

Nordby, Thomas Lindstad

Minimalisme, poesi og peanøttsmør

Punk som gråsoner mellom "høykultur" og
"lavkultur"

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: Størvold, Tore

Juni 2021

Nordby, Thomas Lindstad

Minimalisme, poesi og peanøttsmør

Punk som gråsoner mellom "høykultur" og "lavkultur"

Bacheloroppgave i Musikkvitenskap
Veileder: Størvold, Tore
Juni 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	2
Forord	3
Metode	4
Høykultur og lavkultur	5
Hva er punk?	6
Selve musikken	6
Sjangerteori	9
Post punk for å definere punk	10
Litt historisk og musikalsk kontekst – 60-tallet som tiår	11
Kunstmiljøet i New York – The factory	13
The Velvet Underground	13
Fredløse poeter – Patti Smith og poesi	15
Storbritannia – kunstsoler	16
Andre forbindelser med kunstretninger	17
Dada	17
Punk som performance art - situasjonisme	18
Minimalisme	19
Minimalisme innen kunstmusikken	19
Drone: The Theatre of Eternal Music og The Velvet Underground	20
Minimalisme i punk – minimalisme som musikalsk våpen	24
Post-protopunk - 70-tallet som tiår	25
Refleksjoner	26
Konklusjon	28
Litteraturliste	29

Sammendrag

I denne oppgaven skal jeg gjennom historisk- og musikalsk analyse ta for meg punkmusikkens mange opphavshistorier fra både "høykulturelle" og "lavkulturelle" kulturer og kunstarter i New York og Storbritannia. Jeg skal dermed drøfte om punk kan ansees som en gråsoner mellom de respektive kulturene.

In this paper I will explore the many origin stories of punk music from «high»- and «low» cultures and artforms through historical- and musical analysis. I will then discuss if punk can be recognized as part of a grey area between those respective cultures.

Forord

Fra svært ung alder, har punken og dens undersjangre vært sentral innen mine musikalske erfaringer og interesser. Fra min oppdagelse av Nirvana som 13-åring åpnet det seg en helt ny måte å se på «rockemusikk». Fra tidligere hadde jeg kun erfart sjangeren som en «tøff» og overfladisk sjanger, mye i forbindelse med oppvekst og interesse innen Iron Maiden og Judas Priest's verk. Jeg følte ingen antydning for noe «kunstnerisk» innen disse sjangrene. Estetikken var basert på motorsykler, flammer og lettkledde kvinner. Man kan selvfølgelig se på dette som en kunstnerisk retning i seg selv - og bare fordi et uttrykk mangler en sans av prestisje og pretensiositet, betyr ikke dette at stilen nødvendigvis står i fullstendig mangel på noe kunstnerisk legitimitet. Likevel, basert på personlige erfaringer, var ikke dette måten jeg analyserte musikken på. Jeg likte å høre på den, men jeg følte ikke at dette var et miljø jeg ville tatt del i.

Jula 2012- en god kompis av meg gir meg Nirvanas *Nevermind* på CD i gave. Jeg ble fullstendig fanget av både musikken og hva den stod for. Jeg konsumerte musikkvideoer, intervjuer og alt lignende for dette bandet. Noe fanget meg fullstendig. Ikke bare var musikken fantastisk, men alt rundt musikken også. Det var ingenting overmaskulint og lærkledd med musikken. Den var rett frem, genuint sårbar og representerte en identitetsform som var helt ny for meg. I motsetning til Iron Maiden-vokalist Bruce Dickinson, var Nirvana-vokalist Kurt Cobain en person som viste at å ha andre følelser enn «sint» ikke trengte å være assosiert med skam. Man trengte ei heller å være verdens beste vokalist eller gitarist for å fremstå som en god låtskriver – man trengte bare intens lidenskap.

Oppdagelsen av Nirvana ble et startpunkt for et tilsynelatende bunnløst «rabbit hole» for en punkeverden bestående av hundrevis av band og undersjangre. Jeg vil hevde at denne lidenskapen for punk og dens derivative sjangre ligger i basisen for min generelle musikalske tilnærming, noe som dermed er grunnen til at jeg ville skrive om punkens historie og opphav.

«[...]punk's original rhetoricians came from the art room not the streets.» (Frith & Horne, 1987, p. 60).

Metode

Med denne oppgaven skal jeg gjennom historisk og musikalsk analyse beskrive og argumentere for punkmusikkens opphav innen New York og Londons kunstmiljøer på 1960- og 1970-tallet. Hovedpoenget blir å presentere punken relativt ukjente opphav og skille sjangeren fra mer konvensjonelle sjangre innen rock, i tillegg til å etablere punksjangeren som en sentral del av undergrunnsmusikken- en musikkscene som deriblant Stephen Graham omtaler som et møte mellom vestlig «høykultur» og «lavkultur» (Graham, 2016, p. 7). Min intensjon er å rydde opp i og gjøre rede for de diverse fortellingene om punkens opprinnelse, i håp om å gi en viss «kompleksitet» innen diskusjonen om opphavet til denne «enkle» musikk sjangeren. For å fremme denne intensjonen skal jeg ta for meg problemstillingen: Kan punk plasseres på en gråson mellom høykultur og lavkultur?

