Speed Metal’ van de beide CACOPHONY-gitaristen Jason Becker en Marty Friedman, maar in dit verband moeten zeker ook ULI JON ROTH, Paul Gilbert, STEVE VAI en tenslotte YNGWIE MALMSTEEN²⁴ worden vernoemd, die allemaal een fascinatie voor het werk van Nicolo Paganini (en in het bijzonder de *24 Caprices*) delen en die allemaal in deze periode klassieke composities tot ‘Heavy Metal’-nummers hebben verwerkt. Deze vier factoren hebben als gevolg dat steeds meer gitaristen steeds meer en steeds complexer klassiek citaat aandurven. Een gezonde dosis wedijver is naar alle waarschijnlijkheid eveneens een belangrijke drijfveer in dit proces. Hoe dan ook kan ‘Heavy Metal’ door deze stroomversnelling in de toe-eigening van klassieke virtuositeit steeds meer aanspraak maken op klassiek prestige en ontstaat een subgenre van muzikanten die Walser de “‘Metal’ Neo-Classicisten”²⁵ noemt.



Figuur 5: Opkomst van de ‘Neo-Classical Heavy Metal’.

Aan het einde van de jaren '80 is het technische niveau van organisten en gitaristen (dankzij de ‘Heavy Metal’-inhaalbeweging) dan ook ongeveer in evenwicht, maar nog steeds door (enigszins artificiële) genregrenzen gescheiden. De komende periode (1988-...) zal de opmars van een muziekstijl kennen, die door de virtuositeit van de ‘Progressive Rock’-organisten enerzijds, de volle rijpheid van de ‘Heavy

²⁴ Voorbeelden van klassieke citaten van ondermeer Yngwie Malmsteen. Bron: List of Popular Songs Based on Classical Music. [Online] Available:

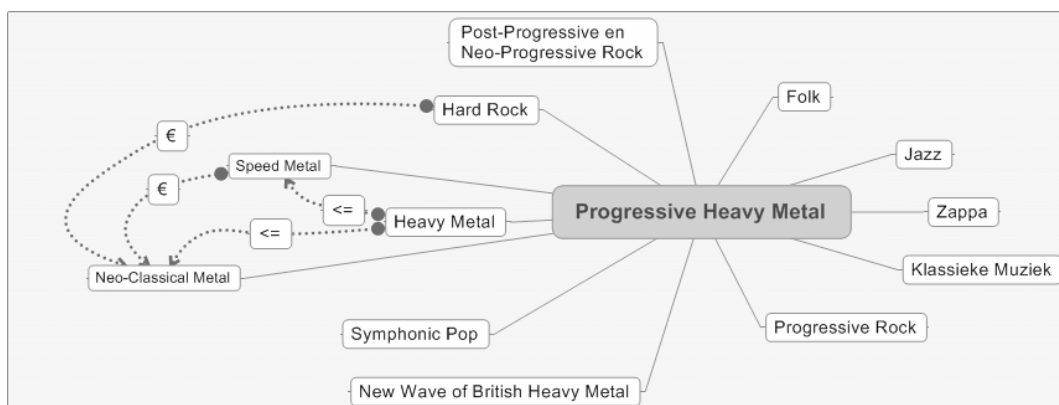
http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_popular_songs_based_on_classical_music

²⁵ WALSER, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music, Volume 11/3*, p. 293.

Metal'-gitaartechniek anderzijds en de interesse in klassieke vormen en voorbeelden van beide genres zal worden getypeerd: de 'Progressive Heavy Metal'. De stukken staan in positie voor de voorlopig laatste synthese van ongeveer alles wat voorafging.

Tenslotte moet echter nog in de kantlijn melding worden gemaakt van de binnen de opgenoemde genregrenzen niet classificeerbare muzikale duizendpoot FRANK ZAPPA. De invloed, die zijn ongeveer drie decennia lange carrière en zijn ontzettend veel albums tellende oeuvre op de laatste kwarteeuw Rockgeschiedenis en op integrale generaties muzikanten heeft gehad, mag niet geringschat worden. Anderzijds zijn Zappa's activiteiten te uiteenlopend van karakter om ze in dit beperkte overzicht degelijk aan bod te kunnen laten komen.

7.3. 'PROGRESSIVE HEAVY METAL' ALS VOORLOPIG EINDPUNT



Figuur 6: De invloeden van 'Progressive Heavy Metal'.

