

# DOOR DE MUUR, TOT DE TEKST



Een kaderschepping voor het ontstaan en een  
beknopte analyse van het conceptalbum *The Wall*  
van Pink Floyd uit 1979.

R.L. Sluijk

Studentnr. 3710041

Bachelorscriptie voor  
BA Muziekwetenschap.  
Begeleid door prof. dr.  
Emile Wennekes

Universiteit Utrecht

4-4-2014

## Inhoudsopgave:

<b>VOORWOORD</b>	<b>3</b>
<b>HOOFDSTUK 1 – HET CONCEPTALBUM EN PROGRESSIEVE ROCK</b>	<b>5</b>
1.1 – Een definitie van het conceptalbum	5
1.2 – Een definitie van de progressieve rock en een kaderschepping voor het conceptalbum binnen het genre	7
<b>HOOFDSTUK 2 – PINK FLOYDS <i>THE WALL</i></b>	<b>10</b>
2.1 – Algemeen	10
2.2 – Historisch kader en conceptie	11
<b>HOOFDSTUK 3 – ANALYSE VAN <i>THE WALL</i></b>	<b>14</b>
3.1 – Algemeen	14
3.2 – De tekst	15
3.3 – Analyse van drie nummers op het album	16
3.3.1 – <i>In the Flesh?</i> : De opening van de film versus de opening van het album	16
3.3.2 – <i>Goodbye Cruel World</i> : Een terugkeer naar het begin	17
3.3.3 – <i>The Trial</i> : ‘Tear down the wall!’	18
<b>CONCLUSIE &amp; DISCUSSIE</b>	<b>21</b>
Bibliografie en geraadpleegde literatuur	22
Gebruikte media	24
Appendix 1 – Discografie van Pink Floyd	25
Appendix 2 – Tracks op <i>The Wall</i>	26
Appendix 3 – Tracks op de verfilming van <i>The Wall</i>	27
Appendix 4 – Teksten van de geanalyseerde nummers	28

## VOORWOORD

De Britse band Pink Floyd is bekend als een van de meest succesvolle bands in het genre van de progressieve rock. De band was actief van 1965 tot en met 1995 en heeft in de jaren zeventig haar doorbraak gehad met het album *The Dark Side of the Moon* (1973).<sup>1</sup> Dit was het meest succesvolle album dat de band uitgebracht heeft, met een geschatte verkoop van bijna 50 miljoen stuks wereldwijd, waarvan 15 miljoen in de Verenigde Staten.<sup>2</sup> Dit album, samen met de drie daarop volgende albums *Wish You Were Here* (1975),<sup>3</sup> *Animals* (1977),<sup>4</sup> en *The Wall* (1979)<sup>5</sup> staan bekend als de grote albums die de band uitgebracht heeft, in haar 'klassieke' periode.<sup>6</sup> Pink Floyd stond vanaf haar oprichting aan de voorgrond van de muzikale ontwikkelingen binnen het genre waarin zij opereerden, samen met andere giganten in de wereld van de progressieve rock; bands als Yes, King Crimson, Jethro Tull en Procol Harum.

Voor dit onderzoek wordt echter de focus gelegd op het laatste album dat Pink Floyd uitbracht in de bezetting waar ze beroemd mee zijn geworden, het ambitieuze (concept)album *The Wall* en de daaropvolgende verfilming en productie tijdens liveshows. Doordat dit album in drie verschillende vormen aan het publiek gepresenteerd is, biedt het een goed onderwerp voor onderzoek. Mijn hoofdstelling bij dit onderzoek is dan ook als volgt:

De betekenis van het concept van Pink Floyds *The Wall* verandert naarmate zij verschillende vormen van vertelling aanneemt en is dus anders van aard op het album, in de verfilming en in liveshows die voor het album gehouden zijn.

Om tot een bevestiging of ontkrachting van deze hoofdstelling te komen, moet eerst een antwoord gegeven worden op de volgende vragen;

1. 'wat is een conceptalbum?'
2. 'hoe wordt het conceptalbum geplaatst in het historisch kader van de progressieve rock?'

---

<sup>1</sup> Pink Floyd 1973: *The Dark Side of the Moon* (Harvest/Capitol).

<sup>2</sup> "Top 100 Albums," RIAA, opgevraagd op 22 maart 2014, [http://www.riaa.com/goldandplatinum.php?content\\_selector=top-100-albums](http://www.riaa.com/goldandplatinum.php?content_selector=top-100-albums).

<sup>3</sup> Pink Floyd 1975: *Wish You Were Here* (Harvest/Capitol).

<sup>4</sup> Pink Floyd 1977: *Animals* (Harvest/Capitol).

<sup>5</sup> Pink Floyd 1979: *The Wall* (Harvest/Capitol).

<sup>6</sup> Deena Weinstein, "Progressive Rock as Text" in *Progressive Rock Reconsidered*, ed. Kevin Holm-Hudson (New York: Routledge, 2002), 94-95. Weinstein noemt ook nog *The Final Cut*, verschenen in 1983, met hierbij de kanttekening dat dit album opgenomen werd zonder toetsenist Richard Wright. Dit album is om die reden ook bewust achterwege gelaten in deze opsomming van 'klassieke' Pink Floyd albums.

3. 'hoe plaatst Pink Floyd – en met name met het album *The Wall* – zich als band in het genre van de progressieve rock?'
4. 'hoe is *The Wall* ontstaan als (concept)album?'

De antwoorden op deze vragen worden gegeven door middel van een literatuurstudie, waarna een diepere analyse op enkele aspecten van zowel het album *The Wall*, de verfilming van het album en de door theatrale effecten beroemd geworden liveshow van het album gegeven zal worden.

## HOOFDSTUK 1 – HET CONCEPTALBUM EN PROGRESSIEVE ROCK

### 1.1 – Een definitie van het conceptalbum

Om een beschrijving te kunnen geven van hetgeen een conceptalbum precies inhoudt is het noodzakelijk dit idee duidelijk te definiëren. In de bestaande literatuur over populaire muziek – en met name die over progressieve rock – wordt er veelal vanuit gegaan dat men weet wat een conceptalbum is, hoewel er veel verschillende zaken aan het onderwerp gehangen kunnen worden. De term is ingeburgerd in de muziekwereld en roept herkenning op bij de lezer die hiermee affiniteit heeft. Dit maakt het lastig het principe van een conceptalbum te beschrijven, omdat de vaststelling dat men weet wat het inhoudt vrijwel direct gepaard gaat met een aantal gevolgen; een definitieve beschrijving wordt vaak achterwege gelaten of er worden slechts weinig woorden aan vuil gemaakt, waardoor de lezer vaak nog moet gissen naar de werkelijke aard van het begrip.

Edward Macan merkt in zijn boek *Rocking the Classics* op dat het album ‘*Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*’ van The Beatles uit 1967 veelal wordt gezien als het eerste conceptalbum, hoewel hij hier de kanttekening maakt dat deze claim ook wel eens voor andere platen wordt gemaakt.<sup>7</sup> Hij noemt hierbij het album *Face to Face* van The Kinks, uitgebracht in 1966 en *Ride This Train* van Johnny Cash uit 1960, maar zijn beschrijving van wat een conceptalbum zou moeten zijn is weinig tot de verbeelding sprekend, zoals te lezen in onderstaand citaat.

*“the practice of tying a series of songs together by using both a recurring melodic theme and a program – that is, a unifying idea or concept which is developed in the lyrics of the individual songs”<sup>8</sup>*

Met deze beschrijving van het conceptalbum is het echter lastig om zijn claim dat *Sgt. Pepper’s* het eerste conceptalbum zou zijn te onderbouwen. Hoewel het idee van het conceptalbum wellicht pas onder de ogen van muziekcritici is gekomen bij het verschijnen van dit album, zijn er in de jaren hiervoor al vele albums gemaakt die als conceptalbum gerekend zouden kunnen worden, als men de definitie aanhoudt die Macan geeft. Enkele voorbeelden hiervan zijn albums van Frank Sinatra<sup>9</sup> en Frank Zappa.<sup>10</sup> Lieven van Damme geeft in haar masterscriptie “Pop inferieur aan klassiek?” verder nog enkele voorbeelden van albums die met deze beschrijving – of met een allesomvattend concept van hetgeen een conceptalbum zou moeten zijn – gerekend zouden kunnen

<sup>7</sup> Edward C. Macan, *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture* (Oxford: Oxford University Press, 1996), 20.