Jeg skal ta for meg temaet med et historiografisk og musikkteoretisk perspektiv, hovedsakelig ved bruk av kilder som fagbøker og artikler funnet via NTNUs nettbibliotek samt diverse innspillinger/utgivelser av gruppene/artistene i fokus. Siden historien jeg skal skrive om kun tar plass rundt de siste 60 årene blir en historisk analyse desto lettere på grunn av tilgang på opptak og nylige intervjuer fra opphavsfolkene som blir studert, noe som legges godt til rette for det Even Ruud definerer som *tidsnærhet* (Ruud, 2016, p. 242). Likevel ligger det selvfølgelig problemer innen studier av alt omhandlende kunst og kultur, siden analyse ofte kan bære preg av personlige forhold og subjektivitet til musikken. I tillegg kan det også nevnes at svært mange essensielle musikere innen punksjangeren har gått bort, muligens på grunn av kulturens emfasis på overaktive livsstiler og narkotikabruk. Dette inkluderer blant annet alle fire originalmedlemmene i Ramones. Even Ruud fremstiller historiografiens svært omdiskuterte definisjoner og retninger i boka *Musikkvitenskap* blant annet med hvordan vi i dag kan oppleve vanskeligheter i forhold til å definere fortiden:

«Når vi leser i forskjellige bøker om populærmusikkens historie, vil vi ofte finne forskjellige framstillinger av de samme historiske periodene. De ulike forfatterne ser ut til å legge vekt på forskjellige artister, og noen artister blir i tillegg aldri omtalt. Noen forfattere legger stor vekt

på å skildre tiden og kulturen musikken springer ut ifra, mens andre er opptatt av kun å beskrive musikken.» (Ruud, 2016, p. 208)

Jeg kommer til å analysere temaet gjennom bruk av case-studies av de artistene og utgivelsene innen punkens kanon som jeg anser som blant de viktigste for å svare på problemstillingen. Deriblant The Velvet Underground på grunn av deres sterke tilknytning til *pop art* og kunsteren Andy Warhol, samt deres essensielle plass i den musikalske kanon til tross for deres initielt lave salgstall (Harvard, 2004, p. 137). Jeg kommer også til å fokusere på Patti Smith og hennes inngang til punkverdenen gjennom en poesikrets, i tillegg til punkband jeg anser som essensielle for sjangeren, som The Stooges og The Raincoats. I tillegg kommer jeg til å nevne viktige begivenheter og hendelser fra England, deriblant miljøer rundt engelske kunstskoler, samt den britiske punkens tilkobling til *situasjonisme*.

Innen musikalsk analyse kommer jeg hovedsakelig til å ta i bruk sammenligninger med hva man kan erkjenne som relativt tydelige inspirasjoner. Jeg kommer til å sammenligne med visse «høykulturelle» og «lavkulturelle» inspirasjonskilder for å fremvise punkens mangfoldige opphav. I tillegg kommer jeg til å ta i bruk funksjonsharmonisk analyse der det vil ha en hensikt, samt noen relevante «musikkteoretiske» begreper fra rockeverden. Deriblant vil jeg ofte ta i bruk begrepet *power chord* - et gitargrep der man kun spiller grunntonen, en kvint og en oktav, noe som oppstår som et fenomen i nesten alle former for gitarbasert rock. Begrepet «fringe» er også et vesentlig begrep som jeg bruker hyppig i oppgaven, basert på Stephen Grahams *Sounds Of The Underground* hvor forfatteren kartlegger undergrunnsmusikk. Ifølge Graham kan vi i all hovedsak definere undergrunnskultur som mellomområdet mellom høykultur og lavkultur, og vi kan videre definere fringe som et overlappende stadium mellom undergrunnsmusikken og musikken innad i både høykultur og lavkultur, siden undergrunnsmusikken tar inspirasjon fra begge retninger (Graham, 2016, p. 9).¹

Høykultur og lavkultur

Konseptet om en «høy»- og en «lav» kultur har ligget svært sentralt innen diskurs om flere former for kunst, spesielt sentralt innen billedkunst og musikk. Diskursen relevanse ble stadig

¹ Illustrasjon ved (Graham, 2016, p. 9)

sterkere under populærkulturens vekst, noe som ofte ansees som å ha stammet fra modernismens vekst i Europa (Bru, et al., 2012, p. 3). Sascha Bru, Laurence Nuijs, Benedikt Hjartarson, Peter Nicholls, Tania Ørum og Hubert Berg definerer lavkultur som i all hovedsak skapt for profitt (Bru, et al., 2012, p. 5), og beskriver videre den høymodernistiske krisen på 1900-tallet- frykten om at «fin» kunst gikk mot fullstendig utryddelse og dermed ville lede til kunstens «død» (Bru, et al., 2012, p. 4). Denne frykten illustrerer elitismen assosiert med dynamikken mellom høykultur og lavkultur helt fra populærkulturens «oppstart».

