

# Kunstpunkalliansen

*En alternativ estetisk kontinuitet fra slutten av 1960-tallet til  
begynnelsen av 1990-tallet*



Masteroppgave i musikkvitenskap

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

November 2007

Gaute Storsve

# Innhold

Forord .....	4
Kapittel 1 .....	5
New Yorks skjebnesvangre allianse mellom punk og kunst.....	5
1.1 Innledning.....	5
<i>Opptegningen av kunstpunkalliansen</i> .....	5
<i>Hvorfor er det viktig å fortelle denne historien?</i> .....	7
<i>Musikkanalytisk forankring</i> .....	8
1.2 Å fortelle en historie om rock.....	11
<i>En hermeneutisk diskursanalyse</i> .....	11
<i>En historiografisk innfallsvinkel</i> .....	12
<i>Stemmene som rapporterer denne historien</i> .....	16
1.3 Er rock kunst?.....	18
<i>Høy versus lav, eller kunst versus populærkultur</i> .....	18
1.4 Analyse materialet.....	22
<i>Tre låter, tre band og tre tiår</i> .....	22
Kapittel 2 .....	25
«VENUS IN FURS» .....	25
2.1 Innledning.....	25
2.2 Om musikken på «Venus in Furs».....	27
<i>Skjematisk fremstilling av «Venus in Furs»</i> .....	28
<i>En drone i Ciss</i> .....	31
<i>Hvordan spiller Lou dette da?</i> .....	32
2.3 The Velvet Undergrounds musikalske forankringer.....	34
<i>Dynamikken mellom Lou Reed og John Cale</i> .....	34
<i>The Velvet Underground og punk</i> .....	37
<i>Den amerikanske minimalismen</i> .....	40
<i>En stortromme satt på siden</i> .....	42
<i>The Velvet Underground – et hippieband?</i> .....	44
<i>Doo-wop og blues</i> .....	45
<i>Frijazz</i> .....	47
2.4 Om teksten på «Venus in Furs».....	49
<i>Med pisk og støvler av lær</i> .....	49
<i>Beatpoesi i rock</i> .....	51
<i>Plateversjonen versus Demoversjonen</i> .....	53
2.5 Omstendighetene rundt innspillingen av «Banan-plata».....	55
<i>Innspillingen av «Banan-plata»</i> .....	55
<i>Alternative versjoner fra første studiosession</i> .....	56
<i>Andy Warhols design av The Velvet Underground</i> .....	58
<i>Introduksjonen av Nico</i> .....	63
<i>The Velvet Underground og kunstskoleretningen</i> .....	65
2.6 Mottakelsen og fremveksten.....	66
<i>Nesten en total ignorering</i> .....	66
<i>Journalisters kamp for bananens overlevelse</i> .....	67
<i>Hvor stor katastrofe var egentlig «Banan-plata»?</i> .....	70
Kapittel 3 .....	73
«PSYCHO KILLER» .....	73
3.1 Innledning.....	73
3.2 Om musikken på «Psycho Killer».....	75

<i>Skjematisk fremstilling av «Psycho Killer»</i> .....	76
3.3 Talking Heads i forlengelsen av The Velvet Underground.....	79
<i>Et nytt Velvet Underground?</i> .....	79
« <i>Yeah, a chick is a good idea...</i> » .....	80
3.4 Postmoderne lesninger av Talking Heads .....	83
<i>Postmoderne tendenser</i> .....	83
« <i>Psycho Killer</i> » som pastisj .....	83
<i>Intertekstualitet i «Psycho Killer»</i> .....	84
<i>Talking Heads som funkband</i> .....	85
« <i>A group of performing artists whose medium is rock'n'roll</i> » .....	87
3.5 Punktilhørighet .....	89
<i>Hva er en sjanger?</i> .....	89
<i>Men er Talking Heads et punkband da?</i> .....	90
<i>New Yorks tohodede estetikk</i> .....	92
<i>Punktelementer i «Psycho Killer»</i> .....	93
Kapittel 4 .....	97
«TEEN AGE RIOT» .....	97
4.1 Innledning.....	97
4.2 Om musikken på «Teen Age Riot» .....	99
<i>Skjematisk fremstilling av «Teen Age Riot»</i> .....	100
<i>Formstrukturene i «Teen Age Riot»</i> .....	104
<i>Gitarlyd og lydbildet i «Teen Age Riot»</i> .....	105
<i>Støy i kommunikasjon med låta</i> .....	108
<i>Tekniske ferdigheter hos Sonic Youth</i> .....	109
4.3 Forestillingen om det autentiske uttrykk .....	111
<i>Hva er indiescenen?</i> .....	111
<i>Hva er autentisitet i musikk?</i> .....	112
<i>Indiescenen og autentisitet</i> .....	115
<i>Autentisitet hos Sonic Youth</i> .....	117
4.4 Det postmoderne og det moderne.....	119
<i>Sonic Youth som postmoderne kunstscolerock</i> .....	119
<i>Det autentiske versus det postmoderne</i> .....	121
4.5 Punktilhørighet .....	123
<i>Sonic Youth og punktilhørighet</i> .....	123
Kapittel 5 .....	127
KONKLUSJONER OG NOEN VIDERE BETRAKTNINGER .....	127
5.1 Oppsummering .....	127
« <i>Venus in Furs</i> » .....	127
« <i>Psycho Killer</i> » .....	128
« <i>Teen Age Riot</i> » .....	129
5.2 Kunstpunkalliansen .....	130
<i>Hva er essensen i kunstpunkalliansen?</i> .....	130
<i>Legitimering av populærmusikk</i> .....	132
Kilder.....	134
<i>Litteratur</i> .....	134
<i>Internettkilder</i> .....	139
<i>Filmer</i> .....	139
<i>Diskografi</i> .....	140
<i>Vedlagt CD med analyseeksempler</i> .....	141

## Forord

Jeg er nå ferdig med en oppgave som har blitt noe helt annet enn det den opprinnelig skulle bli. Ambisjonene var å fordype meg i Sonic Youths støygitarer. Men med mine sterke historiske tilbøyeligheter var det umulig å ikke se dette i sammenheng med The Velvet Undergrounds pionérbråk. Lenge var det disse to bandene jeg jobbet med. Men så tvang det seg på enda en New York-kvartet: nerdene i Talking Heads. Dermed ble det klart at masteroppgaven skulle handle om tre låter spilt inn henholdsvis i årene 1966, 1977 og 1988.

Det er så mange jeg må takke så mye for at denne oppgaven endelig er blitt ferdig, at det nesten føles feil å sette mitt navn på den.

Først og fremst må jeg takke min veileder Odd Skårberg for alt arbeidet han har lagt ned. Det er ikke få sider med mer eller mindre ferdig tekst jeg har sendt over. Alltid har det resultert i svært verdifulle innspill som har løftet frem oppgaven.

Videre må jeg takke Ketil Vestrum Einarsen for spennende diskusjoner, nyttige innspill og lesing av til tider svært uferdige tekster. Hans poptrivia-autisme har kommet til nytte. Jeg må også takke Henning Sandsdalen for gode faglige, og mindre faglige, diskusjoner gjennom studiet. Og tusen takk for svært nyttig korrekturlesning. En spesiell takk til Helen Louise Solberg. Hun har fjernet store mengder «at» og «i forhold til», samt en hel haug med annet språklig tullball. Takk!

Jeg må også takke mine foreldre, Stein og Kari Storsve, for al hjelp og støtte gjennom studiene. Uten alle dagene barna har moret seg i deres selskap hadde ikke dette gått. En ekstra takk til Stein for gode faglige diskusjoner og kritisk lesing av oppgaven.

Takk til Jason Ernesto for hjelp med å tegne gult for å huske, og for entusiastiske spørsmål om masteroppgaven snart er ferdig. Ja, nå er den det! Takk til Jonathan Antonio for en generelt entusiastisk livsførsel, og fremdragende evner til å ta mitt fokus bort fra plikter.

Til slutt må jeg takke Christina Violeta for alt hun har bidratt med: Sene nattetimer med korrekturlesning, gjennomføring av masse morsomme prosjekter med barna, det å sparke meg ut av leiligheten lørdag- og søndagsmorgener. Og jeg må takke for all støtte gjennom hele arbeidsprosessen fra prospekt til ferdig masteroppgave.

# Kapittel 1

## New Yorks skjebnesvangre allianse mellom punk og kunst

In New York City in the middle sixties the Velvet Underground's lead singer, guitarist, and auteur, Lou Reed made a fateful connection between two seemingly disparate ideas – the rock-and-roller as self-conscious aesthete and the rock-and-roller as self-conscious punk (Willis 1979: 72).

### 1.1 Innledning

#### *Opptegningen av kunstpunkalliansen*

12. august 2005 var det tettpakket med norske tenåringer med nyinnkjøpte Nirvana t-skjorter i Middelalderparken i Oslo. Det var duket for rockefestivalen Øya05 og ungdommene lyttet begeistret til støyeskapadene til 40-50 åringene i New York bandet Sonic Youth; bandet den legendariske Kurt Cobain fra Nirvana anså som sin største rollemodell. Konserten i Middelalderparken ble avsluttet med en kollektiv støyimprovisasjon i et musikalsk landskap som normalt forbindes med langt smalere fora. Jeg tenker da på fora for eksperimentell samtidsmusikk som Ultimafestivalen eller arrangementer i regi av Ny Musikk med artister som Merzbow, Derek Bailey eller en klassiker som Ornette Coleman. Hva gjør dette uttrykket på en festival for populærmusikk?

Jeg tror vi må tilbake til slutten av 1960-tallets New York for å finne et tilfredsstillende svar på dette spørsmålet. Der ble det dannet en skjebnesvanger allianse mellom punk og kunst. Jeg vil forsøke å vise at det her er snakk om en betydningsfull estetisk allianse, og at den i ulike former representerer en kontinuitet med virkning langt utover i populærmusikkens områder. Denne alliansen har vært spesielt fremtredende hos band knyttet til New York, selv om den også er å finne i band og artister fra andre geografiske områder, både i og utenfor USA. Jeg har valgt å kalle denne alliansen kunstpunkalliansen.

De fleste fremstillinger av den amerikanske punken plasserer oppstarten av fenomenet til midten av 1970-tallet, jf. Clinton Heylin (1993: xii) og Simon Frith (1988: 1). Men jeg vil på linje med Bernard Gendron argumentere for at punken kan spores helt tilbake til slutten av 1960-tallet, både som estetisk uttrykk og som sosial livsform (2002: 203-239). Bandene i det jeg kaller kunstpunkalliansen er ikke kjernebandene i den amerikanske punken, som The

Ramones, Television eller Blondie; det er derimot band med sterk tilknytning til sjangeren uten at de er en egentlig del av den. Betegnelser som proto-punk (The Velvet Underground), new wave (Talking Heads) og post-punk/indierock (Sonic Youth) vil dermed være mer relevante betegnelser.

Utøverne innenfor kunstpunkalliansen bør ikke omtales som «klassiske kunstnere». Det er heller snakk om musikere med tilknytning til ulike kunstinstitusjoner, og med et uttrykk som på en eller annen måte har forbindelseslinjer inn i det «seriøse» kunstfeltet. Simon Frith og Howard Horne viser i sin bok *Art into pop* (1987) hvordan mange band og artister med bakgrunn fra ulike kunstskoler trakk kunst inn i rock og pop.<sup>1</sup> Det som er det spesielle med bandene i kunstpunkalliansen er at de gjør dette samtidig som de trekker veksler på punk.

Hva som er punk i denne sammenhengen er ikke uproblematisk å svare på. Punk kan beskrives som musikk som vektlegger et teknisk enkelt uttrykk med mye energi. Samtidig representerer den gjerne også en form for opprør mot de etablerte samfunnsnormer. De fleste journalister og forfattere som skriver om disse bandene vektlegger gjerne slike og lignende opprørsaspekter.<sup>2</sup> Spørsmålet om hva punk er vil være et tema som vil bli belyst på ulike måter flere steder i oppgaven.

Jeg vil presisere at jeg her ikke snakker om sjangere som progrock eller kunstrokk som også brakte kunst, og da særlig kunstmusikalske impulser, inn i rocken. Snarere har mange journalister trukket frem punk, og band innenfor det jeg kaller kunstpunkalliansen, som en motpol til de bandene de opplever at forsøker å gjøre rocken mer komplisert, som Pink Floyd, Emerson, Lake and Palmer, Genesis og Yes. Journalisten Ellen Willis forfekter et slikt syn:

There was a counter-tradition in rock and roll that had much more in common with «high» art – in particular avant-garde art – than the ballyhooed art-rock syntheses: it involved more or less consciously using the basic formal canons of rock and roll as material (much as the pop artists used mass art in general) and refining, elaborating, playing off that material to produce what might be called rock-and-roll art. While art rock was implicitly based on the claim that rock and roll was or could be as worthy as more established art forms, rock-and-roll art came out of an obsessive disdain for those who rejected that language or wanted it watered down, made easier (Willis 1979: 73).

Hun konstruerer her en distinksjon mellom art rock og rock'n'roll art. Det er nærliggende å anta at hun benytter termen rock'n'roll for å knytte denne musikken til den opprinnelige

---

<sup>1</sup> *Art into pop* (1987) er viktig for min forståelse om hva kunstbessthet i populærmusikk kan være.

<sup>2</sup> Clinton Heylins bok *From the Velvets to the Voidoids: a pre-punk history for a post-punk world* (1993) er spesielt sentral for meg i min forståelse av den amerikanske punkscenen.

rock'n'roll-scenen fra 1950-tallet. Hun mente kunstrodden hadde mistet kontakten med denne scenen. Bernard Gendron presenterer også det jeg oppfatter som en beskrivelse av denne alliansen:

In this incestuous, cross-media art world, the suspicion was growing that a «punk» aesthetic was seeping into painting and underground film production. The connection between these arts and popular music was, it appeared, no mere extrinsic alliance, but the expression of a shared aesthetic comportment. (Gendron 2002: 303)

En presis formulering av problemstilling for denne oppgaven kan være: *Hva er kunstpunkalliansen og på hvilke måter har den fungert som en alternativ estetisk kontinuitet fra slutten av 1960-tallet til begynnelsen av 1990-tallet?*

For å illustrere hva kunstpunkalliansen er, vil jeg analysere tre låter fra tre forskjellige band som jeg mener er spesielt sentrale: The Velvet Undergrounds «Venus in Furs» fra plata *The Velvet Underground & Nico* (1967), Talking Heads' «Psycho Killer» fra plata *Talking Heads: 77* (1977) og Sonic Youths «Teen Age Riot» fra plata *Daydream Nation* (1988).

### ***Hvorfor er det viktig å fortelle denne historien?***

Idéen bak dette prosjektet er at kunstpunkalliansen representerer en type populærmusikk som toner ned eller helt går bort i fra et tradisjonelt begrep om «det populære» i populærmusikken. En musikk som gjennom sin klanglige og kulturelle karakter hører inn under betegnelsen, men som hele tiden forsøker å fornye seg. Det gjør den for eksempel delvis ved å hente komposisjonsprinsipper og estetisk forankring fra kunstfelt, delvis hente impulser fra mer tradisjonelle rockefelt. Dette er musikk hvor essensen i det klanglige uttrykk kanskje er viktigere enn at den treffer et kommersielt marked, eller at den har hatt stor betydning for en spesiell ungdomskultur. Dermed viser denne musikken hvordan betegnelsen populærmusikk kanskje heller bør brukes som en beskrivelse og kategorisering av innholdet i selve musikken, enn om funksjonen den har som populær. Jeg vil hevde at kunstpunkalliansen er viktig fordi den er med på å legitimere populærmusikken hinsides salgstall ved heller å gi den en estetisk verdi som klanglig fenomen, på linje med kunstmusikk eller jazz. Jeg mener videre at denne musikken er interessant å se på i seg selv og på sine egne premisser, og ikke bare som idéleverandør for annen mer salgbar musikk. Likevel er det vanskelig å tenke seg artister som Bjørk, Radiohead og Beck uten at bandene innenfor kunstpunkalliansen først hadde rådet grunnen.

## **Musikkanalytisk forankring**

Jeg opplever at musikkvitenskapen har etablert en gren for populærmusikkforskning som etter hvert har utviklet gode metoder for å analysere fenomenet kulturelt og musikalsk. Selv om populærmusikkforskningen fremdeles er et relativt ungt felt, så har man kommet forbi tiden med til dels naive forsøk på å benytte tradisjonelle metoder for analyse av klassisk musikk på populærmusikk. Jeg vil nå kort skissere noen bruddstykker av populærmusikkforskningens tradisjon. Dette vil ligge som et metodisk bakteppe for mine analyser.

Joseph Kerman refereres til av mange som den første viktige kritikeren av den tradisjonelle musikkvitenskapen.<sup>3</sup> Han kritiserte begrensningene ved den positivistiske musikkvitenskapens store tillitt til logiske og tekniske analysemodeller, som Heinrich Schenkers tradisjonelle analysefokus på musikalske urlinjer og andre utgaver av «strukturanalyse». Kerman argumenterte heller for en hermeneutisk og kunnskapskritisk innfallsvinkel til musikkanalyse, med større grad av tverrfaglighet. Han ville bort fra den dogmatiske troen på enkeltmetoder med en begrenset referanseramme, og hevder derfor at «the best students have always been able to take something from analysis without accepting all of its postulates or submitting all of its bigotries. And this, I believe, has had a liberating or at least liberalizing effect on musicology» (Kerman 1985: 115). Musikkvitenskapens tradisjonelle vitenskapelige kriterier som objektivitet og observerbarhet bør, i følge Kerman (1985), erstattes av begreper som subjektivitet og kritikk. Stan Hawkins hevder Kerman på denne måten har banet veien for en innlemmelse av populærmusikken i academia (2002: 6).

Om Kerman ryddet grunnen for populærmusikkanalysen innefor academia, må man kunne si at Richard Middleton bygget grunnmuren. I boken *Studying Popular Music* (1990) bidrar han sterkt til å legitimere populærmusikkforskningen innenfor musikkvitenskapen. Her viser han hvordan musikkvitenskapens tradisjonelle metoder fungerer svært dårlig for å analysere populærmusikk. Han viser for det første hvordan terminologien innenfor musikkvitenskapen er myntet på klassisk musikk, men passer dårlig på populærmusikk. For det andre viser han hvordan den tradisjonelle musikkvitenskapen først og fremst analyserer musikk ut i fra et notebilde mens populærmusikken først og fremst eksisterer som klingende fenomen. Og for det tredje viser han hvordan musikkvitenskapen har vokst ut av 1800-talls tysk idealisme og utviklet metoder ut i fra denne bakgrunnen som dermed fungerer dårlig på populærmusikk (ibid.: 103-115).

---

<sup>3</sup> For eksempel Stan Hawkins (2002: 6).



Hvilke løsninger foreslår så Middleton? Han viser til at det finnes noen stemmer som forsøker å treffe populærmusikken med nye metoder. Middleton kritiserer imidlertid disse for enten å være for fokusert på sosiologiske aspekter ved musikken, eller ved å hevde at populærmusikken er så intuitiv og antiakademisk at den vanskelig lar seg analysere (1990: 117). Middleton påpeker at populærmusikken er en del av den samme historien som kunstmusikken og at det derfor ikke er nødvendig å konstruere fullstendig nye metoder helt på siden av de eksisterende.

Det vokste etter hvert frem en retning for musikkvitenskap som var spesielt opptatt av å markere dette bruddet med den tradisjonelle musikkvitenskapen. Denne retningen refereres gjerne til som «New Musicology» eller ny musikkvitenskap. Et viktig poeng for denne retningen har vært å utarbeide gode metoder for å analysere populærmusikken ut fra dens egenart.

Susan McClary og Robert Walser har argumentert for at musikkforskningen i større grad må rette fokus på betydningen musikk har for mennesker (1990: 275-290). De tenker da på den sosiale betydningen, men enda mer på den fysiske sansemessige erfaringen en musikkopplevelse representerer. De kritiserer de tradisjonelle musikkvitenskapelige metodene for kun å være opptatt av verket i seg selv uten å ta høyde for betydningen det har for lytteren.

Jeg vil nå skissere noen metodiske innfallsvinkler for analyse spesielt rettet mot populærmusikkens egenart. Den tradisjonelle funksjonharmoniske tilnærmingen er blitt erstattet med andre former for harmonisk analyse. Et eksempel på dette er Stan Hawkins analyse av Princes «Anna Stesia» der han fokuserer på låtas modale harmonikk og betydningen den kjønnsløse C sus2-akkorden får som en Cm sus2 når man tar høyde for vokalens melodi (2000: 62-68).<sup>4</sup> I motsetning til klassisk musikk, som gjerne først blir skrevet i form av et notebilde, og dernest tolket som klanglig fenomen, eksisterer populærmusikken primært som klanglig fenomen. Derfor har man forsøkt å erstatte tradisjonelle notebilder med andre typer grafiske fremstillinger. Richard Middleton har for eksempel presentert en alternativ grafisk fremstilling ved å illustrere de kinestetiske gestene i Madonnas «Where's the Party» og Bryan Adams «(Everything I do) I do it for you» (2000: 111 og 114). De digitale auditive analyseverktøyene er blitt stadig bedre, og tas derfor i bruk i stadig større

---

<sup>4</sup> Hawkins benytter akkordbetegnelsen Cm sus2. Dette er uvanlig i besifringssammenheng siden benevnelsen sus2 vanligvis betyr at dur- eller molltansen erstattes av andretrinns-tonen. Men dette er et analytisk poeng hos Hawkins siden molltansen ikke ligger i kompet men i vokalens melodi.

I denne oppgaven vil jeg alltid benytte store forbokstaver i forbindelse med akkorder og liten i forbindelse med enkelttoner. Når det er dur vil det bare stå én stor bokstav, men når det er moll vil det stå moll skrevet etterpå. I akkordskjema skriver jeg moll med en liten m. Ytterligere benevnelser som sus4 eller sus2 står etter dette. Der det er tall i akkordene skrives det med siffer.

grad. Dette kan vi for eksempel se i Hawkins analyse av house låta «French Kiss» av DJ Lil' Louis. Hawkins lager en grafisk fremstilling av de auditive bølgene (waveform), og ved hjelp av et sonogram viser han frekvensspekteret i enkelte musikalske elementer fra låta (2003: 88-94).

Lydbildet eller soundet i låter er blitt fremhevet som spesielt sentralt i populærmusikken. Derfor er ulike metoder for å analysere dette mer presist utprøvd. Jeg vil trekke frem Allan Moores (2001) begrep «sound-box» som spesielt vellykket i forhold til dette. Han beskriver det slik:

For rock, the «strand» of texture is often equivalent to «instrumental timbre». It can be conceived with reference to a «virtual textural space», envisaged as an empty cube of finite dimensions, changing with respect to real time (almost like an abstract three-dimensional television screen). This model is not dissimilar to that employed intuitively by producers, but I shall refer to it as the «sound-box» rather than the «mix» to indicate that my analysis privileges the listening rather than the production process (Moore 2001: 121)

Det Moore gjør er å benytte metodene produsenten bruker når han mikser låter i et lydstudio, men som i sin tur blir et analyseverktøy av musikken slik den i ettertid framstår som et flettverk av meningslag. Med det utgangspunktet viser han hvordan man kan analysere et lydbilde i forhold til hvor ulike elementer er plassert. Plassering i forhold til panorering (høyre - venstre), om det er nært eller fjernt, om det er sterkt eller svakt og om det er bredt eller smalt frekvensmessig. På denne måten kan han vise hva som skjer i lydbildet i en låt når det ferdige produkt konfronteres med lytterens omgang med det.

Sentralt for den nye musikkvitenskapen er poenget om at musikken ikke må ses løsrevet fra kulturen den er oppstått i. De ulike musikktekniske innfallsvinklene benyttes derfor i stor utstrekning i nær tilknytning til mer sosiologiske lesninger av musikken. Robert Walser hevder for eksempel at «you only have the problem of connecting music and society if you've separated them in the first place» (2003: 27). Med dette sier han at man aldri kan løsrive musikk fra kulturen som produserer og konsumerer den.

Musikktekniske innfallsvinkler vil forekomme i mine analyser, de vil først og fremst bli brukt for å bringe klarhet i hva kunstpunkalliansens estetikk er. Oppgaven er imidlertid grunnleggende historisk, og jeg ser det derfor som nødvendig å gå nærmere inn på noen problemstillinger i forhold til historieskriving.

## 1.2 Å fortelle en historie om rock

### *En hermeneutisk diskursanalyse*

Som metodisk utgangspunkt for denne oppgaven ligger en fenomenologisk hermeneutisk metode. Med det mener jeg å prøve å analysere kommunikasjonsprosessen rundt kunstpunkalliansen med stor tillit til min egen persepsjon. Ulike vitnesbyrd fra aktuelle aktører som musikerne, mennesker rundt musikerne, journalister, fan-litteratur og vitenskaplig litteratur vil likevel være relevant som elementer i en slik fortolkning. På linje med Steven Feld mener jeg kommunikasjon er en sosialt interaktiv og intersubjektiv prosess der virkeligheten konstrueres gjennom produksjon og interpretasjon av budskap (1994: 79). Feld hevder videre dette betyr at alle musikalske lydstrukturer «are socially structured in two senses: they exist through social construction, and they acquire meaning through social interpretation» (ibid.: 85). Lytteobjektet kan aldri isoleres fra lytteren eller produsenten. Lytteopplevelsen formes derimot av konteksten kommunikasjonen skjer innenfor. Eller sagt annerledes: Den musikalske mening oppstår i en dialektikk mellom lydkilde og den menneskelig omgang med denne lyden.

Hva trer jeg så selv inn i når jeg skal etablere et begrep om kunstpunkalliansen? Jeg mener man kan snakke om en kunstpunkallianse-diskurs. Dette kan betraktes som et komplekst musikalsk felt som jeg i positivistisk forstand ikke står på utsiden av. Iver B. Neumann poengterer at en diskurs ikke er noen fastlagt størrelse, men noe som skifter i tid og rom (2001: 18). Likevel beskriver han en diskurs som «et system for frembringelse av et sett utsagn og praksiser som, ved å innskrive seg i institusjoner og fremstå som mer eller mindre normale, er virkelighetskonstituerende for sine bærere og har en viss grad av regularitet i et sett sosiale relasjoner» (Ibid.: 18).

I min opptegning og tolkning av kunstpunkalliansen er jeg opptatt av: hva som kommuniseres, hvordan dette kommuniseres, hvem som tar del i denne kommunikasjonsprosessen og på hvilken måte de gjør det. Hvilke budskap sendes og mottas i ulike former, til ulik tid og på ulike steder? Hvilke musikalske budskap er rådende? Hvilke budskap sender pressen? Hvordan tolkes disse budskapene av publikum, av journalister og av akademikere? Hvordan responderer musikere, presse, publikum på disse budskapene? Dette kan være budskap om autentisitet gjennom tilknytting til en bestemt musikalsk tradisjon, budskap om opposisjon til samfunnet, sitt eget eller andres publikum, budskap om enkel eller kompleks musikk osv. Ved å manøvrere meg gjennom rapporter fra forskjellige aktører og

den aktuelle musikken, kan jeg vise ulike sider ved disse bandene, og dermed illustrere hva jeg mener med kunstpunkalliansen.

Michael Foucault er kanskje den som i størst grad har formet vårt syn på hva en diskurs er eller kan være. Han mener det er nødvendig med en metodisk pluralisme for å analysere aktuelle diskurser. Dette beskriver han for eksempel i innledningen til *The Order of Things* (1970): «discourse in general and scientific discourse in particular, is so complex a reality that we not only can but should approach it at different levels and with different methods» (Foucault 1970: xiv). Jeg vil ikke foreta en diskursanalyse etter Foucaults modell. Men jeg vil benytte ulike metodiske innfallsvinkler, slik Foucault tar til orde for her, i min opptegning av kunstpunkalliansen.

### ***En historiografisk innfallsvinkel***

Denne oppgaven er et forsøk på å vise en historisk estetisk kontinuitet. Derfor ser jeg det som nødvendig å gå nærmere inn på noen utfordringer i forhold til historiske fremstillinger. Historiografen John Tosh hevder at alle fremstillinger av historien er konstruksjoner (1984: 2). Eller sagt på en annen måte; alle rekonstruksjoner av historiske hendelser er egentlig konstruksjoner. Det er nesten ingen grenser for hva som kan plukkes ut og bli til et historisk faktum. Tosh hevder måten historien konstrueres på i veldig sterk grad former vår kollektive identitet. Det ligger derfor en enorm makt i å forme historien fordi historiske fakta så lett kan manipuleres i bestemte retninger enten bevisst eller ubevisst. Det er umulig å skrive historie uten at man legger sine egne subjektive føringer i det. Han påpeker videre at det er umulig for noen å ha oversikt over alle kilder som finnes om et tema (ibid.: 53). Det gjelder uansett om det er snakk om å ha oversikt over alt bevart skriftlig materiale fra den normanske perioden i engelsk middelalder eller alt jurnanlister og forskere har skrevet om *The Velvet Underground*. Det er svært viktig for meg å hele tiden huske på og ta hensyn til dette slik at jeg utøver en størst mulig ydmykhet og nøyaktighet i forhold til min rolle som konstruktør av historien om kunstpunkalliansen.

Tosh påpeker at historieskriving bestandig er forenklinger av virkeligheten. Noe velges ut og blir et historisk faktum, mens annet velges bort og etterlates i historiens glemmebok. Men dette er nødvendige forenklinger for å kunne systematisere og tolke den historiske virkeligheten (ibid.: 30). Eller som han sier det selv:

Society has a past which extends back far beyond the lives of the individuals who happened to comprise it at any one time. The raw materials out of which a historical consciousness can be fashioned are accordingly almost unlimited. Those elements which find a place in it represent a selection of truths which are deemed worthy of note. Who produces that knowledge, and who validates it for general consumption, are therefore important questions. How well the job is done has a bearing on the cohesion of society and its capacity for renewal and adaptation in the future. That is why what historians do should matter to everyone else. Their work can be manipulated to promote desired forms of social consciousness; it can remain confined to academic circles, powerless to influence society for good or ill; or it can become the basis for informed and critical discussion of current issues (Tosh 1984: 2).

Antti-Ville Kärjä mener kanondannelser innenfor musikken representerer enn slik form for forenkling av historien (2006: 4). Han hevder kanonene uttrykker våre felles verdier. Når en historiograf velger å inkludere eller ekskluderer et band i sin historiske fremstilling tar han samtidig stilling i spørsmål om kanonisering. Kärjä sier: «But to acknowledge this inevitable link between historiography and partaking in canon formation is, to me, paramount» (ibid.: 5-6). Han påpeker videre at kanoner ikke er statiske størrelser, men er under kontinuerlig forandring. Hva som inkluderes i populærmusikkkanon i dag forandres i morgen (ibid.: 17).

Simon Frith har gitt oss en forenkling av rockehistorien (1988: 1). Han foreslår at det finnes en rock-æra i populærmusikkhistorien, med en fødsel, et høydepunkt og en død. Rocken ble i følge Frith født med Elvis Presley i 1956, nådde høydepunktet med The Beatles' album *Sgt Peppers Lonely Heartclub band* i 1967 og døde med Sex Pistols og punken i 1976.<sup>5</sup> Han hevder rocken, for sitt publikum, representerte en romantisk idé om en ekte musikkform der kommersielle krefter var underlegne et autentisk uttrykk. Frith påstår at hele musikkindustrien var organisert rundt rocken i rock-æraen. Da punken for alvor slo gjennom med Sex Pistols, begynte myten om den ekte og autentiske musikken å gå i oppløsning. Dermed ble rocken sett på som like kommersiell som den mer syntetiske popen. Frith mener at et slikt fokus på autenticitet, og hvor det autentiske befinner seg, kan bety to ulike ting: enten betyr det at det som tidligere ble kalt rock ikke lenger kan kalles rock, eller at rocken aldri var mer autentisk og mindre kommersiell enn andre populærmusikkformer (ibid.: 1-2). Jeg vil ta for meg hvilken plass troen på autenticitet har innenfor kunstpunkalliansen senere i oppgaven.

Det kan nevnes at jazzhistoriografen Scott DeVeaux (1998) finner et lignende konstruksjonprinsipp i jazzhistorien, nærmere bestemt med bebopens inntreden på 1940-tallet.

---

<sup>5</sup> Frith har imidlertid moderert dette synet senere, for eksempel sier han «The British popular music world doesn't fall into neat pop and rock division, musically or sociologically» (Frith 1996: 83).

Ifølge DeVeaux ble det nå skapt et vannskille i jazzen og i jazzhistorien. Jazzen hadde til da vært knyttet til dans og underholdning. Men med bebopen fikk jazzen en kunstmusikalsk karakter, ved at musikkformen krevde en lyttende mottaker, og ikke en dansende. Når jazzen blir skrevet inn i en slik ny kontekst, får dette følger for den jazzen som kom før bebopen. Har jazzen egentlig alltid vært en kunstmusikal uttrykkform? Nei, men da gjør vi den til det. Vi tar det beste ut av New Orleans-jazzen og den kommersielle swing-æraen og kobler dette sammen med den rådende bebopen. Og på den måten skapes orden og kontinuitet i jazzhistorien, i følge DeVeaux (ibid.).

Frith har blitt kritisert fra mange hold for den historiske konstruksjonen av rocken. Blant annet er Keith Negus kritisk til flere sider av Friths rock-æra tese (1996: 139). For det første påpeker Negus at man ikke kan snakke om rockens fødsel. Han hevder musikalske stilarter utvikler seg over lang tid ved å blande andre stilarter. Rocken mener han utviklet seg gradvis ut i fra stilarter som blues, rhythm & blues og country. Negus stiller også spørsmålsteget ved om rocken var så sentral i denne perioden at det er riktig å hevde at hele musikkindustrien var organisert rundt den. Han peker blant annet på at mange andre sjangere som easy listening, musikal og klassisk musikk, var å finne blant toppselgerne innenfor den såkalte rock-æraen (ibid.: 140).

Betydningen punken har fått i Friths rock-æra er svært interessant for meg. Der er den en slags apokalyptisk-sjanger som bryter ned hele glansbildet om den autentiske rocken. Det er åpenbart at det er mye ved sjangeren og dens historiske betydning som peker i den retningen, men det gjengir ikke hele bildet av punken. I min analyse er det en helt annen side av sjangeren som er viktig. Nemlig punkens tette bånd med kunsten. Hos meg er den sentral som musikalsk utgangspunkt for avantgarde band som ligger i forkant av den musikalske utviklingen. Punkten får dermed nesten en motsatt funksjon som hos Frith. I stedet for nærmest å ta livet av rocken gir punken viktige innspill i forhold til å utvikle den.

Frith dveler ved året 1967. Dette er året for en mengde utgivelser som gjerne regnes som spesielt viktige i populærmusikkhistorien. *The Velvet Underground & Nico* (1967) er en av dem. For Frith representerer året rockens høydepunkt. For meg er det her kunstpunkalliansen begynner å gjøre seg gjeldende. Altså mener jeg det er her de første spirene til punksjangeren såes. Våre ulike fokus henger nok også sammen med at mitt punkbegrep er mye videre enn Friths. Når Frith snakker om punk sikter nok han først og fremst til den britiske punken på slutten av 1970-tallet, og da spesielt The Sex Pistols. Jeg skriver om den amerikanske punken som startet noe tidligere. Videre benytter jeg termen i et større periodespenn enn Frith gjør. Jeg trekker inn band som startet 10 år tidligere enn Sex

Pistoles, og jeg tar for meg band som i ettertid er relatert til mitt begrep om punk. Punk blir da mer en beskrivelse av en musikalsk tendens som er å finne i ulike populærmusikk. Jeg tror Frith og jeg kan være ganske enige om hva disse punktendensene er. Det kan dreie seg om enkelhet i forhold til tradisjonell teknikk på instrumenter, fokus på minimalistiske repetisjoner og en musikalsk framføring preget av energi og aggressivitet. Opportunistiske holdninger både musikalsk og samfunnsmessig er også fellesnevner her.

Negus (1996: 138-139) skisserer opp et alternativ til å analysere populærmusikkhistorien i forhold til æraer. Han foreslår å benytte George Lipsitz' tilnærming til historien som humanistiske dialoger, kombinert med Karl Marx' teori om historien som aktivt skapt gjennom menneskers kamp med omstendighetene. Negus mener populærmusikken er i kontinuerlige pågående dialoger med fortiden, uten noen konkret start og slutt. Han hevder for eksempel at årsaken til rockens inntreden i populærmusikkhistorien ikke ligger i det musikalske, men i betydningen den fikk sosialt, økonomisk og kulturelt for en ny ungdomskultur (ibid.: 143). Han argumenterer også for at punken ikke bør ses på som et avgjørende historisk brudd, men som en del av ulike pågående dialoger (ibid.: 153). Dette er i tråd med hvordan jeg ser på punkens rolle i populærmusikkhistorien, og slik jeg benytter termen i mine analyser.

Negus skisserer opp tre typer av musikalske dialoger han mener artister opererer innenfor; sjanger, pastisj og syntese. Han hevder artister som opererer innenfor sjanger-dialoger spiller musikk innenfor en bestemt sjanger i en bestemt tid. Hele deres repertoar preges av å følge denne sjangerens regler. Artister som opererer innenfor pastisj-dialoger mener han forsøker å benytte det repertoaret som til enhver tid er det mest populære. De forandrer musikken sin i tråd med trendene i tiden. De artistene som opererer innenfor syntese-dialoger mener han forsøker å skape nye distinkte former for musikk ved å sette sammen tidligere former for musikk. Han mener at det er her nyskaping innenfor populærmusikken foregår i spesielt stor grad (ibid.: 145-146).

Jeg mener Negus' dialogperspektiv kan være en fruktbar måte å se populærmusikkhistorien på. Den gir noen gode redskaper i forhold til å kategorisere hva det er som skjer når utøvere skaper musikk som alltid i en eller annen forstand, står i et forhold til fortidens utforminger. Jeg tror imidlertid de tre dialogformene ofte opptrer samtidig hos en artist. Det kan være vanskelig å peke på hvilken type dialog artisten tar del i til enhver tid. Jeg opplever også at alle dialogene vektlegger de kommersielle drivkreftene i populærmusikkhistorien som særlig viktig. Jeg tror ulike ikke-kommersielle hensyn er minst

like sentrale drivkrefter i populærmusikkhistorien. Da tenker jeg på drivkrefter som artistens, låtskriverens og produsentens personlige uttrykksbehov og kulturelle tilhørighet.

Odd Skårberg viser hvordan historien om rock'n'roll er blitt til gjennom lignende historiserende prosesser (2003: kap.4). Ulik kommentarlitteratur og historiske fremstillinger har skapt de vitale bildene vi har av rock'n'roll-sjangeren. Han hevder det i stor grad er snakk om opphavsmyter og at denne typen fremstillinger ikke nødvendigvis redegjør for hvordan stilen de facto tok form, men heller hvordan vi i ettertid oppfatter den (ibid.: 199). Vi kan snakke om lignende historiserende prosesser i forhold til hvordan vi oppfatter bandene som opererer innenfor kunstpunkalliansen.

I denne oppgaven har jeg satt meg fore å tegne opp en estetisk historisk kontinuitet. Det er imidlertid stilt spørsmål ved om det er mulig å se på slike kontinuiteter i historien. Det klassiske innenfor historiedisiplinen har vært å forsøke å forstå historien i forhold til brudd og kontinuitet. Dette kan vi for eksempel se i forhold til hvordan Frith og Negus diskuterer om rocken bør ses som et brudd (Frith) eller en kontinuitet (Negus) i populærmusikkhistorien. Andreas Huyssen (1984: 10) mener den største bragden til Jacques Derridas dekonstruksjonisme har vært å stille spørsmål ved denne dikotomien. Argumentasjonen har blant annet gått på om hvorvidt det overhodet finnes historiske kontinuiteter, om historien ikke heller må ses på som en lang rekke enkelthendelser som kun kan forstås i sin samtid. Huyssen innvender: «but the poststructural notion of endless textuality ultimately cripples any meaningful historical reflection on temporal units shorter than, say, the long wave of metaphysics from Plato to Heidegger» (1984: 10). Min historiske periode er uansett så kort at den ikke avkrever endelige svar på slike grunnleggende historiografiske problemstillinger. Samtidig er den så rik på ulike stemmer at det kan være hensiktsmessig å vurdere den status disse har som kilder i det kommende.

### ***Stemmene som rapporterer denne historien***

Litteraturen jeg benytter for å tegne opp historien om kunstpunkalliansen er mangeartet. De representerer ulike vinklinger som til sammen viser et sammensatt bilde av fenomenet. Det er for eksempel bandbiografier, intervjuer, akademisk litteratur og musikkanmeldelser.

Bandbiografiene er gjerne skrevet for bandenes publikum av engasjerte journalister. Der kan ønsket om å fortelle en god historie gå foran nøyaktigheten i forhold til å gjengi den korrekt. Biografier inneholder gjerne mange intervjuer fra bandmedlemmer og andre sentrale aktører. Dette kan være nyttige vitnesbyrd som sier noe om hvordan bandet selv tenkte om det de



gjorde. Samtidig er dette stemmer som kan være begrenset. Man betrakter hendelser fra et bestemt ståsted, som nødvendigvis skygger for andre betraktninger. Dessuten vil sitatene alltid være plukket ut av forfatteren, og satt i en sammenheng for å underbygge den oppfatningen han har om historien han formidler. Sitater fra bandmedlemmer kan også være tatt helt ut av sin sammenheng for å illustrere et poeng om bandet. Et eksempel på det kan være alle misforståelser i forhold til John Lennons berømte kommentar fra 1966 der han sa at The Beatles nå var større enn Jesus.<sup>6</sup> Dette er aspekter ved kildene som det vil være viktig for meg å være oppmerksom på. Når jeg for eksempel finner et sitat av Lou Reed hvor han uttrykker noe overraskende, så kan det hende han har sagt dette som et ledd i et lengre resonnement. Eller kanskje inntar Reed en ironisk posisjon som er blitt borte på veien?

Det er heller ikke slik at bandmedlemmene selv forvalter den riktige versjonen av historien om dem. Som nevnt vil distanse til fenomenet kunne bidra til å se hele bildet. Band forandrer gjerne også mening i løpet av en lang karriere. Noen ganger er det viktig å snakke om et bestemt aspekt ved karrieren, andre ganger å tie om det samme. For eksempel var Sonic Youth svært uvillig til å snakke om kunst på 1990-tallet. Da fremsto de som et av de mest sentrale bandene i den amerikanske indiescenen, som la stor vekt på autenticitet og enkelhet. Dette er ganske annerledes i dag hvor bandet er mer villig til å snakke om kunstaspekter ved musikken sin. Thurston Moore og Kim Gordon har for eksempel nylig holdt en foredragserie i New York rundt kunstfaglige temaer. Er det musikken som har forandret seg? Er det fordi bandmedlemmene er blitt eldre? Har musikken en annen betydning? Er det verden som er en annen?

Den akademiske litteraturen har også sine agendaer, bevisst eller ubevisst. Populærmusikkforskere vil ofte benytte en side av et band og se bort fra andre sider for å underbygge et poeng i en større sammenheng. Jeg opplever for eksempel at et band som Talking Heads fremstår som en forskerfavoritt i forhold til å illustrere postmoderne sammenblandinger mellom kunst og populærmusikk. Dette kan vi for eksempel se hos Frith og Horne (1987: 119), Mitchell (1989: 281), Regev (1994: 97), Covach (2003: 177) og Cateforis (2004: 583). Bandet legger også selv opp til dette i forhold til hva de sier i intervjuer. Mye av bandets musikk og betydningen den har for sitt publikum forteller imidlertid også en historie om et mer naivt popband som kanskje heller er bra å danse til.

Musikkanmeldelser sier ofte noe om hvordan kompetente musikkjournalister oppfatter musikken i sin samtid, og kan derfor være nyttige historiske dokumentasjoner. Men dette er

---

<sup>6</sup> For eksempel her: [http://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Lennon](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Lennon) (lest: 11.10.2007)

gjærne skrevet for et magasin eller en avis som ønsker å profitere salgsmessig på sine artistpresentasjoner. Journalister benytter også gjærne presseskriv hvor plateselskapet forsøker å formidle noe positivt om bandet. Dermed vil ikke dette være noen objektiv kilde.

Ingen av kildene jeg benytter forvalter den hele og fulle sannheten, men alle bidrar til det bildet jeg forsøker å tegne om kunstpunkalliansen. Det er vanskelig å skille mellom myte og fakta, eller å avsløre de ulike bevisste eller ubevisste agendaene de forskjellige aktørene har. Uansett så er det dette som er historien om bandene i kunstpunkalliansen slik den fremstår for meg.

### 1.3 Er rock kunst?

#### ***Høy versus lav, eller kunst versus populærkultur***

Et sentralt omdreiningspunkt for denne oppgaven er antakelsen om at musikken til bandene innenfor kunstpunkalliansen kan regnes som kunst. Bandene selv, og mange med dem, har imidlertid til dels store innvendinger mot dette. Jeg ser det derfor som nødvendig å se litt nærmere på spørsmålet om hvorvidt rock og populærmusikk generelt kan karakteriseres som kunst. De fleste forskere innenfor populærmusikkfeltet vil si seg enige i at det finnes mye populærmusikk som kan eller bør regnes som kunst. Slik har det imidlertid ikke alltid vært. Det har vært et sterkt skille mellom kunst og underholdning i forskerkretser og i folks bevissthet generelt.

I følge Bernard Gendron (2002) er det ikke nytt at populærmusikk tar skrittet «opp» og regnes som kunst. Dette skjedde i følge Gendron i ulike former blant annet med den franske kabaretsenen på begynnelsen av 1900-tallet, og som vi har sett med jazzen på 1940-1950 tallet (DeVeaux 1998 og Gendron 2002: kap. 2, 3, 6 og 7). Men hvordan er de historiske omstendighetene i forhold til at rocken begynte å bli sett på som en legitim kunstform?