<sup>8</sup> *Ibid.*

<sup>9</sup> Lieven van Damme, “Pop Inferieur aan Klassiek?” (MA Scriptie, Universiteit van Gent, 2007), 34.

<sup>10</sup> James Borders. “Form and the Concept Album: Aspects of Modernism in Frank Zappa’s Early Releases,” *Perspectives of New Music* 39 (2001): 118-160.

worden onder de noemer van conceptalbum. Wat voornamelijk duidelijk wordt is dat er geen definitief moment in de geschiedenis benoemd kan worden wanneer het conceptalbum ontstaan zou zijn, daar met terugwerkende kracht na het verschijnen van *Sgt. Pepper's* en de benoeming die zij kreeg van muziekcritici als 'conceptalbum' er in de jaren daarvoor ook vele albums uitgebracht zijn die ook onder dezelfde noemer zouden vallen.

Een naar mijn idee treffendere beschrijving van het conceptalbum is er één die Van Damme ook preferereert.<sup>11</sup> In het boek *Popular Music* merkt Roy Shuker op dat een conceptalbum een verzameling muziek op een CD<sup>12</sup> is met een gemeenschappelijk thema, dat zowel muzikaal (instrumentatie, compositietechniek etc.) als tekstueel (thematiek, narratief etc.) kan zijn.<sup>13</sup> Deze beschrijving is echter wel zo algemeen en tot de verbeelding sprekend, dat deze vrijwel niets zegt. Met deze beschrijving schrijft Fiona Sturges dat Woody Guthrie's *Dust Bowl Ballads* uit 1940 wellicht het eerste 'conceptalbum' genoemd kan worden.<sup>14</sup> Het album bevat een collectie liederen die allen hetzelfde onderwerp hebben; de grote zandstormen in de Great Plains van de VS van de jaren '30.

De discrepantie die ontstaat door het uitblijven van een allesomvattende definitie van een conceptalbum is er één die het lastig maakt de ware aard van het conceptalbum te doorgronden. Bill Martin, een schrijver die vaak geciteerd wordt door zijn werk op het gebied van progressieve rock, houdt er nog een andere definitie op na in zijn boek *Music of Yes*. Hier schrijft hij dat een conceptalbum tot stand komt door;

*“the process of taking the album itself as the level at which the music, production, cover art, and so on come together as a complete work of art.”<sup>15</sup>*

Gezien het feit dat de descriptie die Martin geeft van alle genoemde ideeën over het concept-idee van het conceptalbum mij persoonlijk het meest aanspreekt en ik verwacht dat deze mij de meeste aanknopingspunten zal geven voor het verdere verloop van dit onderzoek, heb ik besloten dit uitgangspunt te nemen voor een analyse van Pink Floyd's *The Wall*.

---

<sup>11</sup> Van Damme, "Pop", 30

<sup>12</sup> Roy Shuker, *Popular Music: The Key Concepts* (Londen/New York: Routledge, 1998), 5. Shuker merkt hierbij wel op dat platen vroeger uitkwamen op een LP, voordat cassettes en CDs haar intrede deden. Voor de actualiteit heb ik gekozen om de afkorting CD te gebruiken, welke hij ook noemt.

<sup>13</sup> *Ibid.*, 5-6.

<sup>14</sup> "The Return of the Concept Album," Fiona Sturges voor *The Independent*, opgevraagd op 22 maart, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/the-return-of-concept-album-1796064.html>.

<sup>15</sup> Bill Martin, *Music of Yes: structure and vision in progressive rock* (Chicago/La Salle: Open Court, 1996), 22.

## 1.2 – Een definitie van de progressieve rock en een kaderschepping voor het conceptalbum binnen het genre

Aan het eind van de jaren 60 van de vorige eeuw begon een subgenre binnen de rockmuziek zich te ontwikkelen dat later ‘progressieve rock’ genoemd zou worden. Dit genre had haar piek in zowel esthetisch als commercieel succes tussen 1972 en 1974 en verdween bijna totaal van de kaart aan het eind van de jaren 70.<sup>16</sup> Martin geeft in de titel zijn boek aan dat de bloeitijd van de progressieve rock liep van 1968 tot aan 1978. Hij neemt 1968 als uitgangspunt wegens het verschijnen van Soft Machine’s debuutalbum *Soft Machine* en noemt het album *Western Culture* uit 1978 van Henry Cow ‘één van de laatste goede progressieve rockalbums’.<sup>17</sup> Chris Anderton noemt in zijn artikel “A many-headed beast” zes bands waar hij naar verwijst als de ‘zes grote bands van de jaren ‘70’. Dit zijn de bands Yes, Genesis, Emerson Lake and Palmer (ELP), Jethro Tull, King Crimson en Pink Floyd.<sup>18</sup> Deze lijst van de ‘zes groten’ maakt het des te opvallender dat Martin in zijn lijst van ‘essentiële albums’ de band Pink Floyd in zijn geheel achterwege laat en geen enkel album van deze band hier noemt.<sup>19</sup> Jerry Lucky geeft een lijst van karakteristieke eigenschappen van de progressieve rock, die erg nuttig zijn voor het maken van een beschrijving van het genre. Hij merkt hier onder andere op dat de muziek binnen het genre bestaat uit lange, gestructureerde composities met verschillende delen en dynamische arrangementen, een mix van piano en forte die niet per definitie terug te horen is in overige populaire muziek, een samensmelting van akoestische, elektrische en elektronische instrumenten, uitgebreide instrumentale passages en solo’s en het gebruik van muziekstijlen die tot dan toe onbekend waren of ontbraken in de pop- en rockcultuur zoals deze gevormd werd door populaire muziek uit haar tijd.<sup>20</sup> Deze op het eerste gezicht zorgvuldig samengestelde lijst brengt echter een aantal problemen met zich mee. Anderton betoogt dat deze lijst incompleet is, of dat het bepaalde aspecten achterwege laat, zoals het gebruik van het conceptalbum, instrumentale virtuositeit en compositorische excellentie, die modellen van de Europese klassieke muziek omarmt en naar zich toetrekt.<sup>22</sup>

Met deze uitspraak verweven in een definitie van progressieve rock kan gezegd worden dat musici in het genre de grenzen van de traditionele rock op zowel muzikaal als stilistisch en

<sup>16</sup> Chris Anderton. “A many-headed beast: progressive rock as a European metagenre,” *Popular Music* 29 (2010): 418, opgevraagd op 22 maart 2014, doi: 10.1017/S0261143010000450.

<sup>17</sup> Bill Martin, *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock. 1968-1978*. (Chicago/La Salle: Open Court, 1998), 425.

<sup>18</sup> Anderton, “Beast,” 418.

<sup>19</sup> Martin, *Listenening*. 425-426.

<sup>20</sup> Anderton, “Beast,” 419.

<sup>21</sup> Jerry Lucky, *The Progressive Rock Files* (Burlington: Collector’s Guide, 1998), 120-121.