Het "telooftaan"²⁶ van de 'Progressive Rock'-stijl dat Macan voor de jaren '90 aankondigt, is een proces dat voorlopig is uitgebleven. Wel in tegendeel heeft een relatief nieuw genre zich – als erfgenaam van nagenoeg alles wat eraan voorafging – ontwikkeld op de basis die door een veertigtal jaar Rockgeschiedenis werd gelegd. In mindere mate worden elementen van 'Jazz' en 'Folk' als exotische elementen gebruikt, en worden een aantal avant-gardistische stijlelementen uit het oeuvre van Zappa ontleend.

[fragmenten 44, 45, 46]

²⁶ MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press, p. 220.

De virtuositeit en het zelfbewustzijn van de ‘Progressive Rock’-organisten gecombineerd met de recente klassieke interesse en technische capaciteit van de ‘Metal’-gitaristen van de jaren ’80, leveren de ideale steunpilaren om er een groots opgevat, veeleisend, technisch hoogstaand, en prestigieus muziekgenre op te funderen. De instrumentale bezetting hiervoor wordt nagenoeg zonder uitzonderingen overgenomen van de ‘Hard Rock’. Zowel de tekstuele themata uit de ‘Progressive Rock’ (enigszins ontdaan van de “counterculturele” inhoud) en de fascinatie voor grote klassieke vormen (zoals de romantische liedcyclus, het symfonisch gedicht en het concerto grosso) van de ‘Progressive Rock’ en de ‘Hard Rock’ blijven bewaard. ‘Progressive Heavy Metal’ gaat wel in die grotere klassieke vormen meestal een beter begrijpbare narratieve structuur aanbrengen, wat het voor het publiek allemaal een beetje toegankelijker maakt, waar het bij het einde van de jaren ’70 ondermeer fout ging voor de ‘Progressive Rock’.

Het genre tracht op die manier de verwezenlijkingen van de meest uiteenlopende stijlen met elkaar te verzoenen, en bouwt verder aan de Rocktoepassingen van de ‘Klassieke Muziek’ waar een aantal andere genres in het verleden te kort schoten. Zo zal het model van de Rockopera, nu echter vaker de titel ‘Metal Opera’ dragend, in deze periode weer in zwang geraken. Toch gaat het anderzijds in de meeste gevallen – hoewel hierop uitzonderingen bestaan, zoals DREAM THEATERS *Live Scenes in New York* – voornamelijk om een concertante opvoering van groep en zanger(es)/verteller, waardoor eerder van een soort seculiere “Metal-oratoria” zou moeten worden gesproken. Het citeren van klassieke voorbeelden (zowel het korte, letterlijke citaat als het stijlcitaat) is intussen een verworvenheid van de Rockmuziek en diverse groepen mogen zich dan al qua instrumentatie en bezetting bij de traditionele ‘Hard Rock’-formatie scharen, vele van hun nummers worden volgens de regels van de Barok geharmoniseerd.

Keith Emerson en Jon Lord hadden eigen pianoconcerto’s, YNGWIE MALMSTEEN had zijn gitaarconcerto, en bij de dageraad van de jaren ’70 zag de wereld het eerste *Concerto [Grosso] for Group and Orchestra* van DEEP PURPLE. Intussen schreef ook RHAPSODY een integraal werk voor groep en symfonisch orkest, kreeg nagenoeg elke nummer van SYMPHONY X een concertante vorm in de solopassages van orgel en gitaar mee, en bracht toetsenist Michael Pinnella een cd uit waarop zijn eigen pianoconcerto’s met een Etude (Op 42 N° 5) van Scriabin worden afgewisseld.

[fragment 47]

De vraag of esthetische theorieën kunnen worden gebruikt om Rockmuziek te onderzoeken, lijkt beetje bij beetje door de Rockmuziek zelf opgelost te worden. De traditionele culturele “hoog/laag”-dichotomie ziet zich intussen met een aantal ernstige problemen geconfronteerd, want louter op muziektechnisch gebied is het strikte onderscheid tussen ‘hoge’ en ‘lage’ kunst, tussen ‘Klassiek’ en ‘Rock’, al lange tijd bijzonder vaag geworden.

Dit is de evolutie van de Rockmuziek en het klassiek citaat zoals ze zich tot hiertoe heeft afgespeeld. De samenvatting van dit fenomeen die we in deze scriptie hebben gegeven, kan in ieder geval nog dieper worden uitgewerkt en sommige onderdelen uit dit overzicht verdienen zeker nog verdere aandacht; in ieder geval is tenminste de aanzet voor verder onderzoek bij deze gegeven.