Bernard Gendron (2002), Motti Regev (1994) og Ulf Lindberg et al. (2005) forsøker å belyse dette spørsmålet. De legger alle Pierre Bourdieus teorier til grunn for sine analyser. Jeg ser det derfor som nødvendig å se litt nærmere på noen av Bourdieus grunnbegreper, nærmere bestemt habitus-, kapital- og feltbegrepet.

Bourdieu hevder i *Distinksjonen* (2002) at forskjellige sosiale klasser har ulik smak. Dette mener han skyldes at de besitter ulik habitus. Habitus er det som bestemmer et menneskes tenkning og handling. Dette er innlærte handlingsmønstre som styrer valgene mennesker tar gjennom livet. Bourdieu kritiserer den bevissthetsfilosofiske tradisjon for deres

oppfatning om at menneskets handlinger styres av rasjonelle valg. Han mener derimot at menneskers handlinger er styrt av en historisk og sosialt situert habitus (Jakobsen 2002: xi-xii).

Bourdieu skiller mellom ulike kapitaler. Økonomisk kapital sier noe om økonomien din, mens kulturell kapital sier noe om hvor mye kunnskap du har om kulturelle fenomener. Kulturell kapital kan, i likhet med økonomisk kapital, være et maktmiddel innenfor det feltet du er en aktør, og innenfor samfunnet generelt (ibid.: xv).

Med et felt mener Bourdieu et område for sosiale handlinger og praksiser. For eksempel kan man snakke om et litteraturfelt der det finnes ulike agenter som legger premissene for hva som regnes som bra og dårlig litteratur. Agentene kan være både produsenter, kommentatorer eller konsumenter av litteratur. Disse er ved hjelp av sin kulturelle kapital med på å bestemme en kanon innenfor litteraturfeltet. Ulike felt fremmer og foretrekker ulike habitus (ibid.: xiii-xiv).

Gendron, Regev og Lindberg et al. diskuterer hvorvidt vi kan snakke om et rockefelt og hva det i så fall er. Videre diskuterer de hvordan eller hvorvidt rock har blitt en legitim kunstart. Et tema som går igjen i denne diskusjonen er utviskingen av skillelinjene mellom høy- og lavkultur, og i forlengelsen av det, spørsmålet om hvorvidt dette er et uttrykk for postmoderne tendenser i samfunnet. Postmodernisme representerer en mulig forklaringsmodell for hvordan et populærkulturelt fenomen som rock kan ta skrittet opp og bli vurdert som høyverdig kunst. Det er derfor et viktig omdreiningspunkt hos Gendron, Regev og Lindberg et al. i deres analyser av legitimeringen av rocken.

Fredric Jameson hevder det postmoderne er en dominerende tendens i vår kultur (1991: 6). Denne kulturelle tendensen, mener han, kjennetegnes av at pastisjen erstatter parodien, historieforståelsen preges av nostalgi, virkelighetsforståelse blir preget av schizofreni uten virkelige sannheter (ibid.: 14-19). Jameson påstår videre det postmoderne markerer et brudd med det moderne. Dag Østerberg hevder det moderne kan defineres som en kultur som har tro på det frie individ, fornuften og fremskrittet (1999: 11). Theodor Adorno mener mye om mangt, men i sitt siste verk *Estetisk teori* (1970) hevder han «at fordi det ikke finnes fremskritt i samfunnet, finnes det i kunsten» (Linneberg 2006: xxvi). Et brudd med en slik fremskrittstro og tillitt til fornuft, hevder Jameson, fører til en utjevning av skillene mellom høy- og lavkultur. Disse postmoderne trekkene ved samfunnet, kritiserer Jameson

som et ledd i kapitalismens utvikling. Han mener markedets krav om økonomisk gevinst står i veien for en autonom kunstner.<sup>7</sup>

Andreas Huyssen representerer et mer positivt syn på fenomenet. Han mener «the postmodern must be salvaged from its champions and from its detractors» (Huyssen 1984: 9). Han gjør ikke noe forsøk på å gi en definisjon slik Jameson gjør, men forsøker å tegne opp «a large scale map of the postmodern which surveys several territories and on which the various postmodern artistic and critical practises could find their aesthetic and political place» (ibid.: 10). I denne kartleggingen stiller han spørsmål ved i hvilken grad det postmoderne egentlig er et brudd med det moderne. Han mener kritikken av det moderne kan ses både som en kritikk for å etablere noe nytt, men også som en kritikk som en naturlig utvikling av det moderne (ibid.: 20). Tross denne forsiktige mellomposisjonen kommer han med noen forslag om hva det postmoderne er. Han hevder for eksempel at postmodernisme «operates in a field of tension between tradition and innovation, conservation and renewal, mass culture and high art, in which the second terms are no longer automatically privileged over the first» (ibid.: 48). Her ser vi at han tangerer Jamesons poeng om at det postmoderne hviler ut skillelinjene mellom massekultur og høykulturell kunst. Dette blir for meg et sentralt poeng om kunstpunkalliansen. Huyssen mener den postmoderne kritikken først og fremst kritiserer trekk ved modernismen som har blitt til snevre dogmer og ikke modernismen som sådan. Denne kritikken mener han er fruktbar for modernismen som dermed tilpasser sine estetiske strategier i forhold til nye konstellasjoner (ibid.: 49).

Gendron, Regev og Lindberg et al. mener legitimeringen av rocken har i seg elementer av postmodernisme; nettopp på grunn av måten skillelinjene mellom høy- og lavkultur settes under press, blant annet av det man kan kalle seriøse rockejournalister. De konkluderer imidlertid litt ulikt. Det postmoderne som kulturell tendens tidfestes tradisjonelt til 1980-tallet, mens rockens legitimeringsprosess starter i følge alle tre allerede på midten av 1960-tallet.

Lindberg et al. foreslår derfor at vi her har å gjøre med en pre-postmodernisme som er et resultat av neo-avantgardisme, populærkultur og politiske opprør på 1960-tallet (2005: 6). Han mener det er feil å hevde, som enkelte teoretikere har gjort, at lavkulturen nærmest har vunnet kampen mot høykulturen ved å oppnå samme legitimitet. Han hevder at skillelinjene fremdeles er der. Rocken løftes opp fra lavkulturen, men uten å bli en egentlig del av høykulturen. Den er heller ikke en del av middelkulturen. Lindberg et al. mener derimot at

---

<sup>7</sup> Jeg kommer nærmere inn på Fredric Jamesons diagnostisering av postmoderne kultur i kapittel 3. Der kommer det inn som en diskusjon rundt postmoderne tendenser hos Talking Heads.

rockejournalismen representerer en diskurs som knytter høykulturell teori sammen med hverdagslig kommunikasjon rundt musikk. Dette mener de gjør at rockemusikk og rockekritikk har nådd en relativ autonomitet slik at man kan snakke om det Bourdieu kaller «weak fields». Med det mener Bourdieu konstruksjonen av et felt med klare regler og autoriteter der estetiske verdier settes opp mot kommersielle hensyn. Slik mener Lindberg et al. rockekritikerne fra slutten av 1960-tallet fungerer som «new intellectuals» og dermed får en funksjon der de legitimerer rock som en kunstform (ibid: 35). Lindberg et al. hevder videre at man ikke kan snakke om rock som en fullstendig legitim kunstform. Derimot påstår de at rock er en semi-legitim kunstform som opererer på siden av de tradisjonelle legitimeringsinstansene (ibid: 38). The Velvet Underground hadde en spesielt viktig rolle for disse alternative legitimeringsinstansene på slutten av 1960-tallet. Dette kommer jeg mer inn på i kapittel 2.

Motti Regev viser i artikkelen «Producing Artistic Value: The Case of Rock Music» hvordan man ved hjelp av Bourdieus felt-teori kan argumentere for eksistensen av en kanon innen rocken (1994: 87). I likhet med Gendron (2002) og Lindberg et al. (2005) hevder han rockejournalismen som oppsto i England og USA på slutten av 1960 tallet, og de nye radiostasjonene som sendte på det da nye FM-nettet, fungerte som legitimeringsinstanser (Regev 1994: 89-91). Han påstår at det ikke var essensen i musikken som var det viktigste, men musikkens sosiale betydning for lytteren. Noe musikk ble ansett som autentisk, og noe som ikke autentisk, eller falsk. Regev poengterer at rocken ikke har nådd fullstendig kunstnerisk legitimitet innenfor de tradisjonelle foraene. På spørsmålet om rockens gryende legitimitet som kunst er et uttrykk for postmodernisme, svarer Regev at det finnes hierarkier og kanondannelser innad i rocken som går i mot idéen om det postmoderne. Regev foreslår at man kan snakke om en modernisme med et skarpt skille mellom høy- og lavkultur innenfor rockens egne legitimeringsinstanser (ibid.: 98). I tråd med Regev kan den amerikanske indiescenen på 1990-tallet, der Sonic Youth spilte en spesielt viktig rolle, forstås som et eksempel på høykultur innenfor rockefeltet. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 4.

Antti-Ville Kärjä går et stykke lengre enn Regev, og hevder vi kan snakke om alternative kanondannelser innen populærmusikken (2006: 13). Ved siden av «mainstream» kanonene, som er de Regev beskriver mener han altså at det finnes en rekke alternative kanoner. Han foreslår at de kan være knyttet til bestemte geografiske områder, musikkulturer, kjønn eller sjangere. «Modern Finnish Metal» nevner han som et eksempel på en slik alternativ kanon. Kärjä hevder også at det ofte vil være en konflikt mellom alternativ og «mainstream» kanon. Han hevder tilhengerne av en alternativ kanon, ofte vil mene deres

musikk er bedre enn musikken til «the good looking guys» som har fått en enklere suksess (ibid.: 14).

Gendron argumenter for at vi må tidfeste postmodernismen tidligere enn det som tradisjonelt er blitt gjort (2002: 11). Dette finner han støtte for både hos Fredric Jameson og Andreas Huyssen. Jameson hevder postmodernismen oppstår i ulike uttrykk til ulik tid. Han nevner blant annet Andy Warhols pop-art på 1960-tallet som et uttrykk for postmodernisme (Jameson 1991: 1). Gendron krediterer, i likhet med Regev og Lindberg et al., 1960-tallets rockejournalisme for legitimeringen av rocken. Men han er samtidig opptatt av hvordan de tradisjonelle legitimeringsinstansene har tatt for seg populærmusikken. I siste halvdel av 1960-tallet finnes det flere eksempler på hvordan musikkvitere, komponister og litteraturteoretikere tar for seg spesielt The Beatles' musikk i vitenskaplige tidsskrifter. Han antyder at det kunne se ut til at rocken skulle tas inn i varmen for alvor, på lik linje med jazzen. Men denne trenden snudde snart, både ved at rocken gikk bort fra moderne og avantgarde komposisjonsteknikker, og ved at vitenskapen mistet interessen for den (Gendron 2002: kap.8).

Jeg vil derimot påstå at vitenskapen snarere har økt sin interesse for populærmusikken. Populærmusikkforskningen er, som vi har sett, blitt en betydningsfull retning innenfor musikkvitenskapen. Det er i dag et stort internasjonalt populærmusikkforskingsmiljø som produserer en betydelig mengde forskning. Gendron selv er et eksempel på nettopp dette. Jeg opplever likevel at denne forskningen er mer opptatt av populærmusikkens betydning som kulturelt fenomen enn som kunstnerisk uttrykk. Jeg mener også at populærmusikken selv benytter avantgarde komposisjonsteknikker i stor utstrekning. Bandene i kunstpunkalliansen er eksempler på dette. Det samme kan man si om band og artister i forlengelsen av kunstpunkalliansen som Muse, Radiohead, Bjørk og Beck. De bruker for eksempel støy, komposisjonsteknikker lånt fra det klassiske musikkfeltet og eksperimentelle visuelle utforminger som sentrale virkemidler i uttrykket.

## **1.4 Analysematerialet**

### ***Tre låter, tre band og tre tiår***

Jeg tar for meg tre låter fra tre band fra tre ulike tiår. Dette gjør jeg for å belyse hva jeg legger i begrepet kunstpunkalliansen. På den måten vil jeg forsøke å påvise dens eksistens som en vedvarende og betydningsfull estetisk kontinuitet innenfor populærmusikkfeltet. Det er en

stor mengde smale eller mindre smale artister og band jeg kunne ha trukket inn i denne sammenhengen. Valget mitt har imidlertid falt på tre band jeg opplever som spesielt sentrale, og som viser både det uttrykksmessig og tidsmessig spennet. De vil fungere som eksempler på tre ulike inkarnasjoner av kunstpunkalliansen. Det er viktig å understreke at det ikke er disse tre bandene jeg kaller kunstpunkalliansen, men at de er mine eksempler på band innenfor denne retningen. Det er heller ikke slik at disse bandene nødvendigvis opererer innenfor et uttrykk som plasserer dem innenfor kunstpunkalliansen gjennom hele karrieren. Det er ca. 10 år mellom hver av utgivelsene, og selv om bandene delvis eksisterer samtidig, så er de alltid på veldig ulike stadier i sine karrierer. Dette gjør det spesielt interessant å bruke nettopp disse tre bandene. De biter hverandre i halen og viser dermed kontinuiteten i kunstpunkalliansen.

Når det gjelder utvelgelsen av låter fra disse bandene, er det spesielt tre kriterier som er viktige for meg. Det første er å prøve å finne låter som jeg opplever inneholder mange av de elementene jeg mener kjennetegner kunstpunkalliansens estetikk; fordi det hjelper meg med å tydeliggjøre hva jeg mener med kunstpunkalliansen. Det andre er å finne låter som har en stor plass i kommentarlitteraturen. Det betyr at de låtene har noe ved seg som gjør dem interessante, og derfor er viktige i forhold til å definere hvordan bandet oppleves. Det tredje er å finne låter som appellerer til meg. Jeg tror det gjør det lettere for meg å se flere interessante aspekter ved låtene, samtidig som det gjør arbeidet morsommere.

Først vil jeg ta for meg The Velvet Underground som, med en kort karriere med lave salgstall, på mange måter la premissene for kunstpunkalliansen. De har hatt en enorm betydning for band som har forsøkt å operere på siden av den ledende populærmusikken. Og de har hatt en viktig funksjon som rollemodeller for den senere punken. Låta jeg vil analysere er «Venus in Furs» fra plata *The Velvet Underground & Nico* (1967).

Videre vil jeg ta for meg Talking Heads, som er det bandet med de tetteste båndene til New Yorks punkscene slik den tradisjonelt forstås. Men selv om de har de tetteste båndene til punken kulturelt, så står de kanskje fjernest rent musikalsk. Dette er trolig det av bandene med den mest overbevisende kunstneriske kompetansen. Her vil jeg analysere låta «Psycho Killer» fra plata *Talking Heads: 77* (1977).

Så vil jeg ta for meg Sonic Youth. De har sitt utspring i den amerikanske indiescenen på 1980- og 1990-tallet der punkens opprinnelige ideal om det enkle uttrykket fikk en fornyet betydning. Hos dem er gitarlyd og lydbilde spesielt viktige musikalske komponenter. Med dette utgangspunktet utvikler de komposisjonsteknikker der støy inngår som en integrert del av uttrykket. «Teen Age Riot» fra plata *Daydream Nation* (1988) vil bli analysert her.

Avslutningsvis vil jeg oppsummere oppgaven, ved å gå inn på hovedpoengene i hvert enkelt kapittel. Dette vil danne utgangspunkt for noen tanker rundt hva hovedtrekkene i kunstpunkalliansen er. Dette vil lede til noen betraktninger om hvorvidt kunstpunkalliansen er med på å legitimere populærmusikken.



## Kapittel 2

# «VENUS IN FURS»

Komponist: Lou Reed

Innspilt: April 1966

Utgitt: Mars 1967

Platenummer: Verve 5008

Besetning: Lou Reed (vokal og gitar), John Cale (bratsj), Sterling Morrison (Bass) og Maureen Tucker (Trommer)

Tempo: 73 pbm

Toneart: Ciss-moll

Tidslengde: 5.06

### 2.1 Innledning

Lou Reed: «The music is very simple... simple rock and roll. It never was anything else; it's not advanced, doesn't have any messages, and it's very simple rock and roll. It's just songs. Anytime anybody says «interpreting» I immediately grow scales...» (Martin 1969: 109).

Selv om Lou Reed selv har motsatt seg forsøk på å analysere musikken sin, så vil jeg likevel våge meg på å gjøre det. Det kan godt hende han har ansett musikken sin som «simple rock and roll», i så fall er dette en term som rommer et svært bredt uttrykk. Lou Reed er låtskriveren, tekstforfatteren, sangeren og en av gitaristene i The Velvet Underground. Han regnes som en av de sentrale bidragsyterne i et rockefelt. Dette kjennetegnes nettopp ved at musikalske og kunstneriske elementer trekkes inn fra mange hold. Det er for eksempel interessant at Lou Reeds plate *Metal Machine Music* (1975), som er en innspilling på over en time, utelukkende med el-gitar feedback, i 1998 ble kåret av Virgins lesere som tidenes nest dårligste album. At den skåres så dårlig er ikke overraskende, men at den i det hele tatt regnes med i en kåring over populærmusikk er bemerkelsesverdig. Grunnen til at den trekkes inn i en slik sammenheng er naturligvis fordi Lou Reed gjennom sin øvrige karriere plasserer seg godt innenfor populærmusikkfeltet, og logikken blir da at alle hans plater dermed hører til der.

Plata ble også lansert som et ordinært rockalbum. At en slik logikk er mulig mener jeg Lou Reed selv la premissene for blant annet gjennom *The Velvet Underground* og «Banan-plata».

*The Velvet Underground* markerer på mange måter oppstarten for det jeg kaller kunstpunkalliansen. Samtidig la de mange premisser for punken. Det gjorde de ved å gi den et visuelt og kulturelt, og til en viss grad musikalsk, uttrykk. Jeg vil hevde de også markerte begynnelsen på en selvbevisst form for rock som ønsket å bli tatt på alvor på lik linje med annen kunst. Alt dette la de grunnlaget for med den svært egenartede plata *The Velvet Underground & Nico* (1967), og gjennom sitt spesielle, men fruktbare samarbeid med Andy Warhol på midten av 1960-tallet.<sup>8</sup>

Rent musikalsk trekker «Banan-plata» i mange ulike retninger, og det gir fort et for enkelt bilde å trekke frem bare én låt. Det er rock'n'roll-elementer, pop-elementer, enkle repetitative mønster, langt mer komplekse og gjennomkomponerte låtstrukturer, støyete energiske partier, svært varte og forsiktige partier, enkel vokal med svært tydelig melodi og tekst, og vokal hvor både melodi og tekst er helt eller delvis improvisert.<sup>9</sup> Eller som Clinton Heylin påpeker:

They had so many strings to their electric bow that they could manifest themselves in myriad, almost mutually exclusive ways. They could be a straight r&b band; an avant-garde ensemble on the outer edges of music; a light, melodic pop combo; a haunting wave of noise designed to complement Nico's occasionally over-strident vocals; or indeed any combination of the above (Heylin: 1993: 18-19).

Videre hevder han at «Banan-plata» inneholder kimen til *The Velvet Underground*'s øvrige produksjon, som spriker i veldig ulike retninger.

*The Velvet Underground and Nico* is an extraordinarily assured debut album. Within its grooves lay not only the seeds of subsequent Velvet albums – *White Light/White Heat* («Black Angel's Death Song», «European Son»), *The Velvet Underground* («I'll Be Your Mirror»), «There She Goes Again») and *Loaded* («I'm Waiting for the Man», «Run Run Run») - but a thousand innovations drawn upon by later bands (Heylin 1993: 20-21).

Likevel vil jeg begrense meg til å gjøre en analyse av låta «Venus in Furs». Jeg mener denne er naturlig å trekke frem fordi den representerer mange av de ulike trekkene som kjennetegner

---

<sup>8</sup> *The Velvet Underground & Nico* vil heretter refereres til som «Banan-plata» etter den karakteristiske coverillustrasjonen av Andy Warhol. Dette eller «the banana-album»(eng.) er en vanlig benevnelse i kommentarlitteraturen.

<sup>9</sup> Når jeg benytter termen rock'n'roll er det for å knytte uttrykket til sjangeren slik den oppsto på 1950-tallet med artister som Elvis Presley, Chuck Berry, Jerry Lee Lewis osv.

plata for øvrig. I ettertid fremstår «Venus in Furs» også som en av de mest omtalte låtene. Over førti år etter at den ble skapt har den fremdeles en uttrykkskraft som man ikke så lett kan se bort fra. Men også andre låter, plata som helhet, bandet forøvrig og senere plater vil trekkes inn i analysen der det er naturlig.

Jeg vil analysere låta «Venus in Furs» fra 3 innfallsvinkler:

- Først vil jeg forsøke å se på hva som skjer i musikk og tekst. Dette vil jeg lage en skjematisk fremstilling av. Ut fra det vil jeg forsøke å finne ut hvordan de spiller det de gjør, og hvordan dette har utviklet seg fra demoinnspilling til den endelige plateversjonen av låta. Gitarspillet til Lou Reed vil jeg ta for meg spesielt grundig. Dette vil, sammen med hva bandet selv og aktører rundt dem sier i intervjuer, danne utgangspunktet for en kartlegging av hvor de henter sine musikalske impulser fra.
- Videre vil jeg gå inn på omstendighetene rundt tilblivelsen av plata. Konkret skjer det ved å undersøke hva de gjorde med låtene, hvordan de jobbet i studio og hvorfor de valgte de løsningene de gjorde. Men like viktig her er spørsmål rundt tilblivelsen av bandet, og betydningen av enkeltpersoner og miljøet rundt, som Andy Warhol og tilknytningen til hans atelier The Factory.
- Til slutt vil jeg se på reaksjonene på plata; de umiddelbare reaksjonene fra tiden rundt utgivelsen, hvordan kommentarlitteraturen vokste frem i tiden etter. Til sist vil jeg ta for meg hvilken plass «Banan-plata» har i dag.

## 2.2 Om musikken på «Venus in Furs»



## Skjematisk fremstilling av « Venus in Furs »

Form	Tekst	Musikalsk forløp	Vokal interpretasjon
0.0-0.13 Intro		<p>Bratsjen ligger langt fremme i miksen. Den spiller en kontinuerlig dyp drone på tonene ciss og giss. Det høres ut som han benytter løse strenger. I så fall må instrumentet være stemt annerledes enn ordinær stemmepraksis skulle tilsi. Bratsjen spiller også en kortere ciss en oktav over, en til tre ganger i takten. Det varieres når i takten den tonen spilles.</p> <p>Gitaren spiller enkle åttedelsfigurer rundt Ciss-moll. Han forandrer topptonen i akkorden slik at den varierer mellom å være en Ciss5/«power chord», Ciss-add9 og Ciss-moll.</p> <p>Stortromma spilles med paukeaktig preg på og'en før og en'ern, og og'en før og tre'ern. En tamburin spilles på to'ern og fir'ern.</p> <p>Bassen ligger likt rytmisk med stortromma, først på grunntonen ciss så opp på kvinten giss. Den bryter mønstre ved å spille ett lite åttedelsbasert løp på tre'ern og fir'ern i annenhver takt.</p>	
0.13-0.37 Vers 1	<p>Shiny, shiny, shiny boots of leather Whiplash girlchild in the dark Comes in bells, your servant, don't forsake him Strike, dear mistress, and cure his heart</p>	<p>Alle instrumentene fortsetter med de samme figurene inn i versene. Gitaren varierer over ciss-moll og etablerer en cissmoll-harmonisk mode. Dette beskriver jeg nærmere i hovedteksten. I fjerde takt i verset spiller gitaren og bassen E-dur og Giss-dur. Bratsjen blir liggende på sin ciss drone.</p> <p>Trommene har et lite brekk med flere slag på stortromma og tamburinen i overgangen til mellomspillet.</p>	<p>Vokalen er forholdsvis dyp og nasal. En rask vibrato benyttes ofte ved fraseslutt. Her synges det rolig og ryddig både rytmisk og melodisk. Det låter avslappende og kontrollert.</p>
0.37-0.53 Mellomspill		<p>I prinsippet likt introen med noen mindre variasjoner i foredraget.</p>	
0.53-1.18 Vers 2	<p>Downy sins of streetlight fancies Chase the costumes she shall wear Ermine furs adorn the imperious Severin, Severin awaits you there</p>	<p>I prinsippet likt vers 1, men med noen mindre variasjoner i foredraget. Trommene har her også et lite brekk halvveis i delen.</p>	<p>Dette blir sunget tilnærmet likt vers 1, men med noen andre rytmiske løsninger i tråd med teksten.</p>

1.18-1.33 Mellomspill		I prinsippet likt introen med noen mindre variasjoner i foredraget.	
1.33-1.57 Refreng	I am tired, I am weary I could sleep for a thousand years A thousand dreams that would awake me Different colors made of tears	Trommene fortsetter med den samme grooven som tidligere. Bassen og gitaren spiller jevne åttendeler på følgende akkorder: 4/4) E7-A7   H7-E7  . Gitaren spiller harde nedslag hele veien. Bratsjen ligger på lange harmonisk intervall i tråd med akkordskjemaet.  Ved 1.52 går de tilbake til Cissmoll-dronen.	Dette synges sterkere og med noe mer bruk av vibrato.  Siste frase synges mer dempet og med en timing som er litt bakpå.
1.57-2.12 Mellomspill		I prinsippet likt introen og forrige mellomspill, men med noen mindre variasjoner i foredraget.	
2.12- 2.37 Vers 3	Kiss the boot of shiny, shiny leather Shiny leather in the dark Tongue of thongs, the belt that does await you Strike, dear mistress, and cure his heart	I prinsippet likt vers 1 og 2, men med noen mindre variasjoner i foredraget.	Første frase synges med en alternativ melodi. Resten av verset er tilnærmet likt vers 1 og 2. Timingen er imidlertid mer bakpå her. Siste frase avsluttes med at det blir lagt ekstra trykk på ordene «cure his hear».
2.37-2.51 Mellomspill		Gitaren, bassen og trommene spiller lignende de tidligere mellomspillene. Bratsjen spiller mer solistisk.	
2.51 -3.17 Vers 4	Severin, Severin, speak so slightly Severin, down on your bended knee Taste the whip, in love not given lightly Taste the whip, now plead for me	I prinsippet likt de tidligere versene, men med noen mindre variasjon i foredraget.	Her tar Reed seg ekstra god tid i åpningen der ordene «Severin, Severin» synges med lang pause i mellom. Resten er forholdsvis lik tidligere selv om melodien synges mindre tydelig enn før. Stemmekvaliteten ligger nærmere snakking. Orden «plead» trekkes ut.
3.17-3.32 Mellomspill		I prinsippet likt forrige mellomspill. Bratsjen spiller litt lysere solo.	
3.32-3.51 Refreng	I am tired, I am weary I could sleep for a thousand years A thousand dreams that would awake me Different colors made of tears	I prinsippet likt forrige refreng, men med noen mindre variasjon i foredraget.	Dette synges sterkere på samme måte som forrige refreng, teksten er noe mer artikulert. Noen steder trykker Reed til med en mer nasal stemme.
3.51-4.11		Ligner de tidligere mellomspillene, men litt roligere. Bratsjen	

Mellomspill	4.11-4.32 Vers 5	<p>Shiny, shiny, shiny boots of leather Whiplash girlchild in the dark Severin, your servant comes in bells Please don't forsake him Strike, dear mistress, and cure his heart</p>	<p>ligger mer på ciss-dronen nå. Dette ligner de tidligere versene, men det er spilt med en noe roligere i karakter.</p>	<p>Dette begynner forsiktig og lignende de tidligere versene. «Whiplash girlchild» synges med en alternativ rytme. «Severin, your servant comes in bells Please don't forsake him Strike, dear mistress...» sies med en snakkestemme mens «...and cure his heart» synges i tråd med melodien.</p>
4.32- 5.06 Avslutning			<p>Bassen og trommene spiller det samme som de har gjort på introen og de tidligere mellomspillene. Bratsjen og gitaren spiller de samme tonene som tidligere, men med en helt annen rytme. Det minner om sekstendedeler, men er spilt ganske ujevnt. Resultatet blir en kollektiv energisk avslutning.</p>	

## **En drone i Ciss**

Grovt sett kan man si bratsjen, gitaren og bassen etablerer en drone i Cissmoll på versene inklusive intro og mellomspill. Denne markeres spesielt sterkt av bratsjen. Bassen varierer med å spille ciss og giss. Gitaren varierer topptonen, som beskrevet i den skjematiske fremstillingen, slik at det oppstår andre Cissmoll-klanger. Bassen og gitaren spiller E-dur og Giss-moll i den fjerde takten i åttetaktersperioden. Gitaren har ciss-dronen klingende i løse strenger mens den foretar disse akkordskiftene. Harmonisk sett ligger E-dur og Giss-moll tett opp mot Ciss-moll. Siden bratsjen blir liggende på cissdronene også mens bassen og gitaren spiller andre akkorder, er det aldri noen tvil om at det er en Cissmoll-drone som er hovedpoenget i disse delene.

Dronen ligger kontinuerlig gjennom introen, to vers og to mellomspill. Bratsjen ligger altså på de samme to tonene i halvannet minutt. Når første refreng kommer spilles akkordene |E7-A7|H7-E7|. Refrengene spilles med to akkorder i takten som beskrevet i den skjematiske fremstillingen. Effekten av dette blir en hurtig harmonisk puls, som fungerer som en kontrast til den svært langsomme harmoniske pulsen på versene og mellomspillene. I de såkalte «Ludlow streets demoes» går musikken imidlertid til refreng allerede etter første vers.<sup>10</sup> At bandet ligger så lenge på Cissmoll-dronen på plateversjonen øker den suggererende effekten. Bruddet blir dermed enda mer effektivt når det først inntreffer. At de ønsket å forsterke denne effekten kan være forklaringen på hvorfor de har kuttet ut et refreng, men de kan også ha gjort det for å kutte ned den totale lengden på låta. Låta er uansett forholdsvis lang i en populærmusikk-kontekst.

Lou Reed jobbet som for låtskriver plateselskapet Pickwick Records før han var med å starte The Velvet Underground. Plateselskap produserte i raskt tempo billige låter i tråd med de aktuelle trendene i tiden. I en periode midt på 1960-tallet var det veldig moderne med strutsefjær. Derfor skrev Lou Reed låta «The Ostrich».<sup>11</sup> Til denne låta benyttet han en spesiell måte å stemme gitaren på, ved at han stemte alle strengene til samme tone. Dermed fikk han frem en mektig drone. Dette illustrerer Reeds fascinasjon for droner allerede før møtet med John Cale.

---

<sup>10</sup> «Ludlow streets demoes» er enkle demoinnspillinger som ble gjort hjemme i leiligheten til John Cale i tiden før plateinnspillingen. Lenger ned vil jeg gå nærmere inn på flere av forskjellene mellom den endelige plateversjonen og demoversjonen av «Venus in Furs». Jeg har hentet demoversjonen fra The Velvet Underground-samleplaten *Peel Slowly and See* (1995).

<sup>11</sup> «The Ostrich» er å finne på The Primitives' *The Ostrich / Sneaky Pete* (1964).

Det var i forbindelse med promoteringen av «The Ostrich» Lou Reed ble introdusert for nevnte Cale, som senere var med og stiftet The Velvet Underground. Cale lot seg fascinere av måten Reed stemte gitaren på, fordi det minnet ham om minimalistiske droneteknikker han jobbet med i ensemblet til den amerikanske komponisten La Monte Young. Lou Reed benyttet denne teknikken på flere senere The Velvet Underground-låter. Victor Bockris påstår at Reed benyttet denne teknikken på «Venus in Furs», men det kan umulig stemme (1994: 92). Det går ikke an å spille det Reed gjør her med alle strengene stemt til samme tone.

### ***Hvordan spiller Lou dette da?***

Men hvordan har han så stemt gitaren? I og med at låta går i Ciss-moll så er det nærliggende å tro at han har stemt gitaren ned et halvt trinn, og spiller den som om den går i D-moll. Dette er også det vanligste forslaget blant alle som har lagt tabulatur av låta ut på internett.<sup>12</sup> På et opptak fra en livekonsert på L'Olympia i Paris, gjort i forbindelse med The Velvet Undergrounds reunion i 1993, ser det ut til at det er nettopp dette Lou Reed gjør.<sup>13</sup> Men gitararrangementet slik det er på plata stemmer ikke helt med en slik løsning. Introen og mellomspillene går greit, men det er umulig å spille versene akkurat slik Reed gjør det på plateversjonen med en nedstemt gitar. Som jeg har nevnt tidligere har gitaren en cissdrone på toppen. Det høres ut som om den er spilt med en åpen streng. Jeg vil anta at det er første strengen som er stemt ned en liten ters. På denne måten går det an å spille hele gitararrangementet. Men det blir enda lettere, og det låter enda riktigere, om også resten av gitaren stemmes ned en liten ters. Dermed blir første streng en ciss og andre streng en giss. John Cale spiller de samme to tonene på sin elektriske bratsj. Jeg er overbevist om at det er slik Lou Reed gjør det. Han har også sagt at de stemte ned gitarene for å kunne spille i tonearter som passer til John Cale ønske om å benytte løse strenger på bratsjen. Ciss og giss er vanligvis ikke løse strenger på en bratsj. Det er derfor mulig at også Cale har stemt om, uten at jeg har funnet noe belegg for dette. Et filmopptak av The Velvet Underground som spiller «Venus in Furs» rundt 1966 viser tydelig at Lou Reed spiller en ordinær G-dur akkord.<sup>14</sup> Med gitaren stemt ned en liten ters blir det en E-dur. E-dur er første akkord i refrenget. Eller den kan fungere som en Ciss-moll<sup>7</sup> uten grunntone. I så fall stemmer dette bra i forhold til min antakelse om at gitaren er stemt ned en liten ters. At Lou Reed og John Cale velger å stemme

---

<sup>12</sup> For eksempel her: [http://ww21.tiki.ne.jp/~wildside/tabs/venus\\_in\\_furs.html](http://ww21.tiki.ne.jp/~wildside/tabs/venus_in_furs.html) (lest 15.12.2006)

<sup>13</sup> Hentet fra filmen *The Velvet Underground - Velvet Redux: Live MCMXCIII* (1993).

<sup>14</sup> Hentet fra filmen *Andy Warhol: A Documentary Film* (2006).



om instrumentene sine og benytter åpne strenger, illustrerer hvor viktig klang er for The Velvet Undergrounds musikk.

Lou Reed har tonen ciss som en drone på toppen gjennom stort sett alle vers og mellomspill. Ofte skjer dette sammen med tonen giss en kvart under. På intro og mellomspill spiller han en slags melodi ved også å benytte tonene diss og e. Dermed varierer han mellom det å spille bare grunntone og kvint, og det å ha med andre trinn, så det blir en sus2 akkord, og tredje trinn så det blir en moll akkord. Alt sammen låter enkelt og det er aldri tvil om at dette er en Cissmoll-drone.

På versene derimot beveger han seg på toner litt mer i periferien av en Ciss-moll akkord. Han spiller små klanger med tonene aiss/høyt sjette trinn, h/lavt sjuende trinn og c/høyt sjuende trinn. Cissen ligger på toppen hele veien, mens de andre tonene fungerer som ulike fargelegginger av den sterke Cissmoll-dronen som preger så mye av låta. Bratsjen som ligger lenger frem i miksen, etablerer også ciss veldig tydelig som det tonale sentrum. Jeg kunne nå ha begynt å analysere hver enkelt klang som oppstår og gitt dem navn og nummer, men jeg mener dette uansett bare må oppfattes som ulike fargelegging av dronen. Eventuelle navn jeg kunne gitt på de ulike klangene som oppstår er sterkt underordnet dette markante trekket ved låta.

Da jeg jobbet med å plukke gitarstemmen, søkte jeg på Internett etter hva slags tabulaturer/transkripsjoner folk hadde lagt ut for å se om jeg kunne finne noen støtte for min analyse. Jeg fant veldig mange og ganske ulike versjoner, men ingen som tar nøye eller presist for seg det Lou Reed spiller på versene. De fleste nøyer seg med å markere moll-sus2 bevegelsene på intro/mellomspill, og hevder Reed rett og slett spiller en enkel Ciss-moll akkord på versene. Dette mener jeg støtter min analyse, som ikke gir de ulike bevegelsene spesielt stor eller viktig betydning utover det å fungere som klangvariasjoner. Nå bærer mange av tabulaturene preg av å ha en pedagogisk misjon ved først og fremst å skulle tilpasse låta til «hobbygitarister». Men også tabulaturer som lover stor nøyaktighet er ikke i nærheten av å ha riktig gitarstemme på versene. Jeg mener dette også kan illustrere at «Venus in Furs» er langt mer detaljrik og tonalt komplisert enn det mange umiddelbart tror. Dette tror jeg kan komme av at Lou Reed alltid betyr enkelheten i musikken sin. For eksempel gjennom sitatet som har blitt en del av musikkhistorien, «If it has more than three cords, it's jazz».<sup>15</sup> Det er åpenbart at «Venus in Furs», i likhet med mye annen av Lou Reeds musikk, lett kan

---

<sup>15</sup> Dette sitatet finnes mange steder i ulike versjoner, men jeg har ikke lyktes i å finne hvor han opprinnelig sa dette, eller om han egentlig har sagt det i det hele tatt. Det er uansett å finne her: [http://www.brainyquote.com/quotes/authors/l/lou\\_reed.html](http://www.brainyquote.com/quotes/authors/l/lou_reed.html) (lest: 23.09.2007)

analyseres som å ha langt flere enn tre akkorder. Jeg tror også det at The Velvet Underground i folks bevissthet har fått rollen som en så viktig inspirasjonskilde for punken, bidrar til at folk lett tenker at musikken er enklere enn den faktisk er. Lou Reed varierer også veldig mye i forhold til hvordan han spiller låter. Som jeg kommer tilbake til senere, så er det store variasjoner i gitarspillet i ulike «takes» fra innspillingen av «Banan-plata». Og som jeg har nevnt tidligere, så ser det ut til at han kun spiller en ordinær Cissmoll-akkord på versene live i 1993. Så tar man utgangspunkt i den versjonen, blir det helt riktig.

Setter vi sammen de tonene Reed bruker på versene får vi ciss, diss, e, giss, aiss, h og c. Dette blir en harmonisk moll skala uten fjerdetrinnet. Vi kan dermed definere det gitaren spiller i versene som en slags Cissmoll-harmonisk mode. Denne måten å tenke på var svært vanlig i modaljazzen på 1960-tallet, representert ved musikere som Miles Davis og Wayne Shorter. Selv om jeg ikke har sett Reed nevne disse artistene noe sted, så er det nærliggende å tro at han kjente til dem. Innenfor modaljazzen er det ikke den enkelte tre- eller fireklengen som er det bærende elementet, men alle tonene i skalaen, eller moden, til sammen. Det var vanlig å komponere låter med modale forflytninger. Et eksempel på dette er Miles Davis låta «So What» fra plata *Kind of Blue* (1959), som er bygget opp av modale forflytninger mellom Ess-moll og E-moll. Jeg mener måten Reed spiller på er naturlig å analysere med en slik modal tilnærming. Han holder seg, i motsetning til Miles Davis, til en mode gjennom hele låta.

## 2.3 The Velvet Undergrounds musikalske forankringer

### ***Dynamikken mellom Lou Reed og John Cale***

John Cale sier følgende om idéen bak The Velvet Underground:

When we first put The Velvets together we formed a group around the guitar, bass, drums and my electric viola. We wanted The Velvet Underground to be a group with a dynamic symphonic flair. The idea was that Lou's lyrical and melodic ability could be combined with some of my musical ideas to create performances where we wouldn't just repeat ourselves (Bockris og Malanga 2002: 30).

Det er nærliggende å anta at dynamikken mellom John Cale og Lou Reed må ha vært svært viktig i forhold til utformingen av The Velvet Undergrounds musikk, noe dette sitatet viser. De to har svært ulik bakgrunn. Lou Reed vokste opp rett utenfor New York og ble tidlig svært

betatt av rock'n'roll og rythm'n'blues. Han nevner gitarister som James Burton, Steve Cropper, Chuck Berry og Bo Diddley som viktige for sin tidlige musikalske utvikling. The Velvet Underground inkluderte også flere typiske rock'n'roll låter i konsertene sine som Chuck Berrys «Little Queenie» (Harvard 2004: 60). Så det er åpenbart at rock'n'roll er viktig for deres musikalske identitet. Er det av den grunn mulig å betrakte The Velvet Underground slik at de i bunn og grunn var et rock'n'roll band? Ja, men de strekker dette uttrykket omtrent så langt man kan tenke seg uten at det går over til å bli noe annet.

John Cale var klassisk utdannet bratsjist og komponist fra Wales. Han var opprinnelig i USA på et Leonard Bernstein-stipend, og skulle studere moderne komposisjon med Iannis Xenakis (Malanga og Bockris 2002: 12). Han hadde svært begrenset kjennskap til fenomenet rock'n'roll før han startet samarbeidet med Lou Reed. Jeg tror at denne begrensede kjennskapen til rock'n'roll-sjangeren kan være noe av forklaringen på hans evne til å gjøre noe så kreativt og nyskapende innenfor sjangeren som han gjorde. Det er mulig å trekke en parallell her til det idéhistoriker Trond Berg Eriksen har sagt om Augustin. Kirkefaderen hadde en evne til å tenke radikalt nytt tross sin begrensede kjennskap til gresk filosofi. Som Berg Eriksen sier «Kunnskap kan være makt, men kunnskap kan også være maktesløshet».<sup>16</sup> På sett og vis kan det samme kan sies om Cales rolle som fornyer av sjangeren rock'n'roll: På grunn av hans begrensede kjennskap til denne musikken kunne han se nye musikalske konstellasjoner og muligheter der andre bare så sjangerens konvensjonelle sider.

I flere ulike intervjuer trekker John Cale frem produsenten Phil Spector som en viktig inspirasjonskilde for The Velvet Underground. Han sier for eksempel «We were trying to do a Phil Spector thing with as few instruments as possible. On some tracks it worked. «Venus In Furs» is the best» (Bockris og Malanga 2002: 115). Denne uttalelsen må jeg si fremstår som et lite paradoks. For hovedidéen til Spector var å bruke mange instrumenter på hver stemme og skape det som har blitt stående i historiebøkene som «the wall of sound». *The Guinness Encyclopedia of Popular Music* (Larkin 1995: 3901) definerer «the wall of sound» som «Spector's dense production technique [...] which relied on lavish orchestration, layers of percussion and swathes of echo».

Hvordan gjør man dette med få instrumenter? Cale har en tendens til å uttale seg uventet og kontroversielt i intervjuer, men jeg betviler likevel ikke at dette var noe de virkelig prøvde å få til. I alle fall kan det ha vært noe de brukte som en slags arbeidsmetode. Som vist er Cissmoll-dronen viktig i «Venus in Furs». De forskjellige musikerne spiller denne Ciss-

---

<sup>16</sup> Hentet fra forelesning om Augustin på Idéhistorie grunnfag 1999.

mollen på ulike måter. Effekten av det kan sies å være en slags «wall of sound» med få instrumenter. Man får inntrykk av at det skjer fordi de gjør den samme tingen med små variasjoner. Det Phil Spector oppnår når ti akustiske gitarer spiller den samme stemmen, er ørsmå variasjoner som igjen skaper en fyldig tekstur. Hos The Velvet Underground er derimot variasjonene større siden de benytter færre instrumenter. Resultatet blir en annen type fyldig tekstur. Kanskje er det tilfeldigheter og en jamme-tilnærming til materialet som ligger til grunn for variasjonene? Jeg tror snarere det er tilsiktet. At The Velvet Underground skal ha øvd så å si hver dag i nesten et år på et ganske begrenset antall låter, understreker dette.

Nå er det klart at Phil Spector hadde flere aspekter ved sine produksjoner enn «The wall of sound». Og historien har en tendens til å forenkle, så det er ikke sikkert at det er akkurat «the wall of sound» Cale tenker på. Jeg vil uansett påstå at Spectors produksjoner kjennetegnes ved store lydbilder med et symfonisk preg. Og nettopp symfonisk er et begrep Cale flere steder benytter for å beskrive sine tanker om hvilke ambisjoner de hadde med The Velvet Underground.

Jeg har ikke funnet noe sted hvor Lou Reed sier noe tilsvarende. Han understreker heller det enkle. Her ligger en interessant forskjell mellom Cale og Reed. Jeg mener balansen mellom Cales ønske om å gjøre noe pompøst og Reeds ønske om å gjøre noe enkelt er noe av det som skaper The Velvet Undergrounds unike sound slik vi kjenner det i låter som «Venus in Furs». Men det er også disse forskjellene som gjorde at Cale ble tvunget ut av bandet etter plate nummer to, *White light/White heat* (1968). Slik beskriver Cale denne uenigheten: «I was trying to get something big and grand and Lou was fighting against that, he wanted pretty songs. I said «Let´s make them grand pretty songs then»» (Bockris 1994: 157).

Det er imidlertid verdt å merke seg at selv om Cale og Reed tilsynelatende har svært forskjellige musikalske idealer, så snakker de også om det samme. Mens Cale gjerne trekker frem de pompøse lydbildene til produsenten Phil Spector, trekker Reed helst frem doo-wop grupper som The Spaniels, The Chesters og The Solitaires. Men det er Spector som har produsert gruppene Reed snakker om. Dermed fokuserer de på hver sine sider ved fenomenet som de liker. Det virker også logisk at Cale med sin komponistbakgrunn og senere produsentkarriere trekker frem produsenten, mens Reed med sine artistpretensjoner og senere karriere trekker frem artistene. Jeg kommer tilbake til Reeds forkjærlighet for doo-wop sjangeren.