<sup>22</sup> Anderton. “Beast,” 419.

conceptueel vlak wil verleggen. Het gebruik van ongebruikelijke maatsoorten en ritmische technieken is ook een verschil dat de progressieve rock heeft ten opzichte van de mainstream rock. Daarnaast werden nieuwe instrumenten toegevoegd aan de traditionele bezetting.<sup>23</sup> Met name de komst van elektronische apparatuur als keyboards en synthesizers zorgde voor een grote omschakeling in de mogelijkheden tot klankkleur, één die werd omarmd door de progressieve rock.<sup>24</sup>

Alle stilistische kenmerken zorgen voor een muziekstijl die zich onderscheidt van hetgeen tot dan toe gangbaar was, met de esthetische kwaliteit van de muziek als uitgangspunt. Het 'progressieve' in de benaming van het genre komt dan met name voort uit deze drang om de kaders te vergroten. Een dergelijke beschrijving van het genre verklaart waarom Martin zijn grens trekt bij 1978. In het vierde hoofdstuk van zijn boek schrijft hij steeds somberder over de ontwikkeling van het genre. Het bereikt op een zeker moment (1970-1974) haar hoogtepunt en gaat vanaf daar bergafwaarts. De vernieuwing is verdwenen, het genre berust vanaf dat moment enkel op conventies die zo geschetst zijn en artiesten in het genre bouwen slechts voort op het relatieve succes van het genre, zonder al te veel 'progressie' meer te boeken.<sup>25</sup> Het genre verdwijnt van de kaart door de opkomst van andere muziekstijlen (met name funk, disco en punk: een 'return to roots' en algemene vergemakkelijking van de muziek en afstandname van de pompeuze en pretentieuze virtuositeit die de progressieve rock met zich meebracht) en heeft nooit meer hetzelfde (commerciële) succes als tijdens haar hoogtijdagen. Met betrekking tot het conceptalbum doet Martin de volgende uitspraak:

*"In discussions of progressive rock, the idea of the 'concept-album' is mentioned frequently. If this term refers to albums that have thematic unity and development throughout, then in reality there are probably fewer concept albums than one might at first think."<sup>26</sup>*

In een kader van een muzikaal genre dat zichzelf voedde op 'progressie', virtuositeit en muzikale verhaalvertelling is het geen verrassing dat het idee van het conceptalbum de musici binnen het genre aansprak. Slechts voortbordurend op de hierboven geschetste karakteristieke kenmerken van de progressieve rock is het niet verwonderlijk dat het genre voorbestemd was zich ook in de wereld van het conceptalbum te storten. Hierbij is het ontbreken van een conventionele liedstructuur, alsmede de toenemende notie om muziek te laten gelden als artistieke uiting

<sup>23</sup> Hiermee wordt de gebruikelijke bezetting van een rockband bedoeld: drums, basgitaar, gitaar en zang.

<sup>24</sup> Vrijwel alle bekende progressieve rockbands hadden ten minste één afwijkend instrument in hun bezetting. Zo maakte Yes veelvuldig gebruik van keyboards en synthesizers en ook het gebruik van blaasinstrumenten werd niet geschuwd. Zanger Ian Anderson van de band Jethro Tull stond bijvoorbeeld bekend als een icoon binnen het genre, wegens het gebruik van de fluit. Koperblazers waren er ook in het genre, een ontwikkeling die mogelijk overgenomen is van de jazzrock uit de late jaren '60.

<sup>25</sup> Martin, *Listening*, 233-245.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 41.



essentieel geweest. Gedurende de bloeitijd van de progressieve rock zijn er daarom ook veel albums uitgebracht die geschaard kunnen worden onder de noemer van 'conceptalbum'. Enkele bekende voorbeelden hiervan zijn Pink Floyds *The Dark Side of the Moon*,<sup>27</sup> *The Lamb Lies Down on Broadway* van Genesis,<sup>28</sup> en Yes' *Tales from Topographic Oceans*.<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> Pink Floyd: *Dark Side*. Dit album bestaat uit twee kanten op een LP, die beiden muzikaal doorlopen. Thema's op het album zijn o.a. hebzucht, strijd, de dood, de tijd en mentale instabiliteit.

<sup>28</sup> Genesis 1974: *The Lamb Lies Down on Broadway* (Charisma/Atco). Dit album vertelt het verhaal van Rael, een Puerto Ricaanse jeugdige crimineel die in een surreële, ondergrondse wereld terecht komt, terwijl hij zijn broer John probeert te redden van monsters.

<sup>29</sup> Yes 1973: *Tales from Topographic Oceans* (Atlantic). Dit album is gebaseerd op een heilige Hindoeïstische tekst en neemt hier 4 kernpunten uit. Het album bestaat uit 4 nummers, die elk een kernpunt muzikaal verbeelden. Alle nummer zijn tussen de 18 en 22 minuten lang. De band probeerde hiermee onder meer zo ver mogelijk af te wijken van het discours van 3-4 minuten durende popsongs.

## HOOFDSTUK 2 – PINK FLOYDS *THE WALL*

### 2.1 – Algemeen

Gezien de grens die Martin aanhoudt omtrent de geschiedenis van de progressieve rock, is het wellicht vreemd een album onder de loep te nemen dat verscheen na de begrenzing die Martin hanteert. In het kader van historiografische beschrijving van het genre is het echter verstandig aan te nemen dat deze begrenzing met name gebaseerd is op de persoonlijke bevindingen van de auteur ten tijde van het schrijven van het betreffende boek. Het is daarom veilig om aan te nemen dat musici in het genre niet per definitie het idee hadden dat het genre waarin zij opereerden in een neerwaartse spiraal terecht gekomen was, zoals Martin beargumenteert.<sup>30</sup>

Deena Weinstein scheidt in een essay de kaders voor vier verschillende bands die allen de naam ‘Pink Floyd’ dragen. Deze kaders en differentiatie in fasen van de levensloop van Pink Floyd zijn gebaseerd op bezetting en artistieke creativiteit.<sup>31</sup> In de eerste plaats bestond er de Pink Floyd met gitarist en componist Roger ‘Syd’ Barrett, welke de band later verlaten heeft en de wereld ten vreemde geworden is dankzij schizofrenie. De tweede incarnatie van Pink Floyd zag Barrett vervangen door gitarist David Gilmour en de muziek van deze band was naar haar zeggen ‘een mengelmoes van zowel experimentalisme/psychedelica als progressieve rock’.<sup>32</sup> Het is de derde incarnatie van Pink Floyd die ten tijde van het verschijnen van *The Wall* uit Gilmour, basgitarist Roger Waters, drummer Nicholas ‘Nick’ Mason en toetsenist Richard ‘Rick’ Wright bestond. Het was deze bezetting die later de boeken in zou gaan als de ‘klassieke’ bezetting van Pink Floyd en in deze formatie heeft zij haar vier grote albums uitgebracht, welke in het voorwoord al kort genoemd werden.<sup>33</sup> Deze versie van Pink Floyd, zoals Weinstein deze beschrijft, wordt afgebakend aan het begin door het album *The Dark Side of the Moon* (1973) en aan het eind door het album *The Final Cut* (1983). Hierbij merkt zij op dat op de vijf albums die in deze tijd uitgegeven zijn alle teksten geschreven zijn door Waters.<sup>35</sup> Het zijn ook de teksten en de muziek van Waters die te horen zijn op *The Wall*.<sup>36</sup>

---

<sup>30</sup> Martin, *Listening*, 233-245.

<sup>31</sup> Weinstein, “Progressive Rock,” 94.

<sup>32</sup> *Ibid.*, 94-95.

<sup>33</sup> *Ibid.* Weinstein stipt ook nog een vierde versie van Pink Floyd aan, die zich aandeed na het vertrek van Roger Waters uit de band, hetgeen een creatieve omslag voor de band betekende. Een gedetailleerde discografie van de band is vermeld in Appendix 1.

<sup>34</sup> Toby Manning, *The Rough Guide to Pink Floyd* (New York/Londen: Rough Guides, 2006), 79-124.

<sup>35</sup> Weinstein, “Progressive Rock,” 94-99.

<sup>36</sup> Pink Floyd: *The Wall*.

