

BOMBASTISCH, ONDANSBAAR EN WEERGALOODS



**HOE PROGRESSIEVE POPMUZIEK
IN DE JAREN ZEVENTIG ALLE CONVENTIES DOORBRAK
[EN ONS HET UNIVERSUM LEERDE BEGRIJPEN]**

FRED DE VRIES & SIEBE THISSEN

Bombastisch, ondansbaar en weergaloos

BOMBASTISCH, ONDANSBAAR EN WEERGALOODS

HOE PROGRESSIEVE POPMUZIEK
IN DE JAREN ZEVENTIG ALLE CONVENTIES DOORBRAK
[EN ONS HET UNIVERSUM LEERDE BEGRIJPEN]

FRED DE VRIES & SIEBE THISSEN

© 2022, Uitgeverij Koninklijke Van Gorcum BV, Postbus 43, 9400 AA Assen.

Behoudens de in of krachtens de Auteurswet gestelde uitzonderingen mag niets uit deze uitgave worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand, of openbaar gemaakt, in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere manier, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de uitgever. Voor zover het maken van reprografische verveelvoudigingen uit deze uitgave is toegestaan op grond van artikel 16 h Auteurswet dient men de daarvoor wettelijk verschuldigde vergoedingen te voldoen aan de Stichting Reprorecht (www.reprorecht.nl). Voor het overnemen van gedeelte(n) uit deze uitgave in bloemlezingen, readers en andere compilatiewerken (artikel 16 Auteurswet) kan men zich wenden tot Stichting PRO (Stichting Publicatie- en Reproductierechten Organisatie, Postbus 3060, 2130 KB Hoofddorp, www.stichting-pro.nl).

NUR 662

ISBN 9789023258728

Eerste druk, 2022

Uitgave: Uitgeverij Koninklijke Van Gorcum, Assen
Tekstredactie: Wouter Bessels
Grafische verzorging en omslagontwerp: WinkOntwerp
Druk: Drukkerij Van Gorcum, Raalte
Omslagillustratie: Lorcan White

Deze publicatie is het resultaat van een onafhankelijk onderzoeksproject en is op geen enkele wijze gelieerd aan de besproken platen, huidige en/of voormalige leden van de besproken bands dan wel huidige en/of voormalige platenmaatschappijen.

Ofschoon iedere poging is ondernomen volgens de auteurswet rechthebbenden van het in dit boek opgenomen illustratiemateriaal te traceren, is dit in enkele gevallen niet mogelijk gebleken. In het onderhavige geval verzoekt de uitgever rechthebbenden contact met hem op te nemen.

VOORWOORD

Het Canadese trio Rush, schrijven Fred de Vries en Siebe Thissen, is 'de ultieme band voor nerds'.

Zijn De Vries en Thissen zelf ook nerds? Wellicht. Ze houden in ieder geval van muziek door muzikanten 'die zich niet geneerden voor filosofische diepgang, artistieke ambities en wetenschappelijke inzichten'. Dit boek is een ode 'aan die moeilijke muziek'.

Aan progressieve pop en vooral rock, dus. Maar wel met een eigenzinnige definitie daarvan. Want van de bands die doorgaans onder dat kopje worden opgevoerd, komt maar een klein deel langs in dit boek. De rest van de ruimte is voor bands die voldoen aan de criteria van De Vries en Thissen, en die hebben niet zoveel te maken met de complexiteit van de composities, de lengte van de nummers of de technische vermogens van de muzikanten. In dit boek draait progressieve pop om een benadering van muziek: 'als een kunstvorm, als een houding, waarin commerciële motieven worden geofferd aan het verlangen om grensverleggend, innovatief, kritisch en serieus te willen zijn'.

De twee auteurs stellen zich 'slechts' op als 'curatoren van onze eigen canon', stellen ze: dit boek is dus eigenlijk een Spotify-afspeellijst, maar dan op papier.

Er zijn twee belangrijke verschillen.

- De eerste is dat Fred de Vries en Siebe Thissen albums beluisteren, beschouwen en behandelen als precies dat: een samenhangend geheel nummers, met een opbouw en dus een volgorde waarover is nagedacht. Door de band in kwestie, niet door een algoritme.

In dit boek staat het album centraal, en heeft elk nummer dus niet alleen een afzender, maar ook een context.