Tina Weymouth og Chris Frantz fra Talking Heads ser også betydningen Cale og Reed hadde for hverandre, men de oppfatter kanskje rollene deres på en litt annen måte:

Tina and Chris were in the Lower Manhattan Ocean Club audience that night. They saw Cale sit at the piano and play ballads that revealed that he had been Paul McCartney to Lou Reed's John Lennon. Cale, like McCartney, was a master of articulate schmaltz. Then again, a Cale song called «Cable Haogue» started out pretty enough but ended with Cale screaming about his lover opening her «big fat mouth» (Bowman 2001: 84).

## ***The Velvet Underground og punk***

The Velvet Underground får i mange sammenhenger begrepet punk knyttet til seg til tross for at bandet holdt på 10 år før sjangeren oppsto. Som jeg allerede har vist er imidlertid bandets musikalske uttrykk ganske sammensatt. I tillegg kommer et iørefallende, melodisk aspekt fram. For eksempel sier den andre gitaristen i The Velvet Underground, Sterling Morrison om «Venus in Furs»:

We do love songs of every description. «Venus In Furs» is just a different kind of love song [...]. Everybody was saying this is the vision of all-time evil and I always said, «Well, we're not going to lie». It's pretty. «Venus In Furs» is a beautiful song. It was the closest we ever came in my mind to being exactly what I thought we could be. Always on the other songs I'm hearing what I'm hearing, but I'm also hearing what I wish I were [sic] hearing (Bockris og Malanga 2002: 117).

Som Morrison er inne på her, vil jeg si melodien er svært i iørefallende. Den er det jeg vil kalle en god melodi. Jeg mener låta aldri hadde fått sin status uten en slik forankring. Melodien kunne vært hentet fra et tradisjonelt britisk viserepertoar. Det folkemusikkpregede ved den er i mine ører ikke så ulikt mye av Bob Dylans musikk. For eksempel slik vi hører det i en låt som «The Times They Are A-Changin'». <sup>17</sup> Også måten Reed synger på gir meg sterke assosiasjoner til Dylan. Som jeg vil komme tilbake til senere, så gjorde Dylan et viktig pionérearbeid i forhold til å utvide paletten for hva en poptekst kan handle om. Bob Dylan er en inspirasjonskilde som virker åpenbar på mange måter, men som Lou Reed selv nødvendig innrømmer at finnes. Det er opplagt at 1960-tallet hadde sine gurer nærmest av profetisk art, det være seg en Dylan, en Lennon eller andre. Victor Bockris og Gerard Malanga gjør for eksempel et poeng av at skuespilleren Edie Sedwick hoppet av Andy Warhol/Velvet Underground-karusellen for å bli en del av «The Dylan Camp» (Bockris og Malanga 2002:

---

<sup>17</sup> Låta er å finne på Bob Dylans album *The Times They Are A-Changin'* (1964).

37). Hva eller hvem denne gruppen var er det imidlertid vanskelig å skjønne ut fra det Malanga skriver.

Uansett får jeg inntrykk av at Lou Reed har et sterkt behov for å distansere seg fra alt som ligner på ham og har suksess. Det gjelder Lou Reeds forhold til Bob Dylan, bluesmusikk<sup>18</sup>, Frank Zappa og egentlig hele vestkystscenen.<sup>19</sup> Frank Zappa ga ut sin debutplate *Freak Out!* (1966) på Verve juli 1966. The Velvet Underground oppfattet dette som noe av årsaken til at deres debutplate måtte vente helt til mars 1967 før den kom ut. Til tross for at begge platene ble spilt inn omtrent samtidig i 1966. Denne situasjonen kan ha vært med på å farge Lou Reeds syn på Zappa. Dette sa Reed om ham i 1967:

He's probably the single most untalented person I've heard in my life. He's a two-bit, pretentious academic, and he can't play rock'n'roll, because he's a loser. And that's why he dresses up funny. He's not happy with himself and I think he's right (Bockris og Malanga 2002: 65).

Kan det hende denne kompromissløse og frittalende holdningen er med på å gjøre Lou Reed til rollemodell for punken ti år senere? Kanskje er det slik at The Velvet Underground etablerer en måte å være rockemusiker på som senere rendyrkes og identifiseres som punk. Videokunstneren Tony Conrad som blant annet jobbet med John Cale i ensemblet til La Monte Young, sier dette om Lou Reed: «He was definitely a rock'n'roll punk straight from the books, but the books were only written twenty years later» (Bockris & Malanga 2002: 22).

Clinton Heylin forsøker i sin bok *From The Velvets To The Voidoids: The birth of American Punk Rock* (1993) å vise hvordan The Velvet Underground har fungert som en slags målestokk for de senere amerikanske punkbandene. De to første kapitlene i boken er faktisk viet fullstendig til historien om The Velvet Underground, som sammen med The Stooges tolkes som leverandørene av soundet som danner utgangspunkt for hele den amerikanske punkbevegelsen. Dette sier han i forbindelse med en beskrivelse av bandet Televisions musikk: «The ongoing underground scene and its tradition, as defined by the Velvets and the Stooges» (Heylin 1993: 206). Tilsvarende hevder Bernard Gendron (2002: 227) at begrepene Punk og New Wave rundt 1976 tok over for begrepet The New York Underground for å beskrive denne typen musikk. Det er selve musikken og tekstene Heylin fokuserer på når han skriver om The Velvet Undergrounds betydning for punkscenen. Det visuelle imaget deres eller hvordan de forholder seg i intervjuer og lignende, nevner han derimot aldri. Når den

---

<sup>18</sup> Jeg kommer tilbake til Reeds anstrengte forhold til blues senere

<sup>19</sup> Band og artister fra vestkysten i USA

amerikanske punkforankring skal belyses, mener jeg imidlertid at dette er vel så viktig som musikken og tekstene. I en lengre passasje sier kunstner og Warhols assistent Ronnie Cutrone dette om måten The Velvet Underground fremsto på:

Everybody was feeling very cocky and they didn't like anybody. The general attitude was fuck you which was very punk but nobody knew what punk was. The Velvets hated everything. The whole idea was to take a stab at everything. Before The Velvet Underground almost without exception all groups came out and said, 'Hey, we're gonna have a good time, let's get involved!', faced the audience, said, 'This is a time of love, peace, happiness and sexual liberation and we're gonna have a great wonderful time'. The Velvets on the other hand came out and turned their backs to the audience. I remember one review said this is musical masturbation. Who do they think they are? They're jerking off on stage.

Now, many years later we found out with the revolution of punk, new wave and permanent wave this was accurate. They were that far ahead of their time. And to some extent that couldn't capture the entire nation. For the performances they wore all black. Everybody was wearing like balloonsleeve Tom Jones shirts, necklaces, high boots. The Velvets were into amphetamine. They wore total black, white face. They were totally electric, extremely loud. They got run out of Provincetown on a rail (Bockris og Malanga 2002: 84).

Når det gjelder The Velvet Undergrounds musikalske betydning for punken har nok *White Light/White Heat* (1967) hatt større betydning enn «Banan-plata». Den er en langt mer aggressiv og støyete plate. Men vi hører så absolutt spiren til dette på «Banan-plata». Spesielt på låtene «European Son» og «The Black Angels Death Song».

En annen musikalsk likhet mellom The Velvet Underground og den senere punken er den monotone suggerende insisteringen på enkeltriff slik vi for eksempel kan høre det på «I'm waiting For The Man». Den låta baserer seg på en gitarfigur med åtte jevne nedslag i takta. Dette er noe som er svært utbredt i senere punk. Kanskje punken dermed har funnet dette musikalske elementet hos The Velvet Underground? Nå må det nevnes at denne måten å spille gitar på også er utbredt i annen musikk. Gitar teknisk faller det naturlig å spille med jevne nedslag. Jeg vil uansett hevde denne teknikken benyttes i en så rendyrket form hos The Velvet Underground som gjør sammenhengen med punken sannsynlig.

Gendron viser hvordan skribenten Lester Bangs teoretiserer punken på begynnelsen av 1970-tallet gjennom tre artikler i musikkmagasinene *Creem* og *Who Put the Bomb* (2002: 233-236). Gendron viser hvordan The Stooges er selve flaggskipet i forhold til den tidlige punkestetikken i Bangs artikler. The Velvet Underground spiller rollen som The Stooges

viktigste idéleverandør. Det er tre begreper som er spesielt viktige for Bangs' forståelse av punk, nemlig; «assaultiveness, minimalism and rank amateurishness» (ibid: 236). The Velvet Undergrounds anstrengte forhold til svært mye annen samtidig musikk, er et eksempel på at begrepet «assaultiveness» er treffende. Bandets upolerte spillestil, spesielt representert ved Maureen Tuckers trommespill, er treffende i forhold til begrepet «amateurishness». The Velvet Undergrounds bruk av droner er treffende i forhold til begrepet «minimalism».

### **Den amerikanske minimalismen**

Som nevnt var John Cale i USA for å studere komposisjon da han ble med og startet The Velvet Underground. Der ble møtene med John Cage og La Monte Young spesielt viktig for hans musikalske utvikling. Cale var med i Youngs ensemble «The Dream Syndicate» som spilte ekstremt minimalistiske komposisjoner. Sammen med blant annet Terry Riley, Steve Reich og Philip Glass regnes La Monte Young som en del av komposisjonsretningen som gjerne betegnes som amerikansk minimalisme. Komponistene var ikke spesielt begeistret for denne kategoriseringen selv, men den er blitt stående siden den er treffende. Michael Nyman beskriver amerikansk minimalisme slik: «This music not only cuts down the area of sound-activity to an absolute (and absolutist) minimum, but submits the scrupulously selective, mainly tonal, material to mostly repetitive, highly disciplined procedures which are focused with an extremely fine definition» (Nyman 1999: 139). Nyman hevder videre Anton Weberns serialisme og ulike former for ikke-vestlig musikk var La Monte Youngs viktigste inspirasjonskilder (ibid.:139).

Det var hos Young Cale begynte å eksperimentere med droneteknikkene på bratsj som er så sentral i «Venus in Furs» og flere andre låter på «Banan-plata». Han forsterket stolen på bratsjen slik at han kunne benytte el-gitar strenger, som han spilte på med en bassbue.<sup>20</sup> Slik fikk han den hissige og massive dronen han er blitt så kjent for. Som jeg har vist tidligere utgjør denne dronen det mest karakteristiske musikalske elementet i «Venus in Furs». Den er gjerne det første en legger merke til når den setter inn med sin sterkt suggererende virkning. Den kan beskrives som en litt småsur kvint som skjærer seg gjennom øret. Selv om det er de samme to tonene som klinger, så er det, som vi har sett, hele tiden små klanglige nyanser og variasjoner. Poenget nå er imidlertid selve tidsfaktoren som her gjør seg gjeldende. Først etter halvannet minutt flytter tonene på seg. Dette er ikke et spesielt langt musikalsk tidsspenn for

---

<sup>20</sup> Cale hevder dette i dokumentarfilmen *The Velvet Underground* (1985).



en komposisjon innenfor minimalismen, men det utfordrer grensene innenfor populærmusikken. Musikkprodusent og musiker Brian Eno, som jobbet tett med John Cale senere, beskriver minimalismen hos The Velvet Underground slik:

The Velvet Underground [...] used all of their instruments in the rhythm role almost and the singing is in a deliberate monotone, which is a deliberate non-surprise, so when you listen to the music your focus is shifting all the time because there's no ranking, which doesn't only reflect the internal structure of the music, but also the structure of your attention to it (Eno & Mills 1986: 101).

Enos beskrivelse kan høres ut som et manifest for minimalismen, men er altså hans beskrivelse av The Velvet Undergrounds musikk. Dette enkle rytmiske monotone lydbildet ble en svært viktig inspirasjon for punken 10 år senere. Simon Frith og Howard Horne poengterer at mange selverklærte «gate punkband» hedret The Velvet Underground som deres inspirasjonskilde (1987: 124). Bernard Gendron (2002: 260-261) og Clinton Heylin (1993: xi) fastslår også denne sammenhengen. Kan det hende at musikalske stiltrekk fra den amerikanske minimalismen har funnet veien til punken gjennom The Velvet Underground? John Rockwell peker på dette slektskapet:

...in the late sixties (i.e. with Velvet Underground), there was a kinship between minimalism and structuralism on the one hand and a stripped-down, abstract rock & roll on the other (Rockwell 1997: 235-236).

Jeg vet ikke hva han mener med strukturalisme i denne sammenhengen, men han viser til et slektskap mellom minimalisme og The Velvet Undergrounds rock'n'roll. Han påviser ingen direkte sammenheng, han konstaterer bare at det finnes likheter i uttrykkene. Men finnes det en direkte sammenheng? John Cale spilte i ensemblet til minimalismekomponisten La Monte Young i over et år før han var med og startet The Velvet Underground. La Monte Young skrev komposisjoner der korte temaer ble repetert over lange strekk sammen med ulike droner. I de fleste av låtene på «Banan-plata» benyttes lignende teknikker, selv om det ikke rendyrkes i samme grad som hos La Monte Young. John Cale sier at The Velvet Underground ønsket å kombinere Lou Reeds evner til å skrive tekst og melodi med hans musikalske idéer (Bockris og Malanga 2002: 30). Det er mulig Cale snakker om idéer han har fått gjennom samarbeidet med La Monte Young. Kanskje har minimalismen funnet veien til punken gjennom The Velvet Underground på denne måten?

Gendron er også inne på dette slektskapet (2002: 238). Han hevder begrepet «minimalism» først kom inn i kunstverdenens diskurser på midten av 1960-tallet. Da ble det brukt om abstrakte skulpturer og bilder. Han påstår begrepet på begynnelsen av 1970-tallet ble brukt om nedstrippet og repetisjonsorientert musikk skrevet av komponister som La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich og Philip Glass. Videre hevder Gendron at New York kritikere på midten av 1970-tallet opererte i en posisjon mellom en kunstverden og Lester Bangs' punk-estetikk. Her mener han begrepet «minimalism» kom inn i diskurser rundt CBGB scenen.<sup>21</sup> Selv om begrepet minimalisme neppe ble brukt i diskurser rundt The Velvet Underground på slutten av 1960-tallet, kan det se ut til at fenomenet har funnet veien fra La Monte Youngs kunstverden til The Velvet Undergrounds popverden.

### ***En stortromme satt på siden***

Den musikalske minimalismen hos The Velvet Underground har også et annet utgangspunkt: trommespillet til Maureen Tucker. Trommene på «Venus in Furs» er gjort omtrent så enkelt det går an å tenke seg, og det er akkurat slik de vil ha det. Maureen Tucker, som er trommeslager på alle innspillingene til The Velvet Underground, bruker kun en stortromme og en tamburin på «Venus in Furs», i likhet med det meste av «Banan-plata». Hun hadde tidligere spilt gitar i et band bestående av jenter, men hadde lite eller ingen erfaring med å spille trommer. Derimot hadde hun et lite trommesett stående. Det at hun ikke hadde spilt trommer tidligere så Lou Reed på som en fordel. Han ville gjerne ha trommene enkle. Tucker satt stortrommen på siden så hun kunne stå og slå på den som en pauke. Dette sier Tucker om sine trommepreferanser:

I always hated drummers like Ginger Baker, oh my God, every possible moment smashing something. I just hated that, even before I started playing drums. So, when I started to play, Charlie Watts was a big influence on me, and I don't think I even realized at the time why I liked him so much. He plays so simply. He never does anything that is unnecessary. I just find it so much more effective (Harvard 2004: 63).

Denne enkelheten i spillingen mener jeg er svært viktig for The Velvet Underground. De improviserer mye både live og i studio. Doug Yule, som senere erstattet John Cale som

---

<sup>21</sup> CBGB er en klubb i New York som var viktig for byens punkscene på 1970-tallet, med band som The Ramones, Blondie, Television og Talking Heads. Jeg kommer tilbake til dette i kapittel 3.

bassist i The Velvet Underground, hevder det var Lou Reed som styrte improvisasjonene i bandet. Videre hevder han at dette var mulig å få til på grunn av Tuckers rytmiske stabilitet, som ble sikret gjennom hennes enkle spillestil (Harvard 2004: 61-62).

På «Venus in Furs» spiller Tucker den samme enkle rytmen gjennom hele låta, uten å skille mellom vers, mellomspill eller refreng. Dette er med på å bygge opp under likheten med minimalismen. Dette er også med på å gi låta sitt suggererende preg.

Hos Tucker selv har denne minimalismen imidlertid et noe annet utgangspunkt. For eksempel har hun sagt: «What I always wanted to do was to get an African drum sound» (Bockris og Malanga 2002: 55). Afrikanske trommer og trommespill var det imidlertid begrenset tilgang på i New York på begynnelsen av 1960-tallet, men som den lidenskapelige platesamleren Tucker var hadde hun imidlertid en plate med afrikansk musikk: *Drums of Passion* (1959) av Michael Babatunde «Baba» Olatunji. Tucker poengterer at hun lyttet mye til denne plata, noe som understrekes av at *Drums of Passion* fikk mye oppmerksomhet da den kom, og inspirerte mange musikere til å lytte mer til afrikansk musikk. Nettsiden *All About Jazz* hevder den kan regnes som den aller første world music-plata.<sup>22</sup> Tucker hevder det var ønsket om å låte som en afrikansk trommeslager som motiverte henne til å snu stortrommen på siden (Bockris og Malanga: 55).

Et slikt element i The Velvet Undergrounds musikalske univers kan virke noe malplassert, da bandet fremstår med et så typisk hvitt uttrykk. John Harvard poengterer også dette (2002: 63). Rytmene Tucker og The Velvet Underground bruker virker i liten grad inspirert av Olatunji eller annen afrikansk musikk. Jeg syns heller ikke lyden hun får ut av trommen ligner på lyden av afrikanske trommer, den minner meg heller om en litt billig klassisk pauke. Det Tucker imidlertid oppnår ved å snu trommen på siden er en helt annen visuell fremtoning. Hun blir ikke sittende gjemt bak trommene, men står oppreist og syns langt bedre for publikum. Dette er også svært uvanlig og er dermed med på at bandet skiller seg ut. Det fører også til visse naturlige begrensninger av trommespillingen. Når man spiller sittende har man to føtter og to armer til disposisjon, men når man står begrenses dette til to armer. En slik begrensning tror jeg imidlertid The Velvet Underground ønsket velkommen. Dette blir tydelig ikke minst i lys av drøftingen ovenfor omkring minimalisme, som var sentral både i «Venus in Furs» og i The Velvet Undergrounds musikk forøvrig.

Det interessante i forbindelse med Tuckers trommespill er at noen av minimalismens særtrekk også er å finne i den afrikanske musikken Tucker lot seg inspirere av. *Drums of*

---

<sup>22</sup> <http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=11771> (lest: 15.12.2006)

*Passion* er i likhet med mye annen afrikansk musikk basert på «minimalistiske» motiver som gjentas over lange strekk med liten utvikling i vestlig musikalsk forstand. Trommeslageren Richard Danquah hevder i tradisjonell afrikansk musikk kan slike lange og gradvis utviklende forløp vare i mange timer, gjerne et helt døgn. Utøverne og tilhørerne skal da gjerne oppnå en type tilstand av transe.<sup>23</sup> Komponister som Steve Reich og La Monte Young var også inspirert av afrikansk og annet ikke-vestlig trommespill. Dermed ser vi at et hvitt New York-basert band som The Velvet Underground paradoksalt nok var inspirert av ikke-vestlig musikk. Både direkte forbindelseslinjer er etablert, via Afrikaneren Michael Babatunde «Baba» Olatunji, men også indirekte forbindelseslinjer via La Monte Young. Kan det tenkes at det finnes flere paralleller til ikke-vestlig musikk hos The Velvet Underground?

### ***The Velvet Underground – et hippieband?***

Bratsjdronen i «Venus in Furs» gir meg assosiasjoner til dronene vi finner i indisk klassisk musikk spilt på tambura.<sup>24</sup> Elementer fra indisk musikk var på vei inn i popmusikken på denne tiden, blant annet gjennom George Harrisons første spede sitartoner på *Revolver* (1966), eller gjennom Roger McGuinns sitar-lignende 12-strengsgitarlinjer hos The Byrds. The Byrds er faktisk et av få samtidige band Lou Reed innrømmer å være inspirert av. Det var ikke bare musikalske elementer fra India popmusikken tok opp i seg, men også filosofiske og kulturelle. Det var mange som lot seg inspirere av Østens tankegods, og da særlig buddhistisk filosofi og kultur. Disse musikalske og kulturelle elementene blir gjerne referert til som hippiekultur. Den blomstret opp på USAs vestkyst på midten av 1960-tallet, og spredte seg utover hele den vestlige verden. Derfor mener jeg det også er naturlig å se på The Beatles som et hippieband på den tiden.

The Velvet Underground ønsket derimot å fremstå som en motvekt til hippiekulturen. *The Guinness Encyclopedia of Popular Music* åpner sin artikkel om The Velvet Underground med følgende beskrivelse: «The antithesis of late-60s west-coast love and peace, New York's Velvet Underground portrayed a darker side to that era's hedonism» (Larkin 1995: 5626). Dette er den konvensjonelle måten å oppfatte bandet på. Men kanskje er vår oppfatning farget av bandets eget ønske om å bli oppfattet på nettopp denne måten. Lou Reed sier blant annet dette: «We had vast objections to the whole San Francisco scene. It's just tedious, a lie and

---

<sup>23</sup> Hentet fra kurs om afrikansk trommespill ved Richard Danquah ved Kandidatstudie i musikkpedagogikk ved Norges Musikk Høgskole i 2002

<sup>24</sup> Strenginstrument som benyttes til å spille lange borduntoner i indisk klassisk musikk.

untalented. They can't play and they can't write. I keep telling everybody and nobody cares» (Bockris og Malanga 2002: 71). Følelsene var gjensidige, dette er for eksempel hva konsertpromotøren Bill Graham sa om The Velvet Underground i forbindelse med bandets California-turné i 1967: «You disgusting germs from New York! Here we are trying to clean up everything, and you come out here with your disgusting minds and *whips*» (Bockris og Malanga 2002: 73).

På tross av denne avgrensning til det som foregikk på Vestkysten er det i ettertid likevel mye ved bandets musikk som har likhetstrekk med hippiebandenes musikk. Mange av de elementene vi knytter opp mot en bestemt musikalsk stil eller sjanger bærer med seg kontekstuelle forhold som kan knyttes opp mot en bestemt tidsperiode, geografisk område, filosofi etc. At dette kan dreie seg om ettertidens *tilskrivelser* er tydelig i forbindelse med The Velvet Underground. Bandet ønsket å fremstå som en motpol til hippiemusikken, men noen årtier seinere har vi problemer med å høre forskjellene. Det er også flere områder hvor The Velvet Underground kan minne om hippiescenens performative setting. De psykedeliske lysshowene til hippiescenen minner om multimedia showene til Andy Warhol, som The Velvet Underground var en viktig del av. Lange improvisasjoner og en jamme-tilnærming til eget materiale er en annen fellesnevner, slik Grateful Dead gjerne gjorde det. Bruken av droner var også svært utbredt blant vestkystbandene, spesielt hos The Doors. Mark Greif peker på mange likheter mellom The Velvet Underground og Grateful Dead og sier blant annet følgende: «...the California scene they are held to oppose, but with which they share an uncannily similar history» (Greif 2007).<sup>25</sup>

## ***Doo-wop og blues***

Når Lou Reed blir spurt om hva han var inspirert av så nevner han gjerne doo-wop musikken:

Everyone was going crazy over the old blues people, but they forgot about all those groups like the Spaniels...the Chesters ... the Solitaires ... all those really ferocious records that no one seemed to listen to anymore were underneath everything we were playing (Harvard 2004: 65).

Dette er musikk som tilsynelatende ligger langt unna det meste av The Velvet Undergrounds uttrykk. Doo-wop hadde sin storhetstid på siste halvdel av 1950-tallet og var en lettfattelig

---

<sup>25</sup> [http://www.lrb.co.uk/v29/n06/grei01\\_.html](http://www.lrb.co.uk/v29/n06/grei01_.html) (lest: 27.10.2007)

popmusikk med enkle akkordforløp (for eksempel T-Ts-S-D). Den ble gjerne framført av sorte sanggrupper. Det er enkle popelementer i The Velvet Undergrounds musikk, og jeg betviler ikke Reeds entusiasme i forhold til sjangeren. I låter som «There she goes again» og «I'll be Your Mirror» fra «Banan-plata» kan vi kanskje høre doo-wop elementer i The Velvet Undergrounds musikk. Men dette overskygges av helt andre elementer som støy og minimalistiske droner. Derfor vil jeg påstå at The Velvet Underground neppe hentet så mange konkrete musikalske elementer fra doo-wop sjangeren, som det Lou Reed ser ut til å mene.

Det kanskje mest interessante med Reeds betoning av doo-wop musikken er at den i så liten grad rommet blueselementer. Vokalfraseringsene var aldri bluesforankret på samme måte som hos rock'n'roll-pionérer som Little Richard og Chuck Berry og bluesformen var lite benyttet. Det er da også viktig for The Velvet Underground å unngå alt som kan minne om blues i musikken. Lou Reed hevder de hadde et internt bøteleggingssystem som trådte i kraft hvis noen av musikerne spilte blues-licks (Harvard 2004: 64-65). Det finnes likevel mange blues-licks på «Banan-plata». Spesielt i gitarspillet til Sterling Morrison finner vi mye bluespåvirkning. Hans gitarspill tar utgangspunkt i det jeg vil kalle tradisjonell rock'n'roll, hvor blues ligger som et viktig grunnelement. Tonalt hører vi spesielt mye blues i låter som «I'm Waiting For The Man» og «Run, Run, Run». Reeds ønske om å spille rock uten bluespåvirkning understrekes uansett. Han forfekter denne antibluesholdningen flere ganger i løpet av hele karrieren, selv om det altså var vanskelig å demme helt opp for påvirkning fra denne kilden.

Hever vi blikket er det uansett klart at rock anno 1967 var langt mer preget av blues enn hva som er tilfellet i dag. Blues i en eller annen form kom til uttrykk både hos Bob Dylan, The Doors, The Band med flere. Hos utøverere som Paul Butterfield, Jimi Hendrix og engelske Cream (og hele den engelske rythm'n'blues-scenen) var bluesforankring helt grunnleggende. Blues var på denne måten et nærmest utematisert formular som var lett å gripe til, og som forankret utøverne i en tradisjon. Med The Velvet Underground ble dette grunnlaget tematisert og problematisert. Hvis vi et øyeblikk trekker linjene fram til i dag, ser vi et langt større repertoar av velprøvde formler man kan benytte seg av. The Velvet Underground og deres forsøk på å riste av seg tidens bluesforankring var i så måte et pionérearbeid som åpnet for et bredere spekter av kilder man kunne hente impulser fra.

Jeg vil hevde tonespråket i «Venus in Furs» henter svært lite eller ingen ting fra bluesen. Melodien i versene og akkordene ligger tett opp mot britisk visesang mens fills og lignende, som spilles i gitar og bratsj, er basert på ulike mollskalaer. I slike sammenhenger

ville det vært lett å benytte seg av bluesaktige pentatonskalaer. Som jeg har vært inn på hadde ikke John Cale noen bakgrunn fra eller noe særlig kjennskap til blues da han begynte i The Velvet Underground. Han griper derfor til et tonestoff som for han falt naturlig å benytte i sine improvisasjoner, og det er et annet tonespråk enn bluesen.

Imidlertid kan både klangen og uttrykket i gitaren og bratsjen absolutt minne om de gamle bluesheltene og deres ekspressive uttrykk. Det er spilt med en inderlig råskap som ligger langt unna doo-wop gruppene Lou Reed hevder å være så inspirert av. Vi ser altså at på tross av Reeds forsøk på å finne inspirasjon andre steder enn i bluesen, så er påvirkningen der fremdeles. Kanskje må hans antibluesuttalelser ses i lys av at han ønsker å si noe sjokkerende og uventet om sine musikalske preferanser? Det kan også tenkes at dette kunne fungere som en arbeidsmetode. Jeg tror bluesen ligger så sterkt forankret hos Reed at han oppnår et særegent uttrykk ved å forsøke å nekte den innpass i sin musikk. Den er på en måte et brysomt familiemedlem som man ikke uten videre kan kutte båndene til. Da er det bedre å omgås dette medlemmet på en konstruktiv måte. Slik blir blues hos Reed en paradoksal størrelse; nærværende og fraværende på samme tid. Men slik tvinger han også seg selv og sine medmusikanter til å tenke annerledes i forhold til blues; den kan nok besmitte og legge farge på musikken, men aldri legge føringer på totaliteten av det musikalske uttrykk.

## **Frijazz**

Som jeg har vist i den skjematiske fremstillingen så er det flere rene instrumentaldeler mellom vokaldelene på «Venus in Furs». Her spiller gitar og bratsj det man kan kalle soloer. Men det er ikke soloer slik vi er vant til å høre dem i rock'n'roll. Melodi er på ingen måte det ledende elementet, snarere er det klangen og energien som driver låta fremover i disse partiene.

Bratsjen spiller lange intense toner med små bevegelser, for så å gå over til raske strøk på enkelttoner. Joe Harvard hevder Lou Reed hentet inspirasjon til solospillet fra frijazzen, og da spesielt Ornette Coleman:

Part of the band's approach was styled by the dozens of times Lou Reed had been to see one of his favorite musicians, the jazz genius Ornette Coleman, whose improvisational techniques Reed felt had a place in rock as well as jazz. Improvisation, yes, but without the egodriven selfishness of the San Francisco bands, whose «every man for himself» model resulted in endless noodling solos (Harvard 2004: 61).

Inspirasjonen fra Ornette Coleman er ikke like åpenbar på «Venus in Furs» som på enkelte andre spor på «Banan-plata», som «European son» og «The Black Angel's Death Song». Jeg vil si spesielt førstnevnte låter som en Ornette Coleman-låt ikledd et rock'n'roll-tonespråk. Men jeg vil også hevde at Colemans tanker om improvisasjon er tilstede i «Venus in Furs». Coleman er også opptatt av er den kollektive improvisasjonen. Akkurat det finner vi igjen i «Venus in Furs», der alle mellomspillene består av små kollektive improvisasjoner av Cale og Reed. Det er aldri tradisjonelle soloer der en solist viser sine virtuose ferdigheter mens resten av bandet komper.

Avslutningsvis bryter bratsjen og gitaren ut fra sine vanlige motiver – langsomme borduntoner fra bratsjen og ulike åttedelsbevegelser fra gitaren – til å spille litt ujevne 16 slag i takten. Låta ender dermed på en finale, hvor de sammen intensiverer lydbildet og løfter energien kollektivt. Dette er neppe noen improvisasjon, men en del av det innøvde arrangementet. Likevel mener jeg at man også her kan se en parallell til frijazzen, der det er svært vanlig med kollektive energiutbrudd som her. Jeg tror Velvet Underground på denne måten har hentet inspirasjon fra frijazzen. Dette mener jeg har funnet veien videre til punken. Clinton Heylin viser til at flere av de tidlige punk-/protopunkbandene hevder å være inspirert av nettopp frijazzen (1993: 4, 22 og 53). Dette kan selvfølgelig komme av at de vet The Velvet Underground var inspirert av Coleman. Men jeg tror også det kommer av at de opplever en likhet i uttrykket. Da tenker jeg på energinivået, de opposisjonelle holdningene og hvordan de ikke fokuserer på konvensjonell instrumentteknikk.

Joe Harvard presenterer «Banan-plata» på en svært innsiktsfull måte boken *The Velvet Underground and Nico* (2004), men jeg må stille spørsmål ved noe av det han skriver om «Venus in Furs». Han hevder låta gjør et sterkt inntrykk med hyl, feedback og bratsjdronen (Harvard 2004: 104). Dronen er jeg enig i, men jeg skjønner ikke hva han mener med de to andre beskrivelsene. Det er så absolutt flere steder med gitarfeedback på «Banan-plata», men ikke på «Venus in Furs». Det kan hende han tenker på liveversjoner av låta. Det finnes en innspilling fra The Factory hvor det er noe feedback. Det er altså mulig han snakker om den og eventuelle andre liveversjoner. Men jeg syns uansett ikke feedbacken utgjør et viktig element i disse versjonene. Videre snakker Harvard om at låta følger tempoet til teksten og ikke motsatt. Jeg skjønner heller ikke hva han mener med det. Jeg oppfatter at strukturen og rytmen i teksten i «Venus in Furs» følger rytmen i melodien på normal måte. Det er andre låter på «Banan-plata» hvor jeg er enig i at dette skjer. Spesielt «Heroin» går mye opp og ned i tempo. Det rimer ikke med Harvards ellers så nøyaktige arbeid om «Banan-plata» at han



skal ta feil på disse områdene. Konklusjonen må bli at han enten snakker om liveversjoner av «Venus in Furs» eller at han ønsker å få frem noen mer generelle poenger om musikken, men at han har valgt seg en litt uheldig låt som eksempel for å få dette frem.

## 2.4 Om teksten på «Venus in Furs»

### *Med pisk og støvler av lær*

«Venus in Furs» har hentet tittelen og innholdet i teksten fra den tyske forfatteren Leopold von Sacher-Masochs roman fra 1870 med samme navn. Sacher-Masoch er mannen som har lånt navnet sitt til begrepet masochisme, og da er det særlig innholdet i denne boken som ligger til grunn for det.<sup>26</sup> Masochisme brukes gjerne som et ledd i begrepet sadomasochisme. Masochisme er det å oppnå seksuell tilfredsstillelse ved å bli underkastet noen, tvunget eller påført smerte. Sadisme er det motsatte, altså det å oppnå seksuell tilfredsstillelse ved å påføre andre smerte eller å undertrykke andre. Ordet kommer fra en annen forfatter, nemlig Marquis de Sade. Selv om begrepet sadomasochisme stammer fra to forskjellige forfattere opptrer de ofte sammen som et begrepspar. Begge sidene av fenomenet er sentralt både i boken *Venus in Furs*, låta «Venus in Furs» og i sceneshowet til låta. «Venus in Furs» er en låt som tydeligvis gjorde sterkt inntrykk slik den ble brukt i Andy Warhol-showene *Explodic Plastic Inevitable*. Her gikk danseren Gerard Malange inn i masochistrollen Severin mens danseren Edie Sedgwick spilte sadisten/herskerinnen.<sup>27</sup> Der spilte de ut innholdet i teksten med både pisk og kyssing av lærstøvler. Bildene fra disse dansescenene må ha vært sterke for de som opplevde *The Velvet Underground* live på denne tiden. Ofte er det dette de som overvar de tidlige konsertene med bandet trekker frem i intervjuer. For eksempel sier gitaristen Chris Stein fra punkbandet Blondie følgende: «I distinctly remember the violin and their doing «Venus In Furs» because a couple of people in dark outfits got up and started doing a slow dance with a chain in between them» (Bockris og Malanga 2002: 112). Myten om *The Velvet Underground* som et S/M band er sterkt tilstedet både i samtidens og dagens kommentarlitteratur.

Lou Reeds tekst låner fritt fra innholdet i boken *Venus in Furs* uten å forsøke å gjengi det presist. Tematikken og navn brukes. Teksten gjengir først og fremst stemningen i boken, og er fylt opp med det som etter hvert har blitt klassiske S/M bilder, som lærstøvler, pisk,

---

<sup>26</sup> Informasjon om masochisme, boken *Venus in Furs* og Sacher-Masoch er hentet fra *Masochism* (Gilles Deleuze og Leopold von Sacher-Masoch 1989)

<sup>27</sup> Det varierte hvilken kvinnelig danser som var med.

slaven som underkaster seg herskerinnen osv. På spørsmål om bakgrunnen for bruken av teksten sier Lou Reed «The prosaic truth is that I'd just read a book with this title by Leopold Sacher-Masoch and I thought it would make a great song title so I had to write a song to go with it. But it's not necessarily what I'm into» (Bockris og Malanga 2002: 116-117).

I en populærmusikkontekst var dette svært radikalt stoff i 1967. Derfor ble det, og blir fortsatt, misforstått som selvbiografisk. Et litterært grep Lou Reed bruker mye i sine tekster er førstepersonsfremstillinger, men det betyr ikke det samme som at det han skriver om nødvendigvis er selvopplevd. John Cale poengterer dette i dokumentarfilmen *Lou Reed: Rock and Roll Heart* (1998): «Jeg tror ikke sangene var så selvbiografiske, det dreide seg mer om portretter. De fikk sin styrke ved at de var skrevet i førsteperson».<sup>28</sup>

Maureen Tucker må ha vært svært frustrert over at folk gikk ut fra at sangene handlet om dem selv, og sa derfor «Because we sang «Heroin» people assumed that we were junkies; because we played «Venus in Furs» they thought we beat each other. There were no smack heads in the band» (Daniels: 1971). Selv om Tucker påstår at det ikke var noen «smack heads in the band» og kilder tett opp mot bandet som danseren Gerard Malanga (Malanga og Bockris) påstår The Velvet Underground ikke brukte heroin, er det andre kilder som hevder det motsatte. Richard Witts gir for eksempel Reeds og Cales heroinbruk en viss betydning for musikken (2006: 19). Men også han bemerker at dette foregikk i kontrollerte former. Lou Reed hevder selv at det først var på 1970- og 1980-tallet at narkotikabruken skapte store problemer for ham.<sup>29</sup> Så det kan virke som om myten om The Velvet Undergrounds heroinbruk i hvertfall er overdrevet.

Versene i «Venus in Furs» foregår i en ytre fortellende synsvinkel. Dette kan forstås som beskrivelser av samspillet mellom tjeneren Severin og herskerinnen. Her får vi høre om klærne herskerinnen bruker: skinnende lærstøvler og røyskattpels. I andre vers finner vi linjen «Chase the costumes she shall wear», dette illustrerer hvor viktig herskerinnens klær er for Severin. I tredje vers synger Reed «Kiss the boot of shiny, shiny leather», kysset kan forstås både som en underkastelse og en dyrking av herskerinnen. Videre synger Reed «the belt that does await you», som nok må bety at Severin skal piskes med et belte. Men hvorfor skal han bli slått? Neste linje forklarer det slik: «Strike dear mistress, and cure his heart». Det kan se ut til at Severin ønsker å bli slått av sin herskerinne. Nettopp det er uttrykk for det klassiske S/M

---

<sup>28</sup> Sitatene fra dokumentarfilmen er egne oversettelser.

<sup>29</sup> *Lou Reed: Rock and Roll Heart* (1998).

forholdet. Dette understrekes ytterligere av linjen: «Taste the whip, in love not given lightly». Det er altså kjærlighet i herskerinnens piskeslag.

Refrengene foregår derimot i førsteperson. Disse er mindre konkrete enn versene men de kan tolkes som at Severin beskriver sitt problematiske liv med avhengigheten og elsk-hat-forholdet til sin herskerinne. Dette livet som han ikke klarer å forlate gjør han så sliten at han ønsker han «could sleep for a thousand years». Jeg opplever at Reed har fanget noe av essensen i Sacher-Masochs bok i denne relativt korte teksten. Det er ikke noen løsrevne linjer fra en historie vi hører, men det er sterke og fokuserte bilder. Dette syns jeg understrekes av musikkens suggererende karakter. Slik Severin ikke klarer å komme seg ut av sitt avhengighetsforhold til sin herskerinne, suges lytteren inn i The Velvet Undergrounds sound.

### ***Beatpoesi i rock***

Tema i tekster innenfor pop og rock hadde liten variasjon opp til midten av 1960-tallet. Visesangerne, med Bob Dylan i spissen, hadde imidlertid utvidet temaene i tekstene til blant annet også å ha politiske budskap. Men Lou Reed gikk muligens enda lengre med The Velvet Underground ved å gi førstepersons fremstillinger av tung narkotikabruk og pervertert seksualitet. Sammenligner man The Velvet Undergrounds tekster med andre uttrykk, som for eksempel romaner, var ikke dette radikalt i samme grad. Dette kan forstås i forhold til at rock ble ansett som underholdning myntet på ungdom. Det var langt mindre aksept for hva ungdommen kunne utsettes for av kulturelle uttrykk enn voksne. Som vi har sett i det foregående var en viktig ambisjon for Lou Reed å kunne utvide paletten for populærmusikken.

Det var særlig amerikansk samtidslitteratur han lot seg inspirere av i sin tekstskriving. Dette sier Lou Reed i dokumentarfilmen *Lou Reed: Rock and Roll Heart* (1998): «Jeg var interessert i temaer som ikke hadde vært tatt opp i pop og rock, jeg var opptatt av annerledes ting, jeg var påvirket av folk som Burroughs, Ginsberg, Chandler og Hubert Selby. Det er sånn jeg ville gjøre det, men med trommer og gitar». Det som kjennetegner forfatterne Reed nevner her er at de gjerne henter miljøene sine fra livets skyggesider, som kriminelle miljøer, narkotikamiljøer osv. Allan Ginsberg og William Seward Burroughs II er representanter for det som gjerne kalles beat-forfattere eller beat-poeter.<sup>30</sup> Det var en meget kontroversiell forfatterbevegelse som var spesielt aktiv i 1950-tallets USA. De er særlig kjent for sitt liberale

---

<sup>30</sup> Selv om Lou Reed kun nevner forfatterne ved etternavn så går jeg ut i fra at det er disse han mener.

syn på sex og dop. Disse forfatterne assosieres også ofte med den moderne jazzen fra samme tid. Som Bernard Gendron gjør oppmerksom, på tok jazzen skrittet fra underholdningsmusikk til kunstmusikk på denne tiden (2002: Kap.6 og 7). Det er derfor mulig å se Lou Reeds agenda slik han forsøkte å overføre et opprør som ble gjort i litteraturen og jazzen på 1950-tallet til et opprør innenfor rocken på 1960-tallet. Han må nok ha følt at rocken var langt mer naiv enn det han ønsket at den skulle være. Eller som han sier det selv: «I'd harboured the hope that the intelligence that once inhabited novels and films would ingest rock. I was perhaps wrong» (Bockris & Malanga 2002: 37).

Dette kan virke som et langt og dramatisk skritt å ta innenfor populærmusikken på 1960-tallet. Men det ser ikke ut til at Lou Reed så det slik. Hans ambisjoner må selvsagt ses i lys av tendenser i perioden, ved at pop og rock var i ferd med å bli tatt mer på alvor, og ved at mange utøvere «vokste» med denne tendensen. Det er nok å nevne studiokunsten til The Beatles og The Beach Boys og en allmenn tendens ved at tekst-tematikken ble utvidet fra naiv kjærlighetsskildring til å favne surrealistisk-inspirerte tekstunivers, men også en mer samfunnsrelatert tematikk. Kanskje er det derfor naturlig at Lou Reed sier som han gjør i dette intervjuet:

**Q:** Where did the notion first arise, for you, that the subject matter of songs like «Heroin» [...] was something that could be presented in a pop or rock song format?

**A:** Well I'd been reading Burroughs and Ginsberg and Selby. I was a big fan of certain kinds of writing. I had a B.A. in English. So why wouldn't I? It seemed so obvious and it still does. There was a huge uncharted world there. It seemed like the most natural thing in the world to do. That's the kind of stuff that you might read. Why wouldn't you listen to it to? You have the fun of reading that, and you get the fun of rock on top of it.

**Q:** It seems obvious now, but...

**A:** It seemed obvious then. Well, to me (DiPerna 1998: 52).

Lou Reed var på ingen måte alene om å skrive om narkotika i poptekster på den tiden. Vestkystscenen var full av dop-allegorier. Aller tydeligst er dette kanskje hos The Doors. Bandnavnet er hentet fra tittelen til boken *The Doors of Perception* (1954) av Aldous Huxley. Den handler om bevissthetsutvidende stoffer, og var svært viktig i hippiebevegelsens legitimering av egen dopbruk. Teksten til The Doors låta «The Crystal Ship»<sup>31</sup> kan tolkes som en poetisk hylling av LSD-rus. Det finnes mange lignende eksempler på andre låter med

---

<sup>31</sup> Låta er å finne på The Doors album *The Doors* (1967)

tilsvarende tematikk fra hippiescenen. Felles for dem er at temaet ikke er så åpenbart som hos The Velvet Underground. Hvem kan misforstå hva en låt med tittelen «Heroin» handler om? Lou Reed hevder imidlertid at han forsøker å beskrive fenomenet uten å ta stilling til det. Jeg tror Reed ønsket at «Heroin» skulle oppfattes som en sosialrealistisk skildring av noe som skjer hver eneste dag. Harry Shapiro sier dette om forskjellene mellom dopens rolle i tekstene til bandene innenfor hippiescenen og The Velvet Underground: «With their acid-drenched lyrics, the muses of California offered escape and a promise of a better world, full of peace, love and harmony; Lou Reed offered a one-way train ride to hell. With the Velvet Underground there were no escape» (Shapiro1988: 118). Dette var en side ved New Yorks virkelighet Reed antakelig selv så på nært hold. Som en av beatgenerasjonens store helter hadde Charlie Parker gått til grunne i New York på grunn av heroinbruk i 1955 (Jf. Russell 1978). Byen hadde således en historie med tung narkotikabruk blant musikere og kunstnere allerede fra 1940-tallet av, og det var lite her som minnet om vestkystens angivelige harmoniske tilsander, slik Shapiro er inne på.