## 2.2 – Historisch kader en conceptie

Met het verschijnen van de dubbele LP *The Lamb Lies Down on Broadway* van Genesis begon een trend van een combinatie van de muziek van een conceptalbum en een daarbij horende tour, zo betoogt Kevin Holm-Hudson.<sup>37</sup> Het slechte commerciële succes van Yes' *Tales from Topographic Oceans* leidde tot het idee dat een conceptalbum in al haar vormen te pretentief zou zijn en daarmee *passé*.<sup>38</sup> Holm-Hudson beschrijft hier dat in de latere dagen van de progressieve rock (het tijdperk hanterend dat Martin afgebakend heeft) de ontwikkelingen op het gebied van de muziek gefnuikt werden door haar eigen karakteristieke kenmerken. De stukken, met name volledige albums aan muziek, waren simpelweg te lang om afgespeeld te worden op commerciële radiozenders. Dit leidde ertoe dat bands hun muziek vooral aan het publiek konden richten door de verkoop van albums en het geven van concerten. Hij gaat verder door te zeggen:

*“Thus, the album and the concert performance became inextricably linked in the 1970s, and the quasi-liturgical experience offered by a progressive rock show was increasingly supplanted by the more materialist and utilitarian role of promoting the most recent recordings.”<sup>39</sup>*

Allan F. Moore zegt hierbij echter dat het bestaansrecht van een conceptalbum hiermee gegroeid was, tot op het punt dat alle grote tours binnen de rockwereld een specifieke identiteit kregen, om een bepaald album of een bepaalde collectie aan materiaal te kunnen verkopen als geheel.<sup>40</sup> Het is met deze gedachtegang dat het ontstaan van het spektakel dat de tour van *The Wall* zou zijn gegarandeerd kon worden en de tour van het voorgenoemde album van Genesis kan gezien worden als een vroeg voorbeeld van deze groeiende tendens richting allesomvattende liveshows.<sup>42</sup>

Het was op 6 juli 1977 dat Waters het eerste idee kreeg voor een theatrale liveshow met Pink Floyd, nadat hij gechoqueerd raakte door zijn eigen handelingen op het podium; in een opwelling spuugde hij een fan van de band in het gezicht toen hij het podium probeerde te beklimmen.<sup>43</sup> Dit incident zou leiden tot de creatie van een gigantisch conceptwerk dat later bekend zou staan als *The Wall*. Waters had naar eigen zeggen genoeg van de massale non-interactie die de band doorgaans had met het publiek en kwam met het idee om letterlijk een muur tussen de band en het publiek te

<sup>37</sup> Kevin Holm-Hudson, *Genesis and The Lamb Lies Down on Broadway* (Aldershot: Ashgate, 2008), 8-16.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, 16.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> Allan F. Moore, *Rock: The Primary Text* (Burlington: Ashgate, 2001), 92.

<sup>42</sup> Holm-Hudson, *Genesis*, 16.

<sup>43</sup> Gerald Scarfe, *The Making of: Pink Floyd The Wall* (London: Phoenix, 2011), 51.

bouwen. In juli 1978 liet hij de demotapes voor zijn concept (toen nog getiteld *Building the Wall*) horen aan de rest van de band, welke akkoord ging met het uitwerken van dit materiaal.<sup>44</sup> Over het ontstaan van het idee zegt Waters zelf het volgende:

*“A good deal of the creative impulse for The Wall derived from my disillusionment with rock shows in vast open-air football stadiums. In the days prior to Dark Side of the Moon the excitement of a Pink Floyd performance lay in a certain intimacy of connection between the audience and the band. It was magical. By the late seventies that magic and that opportunity had vanished, crushed, as I saw it, by the dead weight in numbers – the sheer incoherent scale of those stadium events. (...) I realized that what had once been a worthwhile and manageable exchange between us (the band) and them (the audience) had been utterly perverted by scale, corporate avarice and ego. (...) It was soon after this [the spitting incident] that I came up with the idea of building a wall during a show. The idea gripped me at once. Quite apart from its personal significance, I thought it would be a great piece of rock theatre. The Wall is part of my narrative, my story, but I think the basic themes resonate in other people. The idea, that we, as individuals, generally find it necessary to avoid or deny the painful aspects of our experience, and in fact often use them as bricks in a wall behind which we may sometimes find shelter, but behind which we may just as easily become emotionally immured, is relatively simply stated and easy to grasp.”<sup>45</sup>*

In samenwerking met coproducent Bob Ezrin en geluidstechnicus James Guthrie werd vervolgens de eerste hand gelegd aan het opnemen van het album. The Wall is verspreid over drie locaties opgenomen tussen januari en november 1979 en de eerste single van het album, getiteld ‘Another Brick in the Wall Part 2’ werd uitgebracht op 16 november in datzelfde jaar.<sup>46</sup> *The Wall* zag het levenslicht op 30 november 1979 in het Verenigd Koninkrijk en werd het een week later ook uitgebracht in de Verenigde Staten.<sup>47,48</sup>

---

<sup>44</sup> Scarfe, *The Wall*, 249.

<sup>45</sup> Pink Floyd 2000: *Is There Anybody Out There? The Wall Live 1980-81* (EMI).

<sup>46</sup> Scarfe, *The Wall*, 249.

<sup>47</sup> Mark Blake, *Comfortably Numb - The Inside Story of Pink Floyd* (Cambridge, MA: Da Capo Press, 2008), 280-282.

<sup>48</sup> Scarfe, *The Wall*, 249.

De bijbehorende liveshow werd vervolgens uitgedacht door Waters, producent Mark Fisher en de Britse artiest Gerald Scarfe.<sup>49</sup> Deze show was zo uitgebreid, met al haar theatrale effecten, dat deze slechts op 4 locaties uitgevoerd kon worden op de hele wereld.<sup>50</sup> De show bestond onder andere uit crashende vliegtuigen, gigantische marionetten, ongeveer 420 gigantische vuurvaste kartonnen blokken die samen de letterlijke muur zouden vormen en videobeelden die geprojecteerd zouden worden op deze muur, allen van de hand van Scarfe.<sup>51</sup> De originele tour van *The Wall* werd jaren later uitgebracht op de cd-box *Is There Anybody Out There? The Wall Live 1980-81*<sup>52</sup> en *The Wall* zou Pink Floyd's op één na best verkochte album worden, met een geschatte verkoop van 30 miljoen stuks, waarvan 11.5 miljoen in de Verenigde Staten.<sup>53</sup> *The Wall* verscheen als dubbele LP op Columbia Records met als albumcover slechts een muur, zonder de naam van de artiest, noch de naam van het album te vermelden.

---

<sup>49</sup> Scarfe, *The Wall*, 91-93. Scarfe was een illustrator, ontwerpen en cartoonist die voorheen werkte voor The Sunday Times en The New Yorker. Ook heeft hij gewerkt bij verschillende opera- en theatergroepen als ontwerpen voor decors. Hij werd ingehuurd als ontwerper voor de liveshow die *The Wall* moest begeleiden.

<sup>50</sup> Holm-Hudson, *Genesis*, 142. De vier locaties waren Los Angeles Memorial Sports Arena in Los Angeles, Nassau Coliseum in Uniondale, NY, Earls Court in Londen en Westfalenhallen in Dortmund.

<sup>51</sup> Manning, *Pink Floyd*, 116.

<sup>52</sup> Pink Floyd: *The Wall Live*.

<sup>53</sup> "Top 100 Albums." Omdat de albumversie van *The Wall* bestond uit twee Lp's/Cd's wordt elke verkoop van het album dubbel gerekend. De feitelijke verkoop is dus 'slechts' de helft van de 23 miljoen die aangegeven wordt.