Dan rest mij enkel nog de blik naar de toekomst te richten. In de ‘Progressive Heavy Metal’ is in zeker nog steeds ruimte voor de verdere fusie tussen Rockmuziek en klassieke (of andere) elementen. Voorlopig lijkt het genre echter op de onzichtbare barrière te zijn gestoten, die zich rond de absolute muziek en in het bijzonder de symfonie lijkt te bevinden. Als laatste blijft deze nog buiten het bereik van de Rocktraditie, en quasi onontgonnen terrein voor de ‘Klassiek/Rock’-fusie. Maar hoe lang nog? Benieuwd wat de toekomst brengen zal ...

8. BIBLIOGRAFIE

8.1. LITERATUUR, ARTIKELS, RECENSIES

- ALBIEZ, S. (2003). Know History! John Lyndon, Cultural Capital and the Prog/Punk Dialectic. *Popular Music, Volume 22/3*, pp. 357-374.
- ASHBY, A. (1999). Zappa and the Anti-Fetishist Orchestra. *The Musical Quarterly, Volume 83/4*, pp. 557-606.
- ARNET, J. (1993). Three profiles of Heavy Metal Fans: A Taste for Sensation and a Subculture of Alienation. *Qualitative Sociology, Volume 16/4*, pp. 423-443.
- ATTON, C. (2001). 'Living in the Past'? Value Discourses in Progressive Rock Fanzines. *Popular Music, Volume 20/1*, pp. 29-46.
- ATTON, C. (2002). Progressive Rock Reconsidered. *Popular Music, Volume 21/3*, pp. 386-388.
- BAMBARGER, B. (1999). Really Classic Rock. *Billboard, Volume 111, Issue 36*.¹
- BAUGH, B. (1993). Prolegomena to any Aesthetics of Rock Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Volume 51/1*, pp.23-29.
- BINDER, A. (1993). Constructing Racial Rhetoric: Media Depictions of Harm in Heavy Metal and Rap Music. *American Sociological Review, Volume 58/6*, pp. 753-767.
- BRYSON, B. (1996). "Anything but Heavy Metal": Symbolic Exclusion and Musical Dislikes. *American Sociological Review, Volume 61/5*, pp. 884-899.
- CLARK-MEADS, J. (1999). Smoke across the Water: Brits Fire up. *Billboard, Volume 111, Issue 23*.
- COVACH, J. (1992). *Progressive Rock, "Close to the Edge", and the Boundaries of Style*. (Lecture held at the conference at Thames Valley

¹ Omwille van het feit dat de databank ELIN van de Universiteitsbibliotheek Gent geen paginanummers vermeldt bij artikels uit Billboard en Rolling Stone, is het hier bijgevolg niet steeds mogelijk deze te voorzien.

- University, London, July 3-5). [Online] Available: http://www.yesworld.com/ctte_covach/Close_to_the_Edge.html [July 2005]
- COVACH, J. (1995). Stylistic Competencies, Musical Humor, and “This is Spinal Tap”. MARVIN, E, HERMANN, R. (Eds.). (1995). *Concert Music, Rock and Jazz since 1945*. Rochester: University of Rochester Press.
 - COVACH, J. (1998). Listening to the Future: The Time of Progressive Rock 1968-1978; Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture; The Music’s all that Matters: a History of Progressive Rock. *Notes, Volume 55/1*, pp. 77-80.
 - DAVIES, S. (1999). Rock Versus Classical Music. *Journal of Aesthetics & Art Criticism, Volume 57/2*, pp. 193-204.
 - “Deep Purple Classical Quotes”. [Online]. Available: <http://www.thehighwaystar.com/rosas/misc/classic.htm> [May 2005].
 - DeNORA T. (2000). *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press.
 - DEN TANDT, C. (2004). From Craft to Corporate Interfacing: Rock Musicianship in the Age of Music Television and Computer-Programmed Music. *Popular Music and Society, Volume 27/2*, pp.139-160.
 - DREAM-THEATER. (2006). *Full Score Anthology*. Miami: Warner Bros. Publications.
 - DUXBURY, J.R. (2000). *Rockin’ the Classics and Classicizin’ Rock: a Selectively Annotated Discography: Second Supplement*. USA: Xlibris Corporation.
 - DUXBURY, J.R. (2001). The Nexus of Classical and Rock. *Progression, Vol. 39*. pp. 70-74. [Online] Available: <http://www.progarchives.com/Progressive-rock.aspPrognosis> [May 2005]
 - EDDY, C. & FRICKE, D. (1996). 70’s Prog: Rock for Art’s Sake. *Rolling Stone, Issue 748*.