- Het tweede belangrijke verschil is de aandacht voor een onderdeel van muziek dat in het streamingtijdperk volledig is weggefallen: het artwork.

Fred de Vries en Siebe Thissen, blijkt uit elke pagina van dit boek, luisteren een album niet alleen van het eerste tot het laatste nummer met volle aandacht, ze doen dat ook met de hoes in hun handen.

Daardoor hebben ze elk detail gehoord én gezien. In het Genesis-artwork van Paul Whitehead, in die blauwgroene klaphoes van Pink Floyd, in de zwaar opgemaakte vrouw over de hele lengte van het karton bij Roxy Music, in al die 35 engeltjes bij Alquin, in het werk van ontwerper Roger Dean, in de verwijzing naar The Beatles op de hoes van het derde King Crimson-album.

Het is daarom dat hun boek niet alleen honger oproept naar het (her)beluisteren van al die albums, maar ook naar het bekijken ervan.

Leon Verdonschot

INHOUDSOPGAVE

Voorwoord	5
Moeilijke muziek	9
Yes: The Yes Album	15
Genesis: Nursery Cryme	25
Pink Floyd: Meddle	31
Van Der Graaf Generator: Godbluff	39
King Crimson: Larks' Tongue In Aspic	49
Curved Air: Air Conditioning	59
Alquin: The Mountain Queen	69
Mike Oldfield: Tubular Bells	79
Tangerine Dream: Rubycon	89
Jethro Tull: Minstrel In The Gallery	95
Rush: 2112	103
Roxy Music: Roxy Music	113
The Peter Peter Ivers Band: Terminal Love	123
Art Zoyd: Symphonie Pour Le Jour Où Brûleront Les Cités	131
Kalahari Surfers: Digging The Tape	139
This Heat: This Heat	149
Hatfield And The North: The Rotters' Club	157
Can: Future Days	167
Brian Eno: Before And After Science	177
Pere Ubu: Dub Housing	189
Wire: Chairs Missing	197
Wire: 154	207
Public Image Ltd.: Metal Box/Second Edition	217
Lemon Kittens: We Buy A Hammer For Daddy	225
Tuxedomoon: Joeboy In Rotterdam	233
Banco Del Mutuo Soccorso: Banco Del Mutuo Soccorso	241
Demon Fuzz: Afreaka!	249
Einstürzende Neubauten: Zeichnungen Des Patienten O.T.	257
Dankwoord	266
Bibliografie	267



YES: THE YES ALBUM

ATLANTIC, 1971

'In memory everything seems to happen to music' stelde de Amerikaanse toneelschrijver Tennessee Williams in *The Glass Menagerie* uit 1944. Dat geldt in het bijzonder voor onze generatie, wij die geboren zijn tussen 1950 en 1970 en die door sommige sociologen de 'verloren generatie' worden genoemd. Onze herinneringen zitten voor eeuwig vastgeklonken aan de popmuziek, aan de liedjes, de melodieën, de tekstflarden, de hoezen.

Williams' stelling wordt onderstreept als ik *Fragile* (1972) van Yes weer eens draai. Ik hoor de opening van 'Roundabout', die eenzame pianonoot, gevolgd door ijle flageoletten en een akoestische gitaar, en ben meteen in de kantine van mijn middelbare school aan de 's Gravendijkwal in Rotterdam. Een sprong terug in de tijd van bijna vijftig jaar. Daar, tussen 1971 en 1977, maakten we de hoogtijdagen van 'het album' mee, en daarmee van de progrock, die dankzij de conceptuele aanpak en de lengte van de songs alleen geschikt was voor de langspeelplaat. Cd's zouden dat nog meer moeten zijn, want op de schijfjes kun je 74 minuten muziek proppen. Maar de doosjes en inlegvelletjes met extreem kleine letters leggen het hopeloos af tegen de vierkante kartonnen hoezen van 31x31 centimeter. De proghoezen waren vaak kunstwerkjes. Je kon ze meestal openklappen. Soms waren ze zelfs nog verder verder uitvouwbaar. En ze waren steevast voorzien van foto's, teksten en andere aardigheden, zoals posters of kaarten. De hoes was een essentieel onderdeel van de verkenningstocht.