## HOOFDSTUK 3 – ANALYSE VAN *THE WALL*

### 3.1 – Algemeen

Ten behoeve van een analyse die zowel doelmatig, als technisch juist is heb ik besloten om twee aspecten van *The Wall* samen te voegen en deze te vergelijken met een derde. In de eerste plaats is er het album, welke ik koppel aan de liveshows die in 1980 en 1981 gehouden zijn. Uit de geschiedenis van de conceptie van het album blijkt dat het idee van Waters altijd was om een album te schrijven die gekoppeld kon worden aan een liveshow.<sup>54</sup> Hiermee kan ik vaststellen dat er geen wezenlijk verschil is in de betekenis van de muziek zoals die bedoeld was op het album en zoals deze geuit werd in de daaropvolgende shows. Deze analyse zet ik tegenover een derde versie van *The Wall*, de verfilming van het album.<sup>55</sup>

In de eerste plaats is het goed te kijken naar de tracks van zowel het album zoals deze uitgegeven is, als van de verfilming hiervan (zie Appendix 2 en 3). Wat onmiddellijk opvalt is dat bij de verfilming enkele tracks ontbreken die wel op het album staan ('Empty Spaces', 'Hey You' en 'The Show Must Go On') en er enkele tracks zijn bijgekomen. 'When the Tigers Broke Free' was geschreven voor het album, maar afgewezen door de rest van de band, omdat het te persoonlijk zou zijn. Het beschrijft de dood van Waters' vader in de Tweede Wereldoorlog.<sup>56</sup> Voor de verfilming is dit nummer in twee delen geknipt, later is het ook als één geheel uitgegeven.<sup>57</sup> 'What Shall We Do Now?', een nummer dat lijkt op 'Empty Spaces', is een uitgebreide versie van deze laatste en had in eerste instantie wel op de albumversie moeten staan. '5:11 A.M. (The Moment of Clarity)' tenslotte, is een nummer afkomstig van een soloalbum van Waters, getiteld *The Pros and Cons of Hitchhiking*.<sup>58</sup> Waters schreef dit album gelijktijdig met *The Wall*, maar bracht het pas in 1984 uit, nadat hij Pink Floyd verlaten had.<sup>59</sup>

Wat ook opvalt, naast dat er enkele wijzigingen in het totaal aan tracks gedaan zijn tussen het album en de verfilming, is dat de volgorde van de resterende tracks niet geheel hetzelfde is. Het verschil zit in het feit dat 'Goodbye Blue Sky' naar voren gehaald is in de verfilming en plaats neemt tussen 'Another Brick in the Wall Part 1' en 'The Happiest Days of Our Lives'.

---

<sup>54</sup> Manning, *Pink Floyd*, 101-121.

<sup>55</sup> Alan Marshall, *Pink Floyd – The Wall*, DVD, geregisseerd door Alan Parker & Gerald Scarfe (New York: Sony Music Entertainment, 2000).

<sup>56</sup> Blake, *Comfortably Numb*, 291.

<sup>57</sup> Pink Floyd 1982: *The Wall – Music From the Film* (Harvest/Columbia).

<sup>58</sup> Roger Waters 1984: *The Pros and Cons of Hitchhiking* (Harvest/Columbia).

<sup>59</sup> Scarfe, *The Wall*, 221-225.

In de shows van 1980 en 1981 werden nog twee tracks toegevoegd aan de show. Dit waren een aangepaste versie van 'What Shall We Do Now?', welke tussen 'Empty Spaces' en 'Young Lust' gespeeld werd en een instrumentale jam zonder titel, in de toonsoort D mineur met herhalende motieven van nummers die hieraan vooraf gingen. Dit nummer werd gespeeld direct aansluitend aan 'Another Brick in the Wall Part 3' en voor 'Goodbye Cruel World'. Pas jaren later zou dit nummer de naam 'The Last Few Bricks' krijgen.<sup>60</sup> Dit nummer was bedoeld als opvulling, terwijl de crew de laatste stenen in de muur kon plaatsen.

### 3.2 – De tekst

Het overkoepelende verhaal van *The Wall* kan in zekere zin vrij kort samengevat worden. Het verhaal betreft het leven van een jongeman, genaamd Pink Floyd. Gedurende zijn leven – en gedurende het album en de verfilming – wordt duidelijk dat deze jongeman geestelijk instabiel is. Hij sluit zich af voor de buitenwereld en bouwt een figuurlijke muur om zich heen. Deze muur komt tot stand door verschillende gebeurtenissen in zijn leven die zich voltrekken op de eerste helft van het album. Op de tweede helft van het album is Pink volledig afgesloten van de buitenwereld en leeft hij in zijn eigen wereld. Aan het eind van het album wordt hij voor een figuurlijke rechtszaak gezet, die zich in zijn hoofd afspeelt, en dwingt hij zichzelf zijn eigen angsten te trotseren. In de liveshow van het album wordt gedurende de gehele eerste set een muur opgebouwd op het podium. De tweede set wordt bijna volledig achter de muur gespeeld. In het voorlaatste nummer wordt de gehele muur neergehaald, als in het nummer 'The Trial' de woorden 'Tear down the wall!' klinken. In de liveshow en verfilming van *The Wall* wordt op een andere manier ingegaan op het thematische materiaal, maar de insteek blijft grotendeels hetzelfde als die op het album. Enkele aspecten die op het album niet duidelijk uit de muziek spreken, worden echter wel een stuk beter behapbaar met behulp van de liveshow en verfilming.

De verfilming van *The Wall* verhoudt zich eigenlijk meer tot een musical, dan tot een daadwerkelijke film. Er wordt nauwelijks in gesproken en de muziek heeft overal de overhand. Naast met camera's gefilmde beelden (geregisseerd door Alan Parker), bevat de film ook vele geanimeerde scènes (geregisseerd door Scarfe). De film werd geproduceerd door Alan Marshall.<sup>61</sup> Om de analyse van het album redelijk compact te houden ga ik slechts dieper in op drie punten in het album, met een korte analyse van de nummers op zowel het album als de liveshow en de verbeelding daarvan in de verfilming. Naar mijn mening zijn dit drie kernpunten in het verhaal en deze kernpunten worden

---

<sup>60</sup> Pink Floyd: *The Wall Live*.

<sup>61</sup> Scarfe, *The Wall*, 136-138. Alan Marshall had al enkele goed gerecenseerde films op zijn naam had staan zoals *Bugsy Malone* (1976), *Midnight Express* (1978) en *Fame* (1980). Overigens was de regisseur bij alle drie genoemde films Alan Parker, de zelfde regisseur die ook de gespeelde scènes in *The Wall* heeft geregisseerd.

vertolkt door de nummers ‘In the Flesh?’, het eerste nummer op het album en opening van de show, ‘Goodbye Cruel World’, het laatste nummer van de eerste set en ‘The Trial’, het nummer waarin de muur valt. De teksten van de gekozen nummers zijn opgenomen in Appendix 4.

### 3.3 – Analyse van drie nummers op het album

#### 3.3.1 – *In the Flesh?*: De opening van de film versus de opening van het album

In het begin van de film zien we de vader van Pink, een legerofficier in de Tweede Wereldoorlog. De muziek die men hier hoort is het eerste deel van ‘When the Tigers Broke Free’, met op de achtergrond het geluid van vallende bommen. Direct aansluitend zien we een scène die tot drie keer toe terugkeert op enkele sleutelmomenten in de film. In deze scène zien we een jonge Pink die rent over een rugbyveld. Het is deze scène die de jeugd van Pink verbindt met zijn huidige gesteldheid, betoogt Phil Rose.<sup>62</sup> Na de opening zien we een volwassen Pink (gespeeld door Bob Geldof), zittend in een hotelkamer. Een schoonmaakster probeert zijn kamer open te maken, maar deze zit op slot met een ketting. Het geluid van het openen van de hotelkamerdeur geeft Pink een visioen van het doorbreken van een nooduitgang in een concerthall, waarna de openingsnoten van het nummer ‘In the Flesh?’ klinken.

Op het album zijn de eerste noten die je hoort, heel zacht gemixt, de laatste noten van het laatste nummer, ‘Outside the Wall’. Het lieflijke motief van dit nummer in C majeur wordt dramatisch onderbroken met het begin van ‘In the Flesh?’, veel luider dan voorheen, hetgeen een shockeffect creëert voor de luisteraar. Het nummer staat in E mineur en begint gelijk bombastisch. In de film wisselt de camera af tussen beelden van tieners die door een lege hal rennen en later buiten de concertzaal opgewacht worden door een Mobiele Eenheid en een leger dat rent, terwijl het gebombardeerd wordt. De gelijkenis tussen de beelden is treffend; in beide gevallen vallen er slachtoffers en worden mensen overrompeld. De titel van het nummer komt van de Pink Floyd tour in 1977, die getiteld was *In the Flesh*. Het vraagteken achter de titel van het lied vraagt om legitimering en – inderdaad – wordt ook uitgebuit in de liveshows. ‘In the Flesh?’ werd niet gespeeld door Pink Floyd zelf, maar door een surrogaatband van back-up musici die maskers op hadden, waardoor ze leken op de originele leden van de band.<sup>63</sup> In de film gebeurt iets soortgelijks. Zodra de vocalen beginnen en Pink op een podium verschijnt is hij niet gekleed als zichzelf, maar als een neonazi en zijn publiek valt ten prooi aan zijn woorden, gebiologeerd kijkend naar de zanger, hetgeen

<sup>62</sup> Phil Rose, *Which One's Pink?* (Burlington: Collector's Guide, 1998), 84.