- FAST, S. (1999). Rethinking Issues of Gender and Sexuality in the Music of Led Zeppelin: A Woman's View of Pleasure and Power in Hard Rock. *American Music, Volume 17/3*, pp. 245-299.
- FEURICH, H-J., KNEIF, T., OLSHAUSEN, U., SANDNER W. (1977). *Rockmusik: Aspekte zur Geschichte, Ästhetik, Produktion*. Mainz: B. Schott's Söhne.
- FLICK, L. (1999). It's Back, Big Time: Metal Returns for a Match with the Mainstream. *Billboard, Volume 111, Issue 23*.
- FRIEDLANDER, P. (1996). *Rock and Roll: A Social History*. Oxford: Westview Press.
- FRICKE, D. (1991). The Galactic Cowboys. *Rolling Stone, Issue 617*, p. 34.
- FRITH, S. (2004). *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. London: Routledge Taylor & Francis Group.
- GATHERER, D. (1997). The Evolution of Music – a Comparison of Darwinian and Dialectical Methods. *Journal of Social and Evolutionary Systems, Volume 20/1*, pp. 75-92.
- GRACYK, T. (1999). Valuing and Evaluating Popular Music. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Volume 57/2*, pp.205-220.
- GROSS, R. (1990). Heavy Metal Music: a New Subculture in American Society. *Journal of Popular Culture. Volume 14/1*, pp.119-130.
- GUDMUNDSSON, G. (2001). A Bourdieuan Perspective on Rock Criticism – a Dynamic Perspective on Bourdieu. (*Paper to the 15. Nordic Conference on Media and Communication Research Reykjavik 11-13 August 2001*).
- HALBSCHIEFFEL, B. (2000). *Rockmusik und Klassisch-Romantische Bildungstradition*. Unpublished Doctoral Thesis, Freien Universität, Berlin. [Online]. Available: <http://www.diss.fu-berlin.de/2000/130/> [Octobre 2005].
- HAUGE, E. S. (2004). *Entrepreneurship in Business Clusters – Metal Music as a Best Case*. Unpublished Lecture on the 13th Nordic Conference on Small Business Research.

- HENDERSON, T. (1999). Splinter Groups: Metal Subgenres Flourish and Fuse. *Billboard*, Volume 111, Issue 23.
- HOLM-HUDSON, K. (2003). Apocalyptic Otherness: Black Music and Extraterrestrial Identity in the Music of Magma. *Popular Music and Society*, Volume 26/4, pp. 481-495.
- JOSEPHSON, N.S. (1992) Bach Meets Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock. *The Musical Quarterly*, Volume 76/1, pp. 76- 92.
- KARNICK, S.T. (2003). Roll Over Sibelius. *The American Spectator*, Volume onbekend, pp. 72-74.
- KAWAMOTO, A. (2005). 'Can You Still Keep Your Balance?': Keith Emerson's Anxiety of Influence, Style Change, and the Road to Prog Superstardom. *Popular Music*, Volume 24/2, pp. 223-244.
- KIRK, S. (2004). *Prodigal Prodigy – Virtual Virtuosity: Parallels in the Incorporation of Classical Music Into Rock and Heavy Metal*. Unpublished Sophomore Project, s.l.

[Online] Available: <http://www.union.edu/Scholars/soph/kirk.htm> [July 2005]
- "Klassische Coverversionen". [Online]. Available: <http://www.autenrieths.de/ftp/COVER.TXT> [March 2006]
- KRENSKE L. & MCKAY, J. (2000). 'Hard & Heavy': Gender and Power in a Heavy Metal Music Subculture. *Gender, Place and Culture*, Volume 7/3, pp. 287-304.
- KROLL, J. (1995). Roll over Bach, Too. *Newsweek*, Volume 126, Issue 17.
- LILJA, E. (2004). *Characteristics of Heavy Metal Chord Structures; Their Acoustic and Modal Construction, and Relation to Modal and Tonal Context*. Unpublished Licentiate Thesis, University of Helsinki, Faculty of Arts, Department of Musicology, Helsinki. [Online] Available: <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/taite/lt/lilja/characte.pdf> [December 2005].