IK WAS GEBOREN IN 1959 EN HAD HET HIPPIEDOM ALS JONKIE VAN EEN AFSTAND MEEGEMAAKT. JALDERS OP DIE LANGHARIGE JONGENS EN MEISJES DIE HASJ ROOKTEN OP DE TRAPPEN VAN DE ROTTERDAMSE BEURS, DROMEND VAN EEN BETERE, SCHONERE EN VEILIGERE WERELD.

En zo was het in die jaren van de brugklas tot en met de vijfde klas dat er vooral muziektaal werd gebezigd aan onze kaarttafel in de schoolkantine met haar onver-slijtbare oranje en lichtgrijze plastic stoeltjes. We praatten over David Bowie die met laklaarzen en plateauzolen in TopPop 'Jean Genie' vertolkte. We hadden het over de viool van Slade ('Cuz I Love You'), de klasse van Queen ('Killer Queen') en de malle

kleding van Mud. Maar we hadden het vooral over progressieve pop. Wij waren te laat geboren om de golf van beatbands en psychedelische rock bewust mee te maken. De glamrock van T.Rex en Sweet vonden we meisjesmuziek (de klaverjastafel was een jongensbastion). Soul en later disco waren evenmin ons ding. Wij zaten op het vwo, werden klaargestoomd om 'verder te leren'. Wij waren niet van de dansmuziek, wij waren van de serieuze, intelligente rock. Namen vlogen over tafel. Niet alleen de voor de hand liggende zoals Yes, Genesis en Pink Floyd, maar ook die van bands als Fields en The Flock en obscure Duitsers als Birth Control, waar ik met mijn vrienden en Rob en Sven in de Centrale Discotheek Rotterdam op was gestuit.

DE COMPOSITIE LIET ZIEN WAARTOE POPMUZIEK IN STAAT IS, EEN ENORME STAP WEG VAN HET DERIDEE VAN VIER JONGENS MET HAAR OVER HUN OREN DIE 'YEAH, YEAH, YEAH' ROEPEN EN MEISJESHARTEN OP HOL BRENGEN.

Een geweldige bron van informatie was dat, die platenbibliotheek, oftewel de 'platenbieb', opgezet voor 'smaakverbreding en muzikale ontwikkeling'. De eerste versie van deze niet-commerciële, onafhankelijke instelling was in 1961 op de Rotterdamse Witte de Withstraat geopend, voor de verhuur van klassieke langspeelplaten. Vijf jaar later verhuisde de vinylverzameling naar het Doelengebouw, waar ze gaandeweg werd uitgebreid met andere genres. De meest obscure underground lp's kon je er vinden. Als gretige pubers huurden wij à raison van een gulden per stuk trouw iedere week een klein stapeltje langspeelplaten. Die ruilden we dan halverwege de week met elkaar, zodat een plaat je eigenlijk maar een kwartje kostte. Wat goed was namen we op cassette op. Zo deden we precies waar de initiatiefnemers op hadden gehoopt: eindelijk nieuwe muziek ontdekken.

Mijn introductie in de pop was een gestaag en natuurlijk proces. Mijn ouders waren niet erg van de muziek. Er was thuis geen platenspeler, de radio was de enige bron van liedjes. Pa hield om nostalgische redenen (de 'Bevrijding' van 1945) van Vera Lynn, ma luisterde graag naar Arbeidsvitaminen en zong mee als er een chançon klonk, of iets van Engelbert Humperdinck. Ook voor mij begon het met de Arbeidsvitaminen, maar dan het tweede deel, dat meer in teken stond van de moderne popmuziek. In de *VARAgids* kon je lezen welke liedjes er zouden worden gedraaid, en ik onderstreepte wat mijn moeder voor me moest opnemen met een cassetterecorder en een microfoon voor de luidspreker van de radio: The Rolling Stones, The Kinks, Golden Earring en vooral The Beatles.

Gaandeweg opende zich een wereld waarin je je als tiener volledig kon verliezen, een universum dat je meevoerde naar verhalen over liefde en rebellie, maar ook literatuur en film. Een van mijn eerste openbaringen was 'A Day In The Life', het slotnummer van *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967). Ik had de lp bij de platenbieb geleend, kwam thuis en legde hem, waarschijnlijk met licht trillende handen, op de

draaitafel. We hadden hier immers met een 'meesterwerk' te maken. Het viel tegen. Ik had de pest aan het sitarnummer van George Harrison; 'When I'm Sixty-Four' vond ik oubollig; en als jochie van veertien dat nog geen bier had gedronken kon ik alleen maar gissen naar de betekenis van de *'tangerine dreams and marmalade skies'* waar John Lennon in 'Lucy In The Sky With Diamonds' over zingt.