<sup>63</sup> Scarfe, *The Wall*, 97-100.

<sup>64</sup> Manning, *Pink Floyd*, 116-118.



volgens Rose de superieure macht van de rockster moet verbeelden.<sup>65</sup> Aan het eind van het lied hoort men op de albumversie een vliegtuig neerstorten. In de film wordt dit letterlijk verbeeld door het bombarderen van de bunker waarin Pinks vader zit. Op het album is de explosie niet te horen; in plaats daarvan hoor je een huilende baby aan het begin van 'The Thin Ice'. In de liveshow verschijnen aan het eind van het nummer de echte leden van de band. De surrogaatband speelt vervolgens nog wel mee en vult gedurende de show partijen aan die niet door Pink Floyd alleen gespeeld kunnen worden.<sup>66</sup>

### 3.3.2 – *Goodbye Cruel World*: Een terugkeer naar het begin

Op het moment dat 'Goodbye Cruel World' ingezet wordt verandert de textuur van de muziek volledig. Waar op het voorgaande nummer 'Another Brick in the Wall Part 3' (en in liveshows in de instrumentale jam die hierna volgde) nog een volledige band speelt, wordt 'Goodbye Cruel World' slechts gespeeld en gezongen door Waters. De tekst doet denken aan een zelfmoordbrief (zie Appendix 4), maar wordt in de muziek begeleid door perfecte cadensen op de basgitaar (V-I; de basgitaar speelt slechts enkele noten, de kwint en de grondnoot van het akkoordschema afwisselend),<sup>67</sup> wat een contrasterend, doch bevredigend gevoel geeft. In de film zien we Pink, zittend in dezelfde hotelkamer als tijdens de opening, alsof de film opnieuw opstart. Hieruit blijkt dat alles wat zich hiervoor heeft afgespeeld opnieuw beleefd is door Pink en zich in het verleden heeft voltrokken. Terwijl de camera inzoomt op zijn oog, komt het beeld van het rugbyveld terug. Pas later in de film, tijdens het nummer 'Comfortably Numb', blijkt wat de relevantie hiervan is.<sup>68</sup>

Gedurende de gehele eerste set van de liveshow, waarin de nummers van de eerste LP gespeeld worden, wordt de muur opgebouwd op het podium. Tijdens 'Goodbye Cruel World' is er

<sup>65</sup> Rose, *Which One*, 85-89. Deze verbeelding van Pink als fascistische neonazi komt in het tweede deel van de film ook terug. Het kan gezien worden als een alter ego van de hoofdpersoon en de scènes waarin Pink als neonazi verkleed is spelen zich slechts af in het hoofd van de hoofdpersoon.

<sup>66</sup> Manning, *Pink Floyd*, 116-118.

<sup>67</sup> Rose, *Which One*, 111-112.

<sup>68</sup> *Ibid.*, 120-123. Gedurende de film komt dit shot drie maal terug en het wordt steeds verder uitgebuit. De eerste keer zien we het rugbyveld waar in de verte een jonge Pink aan komt rennen. De tweede keer komt hij al een stuk dichterbij en wordt ingezoomd op zijn hoofd aan het eind van 'Goodbye Cruel World'. De derde keer komt het terug tijdens 'Comfortably Numb', waar het gelijktijdig begint met het shot in de tweede keer, maar nu ziet de kijker dat Pink een stervende rat vindt op de grond. Pink neemt de rat mee naar huis en probeert deze te verzorgen door het in de garage te leggen op wat stro en af te dekken met zijn trui. Hij wordt echter gebeten door de rat en wordt ernstig ziek als een gevolg hiervan. In het heden zien we dat Pink meegenomen wordt door artsen die zijn geestelijke gesteldheid proberen te genezen. De scènes tijdens het nummer wisselen af tussen de jonge Pink die genezen wordt door artsen en de oudere Pink die opgenomen wordt in een ziekenhuis. In het verleden keert Pink terug naar de garage als hij hersteld is en vindt hij de rat dood waar hij het had achtergelaten, afgewisseld met beelden van zijn vader. Rose betoogt dat de rat een symbolische betekenis had voor Pink, gelinkt aan de dood van zijn vader. Deze scènes verbeelden volgens Rose een dichotomie tussen een lichamelijke en geestelijke ziekte en verbinden het verleden, waarin Pink lichamenlijk bijna gestorven is, met het heden, waarin hij geestelijk stervende is.

slechts één blok midden in de muur nog niet gezet, waardoor het publiek Waters nog net kan zien.<sup>69</sup> Het nummer heeft een oncomfortabel abrupt einde bij het laatste woord ('Goodbye') en op het moment dat Waters dit uitspreekt stopt de muziek en wordt het laatste blok geplaatst, waardoor de muur compleet is en het isolement van de hoofdpersoon daarmee gezegd is.<sup>70</sup> Dit wordt in de film nogmaals verbeeld door een *cut* van het rugbyveld naar een donkere, steile muur, nadat het laatste woord gezegd is.

### 3.3.3. – *The Trial*: 'Tear down the wall!'

Als laatste kernpunt op het album is gekozen voor 'The Trial', het op één na laatste nummer op het album. Rose zegt het volgende over 'The Trial':

*"That this piece satirizes both the judicial system and stadium rock is evident. It compares trials to spotlight performances, whose lead actors are clearly the lawyers, and whose function has become, in part, entertainment. (...) The satirical nature of the work is not only conveyed by the visual images, but also by the music. The piece, through its orchestration, chromatic colourings and characteristic repeated bass figure, recalls the music of Kurt Weill – particularly that for the stage works written in collaboration with the satirical poet and dramatist Bertolt Brecht."*<sup>71</sup>

In de tekst van het nummer roept een aanklager de verschillende personen op die hij als getuige wil laten spreken voor een rechter. Op volgorde worden in de tekst de leraar (eerste couplet) en Pinks vrouw opgeroepen, waarna zijn moeder binnenstormt om hem weg te halen (beiden in het tweede couplet). Pink zelf krijgt het woord in de refreinen tussen de coupletten, waarvan de laatste zin steeds gezongen wordt door het 'publiek' van de rechtszaal. In het slot van het nummer neemt de rechter zelf het woord. De laatste zin ('Tear down the wall!') wordt door de rechter eenmaal uitgesproken, waarna het publiek deze herhaalt tot het nummer met een fade-out eindigt, terwijl het geluid te horen is van een muur die instort.

Muzikaal gezien zijn er veel herhalende motieven in het nummer en er worden verschillende stemmen gebruikt om de personages na te bootsen.<sup>72</sup> Er wordt veelvuldig gebruik gemaakt van de tritonius en het daarop gebaseerde verminderd akkoord. Daarnaast zijn er in de zang- en baslijnen

<sup>69</sup> Scarfe, *The Wall*, 99.

<sup>70</sup> Rose, *Which One*, 112.

<sup>71</sup> *Ibid.*, 130.

<sup>72</sup> Het nummer wordt geheel door Waters zelf gezongen, maar hij beeldt met zijn stem de personages uit door de woorden anders te intoneren, dan wel uit te spreken.

veel chromatische passages te horen. Het motief dat de elektrische gitaar speelt tijdens de coda is rechtstreeks afkomstig uit het nummer 'Hey You', eerder op het album.