### ***Plateversjonen versus Demoversjonen***

Fra tiden før plateinnspillingen finnes det demoversjoner av de fleste låtene fra «Banan-plata». Dette er enkle opptak gjort hjemme hos medlemmene i bandet. De er gjort før Maureen Tucker og vokalisten Nico er inne i bildet.<sup>32</sup> Det er interessant å sammenligne disse versjonene med de endelige plateversjonene av låtene fordi vi dermed kan se noe av utviklingen. Det er tildels svært store forskjeller på demoversjonene og de endelige versjonene av låtene på «Banan-plata». På demoversjonen av «Venus in Furs» er det ikke Lou Reed som synger men John Cale. Han har en helt annen måte å synge den på. John Cale er walisisk og han synger derfor med en walisisk aksent. Men han synger låta også mye renere og klarere enn det Lou Reed gjør. Jeg vil beskrive det som opphøyet tradisjonell visesang. Teksten er den samme, men får en helt annen undertone når innholdet krasjer sånn med måten det synges på. Man kan formelig høre britisk høyland med store gressletter, mens teksten handler om pervertert seksualitet. En ironisk forståelse av teksten er her mulig, skjønt kanskje bandets medlemmer åpnet for muligheten av at slike seksuelle forhold kunne funnet sted nettopp i et slikt miljø?

---

<sup>32</sup> Nico er fotomodell og skuespiller som sang på flere av låtene på «Banan-plata». Hun er ikke med på «Venus in Furs». Jeg vil komme tilbake med en mer grundig presentsjon av Nico's rolle i bandet.

Uansett ligger uttrykket i vokalen mye nærmere innholdet i teksten når Lou Reed framfører teksten. Det er som om han synger det skittent. Både melodi og tekst blir nå mer utydlig ved at Reed synger med en nasal, lukket klang på stemmen. Men denne stemmen er svært viktig, for den er stor og svært særpreget, og fyller ut mye av lydbildet der den ligger langt fremme i miksen. Imidlertid tror jeg ikke innholdet i teksten nødvendigvis menes annerledes på plateversjonen enn på demoversjonen. De syntes kanskje ikke de trengte å overtydeliggjøre den eventuelle ironien i det, noe som kan ha vært en feilvurdering når man ser på alle misforståelsene fra de som tror det er sin egen seksualitet Reed synger om. Jeg tror imidlertid heller at The Velvet Underground enkelt og greit bare ønsket å fortelle denne historien, og det uten nødvendigvis å ta stilling til innholdet. I en slik forståelse mener jeg de arrangementsmessige løsningene og det vokale foredraget er svært vellykkede i forhold til å underbygge temaet i teksten.

Låtas arrangementer er, i likhet med det vokale foredraget, også svært forskjellige i demoversjonen og plateversjonen. Demoversjonen har enkle gitararrangement som understreker det britiske visepreget, mens plateversjonen har den framtrepende bratsjdronen som skaper et dystert bakteppe for låta. De monotone paukeaktige trommene – som vi ovenfor har sett at kan ha en afrikansk forankring – kan i lys av teksten lett gi assosiasjoner til musikk fra en eldre tid, kanskje fra miljøet og tiden handlingen i boken *Venus in Furs* finner sted.

Eller kanskje det ikke er så mye sammenheng mellom teksten og musikken? Lou Reed sier selv at han likte tittelen og ønsket å skrive en sang som passet til den. Kanskje forsøker han bare å fortelle denne historien i konteksten av en rockelåt. Som jeg har vært inne på tidligere så er det gjerne slik Reeds tekster er. Han forteller en historie, men uten nødvendigvis å ta stilling til det han forteller om. Normalt så handler historiene hans om det han ser rundt seg i samtidens New York, men i dette tilfellet så er historien hentet fra en bok fra 1800-tallet.

Selv om historien er fra 1800-tallet så må tematikken sies også å ha vært aktuell i forhold til miljøet de befant seg i. De øvde i Andy Warhols atelier The Factory og var en del av miljøet rundt ham. Dette var et miljø preget av blant annet transeksuelle, avantgarde kunstnere og ulike personligheter som følte de ikke passet inn i samfunnet. Et åpent og eksperimentelt forhold til seksualitet hadde en fremtredende plass i dette miljøet. Flere av Lou

Reeds senere tekster, som for eksempel «Walk on the Wild Side», handler om miljøet rundt Andy Warhol og The Factory.<sup>33</sup>

## 2.5 Omstendighetene rundt innspillingen av «Banan-plata»

### *Innspillingen av «Banan-plata»*

The Velvet Underground fungerte slik at alle musikerne i bandet bestandig spilte på alle låtene. Dette er slett ikke uvanlig i rockeband. Noen av bandmedlemmene trakterte ulike instrumenter; John Cale spiller først og fremst bass, men han spiller også bratsj på noen låter. Han spiller også en del piano og orgel, men det er primært pålegg gjort i etterkant. På de låtene han spiller bratsj tar Sterling Morrison over bassen. Dermed forekommer det aldri at det er to gitarer og bratsj samtidig. Det er enten bratsj og en gitar eller to gitarer og ingen bratsj. Jeg vil si låtene hvor Morrison tar over bassen er mindre preget av rock'n'roll, enn de låtene hvor også han spiller gitar. Dette skyldes både at det da blir én gitar mindre i lydbildet, men også at Morrison spiller gitar på en mer typisk rock'n'roll-måte.

«Venus in Furs» er en låt hvor Morrison spiller bass. Han er først og fremst en gitarist, og jeg mener bassspillet hans bærer litt preg av det. Han har ikke den tyngden i tonen som bassister gjerne har. Det er ikke noe galt eller forstyrrende i det han gjør, men John Cale er i større grad en bassist i mine ører. Live er det mer naturlig at man velger en løsning der gitaristen tar over bassen når bassisten skal spille et annet instrument. The Velvet Underground velger imidlertid også å gjøre det i studio, noe som kan forstås ut fra flere forhold.

For det første var det rent praktiske og økonomiske hensyn: bandet hadde svært begrensede midler. Det å leie seg inn i et studio for å spille inn en plate er svært kostbart, og i enda større grad i 1966 enn i dag.<sup>34</sup> Plata ble spilt inn før bandet visste hvor de skulle gi den ut. De eneste midlene de hadde kom sannsynligvis fra Andy Warhol, samt litt egenkapital.<sup>35</sup> Det var ikke bare noen få låter de skulle spille inn heller, men et helt album. Derfor hadde de

---

<sup>33</sup> «Walk on the Wild Side» er på Lou Reeds album *Transformer* (1972)

<sup>34</sup> Utlegget var antakelig på rundt 3000 dollar selv om John Cale flere steder hevder summen var ca 1500 dollar (Flanagan 1989).

<sup>35</sup> Det er uenighet om disse pengene var Warhols eller bandets. Men det dreier seg sannsynligvis om penger generert av showene de gjorde sammen med Andy Warhol kjent som «Exploding Plastic Inevitable».

ikke noe annet valg enn å gjøre det på en mest mulig tidsbesparende måte. Det vil si å spille inn alle instrumenter samtidig.

Studioet de spilte plata inn i hadde ikke mulighet til å isolere de ulike instrumentene. Alt ble gjort samtidig i samme rom. På grunn av overhøringer ekskluderte de dermed muligheten for å bytte ut noen av sporene senere. Lou Reed sier i flere intervjuer at plata ble spilt inn live i studio. Men dette er en sannhet med modifikasjoner. For selv om det meste ble gjort akkurat slik de spilte låtene live, så ble det også gjort noen pålegg i etterkant. John Cale har lagt orgel på «Heroin», piano på «I'm Waiting for the Man» og «All Tomorrow's Parties», som Nico også synger to vokalstemmer på.

Uansett ble innspillingen gjort svært enkelt også etter datidens standard, og tett opp mot en livekonsert. Men ved siden av praktiske og økonomiske hensyn lå det til grunn som jeg vil kalle ideologiske eller estetiske hensyn. The Velvet Underground var ute etter et spontant og upolert uttrykk. De ville at det skulle låte ekte og akkurat slik det låt når de spilte live. De ønsket å fremheve de naturlige variasjonene i låtene. «Venus in Furs» er da også en av låtene på «Banan-plata» som tilsynelatende er gjort helt live i studio.

### ***Alternative versjoner fra første studiosession***

AT AUCTION: ARGUABLY THE RAREST & MOST IMPORTANT ROCK'N'ROLL AND POP-ART ARTIFACT IN THE WORLD<sup>36</sup>

Dette er overskriften til en annonse på nettauksjonen ebay.com. Det er faktisk det eneste kjente eksemplaret av demo-LP'en til The Velvet Underground & Nico som er lagt ut til salg for hvem som helst. Det var denne som ble sendt til plateselskap for å skaffe bandet platekontrakt. Helt hvem som helst kan nok ikke kjøpe den. For i skrivende stund (vinteren 2006), og med 18 timer igjen, så ligger høyeste bud på 155 000 dollar. Mannen som selger denne historiske «gjenstanden» er den kanadiske musikkelskeren Warren Hill. Han fikk selv kjøpt den på et brannsalg for 75 cent. De fleste hadde gått ut i fra at denne plata var gått tapt. I følge Warren Hill er innspillingene på plata mye av det samme som på den endelige versjonen, men med noen interessante unntak. Det Hill forteller om de alternative «takene» er svært interessant for meg, fordi det illustrerer de store variasjonene som kunne være på låtene

---

<sup>36</sup> [http://cgi.ebay.com/VELVET-UNDERGROUND-NICO-1966-Acetate-LP-ANDY-WARHOL\\_W00QitemZ300054910309QQihZ020QQcategoryZ306QOrdZ1QQcmdZViewItem](http://cgi.ebay.com/VELVET-UNDERGROUND-NICO-1966-Acetate-LP-ANDY-WARHOL_W00QitemZ300054910309QQihZ020QQcategoryZ306QOrdZ1QQcmdZViewItem) (lest 8.12.2006)



innenfor et kort tidsspenn. Det ser ut til at det aller meste av alternative «takes» av låtene på «Banan-plata» er gått tapt, så disse vitneutsagnene er svært verdifulle.

Jeg må stole på Hills beskrivelser, siden dette aldri er blitt gitt ut verken i offisielle eller uoffisielle utgaver. Hill forsøker å få mest mulig penger fra dette salget, så det er klart at jeg må ta det med i vurderingen av hvor sikker kilde han er. Det han sier bekreftes imidlertid av ulike aktører fra tiden rundt innspillingen. Det blir ofte sagt at The Velvet Underground improviserte mye i studio.

Dette er hva Hill sier om første spor på plata: «European Son- completely different version. Guitar solo is much bluesier. Less noisy and experimental. Longer by 2 minutes or so». «European Son» er siste spor på den endelige versjonen. Det er også den låta med de tydeligste referansene til frijazz. Dermed vil jeg si det er det sporet som ligger lengst unna et populærmusikkuttrykk. Dermed er det dette representantene for de ulike plateselskapene hørte først. Dette kanskje forklarer reaksjonen fra plateselskapet Colombia bedre. Etter gjennomhøring skal de, ifølge lyd mannen Norman Dolph, ha sagt: «do you think we're out of our f\*\*king minds?».<sup>37</sup> Skal vi tro Hill, virker det altså som om det også ble spilt versjoner av denne låta som ikke var så fullt så eksperimentelle. Dette mener jeg må bety at The Velvet Underground hadde store variasjoner i forhold til hvordan de spilte låtene sine. Det indikerer at improvisasjonene de gjorde i studio var veldig reelle improvisasjoner, og langt unna tilnærmet innøvde improvisasjoner, som er vanlig i pop og rock. At dette «taket» faktisk er to minutter lengre enn den versjonen som til slutt ble brukt på plata, understreker i hvor stor grad de improviserte på denne låta i studio. Nå er det klart at karakteren denne låta har i den utgitte versjonen i stor grad bærer preg av å ha en improvisert form og innhold. Men det kan virke som om de ulike «takene» har enda større variasjon enn hva jeg hadde forestilt meg.

Det kan virke som om variasjonene også må ha vært store på låtene med mer faste arrangementer. Slik beskriver Hill henholdsvis «I'm Waiting for the Man» og «Heroin»: «I'm Waiting For The Man- Different take than released version. Guitar line is completely different. Vocal inflections different, and a few different lyrics. No drums, just tambourine. Bluesy guitar solo» og «Heroin-Completely different take than released version. Guitar line is different. Vocal inflections different, and a few different lyrics. Drumming is more primitive & off kilter. There is a tambourine dragging throughout the song». Spesielt syntes jeg det er interessant at gitarspillet skal være så annerledes enn de endelige versjonene. Jeg oppfatter gitarspillet på disse låtene som ganske satt. Det virker som om improvisasjonen må ha vært

---

<sup>37</sup> Hentet fra samme annonse.

sterkt tilstede hos The Velvet Underground i de fleste aspekter ved musikken. En mulig tolkning av disse uttalelsene er Ornette Colemans betydning for Lou Reed og The Velvet Underground. Som nevnt utmerket Coleman seg med en type total improvisasjon ved at både soloer (i tradisjonell forstand), rytme og komppfigurer ble interaksjonselementer i en kollektiv fri framføring hvor alt kunne skje. Så langt gikk ikke The Velvet Underground, men i mildere form fant Colemans konsept grobunn også her.

Den siste låta som finnes i en annen miks er «Venus in Furs». Dette er hva Warren Hill sier om den: «Venus In Furs- Different take than released version. Vocal inflections completely different. Instrumentation more based around Cales' violin than the guitar as in the released version». Det virker dermed som om Reed varierte mye i forhold til tekst og måten han synger. Dette er noe som kommenteres i forhold til alle låtene som her finnes i andre «takes». Variasjon i vokalframføring er også noe som understrekes i Lou Reeds øvrige karriere, spesielt i forhold til hva han gjør i ulike live opptredener. John Cale berømmer flere steder Reeds evne til å improvisere vokalt. Dette referer Tony Conrad til i dette sitatet:

The thing is, John was really impressed with Lou because Lou had this unique ability to sing lyrics. He would go out there without anything in his head at all and just sing songs. Lyrics would just come out of his mouth. You didn't know where they came from but suddenly he was doing rock'n'roll (Bockris & Malanga 2002: 21).

Disse rapportene fra Warren Hill understreker variasjonene i måten The Velvet Underground spilte den enkelte låt på, men det er også verdt å merke seg at de låtene som er annerledes er de som bandet fikk mulighet til å spille inn på nytt. De nye innspillingene ble gjort i et mer profesjonelt studio og med den langt mer erfarne produsenten Tom Wilson, som også har produsert album med blant annet Bob Dylan, Simon & Garfunkel og The Mothers of Invention.<sup>38</sup> Det er sannsynlig at også han må ha spilt en rolle ved å legge til rette for variasjonene fra første til andre innspillingsperiode.

### ***Andy Warhols design av The Velvet Underground***

Det er vanskelig å gi et tilfredsstillende svar på hvem som egentlig har produsert «Banan-plata». I coveret er det kunstneren Andy Warhol som er kreditert som produsent. Men kan det stemme da? Dette sier Reed og Cale om det:

---

<sup>38</sup> <http://wc07.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:3zfexquglde> (20.09.2006)

**Reed:** Andy was the producer and Andy was in fact behind the board gazing with rapt fascination...

**Cale:** ...at all the blinking lights.

**Reed:** ...At all the blinking lights. He just made it possible for us to be ourselves and go right ahead with it because he was Andy Warhol. In a sense he really did produce it, because he was this umbrella that absorbed all the attacks when we weren't large enough to be attacked... as a consequence of him being the producer, we'd just walk in and set up and do what we always did and no one would stop it because Andy was the producer. Of course he didn't know anything about record production – but he didn't have to. He just sat there and said «Oooh, that's fantastic» and the engineer would say, «Oh yeah! Right! It is fantastic, isn't it?» (Flanagan 1989: 3).

Dette sitatet gir en god beskrivelse av Warhols rolle slik den kan ha vært. Det er ganske åpenbart at de i tillegg til Warhol var avhengige av teknikere til å gjøre den praktiske jobben i tilknytning til innspillingen. Teknikerne hadde i følge Joe Harvard ingen beslutningsautoritet i forhold til spørsmål om arrangementer, valg av hvilke «takes» som skulle brukes osv (2002: 40). De gjorde likevel en svært viktig jobb i forhold til å få opptakene av musikken som ble spilt så klare og balanserte som mulig.

En av teknikerne var John Licata. Han vektlegger John Cales rolle under innspillingene, og hevder han gjorde jobben som «creative producer» (Harvard 2004: 40). Licata sier det var Cale som tok avgjørelsene i forhold til det musikalske. Dette rimer også godt med hvilken rolle Cale gir seg selv i bandet i sitatet lenger opp der han ser på The Velvet Underground som et forsøk på å kombinere hans musikalske idéer med Reeds låtskriving.

Norman Dole, som er en annen tekniker fra innspillingen, sier at det var Cale, Reed og Morrison som bestemte hvilke «takes» som skulle brukes, og at Reed tok mange avgjørelser i forhold til hvordan musikken skulle mikses (Harvard 2004: 45). Det er ikke så rart at Reed hadde en slik rolle, siden han hadde mye studioerfaring fra sin tid som låtskriver for plateselskapet Pickwick.

Da det ble klart at plata skulle gis ut på Verve, fikk bandet betalt litt studiotid i Los Angeles sammen med den erfarne produsenten Tom Wilson. Her ble noen låter spilt inn på nytt, noen låter fikk flere pålegg og alt fikk ny miks. De første teknikerne The Velvet Underground jobbet med var uerfarne, Wilson må nok ha spilt en stor rolle i forhold til å rydde opp i innspillingene slik at sluttproduktet fikk en mer profesjonell utforming.

Det er altså en rekke ulike aktører som spiller sine roller i forhold til produksjonen av «Banan-plata». Joe Harvard mener man kan se det slik at Andy Warhol ikke bare produserte

bandet, men at han produserte produsentene også (2004: 42). Han er med hele veien, uten den tekniske innsikten, men med den nødvendige kunstneriske autoriteten til å hjelpe de ulike kreative kreftene i og rundt The Velvet Underground til å nå sitt felles mål. Og er det ikke nettopp det en god produsent skal? Likevel verserer det mye forvirring, uenighet og ulike versjoner av hvorfor han er kreditert som produsent av «Banan-plata». Det er ikke så rart siden det eneste konkrete arbeidet han gjorde var å illustrere coveret. Jim Irvin og Colin McLearn hevder Warhol insisterte på å bli kreditert som produsent på grunn av de økonomiske bidragene (2003: 80). Maureen Tucker oppfattet det hele som en slags spøk, som alle synes var morsom i og med at det var så åpenbart at han ikke var produsenten på plata (Bockris og Malanga 2002). Det virker også logisk at plateselskapet mente det var gunstig fordi de ville prøve å selge plater på hans navn. Det er kun bananillustrasjonen og Andy Warhols navn som pryder forsiden av det originale coveret. Platetittelen og bandnavnet var altså ikke å finne på der.

Slik betegnelsen brukes i sammenheng med filminnspillinger er produsenten langt mindre involvert i det konkrete arbeidet med selve produktet, enn slik det brukes i sammenheng med plateinnspillinger. Simon Frith hevder filmprodusenten gjerne er en representant for finansieringen, den som holder et øye med at regissøren holder seg innenfor de økonomiske og konseptuelle rammene for produksjonen (1983: 111). Mens produsenten på en plateinnspilling vanligvis er mer involvert i det konkrete kreative arbeidet i studio. Det er åpenbart at Warhol la mye til rette for, og bidro økonomisk til innspillingen av «Banan-plata». Betegnelsen er derfor ikke så unaturlig sett fra et filmståsted. Warhol er mye mer vant til å jobbe innenfor filmmediet, så man kan tenke seg at han har tatt med seg måten å se på produsentens rolle derfra og over på en plateinnspilling.

Warhol kan altså ikke sies å ha produsert «Banan-plata» slik ordet tradisjonelt brukes i forbindelse med plateinnspillinger. Likevel virker det åpenbart at han må ha vært svært viktig for produksjonen. Kanskje aller viktigst var han i forhold til å få bandet til å stole på seg selv og musikken sin. Det å bli anerkjent av en verdenskjent kunstner må ha gitt The Velvet Underground tillitt til seg selv og det musikalske materialet, en tillit basert på at det de gjorde skilte seg positivt ut i rocken i 1966/67. Lou Reed bedyrer i flere sammenhenger at det han og The Velvet Underground gjorde var unikt. Likevel er det vanskelig å vite hvor lenge bandet hadde holdt det gående med begrenset suksess og mye motstand uten Warhols anerkjennelse. Om sin respekt for Warhol sier Reed for eksempel følgende:

Andy told me that what we were doing with music was the same thing he was doing with painting and movies and writing, i.e. not kidding around. To my mind nobody in music was doing anything approximated the real thing, with the exception of us. We were doing a specific thing that was very, very real. It wasn't slick or a lie in any conceivable way, which was the only way we could work with him. Because the first thing I liked about Andy was that he was very real (Bockris & Malanga 2002: 37).

Sterling Morrison forteller at de prøvde å spørre Andy Warhol om hva han syns de burde gjøre i forbindelse med innspillingen. På de spørsmålene ga han svar som «Well, what would you like to do?» (Heylin 1993: 15). Morrison oppfattet svarene hans som sarkastiske, mens Maureen Tucker oppfattet dem sokratiske. Kanskje anså hun Warhol på denne måten som en fødselshjelper for «Banan-plata». Uansett hvordan de oppfattet tonen i det Warhol sa til dem, så er de begge enige om at det hjalp dem til å stole på at de gjorde ting rett. Warhol ønsket at plata skulle låte likest mulig det bandet gjorde live og på øvinger i The Factory. Eller som han selv uttrykte det: «I was worried that it would all come out sounding too professional. But with The Velvets, I should have known I didn't have to worry – one of the things that was so great about them was they always sounded raw and crude» (Bockris og Malanga 2002: 120). Støyelementer, som gitarfeedback, og typiske avantgarde-elementer, som frijazz-lignende bratsj- og gitarsoloer, har fått bli stående uberørt. Spontaniteten i uttrykket, både i forhold til form og innhold, kan være det Warhol referer til som «raw» og «crude» hos bandet. Det er lite trolig at plateselskapet hadde latt det passere uten en så prominent skikkelse som Warhols anerkjennelse. Kanskje Warhol på denne måten sørget for at musikken fikk beholde de radikale og avantgarde-elementene fra liveopptredenene over på plata?

Det er trolig at noen uansett hadde sett det åpenbare kommersielle potensialet i Lou Reeds låter. Det er derfor sannsynlig at de hadde fått gitt ut dette materialet også uten Warhols hjelp. Men uten denne hjelpen, ville produktet ha blitt et annet. Kanskje ville det ha blitt en mer polert produksjon, med en sterk nedtoning av de avantgarde elementene. Det er sansynlig at Lou Reed eventuelt ville fått det utgitt i en annen bandkonstellasjon.

Dermed vil jeg anta at Warhols involvering i bandet har bidratt til å åpne helt andre dører enn det som ville vært tilfelle uten hans bidrag. Warhol sørget for å gjøre The Velvet Underground til viktige aktører innenfor kunstscenen. Lou Reed opplevde det nok også slik. Warhols assistent Ronnie Cutrone sier: «Lou was just trying to take it out of an art context and Andy said, «Fine. That's perfect»» (Bockris og Malanga 2002: 129) The Velvet Underground ble nok lei av å finne seg selv i situasjoner hvor de spilte for 50-åringer som

egentlig ønsket å se Warhols suppebokser.<sup>39</sup> For selv om Lou Reed hadde åpenbare ambisjoner i avantgarde retning, så la han aldri skjul på at han ønsket å bli en rockestjerne. Et annet sentralt spørsmål er hvorfor Andy Warhol i det hele tatt involverte seg med The Velvet Underground. Hva var motivasjonen hans? Andy Warhol anså det å starte et popband som et naturlig skritt i sitt popartprosjekt, der idéen var at alle kunne gjøre alt og at populærkultur hadde samme verdi som kunst (Hopkins 2000: kap. 4). Warhol forsøkte seg som vokalist i et band satt sammen av venner og kollegaer fra The Factory. Men i likhet med så mye annet av Warhols arbeide, bestemte han seg snart også her for å overlate jobben til andre.

Den opprinnelige idéen var at han kunne tjene mer penger på filmene sine ved å sette dem inn i en rock'n'roll kontekst. Bandet han bestemte seg for å bruke til dette var The Velvet Underground. Selv om det opprinnelig var økonomiske motiver som lå bak idéen, så var det neppe det kommersielle potensialet som førte til at Warhol ønsket å knytte til seg nettopp The Velvet Underground. Jeg tror heller det var deres røffe, upolerte stil og den eksperimentelle lekenheten innenfor rock'n'roll uttrykket han falt for. Warhol sier følgende om hva han likte ved bandet:

...one of the things that was so great about them was they always sounded raw and crude. Raw and crude was the way I liked our movies to look, and there's a similarity between the sound in that album and the texture of *Chelsea Girls*, which came out at the same time (Bockris og Malanga 2002: 120).

The Velvet Underground ble en del av Andy Warhols multimediashow *Exploding Plastic Inevitable*. Showene fant sted på klubben «The Dom» som lå i East Village på Manhattan. Der ble flere av Warhols filmer og ulike lysbilder vist om hverandre på veggene. Samtidig med det var det et omfattende lysshow, ekspressiv moderne dans og altså The Velvet Underground.

Bandet hadde allerede laget musikk til ulike eksperimentelle undergrunnsfilmer. De hadde også ved flere anledninger stått bak lerretet og spilt til fremvisninger. Så det var verken nytt for dem å bli satt i en kunstkontekst eller å jobbe tett opp mot filmmediet. Warhol satt derimot et sterkere fokus på bandet enn hva som hadde vært tilfellet med de tidligere filmprosjektene de hadde vært med på. Han plasserte dem på en scene foran lerretet, slik at de også ble en del av det helhetlige visuelle uttrykket.

---

<sup>39</sup> Jeg viser her til Warhols maleri av Campbell's Soup Cans fra 1962

## **Introduksjonen av Nico**

Warhol var ikke helt fornøyd med The Velvet Undergrounds visuelle fremtoning på scenen. Det hadde han imidlertid en løsning på, som danseren og Warhols assistent Gerard Malanga beskriver slik: «Andy decided to throw Nico into the act because the Velvets themselves were not very charismatic onstage and Andy wanted a spotlight on someone» (Heylin 1993: 16). Det går an å se Warhols introduksjon av modell, filmstjerne og *chanteuse*<sup>40</sup> Nico<sup>41</sup> for The Velvet Underground som et ledd i å designe bandets visuelle uttrykk.

Warhol oppfatter på mange måter seg selv som designer like mye som kunstner, og setter spørsmålsteget ved gyldigheten av distinksjonen mellom design og kunst (Hopkins 2000: kap.4). Fremtoningen av den klassiske skjønnheten Nico, kledd i hvitt foran fire sortkleddede gutter skaper, en sterk kontrast og er derfor visuelt effektivt. At trommeslageren i bandet, Maureen Tucker, er en jente, var det få som fikk med seg i starten. Warhol mente bandet trengte en tydeligere frontfigur enn Lou Reed, som gjerne sto med ryggen til publikum.

Det verserer svært ulike versjoner av historien om Nicos inntreden og rolle i bandet. Lou Reed hevder at de ble introdusert for henne av Warhol, men at det fullt ut var deres valg og initiativ å ta henne med. Jim Irvin og Colin McLearn hevder at hennes inntreden var et premiss for at Warhol ville samarbeide med bandet (2003: 80). Hennes rolle var i alle tilfeller ikke uproblematisk. Nico ønsket seg egentlig et backingband, mens Lou Reed ikke likte at hun tok fokus bort fra ham. Etter oppfordring fra Warhol skrev Reed motvillig noen sanger for henne, men foretrakk fremdeles å synge de fleste selv. Nico var frustrert over bare å stå på scenen uten noe å ha noen egentlig oppgave der. Sterling Morrison skal i den forbindelse ha sagt at: «We have a statue in the band». Dette virker ikke å ha plaget Warhol, som nok var fornøyd med at hun bare sto der og så vakker ut, noe som understreker at han først og fremst introduserte henne for bandet som et visuelt element.

Da det ble klart at The Velvet Underground skulle spille inn en plate, ville ikke Reed ha Nico med. Men han aksepterte det likevel til slutt. De brukte mye tid i studio for å få henne til å synge vart og forsiktig, istedenfor å benytte det John Cale karakteriserte som hennes göterdemmerung stemme, med henvisning til Wagners dramatiske mezzosopraner.

---

<sup>40</sup> *Chanteuse* er betegnelsen hun har i coveret på «banan-plata» som understreker hennes europeiske bakgrunn og den noe spesielle rollen hun hadde i bandet som en andre solovokalist.

<sup>41</sup> Nico er et artistnavn hun tok etter rollen hun spilte i Fellinis *La Dolce Vita*. Hennes egentlige navn er Christa Päffgen.

Nico kritiseres mye for to egenskaper ved vokalen: den massive opera-aktige stemmekvaliteten og antydninger til tysk aksent. Særlig gjelder dette samtidig medias omtale av henne. Men også i dag er det kommentatorer som føler en viss ambivalens i forhold til hennes deltagelse på plata. Torgrim Eggen og Sindre Kartvedt sier dette om Nicos rolle på «Banan-plata»: «På toppen har de en tysk «chanteuse» som ikke kan synge, den tidligere fotomodellen Christa Pfäffgen, eller Nico. Det var Warhol som introduserte henne for kvartetten» (Eggen og Kartvedt 1999: 19). Det kan være lett å falle for fristelsen, slik Eggen og Kartvedt har gjort her, å tolke det visuelle som det viktigste en fotomodell bidrar med i et band som attpåtil har Andy Warhol som produsent. Jeg mener det hun tilfører plata rent klanglig gjennom sine vokalprestasjoner er vel så viktig. Med sin dype og avbalanserte stemme og snev av tysk aksent, synes jeg hun tilfører plata en kjølig kontinental dekadens. Dette er med på å understreke budskapet i tekstene og musikken i de låtene hun synger.

Det er stor forskjell på de låtene Reed har skrevet for Nico og de han selv synger. Nico-låtene er kortere, med et mer åpent lydbilde.<sup>42</sup> Det melodiske og tekstene er enklere og klarere i formen, enn hva som er tilfelle på de låtene Reed synger selv. Jeg vil si tekstene i disse låtene ikke har så sterkt tabubelagte temaer som i mange av låtene Reed synger selv. Likevel beveger Reed seg også her tett opp mot grensen for hva som var akseptabelt innenfor et populærmusikkuttrykk anno 1967. Stemningen i tekstene er som Nico selv; kjølig og dekadent. Det er nærliggende å forstå det dit hen at Reed skriver sin tolkning av henne inn i tekstene hun synger.

«Femme Fatale» er en beskrivelse av en kynisk uimotståelig vakker kvinne som uten følelser legger ned menn i stort antall. Nico hadde korte affærer med både Reed og Cale, samt forbløffende mange andre berømte personligheter som Bob Dylan, Iggy Pop og Jim Morrison.

«All Tomorrow's Parties» handler om en jente som kontinuerlig er på fester, og om hvordan dette tærer på henne. Kanskje var det en beskrivelse av Nico selv? Maureen Tucker hevder de aldri var sammen med Nico utenom når de spilte eller øvde. Tucker påstår at Nico levde et jet-set liv blant skuespillere og modeller. Den siste Nico-låta på plata er den vakre kjærlighetsballaden «I'll Be Your Mirror». Bockris og Malanga mener Lou Reed må ha skrevet den låta mens han var forelsket i henne, siden den har en mye varmere tone enn de øvrige Nico-låtene (2002: 118).

Jeg vil også karakterisere «Sunday Morning» som en Nico-låt, til tross for at Reed her synger hovedvokalen selv, mens Nico bare korer noen steder. Filmregissør, og Warhols høyre

---

<sup>42</sup> Jeg refererer til låtene Nico synger som Nico-låtene selv om både tekst og musikk er skrevet av Lou Reed.



hånd, Paul Morrissey, hevder Lou Reed opprinnelig skrev låta for Nico, men insisterte på å synge den selv da de skulle spille den inn i studio (Bockris og Malanga 2002: 49). Reed forsøker her å beskrive den lett paranoide følelsen man kan ha tidlig søndag morgen etter å ha vært ute og festet natten før. Han formidler dermed noe av den samme dekadens som i «All Tomorrow's Parties» og «Femme Fatale».

Nico-låtene er mindre preget av de avantgarde musikalske elementene som kjennetegner mange av de øvrige låtene på «Banan-plata». Det er heller ikke mye å spore av rock'n'roll bandet The Velvet Underground her. Jeg mener de har en viktig funksjon på plata ved å være vakre og melodiose kontraster mot de tyngre, lengre og mer avantgarde låtene. Jeg opplever at disse kontrastene gjør både de enkle melodiose og de støyete avantgarde drivkreftene på plata tydeligere og dermed mer effektfulle.

### ***The Velvet Underground og kunstscoleretningen***

Simon Frith og Howard Horne (1987: 1) hevder at det er sammenheng mellom britiske bands suksess på 1960-tallet og deres bakgrunn fra kunstscoler. De mener disse bandene utviklet en bevissthet i forhold til hva det vil si å være popstjerne, ved å overføre bohemske og romantiske idéer fra kunstverden til popverden. Med dette definerte de en ny popstjernementalitet.

Kunstscoleretningen var langt mer marginal i USA enn i England. Frith og Horne hevder Andy Warhol håpet å oppnå en tilsvarende økonomisk suksess, som de britiske bandene, med The Velvet Underground (1987: 111).<sup>43</sup> Han håpet å oppnå dette ved å jobbe med deres selvbevissthet på The Factory. Han oppnådde ikke de økonomiske resultatene han hadde håpet på, derimot hevder Frith og Horne at The Velvet Underground ble rollemodeller for en avantgarde innen rock'n'roll, med deres selvbevisste, intellektuelle «trash» estetikk.<sup>44</sup> De konkluderer med at The Velvet Underground formet en synlig kunstscolescene i USA (ibid.: 112).

Det er først og fremst den musikalske eksperimenteringen og samarbeidet med Warhol som ligger til grunn for Frith og Hornes innlemmelse av The Velvet Underground i den amerikanske kunstscoleretningen. Videre synliggjør Nico det bohemske hos The Velvet Underground med sin dekadente stil; både slik det fremstår i låtene hun synger, og i hennes

---

<sup>43</sup> Kunstscoleretning er Anne Danielsens (1993) oversettelse av Frith og Hornes «The art school context».

<sup>44</sup> Jeg bruker ordet trash fordi jeg føler ordet ikke er mulig å oversette til norsk uten å miste vesentlig deler av innholdet.

livsførsel. På denne måten kan Nico ha vært med på å forme en popstjernementalitet på den amerikanske populærmusikkscenen.

## 2.6 Mottakelsen og fremveksten

### *Nesten en total ignorering*

«Banan-plata» ble svært dårlig promotert, og den ble kun belønnet med én anmeldelse da den kom. Lou Reed hevder blant annet at de ble ignorert av plateselskapet. Musikken kan ha vært for vanskelig å forstå for plateselskapet Verve, som hadde signet dem. Det samme gjaldt antakelig for publikum og pressen.

While listening to this album, it is best, perhaps, to put yourself in the frame of mind that you might assume while listening to Indian music, for the Velvet Underground produces a type of music that is distinctly different from American popular music (Jacobs 1967: 51).

Slik åpner Timothy Jacobs sin anmeldelse av «Banan-plata» i det lille magasinet *Vibrations*. Dette er den eneste anmeldelsen plata fikk da den kom i 1967. I virkeligheten sier denne innledningen mye om hvordan et typisk populærmusikk-interessert øre anno 1967 oppfattet plata. Velvet Underground er ikke bare annerledes popmusikk, Jacobs går faktisk så langt som å definere den utenfor den amerikanske populærmusikken. Det er ikke sikkert han mener at plata bør kategoriseres som noe annet enn populærmusikk, men det gir oss uansett en indikator på hvor radikal «Banan-plata» var da den kom i 1967.

Jacobs bruker svært sterke ord når han beskriver slagkraften i musikken til The Velvet Underground. Setninger som «...a full-fledged attack on the ears and the brain» sier noe om de celebratedbrytende elementer som presses på lytteren (ibid.:52). Når jeg leser dette i dag oppleves ordbruken som overdrevet sterk, i alle fall målt mot de mange hardere og tyngre lydbilder som er kommet til i årene som er gått siden 1967. Men når Jacobs bruker denne angrepsallegorien sikter han nok ikke bare til hvor hardt gitaristene slår an strengene, eller hvor mye kraft Mo Tucker legger i basstrommeslagene. Antakelig sikter han også til alle de skjærende dissonansene og bruken av støy. Men ved at både øret og hjernen er under angrep tror jeg han også tenker på alle de uventede og uhørte elementene som plata besto av, både i betydningen ikke tidligere hørt, og i betydningen noe som er for vågalt både i arrangementsløsningene og i tekstenes tema. Det er mulig å forstå Jacobs slik at «Banan-

plata» er et angrep på hjernen, fordi det krever så mye menneskelig prosessorkraft å ta musikken inn. Så nytt og annerledes låt dette for Jacobs; tekster som skruppelløst foretar noen kvantesprang i forhold til hva som var akseptabelt å skrive om i poptekster, og et bredt spekter av musikalske elementer gjorde dette til en prekær lytting som på en måte ikke gikk opp i faste kategorier.

Altså: Satt man seg ned for å lytte på «Banan-plata» i 1967 med antakelsen om at man skulle høre tidens populærmusikk er det kanskje ikke så rart at reaksjonene blir slik Jacobs beskriver dem i sin anmeldelse. Jacobs legger på sin side mye vekt på tekstene på plata. Men han fordømmer dem på ingen måte som så mange samtidige gjorde. Bockris og Malanga hevder for eksempel at «Most magazines even banned the ad on account of the record's content» (2002:123). Jacobs forsøker derimot å beskrive hva det er han hører og forklarer sine opplevelser ut fra det. Han påpeker at «Venus in Furs» handler om sado-masochisme, og han mener musikken uttrykker budskapet i teksten på en utmerket måte (Jacobs 1967:52). Han går derimot ikke inn på hva det er ved musikken som uttrykker dette så godt.

Videre beskriver han hvordan «Heroin» og «I'm Waiting for the Man» handler om benyttelse og anskaffelse av opiatet (ibid.:52). Disse tingene beskrives i en veldig saklig tone uten å egentlig ta noe stilling til det. Også her berømmer han måten musikken underbygger innholdet i tekstene. Jeg synes det er bemerkelsesverdig at Jacobs velger denne innfallsvinkelen til dette. Det virker på meg som om han tar denne plata på alvor. Kanskje kan han tillate seg det fordi han skriver denne artikkelen for et lite magasin rettet mot få og marginale lesere?

Til tross for at han oppfatter dette som et angrep på hjernen, anbefaler Jacobs «Banan-plata» ved å si at den er: «not for those who desire to hear the usual popular music, but for those who desire to hear a very unusual, perhaps even experimental type of music» (ibid.:52). Jeg oppfatter det slik at Jacobs forsøker å anmelde plata så objektivt som mulig, men en liten personlig kommentar kommer til slutt: «A good first album for this group, though in the future we hope that other efforts will not be quite as negative» (ibid.:52).

### ***Journalisters kamp for bananens overlevelse***

The Velvet Underground lanserte sitt neste album *White Light/White Heat* (1967) allerede senere samme år, tett etterfulgt av *The Velvet Underground* (1968) et år senere. Disse platene fikk etter hvert langt mer omtale enn hva som hadde vært tilfellet med «Banan-plata». Selv

om det til å begynne med ikke var snakk om veldig mye pressdekning, så dukket det nå opp stemmer som hevdet at bandet fortjente langt større oppmerksomhet enn det som så langt hadde vært tilfellet. Disse journalistene var ikke spesielt tilbakeholdende i sin beundring for bandet. Jeg vil her trekke frem fem artikler: «The Boston Sound» (1968) av Wayne McGuire fra *Crawdaddy*, «Review of The Velvet Underground» (1969) av Lester Bangs fra *Rolling Stone*, «I'm Beginning To See the Light» (1969) av Paul Williams fra *Planet*, «It's a Shame That Nobody Listens» (1969) fra *Melody Maker* og «Dead Lie the Velvets, Underground» (1971) fra *Creem* av Lester Bangs.

Som jeg var inne på i kapittel 1, hevder Bernard Gendron (2002), Motti Regev (1994) og Ulf Lindberg et al. (2005) at rockejournalismen på 1960-tallet bidro sterkt til å legitimere rocken som kunstform. Magasinene Regev trekker frem i den sammenhengen er *Rolling Stone*, *Creem* og *Crawdaddy* fra USA og *Melody Maker* og *New Musikal Express* fra Storbritannia (1994: 90). Gendron (2002: 239-242) og Regev (1994: 93) legger begge vekt på betydningen The Velvet Underground hadde som anmelderobjekt i denne prosessen.

Wayne McGuire åpner sin artikkel med å harselere over The Doors tekstlinje: «Break on Through to the Other Side», og hevder de aldri har vært i nærheten av å få til nettopp det (1968:65). Derimot hevder han at The Velvet Underground greier dette, noe han mener bare John Coltrane og Pharoah Sanders har klart før dem. Han legger altså lista svært høyt for sin hylling av The Velvet Underground, men han stopper ikke der. Han fortsetter med å kritisere hele kritikerkorpset for å ha ignorert The Velvet Underground. McGuire mener: «Probably the most blatant injustice perpetrated by the media on the contemporary music scene has been the virtual black-out on coverage of the Velvet Underground» (1968: 66). Videre kritiserer han det meste av den angloamerikanske musikkscenen fra Beatles, Cream, The Doors via Jeffersens Airplane til Canned Heat og Traffic for å representere den nye amerikanske muzak. The Velvet Underground derimot hevder han er på et helt eget spirituelt nivå. Han trekker også paralleller til tidligere store kunstnere som ikke ble anerkjent i sin samtid, som Vincent van Gogh (ibid.: 69). Han er ikke konkret i forholdt til hva det er han liker ved musikken, men budskapet hans er tydelig; både kritikere og musikere er på feil spor. Alle burde få øynene opp for The Velvet Underground. Denne nesegruse beundringen kom altså et år etter utgivelsen og den tilnærmede ignoreringen av «Banan-plata».

McGuire var ikke ensom i sin beundring. Lester Bangs fikk, etter det som i følge Gendron (2002: 240) var en lang kamp, trykt sin anmeldelse av The Velvet Underground i *Rolling Stone*. Selv om dette ble trykt i forbindelse med bandets tredje plate *The Velvet*

*Underground* (1968) så ser han den i forhold til bandets tidligere utgivelser. Han vektlegger de ulike kontroversielle temaene som er å finne i The Velvet Undergrounds tekster og den store variasjonen mellom de tre første utgivelsene, i tillegg til å gå nærmere inn på hver enkelt låt på *The Velvet Underground* (Bangs 1969: 99-100).

Det var stadig mer som ble skrevet om The Velvet Underground. Paul Williams som var sjeleglad for endelig å ha oppdaget bandet hevder i sin artikkel «I'm Beginning to See the Light» at de nå til og med konkurrerte med Bob Dylan i forhold til mengden av omtale (1969:101). Men til tross for at det stadig ble skrevet mer om bandet så gikk salget nedover. Plate nummer to solgte dårligere enn nummer en og nummer tre dårligere enn nummer to.

Så Richard Williams har kanskje rett når han i overskriften i sin artikkel i *Melody Maker* hevder: «It's a Shame That Nobody Listens» (1969: 119). Denne artikkelen tar for seg de tre første platene til The Velvet Underground. Muligens var dette et forsøk på å gjøre folk mer oppmerksomme på bandet. Om «Banan-plata» hevdet han at: «Their music was hard, ugly and based in a kind sado-masochistic world which few dared enter» (Richard Williams 1969: 119). Det er imidlertid ingen andre The Velvet Underground låter enn «Venus in Furs» som tar for seg sado-masochisme. Det illustrerer hvor sterkt tematikken i låta sitter i folks bevissthet. Richard Williams skrev etter hvert følgende om låta: ««Venus in Furs», share the group's best trademark: a kind of heavy, almost martial beat, very hypnotic and quite unrelated to any other music you can think of» (ibid.: 120). I likhet med Timothy Jacobs oppfatning i sin ensomme anmeldelse av «Banan-plata» to år tidligere, hevdet også Richard Williams at dette ikke lignet på noe annen musikk.

Dette understreker hvor original «Venus in Furs» og resten av «Banan-plata» må ha blitt oppfattet som da den kom ut i 1967. I en større kontekst er dette bemerkelsesverdig, ikke minst sett i forhold til alle de andre nyskapende utgivelsene fra denne tiden som The Beach Boys' *Pet Sounds* (1966), The Mothers of Inventions *Freak Out!* (1966), The Doors' *The Doors* (1967), The Beatles' *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967) og The Jimi Hendrix Experiences *Are You Experienced?* (1967), for å nevne noen.

Det skulle ikke ta mer enn to år etter Bangs anmeldelse i *Rolling Stone* før han skrev en mer enn 20 sider lang artikkel om The Velvet Underground i *Creem*. Denne artikkelen tok for seg det Bangs mente måtte anses som hele The Velvet Undergrounds karriere. Han kalte artikkelen «Dead Lie the Velvets, Underground», og som navnet tilsier kan den ses på som en slags nekrolog over bandet. The Velvet Underground hadde ikke blitt offisielt oppløst ennå, men alle de originale medlemmene inkludert låtskriver og sanger Lou Reed hadde sluttet.