- “List of Popular Songs Based on Classical Music”. [Online]. Available:
http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_popular_songs_based_on_classical_music
[March 2006]
- MACAN, E. (1997). *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. New York: Oxford University Press.
- MARSHALL, C. (2000) With Symphony. *Billboard*, Volume 112, Issue 49
- MARTIN, B. (1998). *Listening to the Future: the Time of Progressive Rock 1968-1978*. Chicago: Open Court.
- MARTIN, B. (2001). *Experimental Music from the Beatles to Björk*. Chicago: Open Court.
- MARTIN, G. (1980). *A Companion to Twentieth-Century Opera*. London: Victor Gollanz Ltd.
- MASUO, S. (2000). Tapping into the Metal Mainstream. *Billboard*, Volume 112, Issue 49.
- MAUCERI, J. (1994). What’s so Hard about Classical Music?. *Billboard*, Volume 106, Issue 37.
- McLEOD, K. (2001). Bohemian Rhapsodies: Operatic Influences on Rock Music. *Popular Music*, Volume 20/2, pp. 189-203.
- McLEOD, K. (2003). Space Oddities: Aliens, Futurism and Meaning in Popular Music. *Popular Music*, Volume 22/3, pp. 337-355.
- MIDDLETON, R. (1990). *Studying Popular Music*. Bury St Edmunds: St Edmundsbury Press.
- MIDDLETON, J. & BEEBE, R. (2002). The Racial Politics of Hybridity and Neo-Eclecticism in Contemporary Popular Music. *Popular Music*, Volume 21/2, pp.159-172.
- MOELANTS, D. (2003) *Encyclopedie en Methodologie van de Muziekwetenschap*. Unpublished handbook. Universiteit Gent.
- MOORE, A. (2002). Authenticity as Authentication. *Popular Music*, Volume 21/2, pp. 209-223.

- MOORE, A. (2003). What to Listen for in Rock: A Stylistic Analysis. *Popular Music, Volume 22 /2*, pp. 250-251.
- MORRIS, M. (2000). Kansas and the Prophetic Tone. *American Music, Volume 18/1*, pp. 1-38.
- ORSHOSKI, W. (2002). Domestication of Classic Metal. *Billboard, Volume 114, Issue 21*.
- PALMER, J.R. (2001). Yes, 'Awaken', and the Progressive Rock Style. *Popular Music, Volume 20/2*, pp. 243-261.
- "Progressive Rock". [Online]. Available:
<http://www.answers.com/progressive%20rockWikipedia> [Octobre 2005].
- REESMAN, B. (1999). Big Hair, Big Comeback: 80's Metal Rocks Anew. *Billboard, Volume 111, Issue 23*.
- REESMAN, B. (1999). Rock in a Prog Place: Dreamtheater's Collective Consciousness. *Billboard, Volume 111, Issue 23*.
- REESMAN, B. (2002). What's Next for Hard Music?. *Billboard, Volume 114, Issue 49*.
- "Rock Classical Connection Web Page". [Online]. Available:
<http://www.geocities.com/Vienna/8660/> [May 2005].
- ROXON, L. (1969). *Rock Encyclopedia*. New York: Grosset and Dunlap.
- SADIE, S. (2001). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, Macmillan Publishers Limited.
- SHAFFER, K.P. (2002). *Transcending Rock Tradition: Form, Text and Integration in the Music of Dream Theater*. Unpublished Undergraduate Honors Thesis, Lawrence University Conservatory of Music, Appleton (Wisconsin). [Online]. Available: <http://www.shaffermusic.com/doc/dt.pdf> [December 2005].
- SHEPHERD, J. (1982). A Theoretical Model for the Sociomusicological Analysis of Popular Music. *Popular Music, Volume 2, Theory and Method*, pp. 145-177.
- TARUSKIN, R. (2005). *The Oxford History of Western Music. Volume 5: The Late Twentieth Century*. Oxford: Oxford University Press.