Hoewel er vanuit de muziek en de tekst weinig duidelijk wordt van wat er precies gebeurt, maken de liveshow en de film dat des te treffender. 'The Trial' is in de film geheel geanimeerd en Pink is verbeeld als een roze pop, zonder gezichtsuitdrukking.<sup>73</sup> Aan het begin van het nummer openen deuren in de muur naar een gigantische arena, waar een troon gemaakt van wormen zich manifesteert. De rechter verschijnt, verbeeld als een enorme worm, terwijl de aanklager zijn eerste woorden spreekt. De leraar wordt vervolgens langs de muur naar beneden getakeld door zijn vrouw, als een marionet.<sup>74</sup> Nadat hij zijn woorden gesproken heeft verandert de leraar in een hamer, de tekst verbeeldend. Tijdens het eerste refrein dat Pink zingt wordt ingezoomd op zijn ogen, die geheel zwart en uitdrukingsloos zijn. Pinks vrouw is de volgende die opgeroepen wordt. Zij verschijnt ten tonele als een slang die onder de muur door kruipt en verandert gaandeweg in een schorpioen. Op het moment dat zij de rechter vraagt hem te mogen straffen, vliegt de moeder van Pink uit de muur om hem te beschermen. Ze verschijnt als een dalende bommenwerper, gelijktijdig met het dalen van toonhoogte in de schreeuw die ze uitlaat ('Babe!').<sup>75</sup> Ze verandert in een stel lippen, zuigt hem op en transformeert vervolgens in een gigantische muur. Pink drukt zijn marteling nogmaals uit in het tweede refrein, welke qua filmisch materiaal nauwelijks verschilt van het eerste.

Na dit laatste refrein begint de coda van het nummer en neemt de rechter zelf het woord. Rose betoogt dat de rechter de sadistische superego is van Pink en dat het daarom logisch is dat de rechter eerst verschijnt als worm (als een symbool voor vervallen gevoelens) en daarna letterlijk als een 'asshole on legs'.<sup>76</sup> De angstaanjagende kracht van de rechter wordt verbeeld door de plotselinge entree van de elektrische gitaar en de vervormde vocalen. Terwijl de rechter op Pink afloopt, wordt de muur om hem heen steeds kleiner. De rechter torent boven deze muur uit, alsof hij boven een toiletput hangt, nog steeds verbeeld als achterwerk op benen. Op het moment dat de laatste woorden klinken, scheidt hij beelden uit van Pinks voorgaande leven. Rose beargumenteert voorts dat Pink uiteindelijk niet veroordeeld is door zichzelf voor het hebben laten zien van gevoelens (dit deed hij gedurende het verhaal, door steeds verder in zichzelf te keren), maar door het niet hebben geuit van zijn gevoelens en zijn diepste angst; het laten zien van zwakte.<sup>77</sup> Het is op

---

<sup>73</sup> Scarfe, *The Wall*, 57.

<sup>74</sup> Dit is een verwijzing naar een eerdere scène in de film. Tijdens het nummer 'The Happiest Days of Our Lives', spreekt de tekst over de 'fat and psychopathic wives [who] would thrash them within inches of their lives'. De leraren in kwestie worden vernederd door hun vrouwen, wat ze afreageren op de kinderen in de klas.

<sup>75</sup> Rose, *Which One*, 131.

<sup>76</sup> *Ibid.*, 131-132.

<sup>77</sup> *Ibid.*, 133-134.

dit moment dat Pink zich realiseert wat zijn narcisme teweeg gebracht heeft en door de muur neer te halen laat hij dit zien aan de buitenwereld.

In de liveshow worden tijdens het nummer verschillende beelden geprojecteerd op de muur, die erg lijken op de geanimeerde beelden die ook in de film gebruikt worden. Aan het eind van het nummer, als in de muziek te horen is dat de muur instort, wordt de volledige muur neergehaald en deze stort vervolgens in. Het nummer wordt gevolgd door het rustige 'Outside the Wall', een lied dat de luisteraar direct adresseert en behoedt om zelf een zelfde soort muur te bouwen. Waters somt het album zelf als volgt op:

*"The show is about redemption, and we are redeemed when we tear our walls down and expose our weaknesses to our fellow man and sit around the fire and talk."<sup>78</sup>*

---

<sup>78</sup> Rose, *Which One*, 134.

## CONCLUSIE & DISCUSSIE

Uit de beschrijvingen die gegeven zijn van het conceptalbum kan duidelijk vastgesteld worden dat *The Wall* gerekend kan worden onder een dergelijke noemer. Het verhaal dat verteld wordt door de woorden en muziek, gecombineerd met de visuele beelden van zowel de liveshows als de verfilming heeft een duidelijke eenheid. Het wordt iets lastiger om het album te scharen onder de noemer 'progressieve rock', met name door de tijdsaanduiding die gegeven wordt bij het genre. Het album bevat echter wel enkele kenmerkende karakteristieken die benoemd zijn, zoals de virtuositeit van de musici, een groot conceptueel werk en herhalende, terugkerende motieven. Een blik op slechts de lengte van de tracks zou men echter op een verkeerd been kunnen zetten, maar wanneer men het album hoort wordt al snel duidelijk dat de tracks zich wel degelijk tot elkaar verhouden als één groot werk, daar de muziek op het album nagenoeg in elkaar overloopt.

Met betrekking tot de betekenis van de muziek op het album moet naar mijn idee een onderscheid gemaakt worden tussen het album zelf, de liveshow en de verfilming. De muziek op het album spreekt wel degelijk een verhaal uit, maar dit verhaal wordt pas echt duidelijk wanneer de muziek gezien wordt in de context van de liveshow, of in die van de verfilming. Het verhaal is echter aan verandering onderhevig, zoals duidelijk wordt uit de verschillen die er te vinden zijn tussen de liveshow en de verfilming. In beide gevallen komen verscheidene aspecten wel terug en het overkoepelende verhaal verandert niet of nauwelijks, maar kleine verschillen in betekenis of interpretatie kunnen worden gezien wanneer je de losse delen van het album nader bekijkt.

In elk geval kan gezegd worden dat met het creëren van *The Wall* Waters een thema heeft aangestipt dat vandaag de dag nog actueel is. Bij de val van de Berlijnse muur in 1990 werd het album ook in zijn geheel gespeeld,<sup>79</sup> waar het een volledig andere (symbolische) betekenis kreeg en uit de recente tours die hij nog steeds maakt met de muziek van het album, blijkt dat *The Wall* nog steeds gewaardeerd wordt onder mensen.

*"I'm inordinately proud of the work. It has great musical and narrative shape, good tunes and it's a well crafted piece of rock 'n roll theatre. Who knows, I'm only 56, but it may well turn out to be the best thing I ever did."*

- Roger Waters, 2000.<sup>80</sup>

<sup>79</sup> Roger Waters 1990: *The Wall – Live in Berlin* (Mercury). Deze liveshow is opgenomen op 21 juli 1990 en is zowel op CD als op DVD uitgebracht.

<sup>80</sup> Pink Floyd: *The Wall Live*.

## Bibliografie en geraadpleegde literatuur

1. Ackerman, Zeno. "Rocking the Culture Industry/Performing Breakdown: Pink Floyd's *The Wall* and the Termination of the Postwar Era." *Popular Music and Society* 35 (2012): 1-23.
2. Anderton, Chris. "A many-headed beast: progressive rock as a European metagenre." *Popular Music* 29 (2010): 417-435.  
Opgevraagd op 22 maart 2014. doi: 10.1017/S0261143010000450.
3. Blake, Mark. *Comfortably Numb - The Inside Story of Pink Floyd*. Cambridge, MA: Da Capo Press, 2008.
4. Borders, James. "Form and the Concept Album: Aspects of Modernism in Frank Zappa's Early Releases." *Perspectives of New Music* 29 (2001): 118-160.
5. Holm-Hudson, Kevin. *Genesis and The Lamb Lies Down on Broadway*. Aldershot: Ashgate, 2008.
6. Lucky, Jerry. *The Progressive Rock Files*. Burlington: Collector's Guide, 1998.
7. Mabbett, Andy. *The Complete Guide to the Music of Pink Floyd*. London: Omnibus, 1995.
8. Macan, Edward C.. *Rocking the Classics: English Progressive Rock and the Counterculture*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
9. Manning, Toby. *The Rough Guide to Pink Floyd*. New York/Londen: Rough Guides, 2006.
10. Martin, Bill. *Listening to the Future: The Time of Progressive Rock. 1968-1978*. Chicago/La Salle: Open Court, 1998.
11. Martin, Bill. *Music of Yes: Structure and Vision in Progressive Rock*. Chicago/La Salle: Open Court, 1996.