Ironisk nok var det etter at Lou Reed hadde forlatt bandet at de gamle platene virkelig begynte å selge. Det var også først nå bandet begynte å få et anselig publikum. Bangs skrev derfor: «The mass audience which they've deserved for so long may finally be coming around to them after exhausting all that «safer», flashier music which eventually proved so stereotyped» (1971:220). Artikkelen er videre både en hyllest til The Velvet Underground og et hjertesukk i forhold til publikum og pressens misforståelser av dem. Dette er misforståelser som bunner i folks manglende evne til å forstå: «the distance between the Velvets and their subject matter, a distinction as implicit in «Venus in Furs» as in an America slice-of-life portrait like «Lonesome Cowboy Bill» (ibid.:221).<sup>45</sup>

### **Hvor stor katastrofe var egentlig «Banan-plata»?**

«The album is still selling today. It is doubtful that it will ever stop selling as long as people listen to records» (Bockris og Malanga 2002: 123). I dag er det neppe mange som vil hevde at «Banan-plata» er den økonomiske katastrofen plateselskapet fryktet da den opprinnelig ble utgitt. Den har blitt en viktig del av det man kan kalle rockekanonen.<sup>46</sup> Selv om kulturelle kanoner forsøker å sette kvalitetsvurderinger over kommersielt potensial, så vil inkluderingen i en slik kanon med stor sannsynlighet også sikre økonomisk gevinst. De som har opparbeidet seg den nødvendige autoriteten for å foreta disse vurderingene er for eksempel rockejournalister som de jeg har nevnt over. Det vil selvfølgelig alltid være store uenigheter om hva som bør regnes med innenfor en rockekanon og om eksistensen av den overhodet.

Uansett så er det noen forfattere og journalister som har satt seg fore å foreta disse vurderingene. En av de mest anerkjente er Greil Marcus, og da spesielt gjennom boken *Mystery Train* (1975), hvor han forsøker å tegne opp den amerikanske populærmusikkarven – det han mener er selve grunnlaget for populærmusikken fra 1950-tallet og framover. The Velvet Underground nevnes av Marcus i denne boken i forbindelse med en diskusjon rundt narkotikatematikk i rocketekster. Om The Velvet Underground har en marginal plass i *Mystery Train*, så er de viet langt større oppmerksomhet i den boken *Stranded: Rock and Roll for a Desert Island* (1979). Til denne boken har Marcus bedt en rekke musikkjournalister velge seg ut en plate de ville tatt med til en øde øy. Ellen Willis valgte seg *Velvet Underground* (1970), som er en samleplate med låter fra de tre første albumene. I dette

---

<sup>45</sup> «Lonesome Cowboy Bill» er å finne på The Velvet Undergrounds album *Loaded* (1970).

<sup>46</sup> Med rockekanon mener jeg den rockemusikken som er blitt trukket frem som den beste eller viktigste gjennom historien.

kapittelet forsøker Willis å argumentere for The Velvet Undergrounds verdi, tross lave salgstall. Hun hevder blant annet at «The Velvets were the first important rock-and-roll artists who had no real chance of attracting a mass audience» (Willis 1979: 74). Det paradoksale i å være et intellektuelt rockeband er noe av det hun beundrer ved The Velvet Underground. Marcus (1979: 255-299) avslutter *Stranded: Rock and Roll for a Desert Island* med å sette opp sitt forslag om en rockekanon:

For the list that follows, I tried to rethink the story of rock and roll, in terms of spirit, not sales (though luckily the two come together more often than one has any right to expect). I tried to think of all the singles and albums that would leave essential gaps in that story were they passed over (Marcus 1979: 253).

The Velvet Underground er naturligvis inkludert med to album i Marcus' liste. Det er etter hvert blitt svært vanlig at for eksempel aviser, nettsider, magasiner, osv. setter opp slike kanonlignende lister over populærmusikk. Man kan være enig eller uenig om nytten og gyldigheten i dette, men det sier uansett noe om hvilken plass ulik musikk har i menneskers bevissthet. Jeg vil nå se litt nærmere på «Banan-platas» plass i noen av disse listene.

I juli 2006 satte *The Guardian/The Observer* den aller øverst i sin liste over 50 plater som forandret musikken.<sup>47</sup> I denne listen ligger betydningen platene har hatt for senere musikk som et kriterie. Da er det naturlig at «Banan-plata» skårer høyere enn på lister med andre kriterier.

Økonomiprofessor og musikkelsker Torstein Selvik satt i Dagens Næringsliv opp sin liste over det han mener er tidenes 400 beste rockalbum.<sup>48</sup> Her har han plassert «Banan-plata» så langt ned som 64. plass. Denne listen er satt opp etter kriteriene musikalsk kvalitet, betydning for andre artister, studiokvalitet og kommersiell betydning. Jeg vil anta at «Banan-plata» kommer godt ut av kriteriet om betydning for andre, mens studiokvaliteten nok trekker den litt ned.

Uansett er det selvfølgelig umulig å måle plater opp mot hverandre med eller uten slike kriterier. Subjektiviteten blir uansett så styrende, både i forhold til hva man anser for å være musikalsk kvalitet og studiokvalitet, og hvordan man eventuelt måler dette opp mot hverandre, at rangering fort blir meningsløst. Men hva man kan lese ut i fra slike lister er

---

<sup>47</sup> <http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,,1821230,00.html> (lest: 05.10.2007)

<sup>48</sup> [http://www.dn.no/forsiden/etterBors/article844883.ece?jgo=c1\\_re&WT.svl=article\\_title](http://www.dn.no/forsiden/etterBors/article844883.ece?jgo=c1_re&WT.svl=article_title) (lest: 23.10.2007)

plassen disse platene har i folks bevissthet. De aller fleste av denne typen lister har da også med «Banan-plata» et eller annet sted.

«Banan-plata» har etter hvert kommet ut i mange ulike versjoner, og må totalt sett ha solgt mer enn mange andre plater som har blitt ansett som store suksesser. At den har gjort det skyldes, slik min gjennomgang viser, at den er kompleks, motsetningsfull og hadde i sin samtid en funksjon av å være «cutting edge» i populærmusikkfeltet. Men enda mer skyldes nok dette at den er blitt trukket frem som viktig, for eksempel gjennom å ha blitt inkludert i ulike kanoner i mange sammenhenger.

Jeg tror imidlertid «Banan-plata» bør anses som en større suksess i sin samtid enn hva historiene om den gjerne forteller oss. Myten om ignoreringen av «Banan-plata» er kanskje sterkere enn selve ignoreringen. Gendron hevder for eksempel at «Banan-plata» ikke fikk noen anmeldelser da den kom ut i 1967 (2002: 240). Som jeg har vist, stemmer ikke dette. Wikipedia.com sin artikkel om «Banan-plata» hevder: «Upon its original release, *The Velvet Underground and Nico* was largely unsuccessful by popular music standards and was a financial failure».<sup>49</sup> Tross alt var den to uker på listen over USAs 200 mest solgte album med en topplassering på 171. plass. Ser man dette i forhold til de begrensede utleggene til produksjonen, blir antakelig begrepet «financial failure» litt sterkt.

Tenker vi oss derimot plata inn i en kunstkontekst snarere enn en popkontekst, må den i alle fall regnes som en stor suksess. *The Velvet Underground* ble tatt inn under vingene til en av vår tids aller største kunstnere, Andy Warhol. Bare det i seg selv mener jeg må ses på som en stor suksess, og må ha vært med på å legitimere at bandet tross alt hadde staket ut en fruktbar kurs. Warhol jobbet tett med dem i over i et år, og de fikk dermed muligheten til å utvikle musikken sin akkurat slik de ville. Andy Warhol ga dem muligheten til å spille for fulle hus i sitt multimediashow *Exploding Plastic Inevitable*. Videre gjorde Andy Warhol det mulig for dem å spille inn musikken sin uten innblanding fra representanter fra noe plateselskap.

Dette mener jeg gjør at «Banan-plata» har fått en unik betydning i forhold til å sette startskuddet for en selvbevisst rock som ønsket å bli tatt på alvor på lik linje med annen kunst. Et pionérarbeid som vi skal få se at for eksempel artister som Talking Heads og etter hvert Sonic Youth har nytt godt av.

---

<sup>49</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Velvet\\_Underground\\_and\\_Nico](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Velvet_Underground_and_Nico) (lest: 01.10.2007)



## Kapittel 3

# «PSYCHO KILLER»

Komponister: David Byrne, Chris Frantz og Tina Weymouth

Innspilt: 1977

Utgitt: Oktober 1977

Platenummer: Sire 6306

Platetittel: *Talking Heads: 77*

Besetning: David Byrne (vokal og gitar), Chris Frantz (Trommer), Tina Weymouth (Bass) og Jerry Harrison (Keyboard)

Tempo: 124 bpm

Toneart: G-dur

Tidslengde: 4.21

### 3.1 Innledning

You have everything wrong. Everything in here is wrong. That's why I said I have to rewrite your book for you. It's all wrong, David. You know nothing about us (Tina Weymouth i forordet til den grundigste Talking Heads biografien *This Must Be the place* av David Bowman 2001: 4).

Weymouth illustrerer med denne kommentaren noe av vanskelighetene ved å skrive om musikk. Det er ingen som forvalter den fulle sannheten om Talking Heads og deres musikk, verken Weymouth, Bowman eller noen andre. Vel vitende om dette presenterer jeg her min versjon av historien om bandet Talking Heads og låta «Psycho Killer».

De tre opprinnelige Talking Heads medlemmene David Byrne, Chris Frantz og Tina Weymouth møttes som studenter ved Rhode Island School of Art and Design. Det tok ikke lang tid før Byrne ga opp sine studier der, mens Frantz og Weymouth fullførte sine. Byrne og Frantz spilte i et band kalt The Artisticks sammen med andre medstudenter under studiene, men da de flyttet til New York startet de et nytt band. De prøvde ut flere ulike bassister, men var ikke fornøyd med noen av dem. Det endte opp med at de overtalte Frantz' kjæreste og

senere kone, Tina Weymouth, til å forsøke seg som bassist. Hun hadde bare spilt litt kassegitar til husbruk tidligere. Byrne og Frantz var veldig fornøyd med måten Weymouth spilte bass på, etter veiledning fra Byrne. Trioen tok navnet Talking Heads etter forslag fra en kamerat i forbindelse med deres første konsert.

Historien om Talking Heads og David Byrne har flere paralleller til historien om The Velvet Underground og Lou Reed. Begge ble sett på som originaler da de vokste opp og endte, som mange slike amerikanere gjør, med å søke seg inn på en kunst- og designskole. Imidlertid skjønnte de fort at det var musikk og ikke kunst eller design de ville satse på. Begge er godt ansett som komponister. Begge skriver låter hvor teksten står spesielt sentralt, og oppfattes dermed kanskje som poeter like mye som komponister.

Det er ikke bare frontfigurene i bandene som har mange likheter. De respektive bandenes idégrunnlag, lyd- og utformingspraksis har også mange fellestrekk. Jeg mener det er naturlig å se på Talking Heads som det neste viktige bandet innenfor kunstpunkalliansen. The Velvet Underground la premissene, men spriker i mange retninger, mens Talking Heads er langt mer artikulerte og selvbevisste i sitt uttrykk. Dette ville sannsynligvis vært umulig uten pionérarbeidet til The Velvet Underground. Derfor vil jeg se på sammenhengene mellom disse to bandene musikalsk og kulturelt. I den forbindelse vil jeg se på betydningen kvinneskikkelsene har i disse bandene, og i forlengelsen av det hvilken betydning kvinnene har i kunstpunkalliansen som sådan.

Talking Heads tas i mange sammenhenger til inntekt for band med en sterk kunstbevissthet i musikken. De regnes gjerne som et av bandene hvor kunst trekkes inn i populærmusikken på en overbevisende måte.<sup>50</sup> Som nevnt skriver Simon Frith og Howard Horne om hvordan kunsten kommer inn i populærmusikken gjennom bandene innenfor det de kaller kunstskoleretningen i sin bok *Art into Pop* (1987). De mener kunstskoleretningen er spesielt betydningsfull i Storbritannia, men de identifiserer også en amerikansk versjon som de hevder Talking Heads er en del av (Frith og Horne 1987: 112-113). Den amerikanske versjonen er i følge dem langt mer marginal, enn den tilsvarende britiske. Frith og Horne mener i den forbindelse at postmodernisme som kulturell tilstand representerer en særlig nyttig innfallsvinkel til å forstå populærmusikken generelt og kunstskoleretningen spesielt. Jeg vil i lys av dette forsøke å benytte postmoderne teori i forhold til å finne mening i Talking

---

<sup>50</sup> For eksempel hos Frith og Horne (1987: 119), Mitchell (1989: 281), Regev (1994: 97), Covach (2003: 177) og Cateforis (2004: 583).

Heads' musikk. Fredric Jamesons negative diagnostisering av postmodernisme vil stå sentralt, men dette vil diskuteres opp mot Stan Hawkins langt mer positive ståsted.

Punk er en vesentlig faktor i det jeg kaller kunstpunkalliansen. Talking Heads hadde tette bånd til den amerikanske punkscenen da den gjorde sin inntreden på slutten av 1970-tallet. Men de er på ingen måte en typisk representant for sjangeren. Jeg vil se nærmere på hvilken tilhørighet Talking Heads har til punken. Med hvilken rett man kan kalle Talking Heads et punkband? Hvordan dette kommer til uttrykk i selve musikken, og hva bandet selv og sentrale aktører rundt dem har å si om dette, blir også viktig.

### 3.2 Om musikken på «Psycho Killer»



## Skjematisk fremstilling av «Psycho Killer»

Form	Tekst	Musikalske forløp	Vokal interpretasjon
Intro: 0.0-0.23		<p>Låta åpner med et bassriff som er bygd opp av samme tonen spilt på jevne fjerdedeler.</p> <p>Etter fire takter kommer en gitar inn som legger hengende akkorder på første slaget i annenhver takt i fire takter. Trommene kommer inn samtidig og markerer hvert slag med stortromma. Her kommer også tre gitarer inn. En gitar spiller akkorder på åttendeler mens to andre gitarer spiller groovy langsommere motrytmer.</p> <p>Akkordene er slik: 4/4   A   A G  </p>	Vokal interpretasjon
Vers 1: 0.23-0.39	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. I can't seem to face up to the facts</li> <li>2. I'm tense and nervous and I can't relax</li> <li>3. I can't sleep 'cause my bed's on fire</li> <li>4. Don't touch me I'm a real live wire</li> </ol>	<p>Bassen fortsetter med det samme som tidligere. Trommene etablerer en enkel groove nå også med hi hat og skarp. En gitar spiller fingerspill på akkorder, mens en annen gitar spiller et hardt anslag på fir'ern i annenhver takt.</p> <p>Akkordene er slik: 4/4   A   A G  </p>	Vokalen er skingrende, men samtidig lett pompøst på en David Bowie-aktig måte. Han synger med en lett vibrato og litt surt. Det hele låter litt nervøst og ukontrollert som om det skal gå galt hvert øyeblikk.
Refreng: 0.40-1.13	<ol style="list-style-type: none"> <li>5. Psycho Killer</li> <li>6. Qu'est Que C'est</li> <li>7. fa fa fa fa fa fa fa far better</li> <li>8. Run run run run run run run away</li> <li>9. Oh, oh, oh</li> <li>10. Psycho Killer</li> <li>11. Qu'est Que C'est</li> <li>12. fa fa fa fa fa fa fa far better</li> <li>13. Run run run run run run run away</li> <li>14. Oh, oh, oh, oh, ay, ay, ay, ay, ay,</li> </ol>	<p>For første gang i låta beveger bassen seg bort fra åpningsriffet. Den spiller små figurer bestående av to fjerdedeler og en halvnote på hver akkord. En gitar spiller en akkord som blir hengende på en'ern hver gang akkorden forandres. En annen gitar spiller tilsvarende rytmen til bassen på akkordene. Trommene spiller det samme som tidligere, men med en crash cymbal på en'ern i hver takt.</p> <p>Akkordene er slik: 4/4   F   G   Am   Am   F   G   C   C     F   G   Am   Am   F   G   C   C     F   G  </p>	Han trækker litt mer til på de to første linjene, tar det litt ned på «fa'ene», for så å bygge det opp med «run away» til han skråler til med ganske sure «Oh, oh, oh». Det samme forløpet gjentas men nå også med «ay, ay...» som binder over til neste del.
Mellomspill 1: 1.14-1.21	<ol style="list-style-type: none"> <li>15. Ooooooooooh</li> </ol>	Likt som introen etter at alle instrumentene har kommet inn.	En lang, skjelvende, litt forsiktig og småsur «Oh» som tilfører litt farge til det som spille av kompet.

<p>Vers 2: 1.22-1.37</p>	<p>16. You start a conversation you can't even finish it. 17. You're talking a lot, but you're not saying anything. 18. When I have nothing to say, my lips are sealed. 19. Say something once, why say it again?</p>	<p>Likt vers 1</p>	<p>Lignende første vers, men nå med mer desperasjon og intensitet. Linjene er også lengre og uten rim. De er bygd opp som ordinære setninger, noe rytmikken preges av.</p>
<p>Refreng: 1.40-2.12</p>	<p>20. Psycho Killer 21. Qu'est Que C'est 22. fa fa fa fa fa fa fa fa fa fa better 23. Run run run run run run run away 24. Oh, oh, oh 25. Psycho Killer 26. Qu'est Que C'est 27. fa fa fa fa fa fa fa fa fa better 28. Run run run run run run run away 29. Oh, oh, oh, ay, ay, ay, ay, ay</p>	<p>Likt første refreng</p>	<p>Likt første refreng, men siden intensiteten gikk opp på vers 2 er det ikke høyere intensitet her. Vokalen blir liggende på det samme nivået.</p>
<p>Mellomspill 2: 2.13-2.35</p>	<p>30. Ce que j'ai fais, ce soir la 31. Ce qu'elle a dit, ce soir la 32. Realisant mon espoir 33. Je me lance, vers la gloire ...</p>	<p>Bassen spiller nedadgående linjer med jevne fjerdedeler, starter på nytt ved ny akkord. Gitarene spiller tunge nedslag med akkorder på hver fjerdedel. Trommene spiller lignende det de har gjort før.  Delen skifter karakter halvveis. Her går bassen over til nedadgående åttendels bevegelser. I første takt i perioden spiller den fire åttendeler fra andre slag, i andre takt spiller den fire åttendeler fra første slag. Dette gjentas. Det er en gitar som spiller en hengende akkord på en'ern i hver takt.  Akkordene er slik: 4/4   Hm   Hm   C   C   Hm   Hm   C   C   A   A   G   G  </p>	<p>Dette synges kort og aksentuert, med stor intensitet og sterkere vibrato enn tidligere.</p>
<p>Vers 3: 2.36-2.52</p>	<p>34. OK 35. Ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja, ja 36. We are vain and we are blind 37. I hate people when they're not polite</p>	<p>Likt vers 1 og 2 men med høyere intensitet i foredraget.</p>	<p>De to første linjene høres mer ut som en avslutning av mellomspillet enn starten på vers 3, men det som spilles er likt de tidligere versene. Da går det også opp periodemessig.  Her synges det med enda større intensitet enn i de foregående versene.</p>

<p>Refreng: 2.53-3.25</p>	<p>38. Psycho Killer 39. Qu'est Que C'est 40. fa fa fa fa fa fa fa fa fa far better 41. Run run run run run run run away 42. Oh, oh, oh 43. Psycho Killer 44. Qu'est Que C'est 45. fa fa fa fa fa fa fa fa far better 46. Run run run run run run run away 47. Oh, oh, oh, oh, ay, ay, ay, ay, ay</p>	<p>Likt første og andre refreng.</p>	<p>Dette er ganske likt de foregående refrengene, men siden den var så høyt oppe der, går intensiteten ned fra vers 3. Det blir tatt enda lenger ned ved de andre «fa'ene» hvor han nærmest hviker. Intensiteten tas så opp igjen på samme måte som ved de andre refrengene.</p>
<p>Avslutning: 3.26-4.21</p>	<p>48. Ooooooooooh 49. Ho, ho, ho, ho</p>	<p>Bassen og trommene holder den monotone grooven gående. En gitar spiller tilsvarende åttendelsbaserte akkorder som i introen. Etter to takter kommer en annen gitar inn og spiller en intens tone med hurtige plekterbevegelser på en streng. Etter noen sekunder går gitaren som spilte akkordene over til å spille en solo der han drar mye i strengene basert på fjerdedeler. Etter noen sekunder går gitaren tilbake til de åttendelsbaserte akkordene, mens den andre gitaren går over til å spille lyse støyete toner med feedback og skjærende klanger. Gitaren henger seg etter hvert opp i en liten figur der han drar i strengene som han flytter rundt på. Denne figuren flyttes også rundt omkring i stereobildet i miksen. Vokalen avslutter soloene. Det henger igjen en tynn feedback i noen sekunder.</p>	<p>Den lange «Oh'en» opprettholder energien fra refreng et over til avslutningen. Vokalen legger av når en av gitarene opprettholder energinivået med en intens tone. Vokalen kommer inn på slutten med fire rytmiske «ho» som avslutter gitarsoloene.</p>

### 3.3 Talking Heads i forlengelsen av The Velvet Underground

#### ***Et nytt Velvet Underground?***

Journalisten Mary Harron i musikkbladet *Melody Maker* intervjuet Andy Warhol 16. februar 1980 om hans innflytelse på populærmusikken. I intervjuet sammenligner Warhol The Velvet Underground og Talking Heads på denne måten:

The Velvets were really the first art rock band weren't they?

«Well, I think the Talking Heads are doing it better. They seem to be more sensible and they work at it. They were art kids, too. They went to Rhode Island School of Design»

What do you mean – more sensible?

«Well, less crazy. It was a crazier time then, I guess. Now they're doing it more like a profession. And they're good at it» (Harron 1980).<sup>51</sup>

Andy Warhol uttrykker også i flere andre sammenhenger sin beundring for Talking Heads. Han mener de er mer profesjonelle enn det The Velvet Underground var i sin kunstpop. Det kan være flere grunner til at han mener dette. For det første var The Velvet Underground pionérer i forhold til å kombinere populærmusikk med en kunstbevissthet. Det var lite eller ingenting lignende som var gjort på dette feltet før dem. Dermed blir det naturligvis mer prøving og feiling. The Velvet Underground var også mindre bevisste i forhold til hvordan de ble trukket inn i kunsten enn det Talking Heads var. David Byrne har selv sagt at det var kunsten som var den opprinnelige motivasjonen deres for å bosette seg i New York (Heylin 1993: 208). Både Lou Reed og John Cale fra The Velvet Underground hadde påbegynte kunstfaglige utdannelser, men ingen av dem fullførte. Det samme er tilfellet med Talking Heads' David Byrne. Men Chris Frantz og Tina Weymouth fra Talking Heads fullførte begge utdannelsene sine fra Rhode Island School of Art and Design. Dette skulle tilsi at de har tilegnet seg mer profesjonell kunstfaglig kompetanse. Dette er også i tråd med Warhols uttalelser i sitatet over.

Det kan også tenkes at det er lettere for Warhol å innta en mer overbærende holdning til Talking Heads da han i motsetning til hva som var tilfelle med The Velvet Underground, ikke selv var direkte involvert i bandet. Og selv om både Warhol og medlemmene i The Velvet Underground bedyrer at splittelsen var gjensidig og uten vonde følelser, så er det flere uttalelser som peker i motsatt retning. Talking Heads ønsket opprinnelig å operere innenfor en kunstkontekst, selv om dette etterhvert forandret seg. The Velvet Underground ønsket riktignok å utvide paletten for

---

<sup>51</sup> <http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/andy/warhol/articles/harron.html> (lest: 21.10.07)

populærmusikken, men det ønsket de å gjøre innenfor populærmusikkfeltet, og ikke innenfor en kunstkontekst.

Det er likevel mange fellestrekk mellom Talking Heads og The Velvet Underground: Frith og Horne nevner begge bandene som en del av den amerikanske grenen av kunstscoleretningen innenfor populærmusikken (1987: 111-113). Dette gjøres i lys av bandmedlemmenes bakgrunn fra ulike kunstutdannelse, og kunstelementer i forhold til hvordan bandene fremstår. Begge bandene er innflyttere til New York. Medlemmene i The Velvet Underground havnet i byen av ulike årsaker. Men det var i første rekke musikken som trakk dem dit; John Cale på grunn av et scholarship i komposisjon, og Lou Reed fordi han ønsket å leve som låtskriver og musiker. Men de tiltrekkes raskt av miljøet rundt Andy Warhol og The Factory. Dermed kan man si kunsten i byen var noe av det som appellerte til dem når de først kom dit. Talking Heads derimot flyttet først og fremst til byen på grunn av kunsten. Men når de først var der oppdaget de musikken rundt CBGB, som de lot seg fascinere av. CBGB er en klubb i New York som var svært viktig for den tidlige punken i byen. Blant annet var band som The Ramones, Blondie, Television og Talking Heads tett knyttet til klubben.

Sentrale personer i og rundt The Velvet Underground, som Andy Warhol, Lou Reed og John Cale, har alle uttalt sin beundring for Talking Heads (Bowman 2001: 64 og 75). De skal alle også ha frekventert klubbene i New York hvor Talking Heads spilte. Mangeårige samarbeidspartner med John Cale, Brian Eno, produserte fire av albumene til Talking Heads. Så det er åpenbart at det i tillegg til bandenes felles kunstforankring, er mange direkte bånd av mer personlig karakter mellom bandene.

Selv om omstendighetene rundt bandene har en del fellestrekk vil jeg imidlertid hevde at det er færre musikalske paralleller mellom Talking Heads og The Velvet Underground. The Velvet Underground opererer mye i et dystert musikalsk landskap med utstrakt bruk av støy og enkle rytmiske repetititive mønstre, mens Talking Heads stort sett spiller oppstemt musikk med funkinspirerte rytmer. Begge bandene legger stor vekt på tekstene i musikken, og utvider populærmusikkteksters ordinære tematikk og form. Men der stopper også likhetene. Tekstene til Lou Reed tar helst for seg livets skyggesider, mens David Byrne skriver vittige betraktninger om sin egen mistilpassede plass i verden.

### **«Yeah, a chick is a good idea...»**

En annen likhet mellom The Velvet Underground og Talking Heads er kvinnenens plass i bandene. Begge bandene hadde kvinner i rytmeseksjonen, henholdsvis Maureen Tucker på trommer hos The



Velvet Underground og Tina Weymouth på bass hos Talking Heads. The Velvet Underground hadde i tillegg Nico på vokal.

Lou Reed, som var en stor fan av Talking Heads helt fra starten, inviterte bandet hjem til seg. Han skal da ha sagt: «You are wise to have a chick in the band» (Gittins 2004: 14). Jeg mener denne kommentarer kan illustrere noen av forskjellene mellom rollene kvinnene hadde i de respektive bandene. Lou Reed skryter ikke av Tina Weymouth som den musikeren hun er, men av det å være en jente, eller i hans språkdrakt; «a chick». Det er ikke hun personlig som får skryt, men derimot får gutta i bandet ros for å ha med en jente. Begrepet «chick» som en forkortelse for chicken benyttes helst om pene jenter. Men det oppfattes gjerne nedsettende fordi det har i seg sterke elementer av objektivisering, der jentas såkalte ytre kvaliteter blir de viktigste. Dermed fremstår Tina Weymouth som et passivt objekt som nærmest er puttet inn i bandet i egenskap av det å være en attraktiv jente. Dette stemmer imidlertid lite med virkeligheten. Weymouth har helt fra begynnelsen vist en stor selvbevissthet i forhold til sin egen rolle i bandet. I et av de første intervjuene forklarer hun teknisk detaljert i forhold til utstyret hun bruker og hvordan hun tenker når hun spiller. I det samme intervjuet viser hun også en bevissthet i forhold til det å være en kvinne i et band ved å si: «In fact I only took up the bass because that was the only instrument left. I could have tried guitar and vocals, I guess, but I didn't really want to sing because I'd slot straight way into that typical woman's role» (Goldman 1977a).<sup>52</sup> Weymouth fortsetter å være god venn med media. I følge Bowman var hun ikke enig med Byrne om at det var hans band, til tross for at det var han som skrev alle låtene, sang dem og tok initiativ til å starte bandet opp (2001: 4). Under hele Talking Heads-karrieren og lenge etter benytter hun pressen til å sende meldinger til Byrne der hun gjerne klager over ulike ting. For eksempel sier hun dette om gitarspillet hans: «He's still not the best guitarist there is, you can still get session men who play better than he does» (Goldman 1977a.). Keyboardisten Jerry Harrison mener Weymouths rolle som et likeverdig medlem i bandet var nyskapende: «I think we were the first band that had a woman as a *journeyman*, not the front person-singer-sex symbol of the band, but just a working musician. I think that was quite advanced, certainly as far as feminism [goes]. It had to do with the fact that we really did not think about sex; we thought about how someone played (Gans 1985: 54-55).

Dette står i sterk kontrast til rollene de kvinnelige medlemmene av The Velvet Underground spilte. Reed ville neppe brukt begrepet chick om trommeslageren Maureen Tucker, der hun anonymt sto i bakgrunnen og slo sin jevne puls på stortromme og tamburin. Tucker gjorde aldri noe nummer ut av seg. Hun var en anonym musiker i bandet, og gjorde det hun skulle uten å ha noen sterke meninger. Joe Harvard (2004: 63) hevder Tucker var en «workman» i studio. Lydteknikeren

---

<sup>52</sup> <http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=879> (lest: 11.10.07)

Norman Dolph sier han ikke kan huske at hun sa noe som helst i studio da de spilte inn «Banan-plata» (ibid.: 63). Jeg vil si rollen Tucker hadde i The Velvet Underground er typisk for de fleste rockeband. Ofte er det en eller to sterke personligheter som styrer det meste, og to eller tre mer anonyme skikkelser som gjør en jobb. Det var imidlertid uvanlig at en av de anonyme «working men» i et rockeband var en kvinne på slutten av 1960-tallet.

Historien om det andre feminine innslaget i The Velvet Underground er kanskje mer typisk. Nico ble, som jeg har beskrevet mer utførlig i kapittel 2, forsøkt introdusert som en frontfigur av Andy Warhol. Dette tillot ikke Lou Reed og John Cale som dermed følte sine posisjoner truet. Hun fikk kun en marginal rolle i bandet som vokalist på en håndfull sanger. Hun hadde derimot artistisk evne og vilje langt utover dette, noe hun har vist i sin senere karriere, for eksempel i plata *Chelsea Girls* (1967).

Jeg tror tiden også spiller en vesentlig rolle i forhold til kvinnenens posisjoner i The Velvet Underground kontra Talking Heads. At en kvinne kunne inneha en posisjon som et likeverdig kreativt medlem i et rockeband var svært uvanlig i 1967. Da Weymouth entret banen på midten av 1970-tallet, må hun sies å ha vært en pionér i så måte. Mavis Bayton hevder punken sammen med feminismen er årsaken til den sterke veksten av kvinnelige rockemusikere som fant sted på 1970-tallet (1997: 49).

Et annet aspekt ved damene i rytmeseksjonen hos både The Velvet Underground og Talking Heads, er at de begge hadde noe androgynt ved seg. I forbindelse med The Velvet Undergrounds tidlige konserter var det mange som ikke fikk med seg at Tucker var en dame. Hun var kortklipt og sto i mørket i bakgrunnen og spilte trommer. Weymouth hadde også kortklipt hår i starten. Selv om det neppe var noen som trodde hun var en mann, syntes blant annet John Cale at hun hadde noe androgynt over seg (Bowman 2001: 4). Jeg vil anta at det faktum at Tucker og Weymouth spilte i rytmeseksjonen i rockeband var med på å gi dem disse androgyne trekkene – i det minste betraktet utenfra, hos publikum.

Sonic Youth, som jeg tar for meg i kapittel 4, har i likhet med Talking Heads en kunstutdannet kvinnelig bassist i en sentral rolle. Kvinnelige bandmedlemmer er derfor noe de tre bandene har felles. Slik jeg ser det er dette en sentral faktor i kunstpunkalliansen, og er med på å destabilisere bildet av rockfeltet som et utelukkende mannlige fellesskap med tradisjonelle mannsverdier. At rocken gjerne oppfattes som enkel, hard og ukomplisert, er derfor et bilde som nyanseres med bandene i kunstpunkalliansen. Denne mer nyanserte formen for rock Talking Heads representerer, kan være interessant å se i lys av postmoderne teori.

### 3.4 Postmoderne lesninger av Talking Heads

#### ***Postmoderne tendenser***

Fredric Jameson presenterer sin diagnose av postmodernisme i boken *Postmodernism, or, the cultural logic of late capitalism* (1991). Boken er en kritikk av det han mener er postmoderne tendenser i samfunnet. Han tar utgangspunkt i neomarxistisk samfunnsteori og argumenterer for at postmodernisme representerer ett nytt trinn i kapitalismens utvikling. Den er ikke enerådende, men betraktes som en sterkt dominerende tendens i vestens kultur (ibid.: 6). I sin diagnose fremhever han bruddet med moderniteten, og hevder postmodernisme utjevner skillene mellom høy- og lavkultur, som han mener hele moderniteten er bygget på (ibid.: 2). Videre fremmer han et argument om at postmodernisme representerer en mangel på dybde, som dermed gjør interpretasjon av kulturelle ytringer umulig. Dette hevder han manifesterer seg på flere måter. Han mener pastisjen tar parodiens plass. Parodien kjennetegnes ved en humoristisk representasjon av andres verk. Pastisjen, derimot, mener han fremstår som en flat kopi. Den mangler både subjektivitet og egenart (ibid.: 16-17). Jameson hevder videre at postmodernisme kjennetegnes av en schizofren virkelighetsforståelse, der ingen sannheter blir viktigere enn andre. Videre hevder han historie reduseres til historisme. Stereotyper og klisjéer danner grunnlaget for en historieforståelse som blir mer nostalgi enn historie (ibid.: 18-20).

Jamesons forståelse av postmodernisme er grunnleggende negativ. Han mener den representerer en forflatet, avstumpet kultur uten subjektiv og original kunst. Det er nærliggende å forstå dette som en beskrivelse av den moderne kulturens oppløsning, det er som om han karakteriserer et samfunn i forfall. Jeg er ikke nødvendigvis enig i denne ensidige negative forståelsen av postmoderne kultur. Likevel kan Jamesons karakteristikk være treffende og hensiktsmessige, da han benytter relevante begreper som kan gi viktige innsikter om Talking Heads' musikk som et uttrykk for postmoderne kultur.

#### ***«Psycho Killer» som pastisj***

Det er flere aspekter ved «Psycho Killer» som jeg mener peker i retning av at den kan karakteriseres som en pastisj. Det er den første låta David Byrne skrev, og han sier dette om hvordan det gikk for seg:

«Psycho Killer» was written as an exercise with someone else's approach in mind. I had been listening to Alice Cooper – *Billion Dollar Babies*, I think – and I thought it was really funny stuff. I thought, «Hey, I can do this!» It was sort of an experiment to see if I could write something (Gans 1985: 28).

Dette utsagnet viser at Byrne kanskje forsøkte å skrive en Alice Cooper-pastisj. Imidlertid syns jeg ikke «Psycho Killer» ligner spesielt mye på verken låta «Million Dollar Babies», andre låter fra plata med samme navn, eller øvrige Alice Cooper låter. En alternativ tolkning er at det er et forsøk på å skrive en pastisj som har blitt til noe helt annet. Dette er i tråd med Tina Weymouth som har sagt: «David started out to do an Alice Cooper song, but since he always does everything wrong, he got it different» (Gans 1985: 28).

David Bowman utdyper denne mer indirekte befatningen med Alice Cooper ytterligere (2001: 37-38). Han hevder Byrne forsøkte å skrive en sang som kunne passet på Alice Coopers album *Billion Dollar Babies* (1973). Dermed sier han egentlig at Byrne var inspirert av Alice Cooper, men uten at han hadde et reelt ønske om å kopiere ham. Vi må anta at Alice Cooper ikke ville hatt «Psycho Killer» med på albumet sitt. Stilistisk er denne låta langt mørkere enn de øvrige låtene på Talking Heads *Talking Heads: 77*. I Byrnes virkelighetforståelse er kanskje «Psycho Killer» en Alice Cooper-aktig låt? I alle fall: David Byrne gjorde flere lignende forsøk på å skrive sine versjoner av eksisterende låter. Bowman (2001: 35) hevder blant annet at låta «Warning Sign»<sup>53</sup> er Byrnes forsøk på å skrive sin versjon av Creedence Clearwater Revival-låta «Bad Moon Rising».<sup>54</sup> Dermed synes det åpenbart at Byrne benytter pastisjen som arbeidsform i sin låtskriving.

Men til «Psycho Killer» er det ikke bare Alice Cooper Talking Heads har lånt idéer fra. Chris Frantz påstår «fa fa fa fa fa» i refrengene var hentet fra Otis Reddings låt «Fa-Fa-Fa-Fa-Fa (Sad song)» (Gans 1985: 29).<sup>55</sup> Bowman (2001: 38-39) mener imidlertid det er et problem med måten Redding uttaler fa'ene. De låter ikke likt som Byrne sine fa'er. Derimot har The Kinks en låt som heter «David Watts» som åpner med at sangeren synger en linje med tilsvarende fa'er.<sup>56</sup> Disse uttales likere Byrnes fa'er i «Psycho Killer». Talking Heads sier flere steder at de lyttet til The Kinks. Bowman mener det er her Byrne har hentet fa'ene fra. Uansett hva som er kilden til Byrnes fa'er, virker det åpenbart at dette tekstelementet bevisst er hentet fra en eller flere andre låter. Det er derfor nærliggende å identifisere også dette som bruk av pastisj.

### **Intertekstualitet i «Psycho Killer»**

Intertekstualitet er et begrep som har noe av samme mening som pastisj, men som jeg opplever at gjerne er mer positivt ladet. Der pastisj helst brukes i betydning flat kopi, benyttes intertekstualitet i forhold til det å stå i aktivt skapende kommunikasjon med andre tekster. Stan Hawkins benytter for

---

<sup>53</sup> Hentet fra Talking Heads *More songs about buildings and food* (1978).

<sup>54</sup> Låta er hentet fra Creedence Clearwater Revivals *Green River* (1969).

<sup>55</sup> Låta er hentet fra Otis Reddings album *Complete & Unbelievable: The Otis Redding Dictionary of Soul* (1966).

<sup>56</sup> Låta er hentet fra The Kinks' album *Something Else by the Kinks* (1967).

eksempel begrepet intertekstualitet for å beskrive hvordan han mener Pet Shop Boys' sanger ikke kan analyseres «i seg selv» som den primære tekst, men i forhold til hvordan de forholder seg til og kommuniserer med andre tekster (2002: 156). Hawkins tar utgangspunkt i Jamesons diagnostisering av postmodernisme, men stiller spørsmålsteget ved hans negative syn på den postmoderne tilstanden. Hawkins viser snarere en markant beundring for postmodernisme i populærmusikken. Dette sier han om Pet Shop Boys: «Their texts, when seen in this light, are a celebration of a new-era of postmodern pop that cunningly sets out to defy easy categorisation» (2002: 154).

Intertekstualitet er muligens en mer passende betegnelse på hvordan Byrne hentet fa'ene fra annen musikk for så å benytte det i sin egen. Det er også andre aspekter ved måten Talking Heads jobbet frem musikken sin på som bærer preg av intertekstualitet. Weymouth sier for eksempel dette om hvordan de tenkte da de skrev «Psycho Killer»: «David wanted to have as many clichés in the song as possible, so everybody could relate to it. And it was going to have a conventional rock structure, so we put in «Yeah, yeahs» and «Ooh, ooh babys» because they were French clichés» (Gans 1985: 29). De henter altså bevisst klisjéer fra annen musikk, og oppretter på denne måten kommunikasjon med annen populærmusikk. Det er mulig å se dette som anerkjennende kommentarer til musikk og artister de ønsker å identifisere seg med. Og dermed også som en måte å gjøre sitt eget musikalske budskap tydeligere på, ved å gi lytteren velkjente knagger å henge musikken på.

### ***Talking Heads som funkband***

Jeg opplever også at bruken av Motown- eller Stax-lignende funkelementer i Talking Heads' musikk bærer preg av pastisj eller intertekstualitet.<sup>57</sup> Noe av det som kjenner musikken fra disse plateselskapene er ekstrem rytmisk presisjon, utført av svært kompetente musikere. Dette må vi imidlertid anta at Talking Heads ikke hadde kompetanse til – eller interesse av – å kopiere nøyaktig. Musikken til Talking Heads kan nok tidvis minne om Stax-funken, men uten den rytmiske presisjonen som var så viktig her. Jeg opplever heller at vi får presentert den hvite kunstpunkalliansens *idé* om funky musikk, snarere enn egentlig funky musikk. Talking Heads bedyrer selv at de virkelig står inne for musikken de spiller, og det tviler jeg heller ikke på. Jerry Harrison sier dette om bandets kombinasjon av intellektuelle kvaliteter og dansbarhet: «But I don't think the fact that it has a cerebral quality makes it any less danceable, or any less fun *not* to think about» (Gans 1985: 7). Men bandet klarer ikke, eller ønsker ikke, å være like funky som idealene sine. Men det trenger de heller ikke. Musikken blir interessant fordi funken settes i en sammenheng

---

<sup>57</sup> Stax Records og Motown Records er begge plateselskap fra USA stiftet på slutten av 1950-tallet. De er begge eksponenter for sorte musikkformer som rhythm and blues, soul og funk.

vi ikke har sett før. Funk-komponenter blir kun et av mange musikalske stiltrekk Talking Heads benytter seg av. Det kan komme en funky del som så går over til noe helt annet. Den rendyrkes aldri og får dermed aldri tid eller plass til skikkelig å «sette seg» i det musikalske forløp. Vi kan for eksempel se dette i «Psycho Killer» der gitarene spiller en forholdsvis funky synkopert groove i introen. Dette går over til et langt roligere og mer monotont komp i versene. Noe av forklaringen på dette kan være at Byrne er avhengig av å spille gitar samtidig som han synger.

Rytmeseksjonen er forholdsvis bra til å spille funk, men det samme kan ikke sies om hele bandet. På introen av «Psycho Killer» avslører gitaristene seg ved å spille ganske upresise 16-delsbevegelser hvor timingen deres krasjer med hverandre. Dette er før trommene har etablert grooven. På tilsvarende deler senere med mer støtte fra trommene er gitarene mer presise.

En annen viktig grunn til at det aldri blir virkelig overbevisende funky, er Byrnes vokal. Rytmikken i vokalen er svært viktig i funksjangeren. Dette har for eksempel Anne Danielsen vist med James Browns rolle som vokal perkusjonist i «Sex Machine» (2001: 96-99).<sup>58</sup> David Byrne står langt fra James Brown, både i uttrykksvalør og frasering. I en slik målestokk må Byrnes vokal sies å være svært upresis rytmisk. Noe av forklaringen på dette ligger i hvordan tekstene er skrevet. I «Psycho Killler» er det bare første vers som har en tradisjonell rytmisk struktur med rim. De øvrige versene er bygd som ordinære setninger lignende slik vi snakker i vanlig dagligtale. Dette påvirker naturligvis den rytmiske utføringen av frasene og gjør dem mindre funky.

Imidlertid ligger ikke hele forklaringen her. Første vers og resten av vokalen på både «Psycho killer» og resten av *Talking Heads*:<sup>77</sup> er like urytmisk. Det er slik vokalstilen til David Byrne er. Den låter litt overdrevet og tilgjort. Men selv om dette kanskje er med på å gjøre musikken mindre funky, så er vokalen noe av det som gir Talking Heads sitt karakteristiske særpreg. Jeg vil si vokalen fungerer som et eget rytmisk lag oppå arrangementene. Byrne veksler mellom å legge seg timingmessig før, på og etter beaten. Ikke særlig funky, men det er helt klart med på å skille ut vokalen fra den øvrige musikken. Hilly Kristal, som var den som booket Talking Heads inn på CBGB, mente Byrne sang som et «waving scarecrow» (Gittins 2004: 13). Dette må leses som en positiv bedømmelse, da Kristal var svært begeistret for Talking Heads' egenart. I det hele tatt er ordet fugleskremsel noe som stadig går igjen som beskrivelse av Byrnes vokal, da det er noe veldig skingrende ved den. Det virker stadig som om han er på nippet til å skjære helt ut både i intonasjon og rytmikk. Jeg vil si vokalen gir musikken en nervøs stemning. Dette underbygger også stemningen i tekstene, som jevnt over uttrykker en nervøsitet. Denne nervøsiteten kan igjen tolkes som en allmenn utilpassethet i forhold til samfunnet. Talking Heads' musikk har altså mange lag av mening i uttrykket, og funken er bare et av disse. Talking Heads viser oss på denne måten en

---

<sup>58</sup> Lånta er hentet fra James Browns album *Sex Machine* (1970).

kompleks musikalsk idéverden. Et spørsmål i den forbindelse kan være om hele idéen bak Talking Heads bærer preg av å være mer et kunstnerisk konsept enn et egentlig rockeband?

### **«A group of performing artists whose medium is rock'n'roll»**

De biografiske skildringene av Talking Heads legger gjerne stor vekt på deres tilknytning til CBGB. Men de spilte også mye på en annen New York-klubb, nemlig The Kitchen. The Kitchen var ingen rockeklubb, men en arena for moderne kunst. Det å presentere et band med en tradisjonell besetning var svært uvanlig for The Kitchen. Talking Heads presenterte seg da heller ikke som noe ordinært rockeband der, men snarere som et kunstprosjekt med et rockeband som uttrykk. Denne beskrivelsen av Talking Heads sto i The Kitchens katalog første gangen de spilte der:

A group of performing artists whose medium is rock-and-roll and the pursuant «band» organization and visual presentation. The original music and lyrics are structured within the commercial accessibility of rock-and-roll sound and contemporary, popular language. Lead singer Byrne relies on Chris Frantz and Tina Weymouth to complete their anti-individualist stance as a group concept (Howell 1992: 14).

Bowman (2001: 43) hevder David Byrne var svært interessert i performancekunst, og at han så på det å starte et rockeband som en form for performancekunst.