- TITUS, C. (2000). Geddy Lee Goes Solo with Anthem's Headache. *Billboard*, Volume 112, Issue 44.
- TUCKER, B. (1989). "Tell Tchaikovsky the News": Postmodernism, Popular Culture, and the Emergence of Rock 'N' Roll. *Black Music Research Journal*, Vol. 9/2, pp. 271-295.
- VAN CAENEGEM, R., GROENMAN, S.J., LAUWERIER, H., LISSENS, R., MENGELBERG, M. (Eds.). (1979). *Grote Winkler Prins Encyclopedie*. Brussel: Elsevier Argus.
- VAN SANTVOORT, L. (s.d.). Richtlijnen voor de licentiaatsverhandeling. Unpublished brochure. Vakgebieden Geschiedenis van de Bouwkunst en Monumentenzorg en Geschiedenis van het Interieur en de Kunstnijverheid, Universiteit Gent.
- WALL HINDS, E.J. (1992). The Devil Sings the Blues: Heavy Metal, Gothic Fiction and "Post-Modern" Discourse. *Journal of Popular Music*, Volume 26/3, pp.151-164.
- WALSER, R. (1992). Eruptions: Heavy Metal Appropriations of Classical Virtuosity. *Popular Music*, Volume 11/3, pp. 263-308.
- WALSER, R. (1993). *Running with the Devil: Power Gender and Madness in Heavy Metal Music*. London: Wesleyan University Press.
- WALSER, R. (1996). Adolescents and their Music: If it's Too Loud, You're Too Old. *Notes*, Volume 53/1, pp. 91-93.
- WALSER, R. & BJORNBERG, A. (1995). Heavy Metal Music. *Music & Letters*, Volume 76/4, p. 657.
- "What is Prog Rock?". [Online]. Available: <http://www.progarchives.com/Progressive-rock.aspPrognosis> [Octobre 2005].
- WHITELEY, S. (1990). Progressive Rock and the Psychedelic Coding in the Work of Jimi Hendrix. *Popular Music*, Volume 9/1, pp. 37-60.
- WHITELEY, S. (1992). *The Space between the Notes: Rock and the Counterculture*. New York: Routledge, Chapman and Hall Inc.

- WICKE, P. (1986). *Rock Music: Culture, Aesthetics and Sociology*. New York: Cambridge University Press.
- WONG, D. (1998). Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music. *American Musicological Society*. Volume 51/1, pp. 148-158.
- WRAGG, D. (2001). "Or any art at all?": Frank Zappa meets critical theory. *Popular Music*, Volume 20/2, pp. 205-222.
- YOUNG, J. (1995). Between Rock and a Harp Place. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Volume 53/1, pp.78-81.
- ZAKK, A. (2002). Progressive Rock Reconsidered (Book). *Notes*, Volume 59/2, pp. 317-321.

8.2. OVERIGE INTERNETBRONNEN

- "Ayreon". [Online]. Available: <http://www.ayreon.com/home/index.php> [August 2006]
- "Ayreon". [Online]. Available: <http://en.wikipedia.org/wiki/Ayreon> [July 2006]
- "Dragon Force". [Online]. Available: <http://en.wikipedia.org/wiki/Dragonforce> [July 2006]
- "Dream Theater". [Online]. Available: <http://www.dreamtheater.net/> [August 2006]
- "Dream Theater". [Online]. Available: <http://en.wikipedia.org/wiki/Dreamtheater> [July 2006]
- "Emerson Lake & Palmer". [Online]. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Emerson_lake_palmer [July 2006]
- "Focus". [Online]. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Focus_band [July 2006]
- "Genesis". [Online]. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Genesis_band [July 2006]

- “Gentle Giant”. [Online]. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Gentle_Giant [July 2006]
- “Jason Becker”. [Online]. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Jason_Becker [July 2006]
- “King Crimson”. [Online]. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/King_crimson [July 2006]
- “Marty Friedman”. [Online]. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Marty_Friedman_guitarist [July 2006]
- “Paul Gilbert”. [Online]. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Paul_Gilbert [July 2006]
- “Pink Floyd”. [Online]. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Pink_floyd [July 2006]
- “Rhapsody”. [Online]. Available: <http://www.rhapsodyoffire.com/> [August 2006]
- “Rhapsody”. [Online]. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Rhapsody_band [July 2006]
- “Sonata Arctica”. [Online]. Available: <http://www.sonataarctica.info/> [August 2006]
- “Sonata Arctica”. [Online]. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Sonata_Arctica [July 2006]
- “Symphony X”. [Online]. Available: <http://www.symphonyx.com/> [August 2005]
- “Symphony X”. [Online]. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Symphony_x [July 2006]
- “Van Der Graaf Generator”. [Online]. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Van_Der_Graaf_Generator [July 2006]
- “Yes”. [Online]. Available: http://en.wikipedia.org/wiki/Yes_band [July 2006]