12. Moore, Allan F.. *Rock: The Primary Text*. Burlington: Ashgate, 2001.
13. RIAA. "Top 100 Albums." Opgevraagd op 22 maart 2014. [http://www.riaa.com/goldandplatinum.php?content\\_selector=top-100-albums](http://www.riaa.com/goldandplatinum.php?content_selector=top-100-albums).
14. Rose, Phil. *Which One's Pink?*. Burlington: Collector's Guide Publishing Inc., 1998.
15. Scarfe, Gerald. *The Making of: Pink Floyd The Wall*. London: Phoenix, 2011.
16. Shuker, Roy. *Popular Music: The Key Concepts*. Londen & New York: Routledge, 1998.
17. Sturges, Fiona. *The Independent*. "The Return of the Concept Album." Opgevraagd op 22 maart. <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/the-return-of-concept-album-1796064.html>.
18. Urick, Bret. "Pink Floyd's 'The Wall': A Complete Analysis." Opgevraagd op 2 april 2014. <http://www.thewallanalysis.com/>.
19. Van Damme, Lieven. "Pop Inferieur aan Klassiek?." MA Scriptie, Universiteit van Gent, 2007.
20. Weinstein, Deena. "Progressive Rock as Text." In *Progressive Rock Reconsidered*, bewerkt door Kevin Holm-Hudson, 91-109. New York: Routledge, 2002.

## Gebruikte media

1. Genesis 1974: *The Lamb Lies Down on Broadway* (Charisma/Atco).
2. Marshall, Alan. *Pink Floyd – The Wall*. DVD. Directed by Alan Parker & Gerald Scarfe. New York: Sony Music Entertainment, 2000).
3. Pink Floyd 1973: *The Dark Side of the Moon* (Harvest/Capitol).
4. Pink Floyd 1975: *Wish You Were Here* (Harvest/Capitol).
5. Pink Floyd 1977: *Animals* (Harvest/Capitol).
6. Pink Floyd 1979: *The Wall* (Harvest/Capitol).
7. Pink Floyd 1982: *The Wall – Music From the Film* (Harvest/Columbia).
8. Pink Floyd 2000: *Is There Anybody Out There? The Wall Live 1980-81* (EMI).
9. Roger Waters 1984: *The Pros and Cons of Hitchhiking* (Harvest/Columbia).
10. Roger Waters 1990: *The Wall – Live in Berlin* (Mercury).
11. Yes 1973: *Tales from Topographic Oceans* (Atlantic).



## Appendix 1 – Discografie van Pink Floyd (studioalbums)

The Piper at the Gates of Dawn	1967
A Saucerful of Secrets	1968
More	1969
Ummagumma	1969
Atom Heart Mother	1970
Meddle	1971
Obscured by Clouds	1972
The Dark Side of the Moon	1973
Wish You Were Here	1975
Animals	1977
The Wall	1979
The Final Cut	1983
A Momentary Lapse of Reason	1987
The Division Bell	1994

## Appendix 2 – Tracks on *The Wall*

### LP 1, Side 1

1. In The Flesh?	3:16
2. The Thin Ice	2:27
3. Another Brick in the Wall Part 1	3:21
4. The Happiest Days of Our Lives	1:46
5. Another Brick in the Wall Part 2	3:59
6. Mother	5:32

### LP 1, Side 2

7. Goodbye Blue Sky	2:45
8. Empty Spaces	2:10
9. Young Lust	3:25
10. One of My Turns	3:41
11. Don't Leave Me Now	4:08
12. Another Brick in the Wall Part 3	1:48
13. Goodbye Cruel World	0:48

### LP 2, Side 3

14. Hey You	4:40
15. Is There Anybody Out There?	2:44
16. Nobody Home	3:26
17. Vera	1:35
18. Bring the Boys Back Home	1:21
19. Comfortably Numb	6:23

### LP 2, Side 4

20. The Show Must Go On	1:36
21. In The Flesh	4:15
22. Run Like Hell	4:20
23. Waiting for the Worms	4:04
24. Stop	0:39
25. The Trial	5:13
26. Outside the Wall	1:41

### **Appendix 3 – Tracks op de verfilming van *The Wall***

1. When the Tigers Broke Free 1
2. In the Flesh?
3. The Thin Ice
4. Another Brick in the Wall Part 1
5. When the Tigers Broke Free 2
6. Goodbye Blue Sky
7. The Happiest Days of Our Lives
8. Another Brick in the Wall Part 2
9. Mother
10. What Shall We Do Now?
11. Young Lust
12. One of My Turns
13. Don't Leave Me Now
14. Another Brick in the Wall Part 3
15. Goodbye Cruel World
16. Is There Anybody Out There?
17. Nobody Home
18. Vera
19. Bring the Boys Back Home
20. Comfortably Numb
21. In the Flesh
22. Run Like Hell
23. Waiting for the Worms
24. 5:11 A.M. (The Moment of Clarity)
25. Stop
26. The Trial
27. Outside the Wall

## Appendix 4 – Teksten van de geanalyseerde nummers

### In the Flesh? (Tekst door Waters)

So ya, thought ya,  
 might like to go to the show.  
 To feel the warm thrill of confusion,  
 that space cadet glow.  
 Tell me, is something eluding you, sunshine?  
 Is this not what you expected to see?  
 If you wanna find out what's behind these cold eyes,  
 you just have to claw your way through this disguise.

'Lights! Roll the sound effects! Action!'  
 'Drop it, drop it on 'em! Drop it on them!!!'

### Goodbye Cruel World (Tekst door Waters)

Goodbye cruel world,  
 I'm leaving you today.  
 Goodbye, Goodbye.  
 Goodbye.  
 Goodbye all you people,  
 there's nothing you can say  
 to make me change my mind.  
 Goodbye.

### The Trial (Tekst door Waters)

Good morning, Worm Your Honour.  
 The crown will plainly show the prisoner who now stands before you  
 was caught red-handed showing feelings,  
 showing feelings of an almost human nature;  
 This will not do.

Call the schoolmaster!

I always said he'd come to no good in the end Your Honour.  
 If they'd let me have my way I could have flayed him into shape,  
 but my hands were tied.  
 The bleeding hearts and artists let him get away with murder.  
 Let me hammer him today.

Crazy, toys in the attic, I am crazy.  
 Truly gone fishing.  
 They must have taking my marbles away.  
 Crazy, toys in the attic, he is crazy.

Call the wife!

You little shit, you're in it now,  
 I hope they throw away the key.  
 You should have talked more often  
 Than you did, but no!  
 You had to go your own way.  
 Have you broken any homes up lately?  
 Just five minutes, Worm Your Honour,  
 Him and me, alone.

Babe!  
 Come to mother baby, let me hold you in my arms.  
 M'lud, I never wanted him to get in any trouble.  
 Why'd he ever have to leave me?  
 Worm, Your Honour let me take him home.

Crazy, over the rainbow I am crazy  
 Bars in the window  
 There must have been a door there in the wall  
 When I came in  
 Crazy, over the rainbow, he is crazy

The evidence before the court is incontrovertible,  
 There's no need for the jury to retire.  
 In all my years of judging, I have never heard before  
 of someone more deserving the full penalty of law.  
 They way you made them suffer,  
 Your exquisite wife and mother,  
 Fills me with the urge to defecate!  
 Since, my friend, you have revealed your deepest fear,  
 I sentence you to be exposed before your peers.

Tear down the wall!