David was pleased when Chris showed up at Bond Street. Even more pleased when, after the two saw the Ramones play across the street at CBGBs, Chris brought up the idea of forming a band like the Artistics in New York. Chris thought about art a lot while he was painting murals in Pittsburgh. He's thought it out. Painting did seem dead. And besides, you can't be acknowledged as painter until you're forty. On the other hand, rock'n'roll was a young buck's game. «Let's at least try it» Chris said. «If we fail, we fail. But we'll kick ourselves forever if we don't at least try» (Bowman 2001: 53).

Denne måten å sette et populært uttrykk som rock i en kunstkontekst har klare paralleller til Andy Warhols kunst. Rammen for verket er det bestemte. Det er akkurat dette Warhol gjør når han stiller ut et bilde av Marilyn Monroe i et kunstgalleri.

Det er derfor ikke overraskende at Andy Warhol var svært begeistret for Talking Heads. Gendron påstår at Warhol aldri interesserte seg for populærmusikk i seg selv, men populærmusikken som et *motiv* for kunsten (2002: 309-310). Når Warhol stiller ut et maleri av Campells suppebokser, så er det motivet av det populærkulturelle fenomenet som interesserer han, og ikke det populærkulturelle fenomenet i seg selv. Det er idet suppeboksene blir flyttet inn på et galleri at de blir interessante. Det er altså hvordan vi besker den populære designen med et

kunstblikk som blir interessant. Man kan si Talking Heads snudde dette på hodet. De flyttet en kunstbevissthet inn i et populært uttrykk, og lot på den måten kunsten infiltrere populærkulturen.

Som jeg har vært inne på så blir postmodernisme vanskelig å forstå uten at den settes opp mot moderniteten som den har sprunget ut av. Dag Østerberg (1999: 11) og Theodor Adorno (Linneberg 2006: xxvi) vektlegger blant annet fremskrittet som viktig i en forståelse av hva moderniteten er. Implisitt i idéen om eksistensen av et fremskritt ligger at det nødvendigvis må finnes noe som er bedre enn noe annet. Derfor vil det for aktører innenfor en moderne virkelighetsforståelse være av betydning å skape og holde ved like bestemte kanoner innenfor kunsten. På den måten framheves kunstneriske verk som anses som spesielt gode, viktige, oppbyggelige, tidløse og lignende. I en postmoderne virkelighetsforståelse opererer man derimot ikke i samme grad med disse skillene. Hierarkiske kunststrukturer brytest ned slik at det høyverdige blir smittet av det lave og omvendt. Med sin kritiske innstilling til postmodernismen kan Jameson (1991) derfor hevde at kunstneriske objekter innenfor postmodernismen blir som en vare der markedet styrer smaken. Dermed blir skillelinjene mellom høykulturell kanonisert kunst og lavkulturelle populæruttrykk utvisket.

Måten Talking Heads opererer på – både som et rockeband som spiller på rockeklubber for et rockepublikum, og som et kunstnerisk performanceprosjekt som opptrer for et kunstpublikum i kunstgallerier – illustrerer hvordan bandet eksisterer i skjæringspunktet mellom det høykulturelle og det lavkulturelle. Gendron benytter David Byrnes samarbeid med den etablerte koreografen Twyle Tharpe som eksempel på krysningen mellom høykulturell kunst og lavkulturell pop (2002: 228). Jeg må da stille spørsmålet om David Byrne er det beste eksempelet han kunne finne som en representativ populær artist? Det illustrerer kanskje heller at David Byrne er en artist som selv befinner seg i skjæringspunktet mellom pop og kunst, mellom lav og høy.

Jeg er langt fra alene om å oppfatte Talking Heads som en postmoderne utøver. For eksempel identifiserer Bernard Gendron punk-/new wave-scenen i New York på slutten av 1970-tallet, med band som Talking Heads, Television, Devo, B-52 og The Ramones, som postmoderne. Dette forklarer han med at bandene inntar en postmoderne kunstinnstilling ved å benytte seg av ironi, pastisj, eklektisme og fascinasjon for eldre kitsjkultur (Gendron 2002: 7). Covach (2003: 177) og Frith og Horne (1987: 112-113) legger også vekt på denne koblingen.



### 3.5 Punktilhørighet

#### *Hva er en sjanger?*

Inndeling av musikk i ulike sjangere er ingen ukomplisert affære. Men dette er noe som gjøres for på en enklere måte å skulle kunne ha en felles referanse i kommunikasjon om musikk (Middelton 1990: 174). I følge Fabbri vil oppfatningen om en musikksjanger variere over tid, og i ulike kulturer (1982: 133). Sjangere er aldri endelige størrelser, men forandres kontinuerlig. Likevel representerer de et hensiktsmessig verktøy som bidrar til en felles forståelseshorisont om musikk. Fabbri mener det er to posisjoner i forhold til definisjon av sjangere som bør unngås: for det første det positivistiske synet, der man nærmest ser på en sjanger som en arketype, for det andre den rene sosiologiske tilnærmingen, der sjangere nærmest ses på som sosial lekeplass. Han foreslår følgende definisjon: «A musical genre is a set of musical events, real or possible, whose course is regulated by a definite arrangement of socially accepted rules» (ibid.:136).

Frith (1996: 75) hevder at sjangerdefinisjoner er svært sentralt i verdivurderinger av musikk. Spørsmål om musikk passer i forhold til en aktuell radiostasjon, spillelisten til en DJ osv, avgjøres av om den passer sjangermessig. I lys av dette er det lett å forstå hvorfor Lou Reeds *Metal Machine Music* (1975) ble kåret til tidenes nest dårligste plate. For det er klart den er forferdelig dårlig vurdert som populærmusikk. Frith hevder videre at sjangere defineres som et resultat av at musikkindustrien forsøker å produsere den musikken markedet ønsker seg. Og han påstår nye sjangere kommer til som et resultat av at musikkindustrien oppdager stadig nye markeder. Markedene er igjen i stadig forandring (ibid.: 85-86).

Det er vanskelig å definere en ny sjanger i det den er i ferd med å etableres. Dette gjelder for eksempel for punken slik den framsto på midten av 1970-tallet. Fabbri hevder derfor at nye sjangere defineres i forhold til hva de *ikke* er, heller enn i forhold til hva de er (1982: 142). Dette skal vi se kan være en forklaring på hvordan Talking Heads kunne bli kategorisert som et punkband. Etter hvert som punksjangeren er blitt definert tydeligere gjennom musikalske, visuelle og sosiale karakteristikk, mener jeg den er blitt en pastisj band kan benytte på lik linje med andre pastisjer. Dette er i tråd med Negus' dialogperspektiv på musikkhistorien, som jeg har forklart i kapittel 1 (1996: 145-146). Punkpastisjen kan opptre enten i kommunikasjon med andre elementer, som Avril Lavigne på har gjort det på «Sk8er Boi» fra *Let Go* (2002), eller i mer rendyrket form, som vi kan se hos Sum 41 på *Underclass Hero* (2007). De opprinnelige provokative symbolene som opprevne klær og sikkerhetsnåler er blitt en del av denne pastisjen, men har mistet mye av sin tidligere provokative kraft. Det samme kan man si om opprinnelig sjokkerende musikalske elementer som enkle aggressive riff og harde trommegroover. Når vi prøver å forstå hvordan punkscenen i New

York ble oppfattet på midten av 1970-tallet, må vi huske at disse velkjente punkkodene ikke var definert i den kollektive bevisstheten ennå.

Antti-Ville Kärjä (2006: 18) mener sjangere til stor grad defineres ut i fra kanoner. Han mener for eksempel vår forståelse av rock henger sammen med hvordan kjente rockeband, som Rolling Stones, spiller og oppfører seg. Med et slikt utgangspunkt vil The Ramones' musikk og oppførsel kunne være med på å definere hva amerikansk punk på begynnelsen av 1970-tallet var.

### ***Men er Talking Heads et punkband da?***

Talking Heads blir gjerne sett i sammenheng med New Yorks tidlige punkscene. Årsaken til dette ligger til en viss grad i musikken, men kanskje i enda større grad i deres tilknytning til bandene og miljøet rundt New York-klubben CBGB. Klubbens fulle navn er CBGB & OMFUG som står for Country, Blue Grass, Blues & Other Music for Uplifting Gourmandizers. Den åpnet i 1973 på Lower East Side av Manhattan og var, som navnet tilsier, en klubb for country og beslektet musikk. Men etter et års tid forandret profilen deres seg, og de begynte å booke band som Television, Patti Smith, The Ramones og Blondie. Klubben regnes gjerne dermed som et av fødestedene til den amerikanske punken.

De tre originale Talking Heads-medlemmene David Byrne, Chris Frantz og Tina Weymouth flyttet til New York i 1974. Der begynte de snart å frekventere CBGB, som lå en ti minutters spasertur unna leiligheten de leide sammen. Byrne, Frantz og Weymouth øvde sammen daglig på låtene Byrne skrev. 5. juni 1975 fikk Talking Heads sikret seg en oppvarmingsjobb for The Ramones på CBGB. Talking Heads ble snart faste oppvarmere for The Ramones både på CBGB, på andre klubber i New York og etter hvert også på en omfattende europaturné.

Den nære tilknytningen Talking Heads hadde til CBGB og The Ramones spiller åpenbart en viktig rolle for at bandet anses som et punkband. Det er imidlertid mye ved bandet som motsier denne karakteristikken, som for eksempel måten de kledde seg på. Streite klær, som ledige bukser med skjorte og slips, står i sterk kontrast til den tradisjonelle punkstilen med trange hullede jeans og skinnjakker. The Ramones er kanskje det mest typiske amerikanske punkbandet med sin aggressive og enkle stil, både musikalsk og visuelt. Derfor kan det virke litt spesielt at nettopp Talking Heads skulle spille en så viktig rolle som oppvarmere for dem. The Ramones selv opplevde imidlertid en likhet i bandenes uttrykk, noe dette sitatet fra trommeslageren Tommy Ramone viser:

Hilly brought them in to open for us. Right away we saw that it worked. After that, whenever we had to find someone to play with us, we'd use the Talking Heads. Even though the Ramones played hard and raunchy, conceptually there were a lot of similarities: the minimalism. Even though their music was totally different, the

concept was similar. We were so unique at the time that they were the first ones who played with us who actually fit (Heylin 1993: 210).

Men hva er det egentlig Tommy Ramone mener her? Historisk forstås gjerne punken som en reaksjon på stadig mer komplekse musikalske former og stadig mer bruk av avanserte kostymer og showeffekter. Punken ønsket å gå bort fra alt det kunstige og tilgjorte i musikken, og finne tilbake til et tilsynelatende enkelt og ærlig uttrykk. Dette er noe som er tydelig tilstede hos både Talking Heads og The Ramones. Det kan være dette Tommy Ramone sikter til når han hevder de delte et minimalistisk konsept. Her ligger det en likhet hos bandene. Men selv om begge bandene presenterte et slags minimalistisk svar på samtidens ekstravagante musikkformer, var løsningene de valgte ganske så forskjellige. David Byrne forklarer noe om hvordan Talking Heads tenkte i forhold til disse tingene i dette intervjuet med John Howell:

Howell: Another early thread for the band, which you've mentioned before, was a rejection of artifice.

Byrne: Yeah, but a lot of that has crept back in. We also threw out drum and guitar solos, and visually we tried to throw out as much of the artifice as possible. There was a period when glitter-rock was popular, and everyone who got on-stage, even in little clubs, was getting all dressed up and doing all that showing stuff.

Talking Heads and some of the other groups felt like, «why not just get up and play in street clothes?» (Howell 1992: 38).

Også sier han dette:

I wanted to strip away the artifice of stage performance. Part of the idea was to use language that wasn't being used in pop songs – everyday language, the way people talk – kind of direct, but sometimes kind of fragmentary. And I thought that the music should be as simple as you could make it and still have a song. We weren't going to wear fancy clothes we'd try and just wear regular street clothes. We decided we wouldn't do guitar solos or drum solos, and we wouldn't make any grand gestures. We'd try and be very *to the point*. We were throwing out what we *didn't* want to be (Gans 1985: 35).

Som Byrne er inne på her, går de etter hvert bort fra disse utformingsprinsippene, slik disse må sies å være forankret i en tradisjonell idé om iscenesettelse i rock gjennom autenticitetsforankring.

Denne forankringen framhever verdier som det «ekte», at rock er en direkte kommunikasjon, osv.

Det er litt paradoksalt at Talking Heads i den første tiden både er opptatt av å gjøre musikken enkel og ekte, samtidig som de gjerne ser bandet som et kunstprosjekt. Etter hvert forandrer de syn på begge deler. De tar gjerne inn kunstelementer, men er samtidig veldig opptatt av at bandets musikk skal oppfattes som ektefølt populærmusikk. I denne dynamikken mellom motstridende følelser

ligger mye av kjernen i det jeg oppfatter som kunstpunkalliansen. Dette går igjen i alle bandene jeg skriver om i denne oppgaven.

### ***New Yorks tohodede estetikk***

Bernard Gendron diskuterer dynamikken mellom Talking Heads og The Ramones (2002: 256-259). Han påstår måten bandene utfylte hverandre på definerte CBGB-estetikken. På den ene siden hadde man The Ramones med sin paradigmatisk lavkulturelle punk, og på den andre siden sto Talking Heads med sin høykulturelle, kunstskelepregede new wave. Han hevder dette tydeligst representerer den tohodede estetikken som karakteriserte New Yorks undergrunnsscene på slutten av 1970-tallet. Spesielt interessant mener han det er at samtidens diskurser omkring Talking Heads og The Ramones raskt vekslet mellom å se på dem som kunst og pop, men uten at kunsten og popen står i et motsetningsforhold til hverandre. Selv om det er snakk om to tradisjonelle motpoler var de hele tiden i ferd med å sammenfalle (ibid.: 259).

Videre hevder Gendron at hvert av bandenes publikum ofte ikke likte det andre bandet. For eksempel Alan Vega fra bandet Suicide, elsket The Ramones, men hatet Talking Heads. Mens for eksempel John Rockwell som blant annet skrev for *New York Times*, forgudet Talking Heads, men kunne ikke fordra The Ramones (ibid.:256).

Det er særlig kunstaspektene ved Talking Heads som ligger til grunn for journalisters beundring. John Rockwell hyllet Talking Heads som et paradigme for rock som kunstform (Rockwell 1977: 14). Gendron hevder Talking Heads' kunstidentitet tydeliggjøres ved at de så ofte optrådte sammen med The Ramones, som hadde et så annet uttrykk. Motsetningene mellom bandene ble veldig tydelig i forbindelse med deres felles europaturné sommeren 1977. The Ramones fremsto som tradisjonelle rockere som helst sov langt utover dagen. Talking Heads på sin side sørget for å stå tidlig opp for å få med seg de lokale kunstmuséene. The Ramones likte seg ikke i Europa. At folk ikke snakket engelsk var til stor frustrasjon for dem, og det faktum at Talking Heads snakket fransk provoserte dem ytterligere (Gendron 2002: 257).

Men til tross for alle motsetningene mellom Talking Heads og The Ramones, hevder Gendron det også var likheter mellom bandene. Han støtter seg på sitatet fra Tommy Ramone sitert over. Han hevder videre minimalismen, sammen med ironi og parodi, var de viktigste likhetene mellom bandene. Dernest argumenterer han for at bandene også lignet på hverandre fordi de var så markant annerledes i forhold til andre samtidige band. Bruce Springsteen vektla for eksempel noe av den samme enkelheten som The Ramones og Talking Heads, men han fremsto helt annerledes på grunn av de påkostede produksjonene der alle detaljer ble perfektionert i studio (ibid.: 258).

Ulikhetene ved bandene fremstår for meg som både flere og tydeligere enn likhetene. Derfor er jeg usikker på hvor like bandene faktisk var i sin samtid. Det eneste sitatet jeg har funnet fra medlemmene i noen av bandene som peker på likhetene er det fra Tommy Ramone som er sitert ovenfor. Det er også det eneste sitatet Gendron benytter om dette. Jeg synes heller ikke det er tydelig hva det er Tommy Ramone egentlig mener i det sitatet. Kanskje spilte omstendighetene og tilfeldighetene en like stor rolle som likheten i uttrykket når det gjaldt deres samarbeid. Begge bandene ble «oppdaget» omtrent samtidig på den samme klubben. De ble signet til det samme plateselskapet omtrent samtidig. Derfor kan det være grunn til å anta at pragmatiske omstendigheter, i kombinasjon med at de begge fremsto som annerledes og nye, var viktigere årsaker til samarbeidet og sammenligningene enn bandenes faktiske musikalske og kulturelle likheter.

### ***Punktelementer i «Psycho Killer»***

Selv om det er relativt få tradisjonelle *musikalske* punkelementer i Talking Heads' musikk, så opplever jeg at «Psycho Killer» er den låta som inneholder mest av dette. Den åpner med en energisk bass som ligger og pumper på en tone i én jevn rytme. Etter hvert kommer det inn en gitar som legger seg på en tilsvarende jevn rytme, men i dobbelt tempo. Disse ukompliserte og energiske elementene trekker assosiasjonene i retning av tidstypisk punk. Trommene holder seg også til en svært enkel og ganske energisk groove. Etter hvert kommer flere gitarer inn, og kompet blir da også langt mer kompleks både rytmisk og tonalt, enn for eksempel hos The Ramones. Låtas videre tonale oppbygging går, som vist i den skjematiske fremstillingen av låta, også i andre retninger enn punkens tradisjonelle basiske tre eller fire akkorder. Men selv om låta er til dels kompleks tonalt, så er den orkestrert med få instrumenter. Byrne har sagt at noe av det som plaget han med det meste av musikken han hørte, var at det var vanskelig å skille ut hva hver enkelt musiker gjorde fordi alt ble blandet sammen (Heylin 1993: 208-209). Det er da også få pålegg på «Psycho Killer». Vi hører stort sett de fire musikerne i bandet hele veien, slik de opererer i klart definerte sjikt. En slik basisk og funksjonell måte å spille inn plater på er typisk for punken. Låta avslutter med en energisk, støyete og smått kaotisk instrumentaldel. Dette får meg til å tenke på de kollektive støyimprovisasjonene hos The Velvet Underground. Dette er en slags gitarsolo med to gitarer som baserer seg på støylyder, og ikke konvensjonell teknikk, for å oppnå en energisk crescendo.

På «Psycho Killer» benytter Talking Heads enkle løsninger på instrumentene i forhold til konvensjonell teknikk. Dette må sies å være et gjennomgående trekk ved deres produksjon sett under ett. Den samme utformingspraksisen finner vi også igjen i mye punk, der noe av idéen er at musikken skal strippest ned til sine grunnleggende bestanddeler. For eksempel skulle låtstrukturene

være enkle, i motsetning til hva som hadde blitt vanlig i musikkjangere som progrock og jazzrock. Talking Heads hadde korte låter med relativt enkle strukturer. Dette er altså elementer som trekker bandet i retning av punk, og en lytter som lar dette være styrende vil kunne plassere bandet innenfor punksjangeren.

Teksten til «Psycho Killer» kan være med på å definere Talking Heads som et punkband. I følge Byrne har han forsøkt å beskrive hva som skjer inne i hjernen til en masseorder i denne teksten (Gans.: 1985: 28). Dette er spesielt tydelig i første vers, der han blant annet synger disse linjene: «I'm tense and nervous and I can't relax» og «Don't touch me I'm a real live wire». At teksten er fransk i refrengene og i mellomspill 2 forklarer Byrne slik: «It seemed a natural delusion that a psychotic killer would imagine himself as very refined and use a foreign language to talk to himself» (ibid.: 29). Det å synge om en masseorder kan i seg selv være provokativt. Da låta ble gitt ut i 1977, var det en masseorder som kalte seg «Son of Sam», som tok livet av en rekke kvinner i New York. Det var mange som oppfattet Talking Heads' låt som en makaber måte å skaffe seg publisitet på. Låta og teksten ble imidlertid skrevet allerede i 1974, og Byrne har flere ganger poengtert at den ikke har noen sammenheng med «Son of Sam» (Gittins 2004: 30). Uansett må dette ha vært med på å definere bandet som et provokativt punkband i publikums øyne.

Men selv om det er mange aspekter ved Talking Heads' musikk som minner om punk, så er det kanskje mer ved den som peker i andre sjangermessige retninger. To trekk kan særlig framheves her. For det første mangelen på aggressivitet i musikk og vokale foredrag, noe som delvis kan tilbakeføres til Byrnes skjeve fraseringer og hans særegne fugleskremsel-stemme. For det andre, en utstrakt bruk av funky danserytmer, noe som andre punkband aldri benyttet. Denne uvanlige kombinasjonen av to nokså fjerntliggende musikalske elementer er noe av det som gjør det problematisk å benytte punk som en betegnelse på Talking Heads. Jeg vil si Talking Heads kanskje i større grad er et punkband i lys av sin historiske og kulturelle betydning, enn på bakgrunn av sin musikk. Frantz og Byrne kommer med en lignende forklaring i et intervju som ble gjort rett før debutplata *Talking Heads:77* kom ut i USA:

*Do you feel you fit into the punk category?*

Chris: Everyone sees us as, if not in that category, at least as part of that category.

David: The similarity is in approach, the fact that when we started we decided there were a lot of things we wouldn't do, and the punk bands decided the same thing. But we came up with a slightly different answer (Goldman 1977 b).<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> <http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=9153> (lest: 11.10.2007)

Som vi har sett hevder Franco Fabbri at det er typisk for nye former for musikk eller nye sjangere at de definerer seg i forhold til hva de *ikke* er, heller enn i forhold til hva de er (1982: 142). Dette er en karakteristikk som passer godt på Talking Heads' tilknytning til punksjangeren. Bandet startet opp som en reaksjon på det de oppfattet som stadig mer «kunstige» og komplekse populærmusikkformer. De ville i likhet med punkscenen gjøre rocken enklere og mer ekte. David Brackett hevder band som Talking Heads «seemed to be reacting to the grandiosity, pomposity, overblown images, stadium shows, and slickness of older rock superstars in the mid-seventies» (1995: 163). Talking Heads løsninger var imidlertid i stor grad annerledes enn løsningene de mer typiske punkbandene valgte. «Enkelt» for Talking Heads ville for eksempel si å spille uten overstyring på gitarene så lydbildet ble klarere, mens det som skjedde musikalsk godt kunne være relativt komplekst. For punken er det gjerne motsatt; enkelt vil si få akkorder og enkle rytmer, men med masse energi, blant annet i form av overstyring på gitarene. «Ekte» for Talking Heads kunne bety tekster med temaer og utforming tett opp mot ordinær dagligtale, og det å benytte ordinære «gateklær» da de spilte konserter. Men for punkerne betydde ekte heller «rett fra levra»-tekster, og en kleskode som skulle sjokkere og eventuelt uttrykke en protest mot det bestående. Jeg vil dermed konkludere med at Talking Heads er en del av den samme reaksjonen som punken, men at de i stor utstrekning benytter andre virkemidler. satt seg fore å fortelle

Dette er i tråd med Clinton Heylin som har viet et kapittel fullt og helt til Talking Heads i sin fortelling om den amerikanske punken (1993: kap. 18). Men det er lett å øyne forfatterens ambivalens i forhold til denne inkluderingen. Mye av kapittelet brukes da også til å forklare hva som gjør at punkbegrepet passer dårlig på Talking Heads.

Heylin begynner sin fortelling omtrent ti år før fenomenet og begrepet punk hadde satt seg i kulturen. «The American Underground» er betegnelsen han hevder var den som i størst grad ble brukt om musikken som ledet frem til punken, som for eksempel The Velvet Underground og The Stooges. Gendron (2002: 259-261) hevder også at begrepet «underground» ble benyttet i diskurser rundt punklignende musikk før punken.

Heylin påstår Talking Heads ikke kan sies å være en del av «The American Underground» slik den er definert av The Velvet Underground og The Stooges (1993: 206). Han begrunner det med at David Byrne aldri har sagt noe som peker i den retningen, og at bandets bakgrunn ikke tilsier noen link til The Velvet Underground. Det var kunsten, og ikke musikken, som var motivasjonen deres for å dra til New York. Heylin hevder det var musikken Byrne oppdaget i klubber som CBGB som inspirerte ham til å starte et eget band. Han påstår også at Byrne ikke hadde noen egne musikalske idéer, men at han tok utgangspunkt i det han fant der (ibid.: 208). Heylin antyder videre at det minimalistiske preget i musikken, som de deler med The Ramones,

kanskje heller var et resultat av deres musikalske begrensninger enn et bevisst estetisk valg. Videre vektlegger han de dansbare og sorte elementene i musikken deres som særlig viktige (ibid.: 211). Dette mener han ytterligere understreker deres musikalske og kulturelle avstand til «The American Underground». Han peker også på at Talking Heads ikke er å finne på den offisielle CBGB-plata. Dette påstår han var fordi bandet heller ikke selv ønsket å knyttes til scenen. Heylin mener Talking Heads' selvbevissthet i forhold til hvordan de fremsto som artister i pressen, underbygger antakelsen om at de er et kunstrokkband som er mer opptatt av rockeband som konsept enn av selve musikken (ibid.: 214).

I og med at Heylin har viet Talking Heads ett helt kapittel i sin historie om den amerikanske punken, er det åpenbart at han mener de har en plass der. Det til tross for alt som peker i andre retninger både musikalsk og kulturelt. Jeg opplever at poengene hans har mye riktig ved seg, men at han vektlegger noen sider ved Talking Heads i for stor grad. De beundret den sorte dansemusikken, men de var også fans av Lou Reed, The Ramones og The Kinks, noe David Byrne påpeker flere steder (for eksempel i Bowman 2001: 49 og 53). Talking Heads uttalte at de opprinnelig så på det å spille i band som et kunstkonsept, men de er også veldig tydelige på at de sto hundre prosent inne for musikken sin.

«I object to us being called «artists who have chosen the medium of music», sniffed the band's keyboard player Jerry Harrison. I find that distasteful and very unfunky. And we don't perform in galleries» Singer David Byrne disliked «Art rock» as a label because of its connotation of dispassionate dabbling: the implication that Talking Heads didn't «have sincere feelings about music or we're just flirting with rock and roll and we're too reserved and detached [...] to rock onstage» (Reynolds 2005: 129).

Disse utsagnene, sett i forhold til bandets tidligere uttalelser om at de spilte i band som et kunstkonsept, illustrerer at bandet enten var uenige med seg selv i hva de var, eller kanskje heller at de forandret synet på det i løpet av karrieren: noe jeg tror var nødvendig for å slå gjennom kommersielt på en såpass overbevisende måte som de gjorde. For å treffe sitt publikum var de avhengige av å fremstå med en større grad av autenticitet i uttrykket. Jeg vil komme nærmere inn på fenomenet autenticitet i kapittelet om Sonic Youth. Jeg tror noe av betydningen autenticitet hadde for Sonic Youth og indie-scenen også gjelder Talking Heads.



# Kapittel 4

## «TEEN AGE RIOT»

Komponister: Kim Gordon, Thurston Moore, Lee Ranaldo og Steve Shelley

Innspilt: Juli-August 1988

Utgitt: Oktober 1988

Platenummer: Blast First 34/Enigma 75403

Platetittel: *Daydream Nation*

Besetning: Kim Gordon, Thurston Moore, Lee Ranaldo og Steve Shelley

Produsent: Nick Sansano

Tempo: 122 bpm og 158 bpm

Toneart: G-dur

Tidslengde: 6.58

### 4.1 Innledning

we [sic] had another endless interview today. this w a very effete and intellectual pair. very british, who kept wanting to know «what do you mean by this song » they don't understand that music is innate, it thrives in a dark air of mystery and emotion, mysticism and intuition. it is something that *moves one* first and foremost; when over-analyzed it becomes dry and lifeless. we do not try to pinpoint what we do, we leave it open and rely on collective intuition to make it happen. we lean outwards towards infinity by leaving the things open-ended (Ranaldo 1998: 57).

Som vi ser i denne kommentaren så er ikke Sonic Youths Lee Ranaldo spesielt begeistret for musikkanalyse, til tross for at han kommer med noen analytiske betraktninger selv. Det får stå for hans regning, for Sonic Youth er det tredje bandet jeg vil ta for meg i min opptegning av kunstpunkalliansen.

Medlemmene i bandet ble opprinnelig trukket mot New York i håp om å få med seg restene av den originale punkscenen, blant annet rundt klubbene CGBG og The Mud Club. Punkscenen var imidlertid ikke det den hadde vært kun få år tidligere. Nøkkelpandene var enten oppløst, blitt signet på store selskaper eller hadde forandret stil til et langt mer salgbart uttrykk. Dermed hadde det oppstått et vakuum som Sonic Youth etter hvert skulle bidra til å fylle.

Dannelsen av Sonic Youth har mange paralleller til oppstarten av både The Velvet Underground og Talking Heads. Sonic Youths Kim Gordon og Lee Ranaldo har begge bakgrunn fra kunsthøgskoler. Gordon har en grad fra University of California, Los Angeles Art School, mens Ranaldo har en grad fra State University of New York at Binghamton. Gordon hadde nok, i likhet med Talking Heads' Tina Weymouth, opprinnelig sett for seg en karriere innen visuell kunst. Hun hadde allerede begynt å jobbe som kurator før hun ble med som bassist i Sonic Youth. Om det å starte band sa Gordon: «I was sort of raised all my life to do art. I just felt like I should be doing music. It seemed to me that this was really the next stop after pop art, you see, entering directly into a popular form of culture instead of commenting on it» (Azerrad 2001: 234). Jeg synes denne uttalelsen er beslektet med forhold ved Talking Heads, der de uttalte at de ser på seg selv som «performing artists whose medium is rock-and-roll» (Howell 1992: 14). Selv om intensjonene kan ha vært like, så er imidlertid historiene om bandene ganske forskjellige. Talking Heads forsøkte med varierende hell stadig å overbevise pressen og publikum om at de virkelig stod inne for musikken sin, og at de ikke så på bandet bare som et kunstprosjekt. Kunstkonteksten har likevel i stor grad blitt hengende ved dem. Sonic Youth fremstår derimot med sin åpenbare kunstbakgrunn som et flaggskip innen den amerikanske indiescenen, med sin vektlegging av autenticitet i musikken.<sup>60</sup>

En annen parallell mellom Sonic Youth og The Velvet Underground er tilknytningen til komponister innenfor et «klassisk» musikkfelt. The Velvet Undergrounds John Cale spilte i ensemblet til minimalisme-komponisten La Monte Young, mens Sonic Youths gitarister, Lee Ranaldo og Thurston Moore, spilte i gitarorkesteret til komponisten Glenn Branca. Glenn Branca er også en komponist som gjerne ses i sammenheng med minimalisme-retningen innenfor komposisjon. I likhet med The Velvet Underground fikk også Sonic Youth med seg verdifulle idéer fra dette samarbeidet.

Sonic Youth-låta jeg vil analysere ble skrevet da bandet befant seg i en helt annen fase i sin historie enn hva som var tilfelle med låtene jeg analyserte hos The Velvet Underground og Talking Heads. *Daydream Nation* er Sonic Youths sjette album. Det er dette albumet som markerer bandets overgang fra et lite uavhengig plateselskap til å nå et langt større marked, et marked som riktig nok fremdeles er forholdsvis marginalt i en populærmusikalsk målestokk. Det er flere grunner til at jeg tar for meg en låt fra akkurat den plata. For det første synes jeg Sonic Youth har hatt en noe annen utvikling enn Talking Heads og The Velvet Underground. I motsetning til hva jeg mener om musikken til Talking Heads og The Velvet Underground, synes jeg musikken til Sonic Youth har blitt stadig mer interessant. Fra den svært famlende starten med *Confusion is Sex* (1983), der støyen

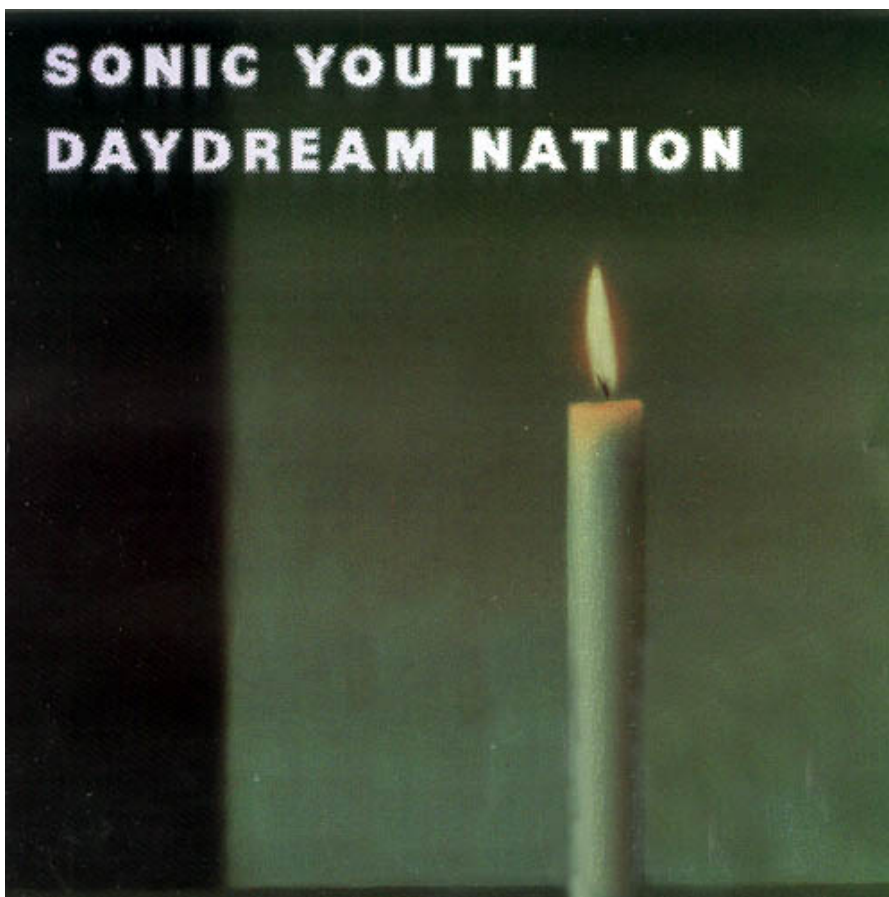
---

<sup>60</sup> Jeg går nærmere inn på hva jeg mener med indiescenen og autenticitet senere.

står i høysetet, med noen vage låtidéer som lurer i bakgrunnen, har de gradvis utviklet seg til å bli svært gode låtskrivere. På *Daydream Nation* opplever jeg at de har nådd et punkt hvor de virkelig makter å få gode låter til å kommunisere med støy på en måte som løfter begge sidene ved musikken.

I analysen av «Teen Age Riot» vil jeg spesielt ta for meg følgende aspekter ved låta og bandet: For det første vil jeg gå inn i formstrukturene for å se hva det er som skjer der. For det andre vil jeg se på betydningen av gitarlyd og lydbildet i musikken. For det tredje vil jeg se på betydningen autentisitet har for Sonic Youth og indiescenen. For det fjerde vil jeg se på Sonic Youth i lys av fenomenene postmodernisme og modernitet. For det femte vil jeg forsøke å se Sonic Youth i forhold til punksjangeren både historisk og estetisk.

## 4.2 Om musikken på «Teen Age Riot»



## Skjematisk fremstilling av «Teen Age Riot»

Form	Tekst	Musikalsk forløp	Vokal interpretasjon
Intro 0.00-0.11		Det hele åpner med noen rolige toner på en lett overstyrt gitar. Dette utvikler seg til et rolig riff som spilles to ganger. Det ligger en elektronisk produsert smått støyete lyd i bakgrunnen.	
Preludium 0.12-1.20	<p>You're it No, you're it Hey, you're really it You're it No I mean it, you're it</p> <p>Say it Don't spray it Spirit desire (face me) Spirit desire (don't displace me) Spirit desire We will fall</p> <p>Miss me Don't dismiss me Spirit desire</p> <p>Spirit desire Spirit desire Spirit desire We will fall Spirit desire We will fall Spirit desire Spirit desire Spirit desire We will fall Spirit desire We will fall</p>	Riffet fortsetter på samme måte som før. Trommene kommer sporadisk inn med enkeltslag og avbrutte trommeoverer. En ny gitar introduseres ved 0.28, den spiller små melodilignende rolige temaer.	Kim Gordon ytrer en tekst med forsiktig nesten hviskende stemme. Vokalen flyttes mellom høyre og venstre høytaler, noen ganger snakker hun i munnen på seg selv. Siden rytmikken er ganske løs kan måten teksten blir fremført på minne om diktopplesing.
Instrumentaldel: 1.21-1.46		Her akselerer låta fra 122 bpm til 158 bpm. Først spiller gitarene et riff alene. Bassen ligger på lange toner. Etter hvert kommer trommene mer	

		og mer inn. Først bare med trommestikker som slåes mot hverandre, men ved 1.46 etableres trommegrooven med skarptromme, bassstromme og hihat. Bassen går samtidig over til å spille jevne åttedeler. En av gitarene spiller lysere melodilignende figurer, mens den andre spiller komp i et dypere register. De melodilignende figurene varierer. Det er snakk om til dels store variasjoner, men gitaren har samtidig et komppreg. Riffet gjentas i perioder over åtte takter.	
Tekst del A: 1.47.-2.23	Everybody's talking 'bout the stormy weather and what's a man do to but work out whether it's true?  Looking for a man with a focus and a temper who can open up a map and see between one and two.	Et nytt riff settes inn. Dette er mindre melodisk enn det forrige. Periodene er delt opp i seks takter. Dette gjentas fire ganger. De to første gjentakelsene er uten vokal. Vi får altså først presentert vokaldelen uten vokal.  De to siste periodene er med vokal. Det synges på de fire første taktene i seks-taktersperiodene. Det ligger små melodier innbakt i gitarriffene. Etter vokalinnsatsene spiller gitarene lysere melodier.	Thurston Moore synger. Melodien er enkel og iørefallende. Moore synger den avslappet i noe som høres ut som et behaglig mellomleie for ham. Frasene varierer noe i tråd med teksten men grovt sett så begynner de med åtte jevne åttedeler og avsluttes med to fjerdedeler.
Tekst del B: 2.24-2.47	Time to get it before you let it get to you  Here he comes now stick to your guns and let him through	Her kommer et nytt riff men med samme intensitet som tidligere. Denne delen spilles to ganger i tråd med teksten. Periodene er åtte takter lange. Det skifter hyppig mellom korte vokalinnsatser og instrumentale innsatser. De følger dette mønsteret der hver bokstav representerer en takt og I = instrumental og V = vokal. <b>I V I V V I I I</b> De instrumentale innsatsene mellom vokalinnsatsene ligger tett opp mot kompet. Gitaristene slår an akkordene litt sterkere og foretar noen små rytmiske variasjoner.	I forhold til stemmevalør og intensitet ligner dette tekst del A, men melodien er en annen. Sangfrasene er kortere med instrumentale innsatser imellom.
Tekst del A: 2.48-3.24	Everybody's coming from the winter vacation taking in the sun in exaltation to you.  You come running in on platform shoes with Marshall stacks to at least just give us a clue.  Ah, here it comes; I know it's someone I knew.  Teenage riot in a public station gonna fight and tear it up in a hypernation for you.	Denne delen er tilsvarende første tekst del A. De melodiske innspillene mellom instrumentalinnsatsene varierer mer enn tidligere. Det er også mer melodiske motiver i gitarene samtidig med vokalen. Delen er delt opp i fire like perioder, og er dermed dobbelt så lang som forrige.	Første, andre og fjerde sekstakters periode er tilsvarende sekstaktersperiodene i første tekst del A. Den tredje perioden har mindre tekst, så Moore synger en annen melodi og benytter lengre noteverdier.

Tekst del B: 3.25-3.48	Now I see it, I think I'll leave it out of the way.  Now I come near you, and it's not clear why you fade away	Denne delen er tilsvarende første tekstdel B, men med noe større intensitet. Gitarerne spiller nå noe mer melodisk enn forrige Tekst del B.	
Tekst del A: 3.49-4.24	Looking for a ride to your secret location where the kids are setting up a free-speed nation, for you.  Got a foghorn and a drum and a hammer that's rockin', and a cord and a pedal and a lock, that'll do me for now.  It better work out, I hope it works out my way.  'Cause it's getting kind of quiet in my city's head, takes a teen age riot to get me out of bed right now.	Det øker i intensitet. Gitarerne frigjør seg stadig mer melodisk. Strukturene her er lik forrige tekstdel A.	
Tekst del B: 4.25-4.49	You better look it, we're gonna shake it up to him.  He acts the hero, We paint a zero on his hand.	Denne delen er tilsvarende de tidligere tekstdel B. Litt lavere intensitet enn forrige del.	
Instrumental del 4.50-5.43		Her løftes det opp to hakk i intensitet. Det er særlig trommene som sørger for dette ved først å doble frekvensen, for så å spille et brekk. Trommene stopper så helt opp ved 4.57.  Etter dette starter gitaren opp tilsvarende den første instrumentaldelen. Det bygges så opp på tilsvarende måte. Alt har imidlertid en høyere intensitet nå, og gitarerne frigjør seg mer, men aldri så mye at riffene forsvinner.	
Tekst del A: 5.44-6.19	We know it's down, we know it's bound too loose.  Everybody's sound is round it, everybody wants to be proud to choose.	Intensiteten går ned til det den var før instrumentaldelen. Akkurat som etter den første instrumentaldelen innføres riffet før vokalen kommer inn. Her spilles det imidlertid bare en periode uten vokal.	Vokalen er noe mer tilbakeleent her. Melodien som synges ligger tett opp mot det som synges i tredje periode i de to forrige gangene med tekstdel A. Den siste perioden, som har mer tekst, ligger tettere opp mot periode en, to og fire fra

	<p>So who's to take the blame for the stormy weather, you're never gonna stop all the teenage leather and booze</p>		de to forrige gangene med tekst del A.
<p>Tekst del B: 6.20-6.57</p>	<p>It's time to go round, A one man showdown teach us how to fail.  We're off the streets now, And back on the road on the riot trail.</p>	<p>Denne delen er tilsvarende de tidligere Tekst del B. Det hele avsluttes med at gitarene lar den siste akkorden bli hengende fra 6.44.</p>	

## **Formstrukturene i «Teen Age Riot»**

«Teen Age Riot» er ikke bygget opp med vers og refreng, slik det er vanlig å gjøre i populærmusikk. Den er heller forholdsvis asymmetrisk i sin form, noe som kan være et resultat av at Sonic Youth helt fra starten har jobbet med å bryte ned ordinære låtstrukturer. Alec Foege tangerer dette i følgende passasje:

From the earliest songs that the band hurriedly pulled for its very first live performance, Sonic Youth engaged in a Cage-ian kind of songwriting process. Now that they're a bunch of experimental jet-setters, they can see that; back then, they just called it punk rock. «I wasn't aware of the true existence of improvisational music until later» says Thurston. «I think that's why I've become so interested in instant songwriting. Anybody can make noise, but can anybody do instant composition?» (Foege 1994: 19).

Og Thurston Moore sier dette, konfrontert med de ukonvensjonelle låtstrukturene på *Daydream Nation*:

We never really tried to break out of conventional songwriting. Because it never really existed. I mean, we knew what conventional songwriting was – and we could utilize it – but we never really wanted to break free from it, because we were *already* free from it (Foege 1994: 174).

«Teen Age Riot» er åpningslåta på dobbeltalbumet *Daydream Nation*. Dermed er innledningen i sangen også innledningen på hele dette albumet. Albumet har et konseptuelt preg, jeg vil derfor anta at det er tenkt å skulle lyttes på i sin helhet. Låta kan grovt sett deles i to. Først kommer en svært rolig del som varer i et drøyt minutt, jeg har valgt å kalle dette preludiumsdel. Det er ikke et preludium i klassisk forstand, men jeg opplever at det får noe av den samme funksjonen både i låta og i albumet som helhet. Etter preludiumsdel akselerer låta til litt over dobbelt tempo. Etter akselerasjonen veksler låta mellom tre forskjellige deler. Jeg har valgt å kalle delene henholdsvis instrumentaldel, tekstdel A og tekstdel B. Instrumentaldelen kommer to ganger i litt ulike versjoner. Det benyttes mye av de samme musikalske temaene her som i tekstdelene, men med litt annen intensitet og med mer melodibærende elementer fra gitarene. Tekstdel A minner i funksjon om et vers, mens tekstdel B minner i funksjon om et refreng. Grunnen til at jeg velger å ikke benytte disse termene er blant annet fordi teksten i tekstdel B varierer hver gang, i motsetning til hva som er vanlig i et refreng. Tekstdel A og tekstdel B er også svært like i intensitet og foredrag, og kan



være vanskelig å skille fra hverandre ved første gangs gjennomlytting. Hele låta etter preludiumsdelene fungerer dermed som en lang sammenhengende del, på tross av at det analytisk er mulig å dele stoffet opp i mindre grupper. Begge tekstdelene varierer i lengde, noe som gjør det ytterligere vanskeligere å skille delene fra hverandre. Melodilinjene i vokalen er svært iørefallende og enkle med stor allsang-faktor. Effekten av dette blir at «Teen Age Riot» gir inntrykk av å være en typisk hitlåt, men uten at den egentlig blir det. Slik er det selvsagt mulig å tenke at Sonic Youth kunne ha trukket låta lenger i en slik retning; de *kunne* ha ryddet opp i strukturen og skapt en mer formelpreget hitlåt, men det var neppe intensjonen.