Maar 'A Day In The Life' was andere koek. Zelfs als groentje begreep ik dat dit een grensverleggende compositie was, prachtig opgenomen, iets waar je nooit genoeg van kreeg en waar je je helemaal in kon onderdompelen, steeds weer nieuwe dingen ontdekkend. De tekst is abstract, afstandelijk en licht melancholiek, de tempowisselingen zijn onverwacht, soms op het bruuske af. De instrumentatie is ongebruikelijk, weg van de gitaar, bas en drums. De muziek opende voor mij vergezichten, een uitweg uit het alledaagse, waar je als tiener van droomt. Met zijn lengte van ruim vijf minuten duurt 'A Day In The Life' twee keer zo lang als de gemiddelde popsong uit die tijd. Het eindigt met muzikale bom, een lang nadreunend piano akkoord, alsof ze willen zeggen: en toen was er niets meer. De compositie liet zien waartoe popmuziek in staat is, een enorme stap weg van het oeridee van vier jongens met haar over hun oren die 'yeah, yeah, yeah' roepen en meisjesharten op hol brengen.

In het Beatles-boek *Revolution in the Head* (2008) schrijft de Britse muzikanteur Ian MacDonald dat John Lennon en Paul McCartney in het door diverse drugs (lsd, cocaïne) geïnspireerde nummer tekstueel vooral uiting wilden geven aan de beperkingen die het 'gewone' bewustzijn de mens oplegt. 'De boodschap is dat het leven een droom is en dat wij als dromers de macht hebben om er iets moois van te maken,' schrijft MacDonald. Hij wijst daarbij op de frase *'I'd love to turn you on'*, afgeleid van de slogan *'turn on, tune in, drop out'* waarmee lsd-goeroe Timothy Leary in 1966 zijn volgelingen naar het land van de openbaringen wilde leiden. Op 'A Day In The Life' is het Lennon die dat zinnetje zingt. Het is ook Lennon die nieuwsberichten uit de krant (*'I read the news today, oh boy'*) tot songtekst heeft gemaakt. En het was Lennon die wilde dat het denderende slotakkoord zou klinken als 'het einde van de wereld'.

Maar de muzikale experimenteerzucht die je op het nummer hoort moet voor een groot deel op conto van McCartney worden geschreven. Onder de indruk van de composities van John Cage en de improvisatiezucht van het jazzensemble AMM was het McCartney die dat atonale orkestrale intermezzo had bedacht, waarin de instrumenten asynchroon van de laagste naar de hoogste noot glijden, waardoor een vreemdend effect ontstaat. MacDonald beschouwt 'A Day In The Life' als het hoogtepunt uit het Beatles oeuvre. Hij vindt de tekst 'overtuigend', noemt de muzikaliteit 'adembenemend' en de structuur prijst hij als 'uiterst origineel en geheel natuurlijk'.

Kortom, 'A Day In The Life' had alle elementen die popmuziek uit tilden boven het alledaagse, zonder daarbij te vervallen in stuurlaas gefreak of voorspelbare bluesy gitaarschema's. Het nummer herbergde datgene wat popmuziek nodig had om zich na de explosie in de mid-sixties door te ontwikkelen - het was ambitieus en grensverleggend. Met 'A Day In The Life' promoveerden The Beatles popmuziek tot een serieuze kunstvorm.

Uiteindelijk vervolmaakten de groep die vernieuwende ideeën op hun laatste album *Abbey Road* (1969), en dan met name de B-kant, met de medley die de werktitel 'The Long One' kreeg - wederom ontsproten aan het brein van McCartney, die een waardige afsluiting wilde van de carrière van zijn band die op het punt van ontploffen stond. De medley bestaat uit acht onderdelen en duurt in totaal zo'n zestien minuten. Het begint met 'You Never Give Me Your Money' en eindigt met 'The End', beide McCartney-composities.