Sonic Youth lager stort sett musikken sin ved å skrive gitarriffene først. Vokalen og teksten er som regel de siste elementene som lages. Jeg vil si vokalen er et mindre viktig element i Sonic Youths musikk enn det som er normalt i populærmusikk generelt. Teksten er viktig for dem, men ikke i samme grad som for eksempel hos Talking Heads og The Velvet Underground. Lou Reed og David Byrne skriver musikk til tekstene sine, og har en identitet som poeter. Tekstforfatterne i Sonic Youth deler neppe denne identiteten og skriver heller tekst til musikken sin. Jeg opplever at tekstene hos Sonic Youth er viktige på den måten at de er med på å fortelle hvem bandet er og hva de står for. De er viktige i forhold til hvordan deres publikum identifiserer seg med dem. Man vil aldri finne typiske pop- og rocktekster hos Sonic Youth, verken i form eller innhold. Innholdsmessig er de gjerne fulle av bilder som er svært vanskelige å forstå dersom man ikke kjenner godt til tiden og miljøet de ble skrevet i. Eller som Stearns sier det: «The narrative flow of the lines is (standard practice for Sonic Youth) more concerned with cadence and imagery than with direct, linear storytelling» (Stearns 2007: 48). Formmessig kan det være nærmest helt fritt, slik som i preludiumsdelene av «Teen Age Riot». Eller det kan være som i andre del, altså låta etter preludiumsdelene, der det er en løs struktur som det varieres mye innenfor. Variasjon skapes både ved at lengdene på delene stadig varierer, og ved at strukturen innad i den enkelte tekstlinjen forandres.

### ***Gitarlyd og lydbildet i «Teen Age Riot»***

Generelt vil jeg si det er gitarene som står for de viktigste og bærende elementene i låtene til Sonic Youth. Låtene skrives stort sett ved at en av gitaristene lager ulike riff som settes sammen. Dette utvikles så videre i fellesskap med de andre musikerne der det legges på en eller flere gitarstemmer, trommer, bass og gjerne til slutt altså vokal. I mye av

kommentarlitteraturen har da også gitarene en fremskutt plass, både i uttalelser fra bandet selv og fra fankommentarer.<sup>61</sup>

Kan selve lydbildet i et låtmateriale regnes som et eget instrument? Jeg opplever at gitarlyden og lydbildet er så viktige elementer i Sonic Youths musikk at svaret er ja. Ranaldo sier dette: «For us it's always been about sound texture as well as song writing. It's kind of been a combination of the two» (Stearns 2007: 35). I «Teen Age Riot» kan vi høre noe av denne eksperimenteringen med sound i åpningen, der det ligger en svakt «hummende» lyd bak i lydbildet. Denne lyden er ikke veldig tydelig, men den er med på å underbygge den drømmende karakteren i denne delen. Lyden blir, i følge produsenten Nick Sansano, produsert av en «H3000-D/SE Ultra-Harmonizer Effects Processor» som studioet nettopp hadde anskaffet seg. I følge Stearns er denne maskinen «capable of warping, tweaking, and furling sounds into barely recognizable shapes. In the late eighties, the H3000 was a relatively new piece of equipment capable of doing unheard-of, drastic things to sound» (Stearns 2007: 45). Ranaldo ble svært begeistret for denne maskinen, og var den som tok kontroll over den gjennom hele *Daydream Nation*-produksjonen. Dette illustrerer hvordan lydbildet er en sentral del av Sonic Youths uttrykk. Gordon artikulere på lignende måte bevissthet i forhold til hele produksjonsprosessen når hun om bandets ønske om å eksperimentere sier «There's a whole vocabulary of mixing that doesn't even enter major-label records at all» (Foege 1994: 22).

Enda viktigere for hvordan de utformer lydbildet er bevisstheten de har om gitarlyd. Gitaristene benytter en rekke ulike gitarer, og bruker mye tid på å manipulere instrumentene sine for å få andre lyder enn de konvensjonelle ut av dem. Det å presse trommestikker, skrutrekkere og lignende under strengene eller inn i selve kroppene på gitarene, er eksempler på måter de manipulerer instrumentene sine på. Eller som Ranaldo sier: ««Drills, screwdrivers, drumsticks, LP records, rubber bands, screws, and small metal objects», Lee Ranaldo on materials forcibly incorporated into the bodies of Sonic Youth's (many) guitars» (Stearns 2007:70).

Bandet stemmer også gitarene på forskjellige måter for å oppnå særegne klanger. Thurston Moore og Lee Ranaldo fant inspirasjon til å stemme om gitarene fra folk-scenen, særlig Joni Mitchell. Men da de ble med i komponisten Glenn Brancas gitarorkester, fikk de viktige innspill som hjalp dem med å videreutvikle denne teknikken. Branca er en komponist som ses i sammenheng med La Monte Young og minimalismen. Han har spesialisert seg på å

---

<sup>61</sup> For eksempel hos Azerrad (2001) og Foege (1994).

utnytte de klanglige mulighetene i el-gitaren. For eksempel er første sats av verket *Symphony No.1 for multiple guitars, keyboards, brass & percussion* (1983) en mengde el-gitarer som lager en massiv vegg av E-dur akkorden. Dette kan man forstå som at Branca prøver å bryte essensen i rock ned til sine minste bestanddeler.

I hele karrieren har Sonic Youth benyttet bestemte gitarer til bestemte sanger.<sup>62</sup> Denne praksisen beror både på at bandet har hatt forskjellige måter å stemme hver sang på, men også på at hver enkelt sang gjør krav på et særskilt gitarsound. I de første årene var en av grunnene til at de gjorde dette at de ikke hadde råd til dyre gitarer. Isteden enten kjøpte de og eller fikk de billige gitarer som de modifiserte for å få en interessant lyd ut av. Etter hvert utviklet de en gitarpark basert på ulike manipulerte gitarer. Musikken deres var så sterkt knyttet til disse instrumentene at det ikke ville være mulig å spille mange av låtene på andre instrumenter. Det utenkelige skjedde i juli 1999. Store deler av gitarparken deres ble stjålet. Det ble umiddelbart opprettet en nettside med bilde av alle gitarene hvor bandet ba om å få dem tilbake. Dette er et utdrag fra det Ranaldo skriver der: «Call collect if you want to. Please no pranks, all, this is really serious--all the gear we've used to write our last few LPs worth of stuff, instruments used for songs old and new which if truly lost will mean those songs will be lost forever».<sup>63</sup> Her sier han altså at mange låter ikke vil la seg spille på andre instrumenter, det illustrerer betydningen gitarlyd og lydbilde har i Sonic Youths musikk.

Thurston Moore gjorde et intervju med Pitchforkmedia tidligere i år i forbindelse med en nytgivelse av *Daydream Nation*. Der sa han dette:

*Daydream's* from so far long ago that it was such a challenge to listen to the master tapes and figure out some of these songs. I really did not remember some of the tunings and some of the moves on the guitar. I really had to get inside myself and recall what I would've been thinking, and wondering how I would have done this. There was no standard tuning being used. There was one tuning that took us three weeks to figure out. We bounced around between Lee, myself, our guitar techs, just listening. We got to the point where we were looking at pictures of the guitars we were using at the time, and studying where my hand was on the guitar. We'd been listening to the mastertape, and it's ridiculous how crude the mastertapes are; specifically myself. Did I really accept that for myself? It sounds like I'm wearing a boxing glove on one of my hands. It sounds ratty-sounding. I would never until this day cut something so punk-sounding.<sup>64</sup>

---

<sup>62</sup> Mitch Goldman hevder for eksempel de brukte 18 forskjellige gitarer som alle var stemt ulikt på en turne i USA i 1995 <http://ezone.org/ez/e5/articles/goldman/sonic.html> (lest: 03.19.2007)

<sup>63</sup> <http://www.leeranaldo.net/Pages/stolengtrs.htm> (lest: 14.8.2007)

<sup>64</sup> [http://cms.pitchforkmedia.com/article/news/43622?artist\\_title=Thurston\\_Moore\\_Talks\\_Solo\\_Album\\_Daydream\\_Natio](http://cms.pitchforkmedia.com/article/news/43622?artist_title=Thurston_Moore_Talks_Solo_Album_Daydream_Natio) (lest: 03.10.2007)

Dette illustrerer hvor stor vekt Sonic Youth legger på klangen i instrumentet. Det man oppnår med alternative stemninger er jo andre klanger i instrumentet, og dermed en helt unik gitartekstur. En teknikk Sonic Youth benytter når de stemmer gitarene, er at to og to strenger stemmes nesten like. Dermed oppnår de en skingrende kirkeklokkeaktig kvalitet i tonen. Alec Foege (1994: 188) forklarer denne teknikken slik:

Beat tones – the pulsing sounds that occur when two guitar strings are just about tuned to the same note. The beating effect is responsible for much of the out-of-tune feel that makes Sonic Youth's sound stand out. Which means that even on a Sonic Youth song that employs just a few basic chords, such as «Silver Rocket» on *Daydream Nation*, the notes ring in strange, unforeseen ways (Foege 1994: 188).

I åpningen av «Teen Age Riot» kan vi høre dette i den første gitaren som spiller et enkelt gitarriff. Denne måten å stemme gitarene på syns jeg bidrar til å gi låta en grunnleggende støyende klang.

### **Støy i kommunikasjon med låta**

Det er også flere andre aspekter ved «Teen Age Riot» der jeg mener Sonic Youth får ulike støyelementer til å kommunisere med det som i utgangspunktet er en i ørefallende poplåt. Den «hummende» lyden som ligger i bakgrunnen gjennom hele låta representerer, som jeg har vært inne på tidligere, et støyelement som er med på å gi låta et drømmende preg. Likevel vil jeg i denne sammenhengen spesielt trekke frem selve gitarspillet.

Jeg opplever at gitaristene i Sonic Youth benytter en lignende tilnærming til det å kompe som John Cale og Lou Reed i «Venus in Furs». De spiller med en temmelig løs struktur, og med stor grad av improvisasjon i kompelementene. Ved å bruke store variasjoner skaper gitaristene dermed en fyldig tekstur i låta. Vi kan høre denne måten å spille gitar på gjennom hele låta, men det kulminerer i instrumentaldelen ved 4.50-5.43 minutter. Her får støygitarene friere spillerom. Jeg syns dette blir en effektiv kontrast til de langt mer poplåtaktige vokaldelene. Denne instrumentaldelen er ingen solodel slik det tradisjonelt gjøres i rock, der fokuset gjerne er på lyse melodiske elementer. Her er det imidlertid heller de klanglige aspektene og energinivået som er de mest sentrale elementene.

Det musikalske fokuset i denne delen minner om avslutningsdelene på både «Venus in Furs» og «Psycho Killer». Dermed vil jeg si at et fokus på elementer som klang og energinivå som erstatning for melodiske elementer i mer tradisjonelle soloer, er typisk for band innenfor

kunstpunkalliansen. Dette henger igjen sammen med hvilket forhold disse musikerne har til instrumentteknikk.

### ***Tekniske ferdigheter hos Sonic Youth***

Sonic Youth poengterer stadig at de ikke er spesielt teknisk dyktig på instrumentene sine. Thurston Moore hevder i et intervju i *Guitar Player* at han har teknikk som en nybegynner på gitar (Gore 1991). Dette og andre aspekter ved bandet har mye av kommentarlitteraturen gjerne latt få stå uimotsagt. I boken *Avant Rock* (2002) gjør filosofiprofessor, musikkskribent og musiker Bill Martin det han mener er bandets manglende tekniske ferdigheter til et poeng om musikken. Han beskriver «Trilogy», som er de tre siste låtene på *Daydream Nation*, slik:

Amusingly the Sonics would go on to create a three-part, epic-length work with the title, «Trilogy» Even if by parody, there seems to be some connection to the Emerson, Lake and Palmer album of the same name. «Trilogy» is from 1988's *Daydream Nation*, itself a two-LP epic album...King Crimson has elements of Sonic Youth but with more *precise* – shall we say – musicianship, and here's the rub. If you want to really do ELP-style *Trilogy*, you have to have a certain facility with your instruments [...]Velvet Underground-like orientation toward noise and the refusal of technique (Martin 2002: 120).

Det må med rette stilles spørsmål ved hvordan et band kan forbløffe og fascinere så mange mennesker med de lydene de produserer med instrumentene sine, og det uten å besitte noe mer enn nybegynnerteknikk? Jeg mener svaret på det er at Martin har et for snevert syn på hva tekniske ferdigheter på et instrument er. Spesielt er dette underlig når Martin senere i boken, i kapittelet «Mom, can I take turntable lessons? or, Nobody here but me and my sampler», argumenterer for en utvidelse av instrumentbegrepet til også å gjelde moderne utstyr, som sampler og turntable. Her argumenterer han for at det med disse instrumentene er kommet inn et nytt sett av tekniske ferdigheter i musikken (ibid.: 134-137). Det Sonic Youth og Martin sannsynligvis tenker på som tekniske ferdigheter, er den konvensjonelle teknikken som brukes for å spille sjangere som tradisjonell jazz, pop og rock. Det dreier seg her om teknikk som tar utgangspunkt i ordinær måte å stemme instrumentene på, som gjør bruk av konvensjonelle skalaer, akkorder osv, og videre som støtter seg på bestemte estetiske holdninger som sier noe om hva som er stygt, vakkert, bra, dårlig, osv. Kvifte og Ruud hevder at det nesten er umulig å beskjeftige seg med musikk uten å være forutinntatt i forhold til

nettopp slike spørsmål om verdi og kvalitet.<sup>65</sup> Videre hevder de at «Det er det perspektivet vi lytter ut ifra, eller den kontekst vi oppfatter musikken innenfor som ser ut til å bestemme hvordan musikken blir representert i vår bevissthet [...] Lyd er sosialt konstruert mening». På denne måten er det paradoksalt nok mulig å se Martins og Sonic Youths teknikkbegrep slik det først og fremst er hensiktsmessig brukt om andre former for musikk enn det Sonic Youth faktisk spiller. Det er en lang rekke egenskaper som disse musikerne tilegner seg, og som er hensiktsmessige i det uttrykket de jobber innenfor, som ikke fanges opp av en mer konvensjonell definisjon av teknikk og instrumentferdigheter.

Hva er det så musikerne i Sonic Youth tar i bruk isteden for det jeg har kalt konvensjonelle tekniske ferdigheter? Thurston Moore forklarer sine begrensninger innenfor ordinær teknikk slik:

I wasn't very good at chords so much [...] My fingers was still kind of underdeveloped, so I was excited by the idea that I could play open strings with no complex chord thing, and use the left hand to tune it so that the open chord all of a sudden becomes this really amazing chord or something that sounds really good. And then you could start flattering it and creating other chords (Foege: 1994: 186).

Som vi kan se i dette sitatet handler gitarspill, for Sonic Youth, om et sett av helt andre teknikker. Det er spesielt selve lyden eller klangen i instrumentene Sonic Youth er opptatt av. Gjennom hele karrieren har de jobbet med å utvikle teknikker for dette. Det innebærer bevissthet om hvilke instrumenter de bruker, hvilke mikrofoner de benytter, hvordan de stiller inn equalizer på gitarene, hvilke type effekter de bruker, hvordan de kombinerer effekter, gitarer og gitarforsterkere osv. På dette området vil jeg si Sonic Youth er teknisk virtuose. I tillegg til dette kommer tekniske ferdigheter i forhold til hvordan de spiller på instrumentene sine. Her handler det for eksempel for Sonic Youth om hvordan de stemmer gitarene sine. Dette er noe de har jobbet med helt siden de startet bandet. Ved å benytte alternative måter å stemme gitarene på, oppnår de helt andre klanger og harmonier enn det konvensjonell stemmepraksis gir. Dette påvirker igjen låtskrivingen. Tekniske ferdigheter kan også favne eksperimentering med hvordan lyder produseres på instrumentene. De benytter for eksempel trommestikker og skrutrekkere for å få frem visse lyder, eller de slår og drar i gitaren for å få frem andre lyder. De eksperimenterer også med teknikker som å sende lyden av en drill gjennom en wah-wah pedal. Alt dette utgjør noe av det spekteret med tekniske ferdigheter Sonic Youth har utviklet og fortsatt utvikler. Ved siden av dette kommer tekniske ferdigheter

---

<sup>65</sup> <http://www.hf.uio.no/imv/forskning/publikasjoner/elpub/musikk-og-identitet/> (lest: 14.8.2007)

i låtskriving, tekstskriving, konseptutvikling osv. På bakgrunn av dette mener jeg det blir problematisk å hevde at Sonic Youth ikke innehar gode tekniske ferdigheter.

Sammenligningen med Emerson, Lake og Palmer halter også på vesentlige punkter. Et slikt band har en totalt forskjellig tilnærming til det å spille musikk, og innehar dermed et register av andre tekniske ferdigheter og dermed også andre estetiske bedømmelseskriterier.

Det kan se ut til at Sonic Youth nærmest anser denne mangelen på konvensjonell teknikk som en forutsetning for å være original. Dette er hva Kim Gordon sier om sitt første møte med gitarspillet til Moore, sett opp mot keyboardspillet til medmusikeren Ann DeMarinis:

«I thought Thurston was really inventive» says Kim. «I didn't know he didn't know how to play guitar – to me, he was really impressive. Ann had the opposite problem: Because she was musically trained, she couldn't invent anything. She was too neurotic» (Foege 1994: 63).

Et sentralt kjennetegn i kunstpunkalliansen er at alternative tekniske ferdigheter trekkes inn og ofte erstatter konvensjonelle tekniske ferdigheter. Vi har sett dette hos The Velvet Underground gjennom tekniske ferdigheter i form av tekst- og låtskriving, og eksperimentering i utviklingen av et særegent lydbilde, blant annet i form av støyelementer. Hos Talking Heads kom dette til uttrykk gjennom tekstskriving, konseptutvikling og en virtuositet i forhold til å benytte pastisjer fra annen musikk.

## 4.3 Forestillingen om det autentiske uttrykk

### *Hva er indiescenen?*

Med Sonic Youth og deres inntreden på rockescenen på 1980-tallet blir begreper som indie og indiescenen viktig å gjøre rede for. Indie er opprinnelig en betegnelse for uavhengig distribusjon av musikk, men brukes i dag like mye om en form for musikk. Disse ulike betydningene av ordet går også over i hverandre siden det musikalske uttrykket som kalles indie gjerne også blir distribuert uavhengig. Simon Frith (1996: 86) sier følgende om indie-musikk:

Such a label refers both to a means of production (music produced on an independent rather than major label) and to an attitude, supposedly embodied in the music, in its listeners, and, perhaps most important, in the relationship between them. It can therefore lead, in turn, to intricate (and fiercely

debated) judgments as to whether a band «sells out» changes the meaning of its music, by appealing to a wider audience (Simon Frith 1996: 86).

Det er mange begreper som brukes om hverandre som benevnelser for denne musikalske retningen: alternative, alternativrock, undergrunnsrock, indiepop, indie, indierock, osv. Nettsiden allmusic.com hevder at indierock/indiepop er den ikke-kommersielle grenen som vokste ut av hva de kaller «The American Underground», mens alternativrock er den kommersielle grenen med det samme utgangspunktet, der er bandet Nirvana det beste eksempelet.<sup>66</sup> Jeg velger å benytte betegnelsen indiescenen, fordi holdningene til musikken og innholdet i selve musikken er sterkt beslektet både i oppstarten på 1980-tallet, og i de ulike retningene utover 1990-tallet. Det er også slik at flere band etter hvert beveger seg fra det ikke-kommersielle til den kommersielle siden. I mange sammenhenger kan det også være vanskelig å skille mellom de to. I den kommersielle grenen blir holdningene brukt som ledd i markedsføringen av musikken. Begrepet autentisk og uavhengig blir svært sentrale i den sammenhengen. Det blir salgbare betegnelser for band som Nirvana.

Michael Azzerad ser noen treffende paralleller mellom indiescenen på 1980-tallet og folkscenen på begynnelsen av 1960-tallet (2002: 8). Begge vektla enkelhet og autentisitet i musikken. Idealisme og «gjør-det-selv» mentalitet sto helt sentralt i begge bevegelsene. Begge oppsto som en reaksjon på hva utøverne opplevde som innholdsløs og pompøs underholdningsmusikk. Selv om begge retningene startet som folkelige bevegelser, ble de raskt tatt opp av hvite college-ungdommer fra middelklassen. Azzerad hevder begge bevegelsene etter hvert mistet den nødvendige autentisitet de var tuftet på. For folkscenen ble Bob Dylans elektriske konsert på Newport Folk Festival i 1965 et symbolsk vendepunkt. På samme måte ble indiescenen aldri den samme etter at Nirvanas *Nevermind* (1991) ble nummer en på Billboardlisten.

### ***Hva er autentisitet i musikk?***

Hva som er det autentiske i musikk er komplisert å svare på. Det til tross for at dette er noe både musikere og media er veldig opptatt av. Som jeg nevnte i forbindelse med indiescenen, har begrepet autentisk vist seg å fungere salgsfremmende for musikk som får det knyttet til seg. Autentisk musikk kan bety musikk som ligger tett opp mot en etablert musikalsk tradisjon eller sjanger. Som eksempel kan nevnes autentisk 1950-talls rockabilly eller

---

<sup>66</sup> <http://allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=77:4464> (lest: 14.8.2007)



autentisk jamaicansk reggae. Til grunn for dette ligger en antagelse om at musikk blir legitimert eller øker i verdi ved å bli gjort på en måte som er gjort mange ganger før, eller ved å være tro mot en tradisjon. Men autentisitet blir også brukt i en mer generell betydning, der man sitter igjen med spørsmålet: autentisk i forhold til hva? Eller autentisk for hvem?

Bruce Springsteen er et eksempel på en artist som har fått betegnelsen autentisk knyttet til seg i en slik generell betydning, eller som Simon Frith beskriver det: «The recurring term used in discussions of Springsteen, by fans, by critics, by fans-as-critics is «authenticity». What is meant by this is not that Springsteen is authentic in a direct way – is simply expressing himself – but that he represents «authenticity»» (Frith 1988: 97). Tendensen er at dersom det er en kassegitarene inne i bildet, så ligger autentisitetsbegrepet rett rundt hjørnet. En artist som bruker samplers som sitt viktigste redskap vil derimot ha større vansker med å få begrepet autentisitet knyttet til seg.

Middleton forsøker i kapittelet «The Real Thing?» fra boken *Voicing The Popular* å forklare hva idéen om det autentiske i populærmusikken er, og hva som ligger til grunn for denne idéen (2006: 199-246). Han hevder den opprinnelige idéen går tilbake til 1800-tallet og romantikken. Videre støtter han seg på Frith som hevder diskursen rundt det autentiske har bakgrunn fra borgerskapets interesse i folkelige kulturuttrykk. Et akustisk uttrykk fremstår som en av de fremste kvalitetene som sikrer artister autentisitet. Det kan vi for eksempel se med folkbevegelsen på 1960-tallet. Men som Barker og Tayler poengterer i sin bok *Faking it*, er ikke dette tilfelle med den amerikanske alternativ- eller indiescenen på 1980- og 1990-tallet (2007: 27). Sonic Youth, med sitt hel-elektriske uttrykk, oppnår sin autentisitet på andre måter, noe jeg kommer tilbake til.

Middleton setter opp en del motsetningsforhold mellom kvaliteter ved populærmusikk som gjerne gjør at den oppfattes som autentisk eller ikke-autentisk (2006: 200). Han ramser opp følgende: genuin kontra etterligning, ærlig kontra falsk, original kontra kopi, røtter kontra overflate. Disse motsetningsforholdene hevder han fører frem til ytterligere distinksjoner, som følelse kontra tilgjort, akustisk kontra elektrisk, «subculture» kontra «mainstream» og mennesker kontra industri. De to siste er spesielt treffende om hvilke kvaliteter indiescenen og Sonic Youth vektlegger i spørsmål om autentisitet. Igjen: Dette kommer jeg nærmere inn på lengre ned.

Middleton tar videre utgangspunkt i hvordan forestillingen om det autentiske er veldig tydelig formulert hos John Lennon som påstår at rock'n'roll – i motsetning til alt annet – er ekte. Denne ektheten mener han rock'n'rollen har felles med all annen kunst (ibid.: 201). Altså sier Lennon at rock'n'roll er kunst fordi den er ekte. Det autentiske blir hos Lennon

dermed en garanti for kunstnerisk verdi. Videre hevder han at det er rockens enkelhet, eller primitivitet, slik man finner den i jungelen, som sikrer denne autenticiteten. Lennon konstruerer ytterligere hierarkier med dette utgangspunktet. Han hevder for eksempel blues er bedre enn jazz, fordi den er ekte og ikke pervertert.

Middleton viser hvor vanskelig det er for Lennon å sette disse idéene ut i livet uten til stadighet å komme i konflikt med seg selv (2006: 200-204). Lennon forsøker å strippe essensen i musikken ned til å finne sitt sanne jeg. Men for å gi dette selvet en musikalsk stemme, må han ty til perifere musikalske uttrykk og selvmotsigelser. I søken etter sitt sanne jeg benytter han seg av: «Singer-songwriter honesty and psychedelic visions, avant-garde iconoclasm and conceptual art, transcendental meditation and primal scream therapy, political anthems and politicized happenings, hymns to feminism and to black pride» (ibid. 201). I følge Middleton var det disse uttrykkenes antiintellektuelle og ureflekterte karakter som var attraktivt for Lennon. Disse kvalitetene gjør musikken ekte eller autentisk for Lennon, på tross av at de er så perifere i forhold til hans egen bakgrunn. Dette illustrerer vanskelighetene både ved å stadfeste hva det autentiske egentlig er, og ved å lage musikk med disse idealene. Like fullt er dette viktig for artister innen – og fans av – svært mye populærmusikk.

Middleton hevder de antiintellektuelle holdningene Lennon representerer bare har blitt sterkere i kulturen dag (2006: 204). Han mener å se en økende skepsis til den tradisjonelle vestlige fornuften, med sin forestilling om opprinnelse, grunnlag og absolutte sannheter. Derfor foreslår Middleton at denne formen for autenticitetstro er en tilpassing til et postmoderne samfunn. Troen på en slik antiintellektuell autenticitet kan jo rime godt med en postmoderne skepsis til absolutte sannheter. Det kan være naturlig å se sitatet fra Rinaldo sitert i åpningen av dette kapittelet, der han blant annet sier at musikk befinner seg i «dark air of mystery and emotion, mysticism and intuition» (Rinaldo 1998: 57), i lys av en slik forståelse.

I likhet med Middleton sporer Elisabeth Leach populærmusikkens autenticitetsbegrep tilbake til 1800-tallets romantikk (2001: 143). Men hun ser denne koblingen mellom det autentiske og det postmoderne på en litt annen måte. Hun hevder at situasjonen etter punken nærmest ble snudd på hodet, ved at det selvbevisst falske nå ble sett på som autentisk (ibid.: 147). Videre påstår hun at motsetningsforholdet mellom kommersialisme og autenticitet i seg selv er kommersielt konstruert (ibid.: 149). På den måten blir det falske mer ærlig fordi det er bevisst falsk, i motsetning til det som forsøker å fremstå som ærlig, men som uansett er en kunstig konstruksjon.

Det autentiskes ansikt forandrer seg dermed stadig. Dette leder Middleton til å konkludere med at autenticitet er historisk betinget. Hva som oppleves som autentisk vil variere med de historiske omstendighetene. Eller som han formulerer det:

The authenticity of *Buena Vista*, and of other music discussed in this chapter, is through-and-through *historical*. It is «the real thing» precisely to the extent that, in the particular case, a sound-signifying-formation is constructed with sufficient skill, integrity, and engagement to constitute itself as a popular object-cause of desire capable of supporting a convincing fiction, the result carrying its listeners along in a direction that is, in the broadest sense, politically productive (Middleton 2006: 246).

Jeg tror ikke hva som oppfattes som autentisk kun er historisk betinget. Det er også betinget av hvordan samtidens ulike musikkfelt blir gjort autentiske i forhold til konkurrerende felt. Her er det store forskjeller i musikkutøvelsen og stiluttrykk. Eller sagt annerledes: Det som Bruce Springsteens publikum oppfatter som autentisk, vil ikke være det samme som det Sonic Youth og indie-scenens publikum oppfatter som autentisk.

### ***Indiescenen og autenticitet***

Sonic Youth regnes gjerne i fanlitteraturen som et av de mest sentrale bandene innenfor den amerikanske indiescenen på 1980- og 1990-tallet.<sup>67</sup> Etter at den opprinnelige punken var over, dukket det opp en rekke band som mente at populærmusikken hadde utviklet seg til å bli arrogant, forflatet og uten innhold. De mente også at musikken var enten for enkel og naiv, eller så vanskelig og distansert at bare profesjonelle studiomusikere kunne mestre den. Aktørene innenfor indiescenen i USA følte samtidens populærmusikk representerte den konservative ideologien til Ronald Reagan, eller som Azerrad sier det:

The breakthrough realization that you didn't have to be a blow-dried guitar god to be a valid rock musician ran deep; it was liberating on many levels, especially from what many perceived as the selfishness, greed, and arrogance of Reagan's America. The indie underground made a modest way of life not just attractive but a downright imperative (Azerrad 2001: 6).

Indiescenens talsmenn mente at den opprinnelige rocken hadde vært ekte og autentiske, men at disse dydene nå var byttet ut med kynisk markedsliberalisme. Greil Marcus formulerer et lignende synspunkt på denne måten:

---

<sup>67</sup> Som for eksempel hos Azerrad (2001).

Rock'n'roll, as anyone will tell you these days, is now simply «mainstream music» - pervasive and aggressively empty, the sound of the current sound, referring to nothing but it's own success, its own meaningless triumph [ . . . ] Punk attacked a smoothly functioning but increasingly bland celebrity culture and gave it a frisson it had lacked. Less than a decade later, the celebrity culture that punk attacked looks primitive next to our own – and the centring of that culture on a single, replaceable figure is not even its real centre [ . . . ] This is altogether a pop process. Yes, Ronald Reagan has never said a public word about Prince or Madonna, only had Michael Jackson to the White House and appropriated Bruce Springsteen for a campaign speech. But those acts and thousands like them, he validated the process by which stars are validated (Marcus 1990: 475, 477-478).

Mange band og musikere i undergrunnsmiljøene i USA på 1980-tallet delte Marcus' syn på at rocken var spist opp av mainstreamkulturen og nå kun uttrykte Reagans USA. De følte musikken måtte gis tilbake til folket. Det de gjennom punken opplevde som det første forsøket på å skape en ny autentisitet i populærmusikken hadde, som Marcus også er inne på, skremmende raskt og effektivt solgt seg til storkapitalen. Den viste seg å ikke være noe annet enn en ny inkarnasjon av musikkindustriens kynisme. Men det var mange som ikke ville gi slipp på det de oppfattet som punkens opprinnelige budskap: enkel og energisk musikk, og et opprør mot det etablerte og samfunnets autoriteter. En underskog av alternative plateselskap og uavhengige musikkstiler vokste frem. Aktørene innenfor indiescenen ønsket seg tilbake til et autentisk uttrykk og ekte følelser og ærlige meninger. De opponerte mot det de oppfattet som falskt og kunstig i den etablerte populærmusikken. De mente artistene i det store «mainstream»-feltet ikke hadde noe annen hensikt enn det å tjene penger. Aktørene innenfor indiescenen ønsket å være en motpol til den markedsstyrte musikken.

En «gjør-det-selv»-mentalitet var sterkt tilstede i miljøet. Det å lage musikken, spille den inn, distribuere den, markedsføre den, skrive om den, booke turneer, arrangere konserter osv. ble gjort enkelt og på idealistisk initiativ. Indiescenens aktører mente dette ville sikre at kreativiteten og autentisiteten ved musikken ville vedvare. De mente at alle som hadde noe på hjertet kunne plukke opp en gitar og uttrykke seg gjennom musikk, men uten den nitidige øvingen som krevdes for å spille mye av den etablerte musikken. Holdningen var at man ble distansert fra selve innholdet i musikken ved å fokusere på det tekniske ved utførelsen (Azerrad 2002: 7). Dette kan forstås både som opposisjon mot det etablerte, men også som en

romantisk tro på det upolerte eller uforedlede uttrykk, det Berkaak har omtalt som det kompetanseløse uttrykk i rocken (1989: 41-43).<sup>68</sup>

Mens punken hadde et slags irrasjonelt hat rettet mot alt og alle, og hvor det viktigste var å provosere fremfor å protestere, så var indiescenens protest mer rasjonell og rettet mot noe konkret. Det var spesielt Reagan, og det de mente hans administrasjon representerte – markedsliberalisme, krig, fattigdom, miljøødeleggelse, rasisme, likegyldige holdninger, overforbruk osv. – de reagerte på (Azerrad 2002: 6).

### ***Autentisitet hos Sonic Youth***

Selv om de er tilstede er ikke slike politiske aspekter så tydelige hos Sonic Youth. Tekstene deres kan ha politiske temaer, men alltid på en indirekte måte. Thurston Moore hevder «Teen Age Riot» er skrevet som en imaginær hyllest til J Mascis som president i USA (Stearns 2007: 49). J Mascis er frontfiguren i indiebandet Dinosaur Jr., og god venn av medlemmene i Sonic Youth. Det er nærliggende å forstå dette som en kritikk av styret i USA, men det er det ikke lett å skjønne uten at man kjenner historien. Denne indirekte formen for politiske budskap er typisk for Sonic Youth. De er langt mer opptatt av det estetiske enn det etiske i musikken. Som jeg har nevnt tidligere, er vokalen som regel det siste elementet som skrives i Sonic Youths sanger. Teksttemaer og titler kommer dermed til etter at alle riffene er skrevet. Det er aldri først og fremst et litterært eller politisk poeng som skal frem, men et klanglig og estetisk. Vokalstemmen i «Teen Age Riot» er enkel og iørefallende. Den er tenkt som en slags indierock-fanfare, som en hyllest til president J Mascis. Dette er kanskje ment som et politisk poeng, som et uttrykk for frustrasjon over Reagan, men det er nok like mye en humoristisk lek og hyllest til frontfiguren i et av bandene de var mest inspirert av på den tiden.

Som nevnt gir «Teen Age Riot» inntrykk av å være en hitlåt, samtidig som den er skrudd sammen på en slik måte at det er åpenbart at den ikke er det i ordets tradisjonelle betydning. Her balanserer Sonic Youth på en tynn linje. For å opprettholde sin autentisitet i deres publikums øyne må de ikke bli for kommersielle. Samtidig må de lage en type musikk som treffer dette publikumet. For dette er absolutt ikke et publikum som ønsker å høre på totalt støybasert musikk. Jeg mener akkurat denne balansen er viktig for alle bandene i kunstpunkalliansen. Musikken må være catchy, samtidig som den har nok avantgarde eller eksperimentelle elementer til å kunne overbevise publikum om at de virkelig mener det de

---

<sup>68</sup> Jeg syns dette begrepet er feilaktig negativt, for det er jo ikke slik at punkmusikere ikke har noen kompetanse. Det de har er derimot en annen kompetanse enn den man for eksempel tilegner seg innenfor utdanningsinstitusjonene. Vi er her tilbake til diskusjonen rundt teknikkbegrepet jeg tok for meg ovenfor.

gjør. Den må være eksperimentell, men ikke for eksperimentell, samtidig som den må være iørefallende, men uten at den blir for iørefallende heller. Brackett fremmer et lignende poeng om musikken til Elvis Costello, og andre mer «marginale» popartister, der han sier: «recordings must present themselves as different enough to attract attention for their uniqueness; at the same time, they need to remain similar enough to provide a sense of familiarity» (1995: 159).

Sonic Youth fremstår som et av indiescenens store flaggskip som andre band ser opp til. For eksempel svarte Nirvanas Kurt Cobain på spørsmål om sine musikalske ambisjoner året før gjennombruddet med *Nevermind* (1991), at han ønsket å spille i et band som Sonic Youth. Denne posisjonen har Sonic Youth til tross for at flere aspekter ved bandet, som avantgarde-eksperimentelle kunstelementer i musikken, og at de signet for et stort plateselskap, åpenbart ikke gjenspeiler indiescenens verdier.

Det er flere aspekter ved *Daydream Nation* som gjør at den ligger i en mellomposisjon. Den markerer på mange måter også en overgang i Sonic Youths karriere. Det er bandets sjette album. Fire av de fem første albumene ble gitt ut på SST. SST var kanskje det viktigste indieplateselskapet i denne perioden. De ga ut mange av de mest sentrale bandene knyttet til indiescenen, som Black Flag, Minutemen, Hüsker dü, Soundgarden og Dinosaur Jr. Plateselskapet bar både på godt og vondt preg av å være uavhengige. Selskapet sikret distribusjon for det viktige indiepublikummet i USA. Videre gav de bandene den nødvendige autentisiteten ved for eksempel å gi stor kunstnerisk frihet. Likevel hadde SST også store begrensninger. SST var et plateselskap som ble drevet på idealistisk grunnlag, men samtidig var deres entreprenørskap heller ikke så profesjonelt som noen av bandene etter hvert ønsket seg. Det kunne være vanskelig å få tak i plater mange steder i USA, og enda vanskeligere var det i andre land. Bandene fikk begrenset hjelp med promotering osv. og derfor var det mange som mot slutten av 1980-tallet så seg om etter større selskaper som ble drevet mer profesjonelt. Men som indieband ønsket de samtidig ikke å miste anseelsen i indiemiljøene. R.E.M. og Hüsker Dü signet begge kontrakter med store internasjonale plateselskaper og mistet dermed mye av anseelsen hos indiepublikummet. Sonic Youth så dermed dette som et stort dilemma; på den ene siden ønsket de å opprettholde anseelsen sin, men på den andre siden ønsket de at musikken deres skulle være tilgjengelig for flere. Dette må blant annet ses i lys av at de hadde et sterkt voksende publikum i Europa.

Indiescenen anså artistenes kunstneriske kontroll over produktet sitt som et kvalitetsstempel i seg selv. Både musikere, plateaktører og publikum hadde stor tillit til at det ble knyttet kvalitet og originalitet til det upolerte og upåvirkede uttrykket. Dilemmaet var at

den kunstneriske kontrollen, som var typisk for de uavhengige plateselskapene, var det nesten umulig å oppnå på store selskaper, som hadde helt andre kommersielle forventninger til artistene sine. Indiescenens aktører hadde tro på at den beste musikken var den som fikk utvikle seg uten forretningsmessige interesser. Azzerad sier om dette:

The American underground in the Eighties embraced the radical notion that maybe, just maybe, the stuff that was shoved in our faces by the all-pervasive mainstream media wasn't necessarily the *best* stuff. This independence of mind, the determination to see past surface flash and think for oneself, flew in the face of the burgeoning complacency, ignorance, and conformism that engulfed the nation like a spreading stain through the Eighties (Azerrad 2001: 9).

Og dette:

Virtually every band did their best and most influential work during their indie years; and once they went to a major label, an important connection to the underground community was invariably lost (Azerrad 2001: 5).

Sonic Youths historie er svært spesiell i denne sammenhengen fordi de klarte å beholde tilliten fra indiescenens publikum også etter at de flyttet over på et stort plateselskap. En viktig grunn til det er at de fikk beholde total kunstnerisk kontroll. På den måten unngår Sonic Youth dilemmaet som er beskrevet ovenfor. De blir ikke pålagt de samme kravene og forventningene om store salgstall fra selskapet sitt som andre artister. Bare det å ha bandet signet anses som viktig, da det gir selskapet et verdifullt image. Sonic Youth har til og med en avtale som sier at de kan signere andre band til selskapet. Dette viste seg å være svært lukrativt, da de ikke lenge etterpå sørget for å få Nirvana signet.

## 4.4 Det postmoderne og det moderne

### ***Sonic Youth som postmoderne kunstkolerock***

Sonic Youth som et indieband som legger stor vekt på autentisitet forteller ikke hele historien om bandet. Bildet er mer komplekst enn som så. Som jeg har vært inne på i kapittel 2 og 3 så har Frith og Horne inkludert henholdsvis The Velvet Underground og Talking Heads i den amerikanske versjonen av kunstkoleretningen (1987: 112-113). Sonic Youth har de derimot ikke nevnt i denne sammenhengen. Det er ikke så rart, i og med at bandet var henvist til

indieanonymiteten på tidspunktet da boken ble skrevet. Eller som Gordon sier det: «If you're not on a major label it's like you don't exist» (Foege 1994: 23). Men hadde boken blitt skrevet i dag tror jeg det er stor sannsynlighet for at også Sonic Youth ville blitt inkludert. Ikke minst er dette rimelig i lys av deres kunstscolebakgrunn og alle kunstelementene i musikken. Jeg tenker da på kunstelementer som frijazzlignende støyimprovisasjoner og deres avantgarde-eksperimentering med gitarlyd og lydbilde.

Frith og Horne forstår altså kunstscoleretningen som uttrykk for postmodernisme i kulturen. Det er flere aspekter ved Sonic Youths prosjekt som også er naturlig å se i en slik sammenheng. Frith og Horne benytter Fredric Jamesons diagnostisering av postmoderne kultur. Jeg presenterte denne diagnostiseringen nærmere i kapittel 3. Som vi så var bruddet med moderniteten og utjevningen av skillelinjene mellom høy- og lavkultur et av Jamesons kriterier. Jeg opplever at dette ligger i selve idéen bak Sonic Youth: De kombinerer et populærmusikkuttrykk med avantgardemusikalske elementer og det er mulig å se denne symbiosen som en type brobygging mellom populærkulturelle og høykulturelle elementer. Det er snakk om en samtidig leken bruk av elementer fra begge leire. Jameson benytter også begrepet pastisj i sin diagnostisering av postmoderne kultur. Som jeg var inne på i kapittel 3, er også begrepet intertekstualitet noe som går igjen i forståelsen av hva det postmoderne er. Distinksjonen mellom disse begrepene er ikke veldig tydelig for meg. Uansett så mener jeg det finnes flere elementer av dette hos Sonic Youth generelt og *Daydream Nation* spesielt. Som trommeslager Shelly beskriver det her kan vi se at det ligger en konseptuell lek med selve rockesjangeren som bærer preg av pastisj:

We had a lot of fun with *Daydream*: there's the Gerhard Richter painting on the cover and then there are the four symbols on the labels – which is us poking fun at ourselves: «This is a pompous double LP! We're just another rock band with a double LP! And there's even a trilogy». We were having fun with the typical rock album ingredients, but *knowing* they were typical (Stearns 2007: 14).

Dette minner om det Talking Heads sa i forhold til det å bevisst benytte typiske klisjéer i «Psycho Killer». Men hos Sonic Youth er det ikke snakk om klisjéer i selve musikken, men i rammene rundt den. Likefullt vil jeg si dette må kunne kalles pastisj. Det er imidlertid elementer av pastisj også i selve musikken. For det første benytter de seg av mange typiske punkelementer som hissige gitarer, pumpende basslinjer og energiske basale trommegroover. Jeg vil gå nærmere inn på bandets punktilknytting senere. Uansett må dette kunne karakteriseres som pastisj eller intertekstualitet. I «Teen Age Riot» finner vi derimot



musikalske pastisjer også fra en annen type musikk, Matthew Stearns beskriver slik: «The track is considered one of the most pop-anthem/flirting-with-stadium-sized songs in the band's repertoire» (Stearns 2007: 48). Dette oppfatter jeg som en musikalsk flørt med den samme formen for musikk som de også leker med i rammene rundt albumet.

Schizofreni er et annet begrep Jameson knytter til postmoderne kultur. Dette er noe vi finner igjen som tema for hele *Daydream Nation*. Albumet kan forstås som en beskrivelse av byen New York, der distinksjonen mellom realitet og media viskes ut, eller som Rinaldo sier om motivasjonen bak plata:

We're not heavy drug takers by any means. You don't need to be in this society, what with the media overload and everything. The world has taken on that kandy [sic] colored aspect just by the way things are going. The TV news will juxtapose some terrible tragedy next to some candyfloss pop item. Reality is taking on that daydream aspect, we're living in an unreal reality. Especially in New York, where you're bombarded from every side by information, 50 per cent serious, 50 per cent frivolous. You start to wander around in a shell shock (Reynolds 1990).

Hvorvidt dette er med på å kategorisere Sonic Youth som postmoderne er mer problematisk. Dette kan forstås som en type samfunnsanalyse eller samfunnskritikk fra Sonic Youths side, mer enn et uttrykk for en type kulturell schizofreni hos bandet. Det kan ses slik at Sonic Youth observerer den samme schizofrenien i samfunnet rundt seg som det Fredric Jameson gjør; at de setter ord på det og anser det som en kritikk. Men på en annen side kan bandets tekster også tolkes som rapporter om nettopp denne schizofrenien. Det kommer ikke tydelig frem at dette er noe de nødvendigvis tar avstand fra. Dermed kan man se det slik at Sonic Youth heller fungerer som representanter for et schizofrent samfunn, bevisst eller ubevisst preget av dette. På den måten er det mulig å forstå *Daydream Nation* i seg selv som et uttrykk for tilstander i samfunnet preget av en postmoderne schizofreni.

### ***Det autentiske versus det postmoderne***

Den sterke troen på det autentiske Sonic Youth viser med sin tilhørighet til indiescenen rimer lite med deres mer postmoderne sider, slik jeg ser det. Som nevnt er troen på det autentiske i musikk noe som, for eksempel i følge Middleton (2006: 199), går tilbake til romantikkens kunstsyn på 1800-tallet. Men denne idéen har også en plass i moderniteten, som i følge Dag Østerberg særlig verdsetter rasjonalitet og troen på fremskrittet (2005: 11). Innenfor en samfunnsforståelse preget av det moderne kan autentisitet forstås som et kvalitetsbegrep, altså

at autentisk musikk er bedre enn ikke-autentisk musikk. Aktørene innenfor indiescenen mener, som vi har sett, at deres musikk er mer autentisk og dermed bedre enn den som gis ut på de store selskapene. Thurston Moore sier for eksempel dette:

There was a huge number of records made independently, but the mainstream was so horrible during the eighties that people look back on it as this very bad period of music. It'll go down in history as a very bad period of music, until people realize how prolific it was underground (Foege 1994: 2).

Dette er en svært typisk holdning blant aktører innenfor indiescenen på 1980- og 1990-tallet. De var overbevist om at den beste og mest autentiske musikken var å finne på siden av det tradisjonelle markedet. Det ligger et element av eksklusivitet her, ved at det bare var noen få som kjente til og som «forsto» at det var her den gode musikken ble laget. Da Nirvana havnet på toppen av Billboards albumliste høsten 1991 brøt journalisten Gina Arnold ut: «We won» (Azzerad 2001: 3). Jeg syns disse uttalelsene bærer preg av elitistiske holdninger som vi finner igjen i modernitetens kanontankegang. Som jeg har vært inne på før, mener Kärjä at alternative kanoner gjerne er i konflikt med «mainstream» kanoner (2006: 14). Det går an å forstå Sonic Youth som en del av indiescenens kanon. Og som vi kan se definerer den seg i opposisjon til det tradisjonelle markedet, eller «mainstream» som Kärjä kaller det.

Lindberg et al. mener vi ikke må overvurdere «the postmodern turn» i populærkulturen, men at vi fremdeles tenker i kulturelle hierarkier i forhold til høy og lav (2005: 26). De mener imidlertid at det er mindre tydelig hva som ligger i disse kategoriene. De foreslår videre at en ny form for dikotomi kan være «alternative vs. mainstream». Her tar dermed begrepet «alternative» rollen som det høykulturelle. Som jeg har vært inne på brukes begrepene alternativ og indie gjerne om hverandre som kategoriseringer for den samme musikken. Grunnen til at alternativ kan erstatte begrepet høy er ikke at denne musikken eller kulturen er en del av den tradisjonelle høyborgelige kulturen. Hierarkikonstruksjonene foregår innenfor et populærkulturelt felt, men et komplekst felt som rommer mange motstridene strømninger. Det dreier seg om musikk som er knyttet til den tradisjonelt lave kulturen, men som gjennom begreper som alternativ, eller indie, blir en del av den samme elitistiske tankegangen som den i utgangspunktet sto i motsetning til. De involverte i og rundt denne musikken kan slik sett sies å innta en moderne, eventuelt modernistisk, posisjon, slik de mener å vite at dette er bedre musikk enn «mainstream»-musikken. Holdningen er den at dette blir forstått om man har den nødvendige innsikten; en dannelses-til-noe-bedre-holdning råder grunnen. Bedre musikk blir i denne sammenhengen gjerne ensbetydende med mer ekte eller

mer autentisk musikk. I et slikt lys er det mulig å kategorisere Sonic Youth som et moderne, snarere enn et postmoderne, band.

Jeg mener det er mulig å se indiescenen som en reaksjon på mye av den musikken Frith og Horne (1987) plasserer innenfor kunstskoleretningen. Men hvordan faller Sonic Youth egentlig inn her? Forfatterne krediterer blant annet aktørene innenfor kunstskoleretningen for å ha utviklet en bevissthet i forhold til, og en definisjon av hva det vil si å være en popstjerne. De mener disse artistene iscenesetter seg selv som popstjerner. Antakelig var denne iscenesettelsen noe av det som indiebandene oppfattet som falskt og kunstig. Man ønsket seg tilbake til en form for musikk som igjen satte musikken i sentrum.

Noe av det interessante med Sonic Youth er at de kan forstås som et band som vokser ut av indiescenen, som er en reaksjon på kunstskoleretningen som de samtidig er en del av. Eller sagt på en annen måte: Sonic Youths prosjekt foregår i spenningsfeltet mellom det postmoderne og det autentiske. Som vi har sett foreslår Middleton at det autentiske også kan ses på som et uttrykk for postmodernisme (2006: 204). Sann sett sammenfaller disse tilsynelatende motsetningene hos Sonic Youth. Jeg mener likevel at de postmoderne elementene jeg har beskrevet hos Sonic Youth ikke sammenfaller med kvalitetene ved det autentiske, som Middleton viser at kan forstås som uttrykk for postmoderne tendenser i kulturen.

Jeg tror på ingen måte at dette er unikt for Sonic Youth, men det blir veldig tydelig, både gjennom deres måte å skape musikk på, deres håndtering av musikkbransjen og deres uttalelser om hva de holder på med. Det samme kan sies om de andre bandene innenfor kunstpunkalliansen. Alle bandenes prosjekter eksisterer i dette etter hvert svært kompliserte spenningsfeltet.

## **4.5 Punktilhørighet**

### ***Sonic Youth og punktilhørighet***

Punk er en svært viktig faktor i Sonic Youths musikk. I selve musikken kan vi høre det i bruken av typiske punkelementer som enkle, energiske gitarriff og trommegroover, en upolert råskap i uttrykket, en gjør-det-selv mentalitet, en skepsis til virtuos teknikk på instrumentene og protestpregede tekster. Men bildet av Sonic Youth som et punkband må nyanseres gjennom deres flørting med kunstelementer som bruk av eksperimentell støy, asymmetriske låtstrukturer og den kunstpregede visuelle utformingen av platecover, plakater, videoer, osv.

Punktelementene er med på å definere Sonic Youths tilhørighet til indiescenen, for dette er en viktig del av hva indiemusikken var på 1980- og 1990-tallet. Den musikalske tilhørigheten til den tidlige punken var viktig for indiescenen, men punkens opprinnelige idealer var kanskje enda viktigere. Eller som Michael Azerrad formulerer det:

The corporate exploitation of new wave had proved the majors could co-opt punk's musical style, but they couldn't co-opt punk's infrastructure – the local underground scenes, labels, radio stations, fanzines, and stores. They, perhaps more so than in any particular musical style, are punk's most enduring legacy (Azerrad 2001: 9).

Jeg synes Azerrad her likevel viser et noe snevert syn på hva punk er. Det er som om han sier at punken bare var punk før den ble en del av den store plateindustrien. Jeg mener derimot at punk også er punk med og etter Sex Pistols, som markerte sjangerens brede gjennomslag som populærmusikkfenomen og kultur.

Azerrad hevder Thurston Moore flyttet til New York i håp om å få med seg den opprinnelige punkscenen, men at han kom for sent. Moores fascinasjon for sjangeren døde derimot aldri. Det kan vi høre i Sonic Youths musikk for eksempel i form av enkle energiske riff. Det finnes også noen mer subtile henvisninger til punkuttrykket. I innledningen til «Teen Age Riot» synger Gordon blant annet tekstlinjen «We will fall». Det er neppe tilfeldig at dette også er tittelen på en av låtene til det selvtitulerte debut-albumet til The Stooges fra 1969. Sonic Youth har gjennom hele karrieren spilt låta «I Wanna Be Your Dog» av The Stooges på konserter. Den låta er også med på bandets første plate *Confusion is Sex* (1983). The Stooges er ikke direkte et punkband, men de er i aller høyeste grad et av bandene som punken hentet mye inspirasjon fra. Bandet regnes derfor som et protopunkband. Både Bernard Gendron (2002: 233-236) og Clinton Heylin (1993: kap. 3) fremhever dem som tidlige eksempler på punkestetikk. På denne måten kan man si Sonic Youth knytter seg til punkhistorien. Denne referansen er ifølge Stearns kun den første av mange referanser til ulike rockelåter gjennom hele *Daydream Nation* (2007: 47).

Thurston Moore var en stor punkfan helt fra tidlig i tenårene. Selv om han bodde utenfor New York, benyttet han enhver mulighet han hadde til å komme dit for å gå på konserter på kjente punkklubber som Max's Kansas City, CBGB og The Mudd Club. Men punkscenen var ikke helt det Moore hadde sett for seg. Han var genuint opptatt av punkens enkle budskap, men scenen var allerede blitt preget av ironiske stemmer da han var i ferd med å bli en del av den.

Moore had always fantasized about being a member of a punk band: the Heartbreakers, formed by Johnny Thunders from the New York Dolls and Richard Hell from Television, were his favourite punk group. But the art-school crowd that Thurston was meeting in New York was already bad-mouthing punk.

«It was a very modern way to be» he says. «To them punk rock was corny. I remember hanging out with them, and I had even bought a Johnny Thunders T-shirt. Artist friends would come to the CGBGs audition night to see us, and I was definitely like the punk kid in the band. They were like, «Isn't that cute? They've got this eighteen-year-old kid, and his a punker». They didn't take me seriously» Even while No Wave figures like Lydia Lunch were giving provocative interviews in which they slammed the work of punk icons like Patti Smith as «barefoot hippie shit», Moore remained a kid enamoured with the promise of punk's new romanticism (Foege 1994: 58-59).

Moore ble aldri med i et tradisjonelt punkband, men fascinasjonen for punken forlot han aldri. Punk er fremdeles en viktig del av Sonic Youths uttrykk. Moore var i midten av 20-årene da Sonic Youth ga ut sitt første album *Confusion is Sex* (1983). Punken er så absolutt tilstede der, men i en langt mer eksperimentell og tvetydig kontekst enn det vi må anta Moore ville ha ønsket seg fem år tidligere.

Alle frontfigurene i kunstpunkalliansens band er i midten av 20-årene når de gir ut debutalbumene sine, og med medlemmer tett opp mot 30 år. Det gjør dem til temmelig voksne i en tradisjonell punkkontekst. Jeg tror dette er med på å forklare det mer konseptuelle og komplekse uttrykket vi ser hos disse bandene. Den unge Thurston Moore, med sin begeistring for punk, fulgte naturlig nok også Talking Heads' karriere med interesse. Han var noe mer avmålt i sin interesse for dem, enn for eksempel sin interesse for The Ramones, i og med Talking Heads' spesielle uttrykk som jeg har vært innom i kapittel 3. Alec Foege sier følgende om dette:

Moore still perceived himself as a punk. The Coachmen began playing parties at artists lofts; and while Thurston remembers being excited upon spotting David Byrne at one such Coachmen gig, he remained constantly aware of the gap between his sensibilities and those of the older patrons – urbane artists with carefully reasoned opinions on virtually every topic, who observed new music from a decidedly detached perspective.

«They would play disco records and dance to them» he [Thurston Moore] says, «and that was like a radical thing they were doing: «Oh, we like to dance, we like rhythm. Disco's great». It was this very cynical appreciation. I was like, man, disco sucks! I was still in that whole thing of «Punk rocks, disco sucks» et cetera. So I didn't really socialize with them that much» (Foege 1994: 59).

Dette var holdningene til en ung Thurston Moore. Han modifiserte disse tankene etter hvert, men jeg syns det likevel er naturlig å se dem i sammenheng med Sonic Youths fascinasjon for og tilhørighet til punkscenen. Punkken ble svært raskt full av ironi i forhold til eget uttrykk, mens dette uttrykket ble videreført av indiescenen i en mer «ærlig» form. Det tok ikke lang tid før Thurston Moore også uttrykte en lignende fascinasjon for disco og mainstream pop, noe han mislikte hos David Byrne noen år tidligere. Medlemmene i Sonic Youth laget et sideprosjekt de kalte Ciccone Youth, der de blant annet benytter discogroover. Ciccone er mellomnavnet til artisten Madonna. Ciccone Youth ga ut plata *The Whitey Album* (1988) med bilde av Madonna på coveret, der de blant annet hadde med en coverversjon av Madonna-låta «Into the Groove».<sup>69</sup>

---

<sup>69</sup> Låta er å finne på Madonnas album *Like a Virgin* (1984).

## Kapittel 5

### KONKLUSJONER OG NOEN VIDERE BETRAKTNINGER

#### 5.1 Oppsummering

I denne oppgaven har jeg forsøkt å vise at det finnes en alternativ estetisk kontinuitet innenfor populærmusikken fra slutten av 1960-tallet til begynnelsen av 1990-tallet. Det som kjennetegner denne kontinuiteten er ulike former for kryssninger av punkelementer med en sterk kunstbevissthet. Jeg valgte å kalle denne retningen for kunstpunkalliansen. For å illustrere hva jeg mener med kunstpunkalliansen analyserte jeg tre låter fra tre ulike band. Denne sammensmeltningen av punk og kunst er spesielt fremtredende i byen New York. Jeg mener at denne estetikken også er å finne hos band fra andre byer og land. Felles for bandene jeg har tatt for meg er likevel tette bånd til denne byen. I analysene har jeg forsøkt å trekke ut de elementene jeg mener er særlig fremtredende for kunstpunkalliansen, vel vitende om at disse bandene også har mye ved seg som peker i andre estetiske retninger. Derfor har det vært viktig for meg å velge ut et analysemateriale hvor disse elementene er sterkt tilstede. Der det har vært naturlig, har jeg trukket albumene låtene er hentet fra inn i analysene. Visse steder har jeg trukket inn andre aspekter ved bandenes karrierer. Selv om jeg har prøvd å vise en sammenheng mellom disse tre låtene, har jeg først og fremst analysert dem på individuelt grunnlag. Jeg vil nå gå inn på hovedpunktene i den enkelte analysen.

#### «*Venus in Furs*»

The Velvet Undergrounds «*Venus in Furs*» er den låta som har fått den grundigste analysen. Jeg har gjort det slik fordi jeg mener at det er her kunstpunkalliansen første gang gjør seg gjeldende. Dette er for eksempel i tråd med Ellen Willis når hun påpeker:

In New York City in the middle sixties the Velvet Underground's lead singer, guitarist, and auteur, Lou Reed made a fateful connection between two seemingly disparate ideas – the rock-and-roller as self-conscious aesthete and the rock-and-roller as self-conscious punk (Willis 1979: 72).

Hun bruker ikke ordet kunstner om Lou Reed, men jeg mener begrepet «self-conscious aesthete» må kunne forstås i den betydningen ut fra Willis posisjon som antiakademisk rockeskribent på slutten av 1970-tallet.

Analysen av «Venus in Furs» kan grovt sett deles inn i fem hovedpunkter:

For det første har jeg sett på hva som skjer musikalsk. Spesielt nøye har jeg gått inn på bratsjdronens betydning og på detaljer i gitarspillet. Videre har jeg sett på utviklinga låta har hatt fra en enkel demoinnspilling til den endelige utformingen den fikk på plate.

For det andre har jeg forsøkt å kartlegge The Velvet Undergrounds musikalske forankring. Her har jeg tatt for meg hva ulike aktører har sagt i intervjuer og hva jeg selv har identifisert i musikken.

For det tredje har jeg sett på tekstens betydning i låta. Jeg har forsøkt å forstå hva Lou Reed har villet si med denne teksten. Det har vist seg at teksten gjengir essensen av en 1800-talls roman ved samme navn, skrevet av forfatteren Leopold von Sacher-Masoch. Med dette har Lou Reed forsøkt å utvide paletten for tematikk innenfor tekster i populærmusikken. Denne teksten har også bidratt til å gi The Velvet Underground et stempel som provokative.

For det fjerde har jeg sett på omstendighetene rundt bandet. Jeg har spesielt vektlagt Andy Warhols rolle. Betydningen hans mener jeg var særlig viktig for å definere bandet innenfor en kunstkontekst, og for å gi bandet den nødvendige selvtilliten til å opprettholde og videreutvikle sitt eksperimentelle uttrykk.

For det femte har jeg sett på hvordan plata *The Velvet Underground & Nico* gikk fra å bli møtt med en nesten total ignorering da den kom i 1967, til å vokse frem til å få en anerkjennelse som en av historiens viktigste innspillinger. Jeg har spesielt sett på rockejournalismens rolle i forhold til å legitimere platas kulturelle verdi.

### **«Psycho Killer»**

Talking Heads «Psycho Killer» er blitt sett i lys av grovt sett fire ulike perspektiv:

For det første har jeg forsøkt å beskrive det musikalske forløpet. Her har jeg spesielt sett på vokalens betydning for uttrykket i låta. David Byrnes svært karakteristiske sangstil i kommunikasjon med de særegne tekstene er viktige elementer i Talking Heads musikk.

For det andre har jeg forsøkt å se på Talking Heads i forlengelsen av The Velvet Underground. Jeg har støttet meg på et sitat fra Andy Warhol der han sier at Talking Heads var bedre til å inkorporere kunstelementer i musikken enn det The Velvet Underground var. Jeg konkluderte med at det finnes noen konseptuelle likheter i tilknytning til omstendighetene



rundt bandene, men færre likheter rent musikalsk. I den forbindelse så jeg også på kvinnenes rolle i kunstpunkalliansen. Det viste seg at de kvinnelige medlemmene i The Velvet Underground hadde en langt mer marginal rolle enn jentene hos Talking Heads og Sonic Youth.

For det tredje har jeg forsøkt å se «Psycho Killer» og Talking Heads i lys av postmoderne teori. Dette viste seg å være en fruktbar innfallsvinkel. Begreper som pastisj og intertekstualitet var lett å spore i musikken; for eksempel i forhold til hvordan de bevisst har benyttet annen musikk som referanse. Jeg har også forsøkt å vise hvordan Talking Heads utfordrer de moderne skillelinjene mellom høy- og lavkultur ved at de operer innenfor et tradisjonelt lavkulturelt populærmusikksegment og et tradisjonelt høykulturelt kunstsegment på samme tid.

For det fjerde har jeg forsøkt å se Talking Heads som punkband. En tilhørighet som viste seg å ha en viss ambivalens til tross for at de har vokst ut av miljøet rundt det som tradisjonelt regnes som New Yorks opprinnelige punkscene.

### **«Teen Age Riot»**

Sonic Youths «Teen Age Riot» er blitt sett i lys av grovt sett tre ulike perspektiver:

For det første har jeg gått nærmere inn på det musikalske i låta. Der har jeg sett på de asymmetriske formstrukturene. Videre har jeg forsøkt å vise den store betydningen gitarspillet og utformingen av lydbildet har hos Sonic Youth. Bruken av støy i kommunikasjon med mer formelpreget pop/rock-elementer preger dette lydbildet. Støyen henger igjen sammen med utpreget bruk alternativ instrumentteknikk.

For det andre har jeg forsøkt å se Sonic Youth og den amerikanske indiescenens vektlegging av det autentiske uttrykket i musikken. Jeg har forsøkt å vise at aktørene innenfor indiescenen mente en «gjør-det-selv»-tilnærming til musikk ville sikre artistisk egenart. Denne viktige autentisiteten klarte imidlertid Sonic Youth å opprettholde selv om de gikk over til et større plateselskap.

For det tredje har jeg forsøkt å se Sonic Youth i skjæringspunktet mellom modernisme og postmodernisme. Både i musikken og innpakningen har jeg vist postmoderne elementer i «Teen Age Riot» som et pastisjlignende forhold til band som Emerson, Lake and Palmer. Plata *Daydream Nation* har jeg også forsøkt å forstå i forhold til Fredric Jamesons schizofrenibegrep som han knytter til postmoderne kultur. Disse postmoderne tendensene nyanseres imidlertid ved at bandet samtidig kan ses i lys av en moderne anskuelsesform. Her

erstattes begrepene høy- og lavkultur av «alternative» og «mainstream». Sonic Youth kan dermed forstås som et «høykulturelt» alternativband sett i forhold til et «lavkulturelt» «mainstream»-band. Dette er da vurderinger som foretas innenfor populærmusikkens egne legitimeringsinstanser.

I tråd med oppgavens grunnleggende hermenutiske plattform kan disse analysebidragene samlet ses som ulike fortolkningsveier inn i det sammensatte univers som kunstpunkalliansen har vært.

## 5.2 Kunstpunkalliansen

### *Hva er essensen i kunstpunkalliansen?*

Jeg vil nå forsøke å konkretisere de viktigste elementene som representerer alle tre bandene jeg har benyttet som eksempler på kunstpunkalliansen. Dette vil dermed definere hva kunstpunkalliansen er.

Punkttilhørighet er, som vi har sett, tilstede hos alle bandene, men den kommer til uttrykk på ganske ulike måter. The Velvet Underground har et musikalsk uttrykk som trekker i mange retninger. De mer aggressive og minimalistiske sidene ved bandet har kanskje inspirert den senere punken, men de kompromissløse og frittalende holdningene deres har nok gjort det i større grad. Talking Heads er som vi har sett det av bandene som har den nærmeste tilknytningen til den egentlige punkscenen slik den vokste frem i New York på midten av 1970-tallet. Men selv om de har «det formelle i orden», er de kanskje det av bandene som i det musikalske uttrykket ligger lengst fra et typisk punkuttrykk. Det er spesielt de funkinspirerte elementene i musikken som gjør det vanskelig å forsvare en kategorisering av Talking Heads som et punkband. De hadde imidlertid en nedstrippet minimalisme ved seg som likevel kan forsvare kategoriseringen. Sonic Youth derimot er det av bandene som har de tydeligste musikalske punkelementene, som aggressive gitarer og pumpende trommegroover. Det er heller ingen ting gitaristen Thurston Moore heller ville enn å spille i et punkband. Skjebnen ville det imidlertid slik at han var for ung til å rekke å bli en del av New Yorks originale punkscene. Da han endelig fikk stablet et betydningsfullt band på beina, ble deres uttrykk så fylt av eksperimentelle musikalske elementer at bildet av Sonic Youth som et punkband problematiseres. The Velvet Underground var det bandet som var viktigst for punksjangeren, Talking Heads var det bandet som faktisk var den del av den originale

punkscenen, mens Sonic Youth er det bandet som rent musikalsk ligger nærmest et punkuttrykk.

Forholdet til det instrumenttekniske knytter imidlertid alle tre bandene til punksjangeren. Jeg tenker på det Berkaak (1989: 41-43) litt uheldig har kalt «det kompetanseløse uttrykk», eller det jeg kaller det upolerte uttrykk. Med det mener jeg en røff og enkel måte å behandle instrumentene på. Dette må forstås som et aktivt valg gjort på bakgrunn av smak. Deres teknikk er ikke, som Martin (2002: 120) har ment i forhold til Sonic Youth, Heylin (1993: 206) i forhold til Talking Heads og Berkaak (1989: 41-43) på mer generell basis i forhold til punksjangeren, et resultat av store musikalske begrensninger.

Nå er det klart at de har sine begrensninger som musikere, det har alle musikere. Disse bandene har imidlertid tilegnet seg andre typer tekniske ferdigheter enn de som tradisjonelt regnes som instrument-tekniske ferdigheter. På sine områder vil jeg hevde disse bandene er teknisk virtuose. Jeg mener det er på den bakgrunn de har fått den plassen de har i populærmusikkhistorien og hos deres respektive publikum. Jeg tror ikke dette kan forklares utelukkende på bakgrunn av at de naivt uttrykker det en ungdomskultur føler eller lignende. Disse bandene er genuine utøvere av sin kunst. Kunstpunkalliansens alternative form for instrument-teknikk resulterer for eksempel i at andre musikalske elementer blir sentrale i soloer. Mens «ordinær rock» fokuserer på melodiske elementer i soloer, fokuserer bandene innenfor kunstpunkalliansen på klanglige og energimessige elementer.

Det er en viss ambivalens knyttet til kunstpunkalliansens punktilhørighet. De har viktige sider ved seg som knytter dem til sjangeren, men dette kombineres med andre impulser som nyanserer bildet. Punkken er tilstede som en grunnleggende drivkraft, men musikken blir mer interessant i mine ører fordi punkelementene står i relieff til en eksperimentell tilnærming til musikk og til det å være artist. Det finnes også mer endimensjonale og tradisjonelle punkband i nær tilknytning til de tre bandene. The Velvet Underground hadde The Stooges, Talking Heads hadde The Ramones og Sonic Youth hadde Nirvana. The Stooges, The Ramones og Nirvana er også fantastiske band med sin fortjente plass i populærmusikkhistorien, men de har ikke den samme tvetydigheten ved seg som jeg synes gjør kunstpunkalliansens band så interessante.

Som vi har sett har idéen om en musikalsk minimalisme ligget tett knyttet til bandenes punktilhørighet. Dette er snakk om minimalisme både som kunstmusikalsk fenomen og som populærmusikalsk ideal. Som kunstmusikalsk fenomen har vi sett dette i forhold til La Monte Youngs innflytelse på The Velvet Undergrounds John Cale og Glenn Brancas betydning for Sonic Youth. Jeg vil i den sammenhengen også nevne at Talking Heads og komponisten

Steve Reich har uttrykt gjensidig stor respekt for hverandres musikk. I Talking Heads' musikk kommer dette særlig til uttrykk på albumet *Remain in Light* (1980). Minimalisme som populærmusikalsk ideal, mener jeg særlig kommer til uttrykk gjennom bandenes ønske om å spille enkelt. Dette kan knyttes opp mot en autentisitetstro hos bandene. Lou Reed hevdet at The Velvet Underground bare spilte «simple rock'n'roll», som han videre insisterte på at ikke var avansert (Martin 1969: 109). Sonic Youths Thurston Moore påstår at han kun har nybegynnertechnik på gitar (Gore 1991). Talking Heads Jerry Harrison motsatte seg på det sterkeste at de ble kalt «artists who have chosen the medium of music» (Reynolds 2005: 129). Det finnes også mange andre sitater fra medlemmene i de tre bandene som peker i samme retning; at musikken er enkel, at de ikke er flinke til å spille, at det ikke er kunst, osv. Men hvorfor ser de seg nødt til å måtte poengtere disse tingene? Dersom dette var åpenbart hadde de neppe følt at de til stadighet måtte understreke det?

Noe av svaret på dette tror jeg ligger i populærmusikkens store ambivalens til det å bli vurdert som kunst, og det å bli ansett for å være vanskelig tilgjengelig. Gendron er inne på at rocken var i ferd med å ta skrittet «opp» og bli vurdert som kunst, men at den, i motsetning til jazzen, motsatte seg dette (2002: 205-211). Det har imidlertid vokst frem det som Gendron, Regev, Lindberg et al., meg selv og flere har kalt populærmusikkens egne legitimeringsinstanser. Ved hjelp av Bourdieu har vi kunnet vise at rocken kan regnes som estetisk verdifull eller som høyverdig kunst innenfor rockens alternative kanoniseringsinstanser. Det er imidlertid ikke dette rocken setter seg i mot, for dette er jo stemmer som snakker rockens språk; journalister som banner i anmeldelser og kler seg i skinnjakker. Redselen er det å bli verdsatt av den kulturen som rocken i sin grunnleggende karakter står i opposisjon til. Dette motsetningsforholdet må rocken opprettholde, om enn for å bekrefte en myte.

### ***Legitimering av populærmusikk***

Dette bringer meg over til et annet spørsmål. Er egentlig bandene innenfor kunstpunkalliansen de best egnede for å legitimere populærmusikk som kunst? Deres uttrykk kan man kanskje si ligger i forkant? Eller ligger det heller på siden? Hvis vi tenker oss en akse fra kunstmusikk til populærmusikk, befinner disse bandene seg på populærmusikksiden, men på god vei mot kunstmusikken. Er det dermed riktig å hylle disse bandene som fremragende representanter for populærmusikken? Ville det ikke vært bedre å trekke frem band med uttrykk nærmere populærmusikkens kjerneområde, og så slå et slag for at de burde regnes som kunst? Det er

for eksempel det Walser (1993) gjør med heavy metall, Moore (1997) gjør med Beatles' *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* og Hawkins (2000) gjør med musikken til Prince.

Jeg syns det er viktig at populærmusikkens særegne uttrykk vurderes som betydningsfullt på lik linje med et kunstmusikalsk uttrykk eller et jazzuttrykk. Videre mener jeg at populærmusikk må kunne vurderes som god eller mindre god ut fra rent estetiske bedømmelseskriterier. Bandene i kunstpunkalliansen har tatt utgangspunkt i populærmusikkens særegne uttrykk. Innenfor dette har de uttrykt noe nytt og interessant. Det har de gjort med en kunstfaglig bevissthet og på svært ulike måter. For meg har de dermed gitt viktige bidrag til å utvide populærmusikkens uttrykksmessige pallett. Dette har igjen banet vei for mange spennende uttrykk innenfor populærmusikkens område.

## Kilder

### Litteratur

- Azerrad, Michael 2001. *Our Band Could Be Your Life: Scenes from the American Indie Underground 1981-1991*, Little Brown and Company, New York.
- Bangs, Lester 1969. «Review of The Velvet Underground», *Rolling Stone*, #33, i Clinton Heylin 2005 (red.). *All Yesterdays' Parties: The Velvet Underground in Print 1966-1971*, Da Capo Press, Cambridge.
- Bangs, Lester 1971. «Dead Lie the Velvets, Underground», *Creem*, May 1971, i Clinton Heylin 2005 (red.). *All Yesterdays' Parties: The Velvet Underground in Print 1966-1971*, Da Capo Press, Cambridge.
- Barker, Hugh & Yuval Tayler 2007. *Faking it: The Quest for Authenticity in Popular Music*, Faber and Faber, London.
- Berkaak, Odd Are 1989. *Erfaringer fra risikozonen: Opplevelse, utforming og traderingsmønster i Rock and Roll*, UiO, Institutt for Sosialantropologi, Oslo.
- Bayton, Mavis 1997. «Woman and the Electric Guitar», i Sheila Whiteley (red.). *Sexing the Groove: Popular Music and Gender*, Routledge, New York & London.
- Bockris, Victor 1994. *Transformer: The Lou Reed Story*, Simon and Schuster, New York.
- Bockris, Victor & Gerard Malanga 2002. *Up-Tight: The Velvet Underground Story*, Omnibuss Press, London.
- Bourdieu, Pierre 2002. *Distinksjonen*, Pax Forlag AS, Oslo.
- Bowman, David 2001. *This Must Be the Place: The Adventure of Talking Heads in the 20<sup>th</sup> Century*, Harper Collins Publishers Inc., New York.
- Brackett, David 1995. *Interpreting Popular Music*, University of California Press, Berkeley.
- Cateforis, Theo 2004. «Performing the Avant-Garde Groove: Devo and the Whiteness of the New Wave», *American Music*, Vol. 22, No. 4, Winter 2004.
- Covach, John 2003. «Pangs of History in Late 1970s New-Wave Rock», i Allan Moore (red.). *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Daniels, Henry 1971. «The Velvet Underground», *Friendz*, November 5, 1971.
- Danielsen, Anne 1993. «My Name is Prince»: *En studie i Diamonds and Pearls*, Hovedoppgave i musikk, Universitetet i Oslo.
- Danielsen, Anne 2001. *Presence and Pleasure: a Study in the Funk Grooves of James Brown and Parliament*, Acta Humaniora nr. 103, Det historisk-filosofiske fakultetet, UiO.
- Deleuze, Gilles & Leopold von Sacher-Masoch 1989. *Masochism*, Zone Books, New York.

- DeVeaux, Scott 1998. «Constructing the Jazz Tradition», i Robert G. O'Meally (red.). *The Jazz Cadence of American Culture*, Columbia University Press, New York.
- DiPerna, Alan 1998. «Transformer...» *Guitar World Magazine*, September 1998, Harris Publications, New York.
- Eggen, Torgrim & Sindre Kartvedt 1999. *Larmen & Vreden*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Eno, Brian & Russell Mills 1986. *More Dark Than Shark*, Faber & Faber, London.
- Fabbri, Franco 1982. «What kind of Music?» *Popular Music*, Vol. 2.
- Feld, Seven 1994. «Communication, Music, and Speach about Music», i Charles Keil & Steven Feld *Music Grooves*, The University of Chicago Press, Chicago & London.
- Flanagan, Bill 1989. «White Light White Heat: Lou Reed and John Cale remember Andy Warhol» *Musician Magazine*, Issue No. 126, April 1989.
- Foege, Alec 1994. *Confusion is Next: The Sonic Youth Story*, St. Martins press, New York.
- Foucault, Michael 1970. *The Order of Things*, Tavistock Publications, London.
- Frith, Simon 1983. *Sound Effects: Youth, Leisure, and the Politics of Rock'n'roll*, Constable and Company, London.
- Frith, Simon & Howard Horne 1987. *Art into Pop*, Routledge, London & New York.
- Frith, Simon 1988. *Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop*, Routledge, New York.
- Frith, Simon 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular Music*, Oxford University Press, Oxford.
- Gans, David 1985. *Talking Heads: The Band & Their Music*, Avon Books, New York.
- Gendron, Bernard 2002. *Between Montmartre and the Mudd Club: Popular Music and the Avant-Garde*, The University of Chicago Press, Chicago & London.
- Gittins, Ian 2004. *Talking Heads: Once in a Lifetime: The Stories Behind Every Song*, Hal Leonard Corporation, Melwaukee.
- Goldman, Vivien 1977 a. «Talking Heads: Tina Weymouth», *Sounds*, June 25, 1977. [Hentet fra internettside: <http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=879>]
- Goldman, Vivien 1977 b. «Talking Heads: Psycho-Killer, Qu'est-ce Que C'est?», *Sounds*, October 22, 1977. [Hentet fra internettside: <http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=9153>]
- Gore, Joe 1991. «The Rad: Sonic Youth Swilling the Sonic Stew», *Guitar Player*, August 1991.
- Greif, Mark 2007. «The Right Kind of Pain», *London Review of Books*, March 22. [Hentet fra internettside: [http://www.lrb.co.uk/v29/n06/grei01\\_.html](http://www.lrb.co.uk/v29/n06/grei01_.html)]

- Harron, Mary 1980. «Popart/Art pop: The Warhol Connection», *Melody Maker*, February 16, 1980. [Hentet fra internettside: <http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/andy/warhol/articles/harron.html>]
- Harvard, Joe 2004. *The Velvet Underground and Nico*, The Continuum International Publishing Group Inc., New York .
- Hawkins, Stan 2000. «Prince: Harmonic Analysis of ‘Anna Stesia’», i Middleton (red.). *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford University Press, Oxford.
- Hawkins, Stan 2002. *Settling the Pop Score*, Ashgate, Burlington.
- Hawkins, Stan 2003. «Feel the Beat Come Down: House Music as Rhetoric», i Moore (red.). *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Heylin, Clinton 1993. *From the Velvets to the Voidoids: a Pre-Punk History for a Post-Punk World*, Penguin Books, New York.
- Hopkins, David 2000. *After Modern Art 1945-2000*, Oxford University Press, Oxford & New York.
- Howell, John 1992. *David Byrne*, Thunder’s and Mouth Press, New York.
- Huyssen, Andreas 1984. «Mapping the Postmodern», *New German Critique*, #33, Autumn 1984.
- Huxley, Aldous 1954. *The Doors of Perception*, Chatto & Windus, London.
- Irvin, Jim & Colin McLearn 2003 (red.). *The Mojo Collection: The Ultimate Music Companion*, Canongate Books, New York.
- Jacobs, Timothy 1967. «Review of The Velvet Underground and Nico», *Vibrations*, #12, i Clinton Heylin 2005 (red.). *All Yesterdays’ parties: The Velvet Underground in Print 1966-1971*, Da Capo Press, Cambridge.
- Jakobsen, Kjetil 2002. Innledende Essey i Pierre Bourdieu *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften*, Pax Forlag, Oslo.
- Jameson, Fredric 1991. *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Duke University Press, Durham.
- Kerman, Joseph 1985. *Musicology*, Fantana Press/Collins, London.
- Larkin, Colin 1995 (red.). *The Guinness Encyclopedia of Popular Music*, Guinness Publishing Ltd, Enfield.
- Leach, Elizabeth Eva 2001. «Vicars of «Wannabe»: Authenticity and the Spice Girls», *Popular Music* 20, no.2.
- Lindberg, Ulf, Gestur Gudmundsson, Morten Michelsen, Hans Weisethaunet 2005. *Rock*



- Criticism from the Beginning: Amusers, Bruisers, & Cool-Headed Cruisers*, Peter Lang Publishing, New York.
- Linneberg, Arild 2006. «A propos Theodor W. og Busteper: Omkring tankens bevegelse i Adornos *mores*», forord i Theodor W. Adorno *Minima Moralia*, Pax Forlag, Oslo.
- Marcus, Greil 1975. *Mystery Train*, Faber & Faber, London.
- Marcus, Greil 1979. *Stranded: Rock and Roll for a Desert Island*, Da Capo Press, New York.
- Marcus, Greil 1990. «Corrupting the Absolute», Simon Frith & Andrew Goodwin (red.). *On Record: Rock, Pop and the Written Word*, Routledge, London.
- Martin, Jim 1969. «Interview with Lou Reed», Open City, #78, i Clinton Heylin 2005 (red.). *All Yesterdays' parties: The Velvet Underground in Print 1966-1971*, Da Capo Press, Cambridge.
- Martin, Bill 2002. *Avant Rock*, Open Court Publishing Company, Chicago.
- McClary, Susan & Robert Walser 1990. «Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock», i Simon Frith & Andrew Goodwin (red.). *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*, Routledge, London and New York.
- McGuire, Wayne 1968 «The Boston Sound», *Crawdaddy*, #17, i Clinton Heylin 2005 (red.). *All Yesterdays' Parties: The Velvet Underground in Print 1966-1971*, Da Capo Press, Cambridge.
- Mitchell, Tony 1989. «Performance and the Postmodern in Pop Music», *Theatre Journal*, Vol. 41, No. 3.
- Middleton, Richard 1990. *Studying Popular Music*, Open University Press, Philadelphia.
- Middleton, Richard 2000. «Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap», i Richard Middleton (red.). *Reading Pop: Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford University Press, Oxford.
- Middleton, Richard 2006. *Voicing the Popular*, Routledge, New York.
- Moore, Allan 1997. *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Moore, Allan 2001. *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*, Aldershot: Ashgate.
- Negus, Keith 1996. *Popular Music in Theory: An Introduction*, Polity Press, Cambridge.
- Neumann, Iver B. 2001. *Mening, materialitet, makt: en innføring i diskursanalyse*, Fagbokforlaget, Bergen.
- Nyman, Michael 1999. *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge University Press, Cambridge, Cambridge.

- Rinaldo Lee 1998. *jrnls80s*, Soft Skull Press, New York.
- Regev, Motti 1994. «Producing Artistic Value: The Case of Rock Music», *Sociological Quarterly*, 35/1.
- Reynolds, Simon 1990. *Blissed Out: The Raptures of Rock*, Serpent's tail, London.
- Reynolds, Simon 2005. *Rip It Up and Start Again: Postpunk 1978-1984*, Faber and Faber Limited, London.
- Rockwell, John 1977. «The Artistic Success of the Talking Heads» *New York Times*, September 11.
- Rockwell, John 1997. *All American Music*, Da Capo Press, New York.
- Russel, Ross 1978. *Charlie Parker Lever!*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.
- Shapiro, Harry 1988. *Waiting for the Man: The Story of Drugs and Popular Music*, Quartet Books, London & New York.
- Skårberg, Odd 2003. *Da Elvis kom til Norge*, Acta Humaniora nr. 179, Det historisk-filosofiske fakultetet, UiO.
- Stearns, Matthew 2007. *Daydream Nation*, The Continuum International Publishing Group Inc., New York.
- Tosh, John 1984. *The Pursuit of History*, Longman, London & New York.
- Walser, Robert 1993. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Wesleyan University Press, Hanover.
- Walser, Robert 2003. «Popular Music Analysis: Ten Apothegms and Four Instances», i Allan Moore (red.). *Analyzing Popular Music*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Williams, Paul 1969. «I'm Beginning to See the Light», *Planet*, May 15, 1969, i Clinton Heylin 2005 (red.). *All Yesterdays' Parties: The Velvet Underground in Print 1966-1971*, Da Capo Press, Cambridge.
- Williams, Richard 1969. «It's a Shame That Nobody Listens», *Melody Maker*, October 25, i Clinton Heylin 2005 (red.). *All Yesterdays' Parties: The Velvet Underground in Print 1966-1971*, Da Capo Press, Cambridge.
- Willis, Ellen 1979. «Velvet Underground», i Greil Marcus (red.). *Stranded: Rock and Roll For a Desert Island*, Da Capo Press, New York.
- Witts, Richard 2006 *The Velvet Underground*, Equinox, London.
- Østerberg, Dag 1999. *Det moderne: Et essay om vestens kultur 1740-2000*, Gyldendal, Oslo.

## **Internettkilder**

[http://en.wikipedia.org/wiki/John\\_Lennon](http://en.wikipedia.org/wiki/John_Lennon)

[http://ww21.tiki.ne.jp/~wildside/tabs/venus\\_in\\_furs.html](http://ww21.tiki.ne.jp/~wildside/tabs/venus_in_furs.html)

[http://www.brainyquote.com/quotes/authors/l/lou\\_reed.html](http://www.brainyquote.com/quotes/authors/l/lou_reed.html)

<http://www.allaboutjazz.com/php/article.php?id=11771>

[http://www.lrb.co.uk/v29/n06/grei01\\_.html](http://www.lrb.co.uk/v29/n06/grei01_.html)

[http://cgi.ebay.com/VELVET-UNDERGROUND-NICO-1966-Acetate-LP-ANDY-WARHOL\\_W00QitemZ300054910309QQihZ020QQcategoryZ306QOrdZ1QQcmdZViewItem](http://cgi.ebay.com/VELVET-UNDERGROUND-NICO-1966-Acetate-LP-ANDY-WARHOL_W00QitemZ300054910309QQihZ020QQcategoryZ306QOrdZ1QQcmdZViewItem)

<http://wc07.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:3zfexquglde>

<http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,,1821230,00.html>

[http://www.dn.no/forsiden/etterBors/article844883.ece?jgo=c1\\_re&WT.svl=article\\_title](http://www.dn.no/forsiden/etterBors/article844883.ece?jgo=c1_re&WT.svl=article_title)

[http://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Velvet\\_Underground\\_and\\_Nico](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Velvet_Underground_and_Nico)

<http://www.warholstars.org/warhol/warhol1/andy/warhol/articles/harron.html>

<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=879>

<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=9153>

<http://ezone.org/ez/e5/articles/goldman/sonic.html>

<http://www.leeranaldo.net/Pages/stolengtrs.htm>

[http://cms.pitchforkmedia.com/article/news/43622?artist\\_title=Thurston\\_Moore\\_Talks\\_Solo\\_Album\\_Daydream\\_Natio](http://cms.pitchforkmedia.com/article/news/43622?artist_title=Thurston_Moore_Talks_Solo_Album_Daydream_Natio)

<http://www.hf.uio.no/imv/forskning/publikasjoner/elpub/musikk-og-identitet/>

<http://allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=77:4464>

## **Filmer**

*The Velvet Underground* 1985. Dokumentarfilm, BBC.

*The Velvet Underground - Velvet Redux: Live MCMXCIII* 1993. DVD med konsertopptak, Rhino 970406.

*Lou Reed: Rock and Roll Heart* 1998. Dokumentarfilm av Timothy Greenfield-Sanders, American Masters & WNET Channel 13 New York.

*Andy Warhol: A Documentary Film* 2006. Dokumentarfilm av Ric Burns, High Line Productions, Steeplechase Films & Thirteen/WNET.

## **Diskografi**

- The Beach Boys 1966. *Pet Sounds*, Capitol DT-2458.
- The Beatles 1966. *Revolver*, Parlophone CDP 7 46441 2.
- The Beatles 1967. *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Parlophone CDP 7 46442 2.
- Branca, Glenn 1983 *Symphony No.1 for multiple guitars, keyboards, brass & percussion*, ROIR 8245.
- Brown, James 1970 *Sex Machine*, King 1115.
- Ciccione Youth 1988. *The Whitey Album*, Blast First 28.
- Cooper, Alice 1973. *Billion Dollar Babies*, Warner Bros. 2685.
- Creedence Clearwater Revival 1969. *Green River*, Fantasy 8393.
- Davis, Miles 1959. *Kind of Blue*, Columbia CS 8163.
- The Doors 1967. *The Doors*, Elektra 7559740072.
- Dylan, Bob 1964 *The Times They Are A-Changin'*, Columbia PCT-8905.
- The Jimi Hendrix Experiences 1967. *Are You Experienced?*, MCA 11602.
- The Kinks 1967. *Something Else by the Kinks*, Reprise 6279.
- Lavigne, Avril 2002. *Let Go*, Arista 14740.
- Madonna 1984. *Like a Virgin*, Sire 9251571.
- The Mothers of Inventions 1966. *Freak Out!*, Verve 5005.
- Nico 1967. *Chelsea Girls* 1967, Polygram 835209-2
- Nirvana 1991. *Nevermind*, DGC 24425.
- Olatunji, Michael Babatunde «Baba» 1959. *Drums of Passion*, Columbia PCT-8210.
- The Primitives 1964 *The Ostrich / Sneaky Pete*, Pickwick City PC-1001.
- Redding, Otis 1966. *Complete & Unbelievable: The Otis Redding Dictionary of Soul*, Volt 415.
- Reed, Lou 1975. *Metal Machine Music*, RCA Victor APD2-1101.
- The Stooges 1969. *The Stooges*, Elektra EKS-74051.
- Sonic Youth 1983. *Confusion is Sex*, Neutral 02.
- Sonic Youth 1988. *Daydream Nation*, Blast First 34/Enigma 75403.
- Sum 41 2007 *Underclass Hero*, Island 08987.
- Talking Heads 1977. *Talking Heads: 77*, Sire 6306.
- Talking Heads 1980. *Remain in Light*, Sire M5S-6095.
- The Velvet Underground 1967. *The Velvet Underground & Nico*, Verve 5008.
- The Velvet Underground 1967. *White Light/White Heat*, Verve 5046.
- The Velvet Underground 1969. *The Velvet Underground*, Verve 815454.

The Velvet Underground 1970. *Velvet Underground*, MGM GAS 131.

The Velvet Underground 1995. *Peel Slowly and See*, Polydor/Chronicles 527887.

### ***Vedlagt CD med analyseeksempler***

1. «Venus in Furs» fra *The Velvet Underground & Nico* (1967).
2. «Venus in Furs» (demoversjon) fra *Peel Slowly and See* (1995).
3. «Psycho Killer» fra *Talking Heads: 77* (1977).
4. «Teen Age Riot» fra *Daydream Nation* (1988).