Selv med høykulturen og lavkulturens ofte problematiske og iblant diskriminerende implikasjoner og opphav, er det også fagfolk som mener at distinksjonen er nødvendig innen historiografisk arbeid om kunst, deriblant Marjorie Perloff som ser på oppdelingen som essensiell for å formgi og ankre systematiseringen av kunstverk (Bru, et al., 2012, p. 9).

Filosofen Pierre Bourdieu beskriver høykulturen og lavkulturens opprinnelse og distinksjoner gjennom sosial tilvenning, noe som fremmer paradokset om at visse folk virker «naturlig mer kultiverte» enn andre (Grenfell, 2014, p. 94). Som Ryan Hibbett analyserer, viser dette dermed at tradisjonelt innen diskurs om kunst har sosial- og kulturell makt minst like mye å si som «smak» i seg selv. Man anskaffer det Bourdieu kaller *kulturell kapital*, som innebærer tillærte koder og normer ovenfor hvilke kulturelle gjenstander og konsepter man får kompetanse til å forstå og anerkjenne (Hibbett, 2005, p. 56).

Hva er punk?

Selve musikken

På en gitartime jeg hadde med en vikarlærer ved NTNU, begynte etter hvert en felles interesse for friimprovisasjon og punk å komme frem. I løpet av timen ble jeg vist John Zorns *Spy vs. Spy* (Zorn, 1989) etterfulgt av spørsmålet: «Er dette punk?» Etter å ha hørt de maniske hornene og den brutale trommespillingen ble jeg svært usikker. Musikken inneholdt svært få instrumentale trekk som jeg selv assosierer med punk, deriblant den «skranglete» elektriske gitaren og kortvarige låter. Likevel *følt*es det som punk. Jeg fikk den samme rastløse og energiske følelsen – en følelse jeg ikke får av annen rockemusikk heller. På papiret var ikke dette punk, men subjektivt var dette et absolutt ja. Denne anekdoten er ikke bare et godt

eksempel på hvordan sjangerdefinisjoner kan bli for subjektive til å faktisk kunne defineres svart på hvitt, men også muligens hvilket tett forhold punken og eksperimentell musikk av «høyere standard» virkelig står.

Innen beskrivelser om punkmusikken i seg selv er ofte kortversjonene ganske like hverandre; Jon Savage for Encyclopedia Britannica beskriver plantegningene Ramones satte for punken som «[...]guitar as white noise, drums as texture, and vocals as hostile slogans» (Savage, 2021). Merriam-Webster definerer punk som «rock music marked by extreme and often deliberately offensive expressions of alienation and social discontent». David M. Pearson definerer 70-tallspunkens gitarspill med et harmonisk hovedfokus på bruken av «power chords», altså akkorder kun bestående av grunntone, kvint og oktav for å utlate en mulighet for dur eller moll (Pearson, 2019, p. 3). Det ligger en viss sannhet innen denne beskrivelsen, spesielt i forhold til Steve Jones' (1955-) spillestil i «Sex Pistols» og Roy Ashetons (1948-2009) spillestil i «The Stooges», men jeg må si meg uenig i at den tidlige punken kun tok i bruk power chords. Spillestilen til «Ramones'» Johnny Ramone (1948-2004) tok karakteristisk i bruk fulle dur-barreakkorder, deriblant i bandets ikoniske «Blitzkrieg Bop» (1976). Joe Strummer (1952-2002) og Mick Jones (1955-) fra The Clash kan også nevnes på grunn av deres prioritering av barre-akkorder eller tradisjonelle åpne akkorder, deriblant i låter som «Remote Control» (1977) fra bandets debutalbum. Jeg anser den tidlige punkens power chord-bruk heller som en stereotyp enn en overordnet realitet, siden unntakene tilsynelatende virker minst like prevalente.

Paul Hegarty diskuterer i *Noise / Music* punkens fokus på det amatørmessige, og dens viktighet for hele stilens identitet innen rockemusikken, forsterket av det faktum at en vanlig tendens inne 70-tallets punk-kultur var å forfalske eller overdrive hvor amatørmessige musikerne faktisk var. Grunnen for denne overdrivelsen oppsummeres av Hegarty: «Ineptitude is a strong, fundamentally noisy anti-cultural statement» (Hegarty, 2009, p. 89). Punkens fundamentale fokus på «ukorrekt» spilling ble altså basisen for stilens støy, samt ble en oppfordring for DIY-tendensen i sjangeren – alle kan drive med musikk. Dette synet på ferdighet var langt ifra nytt innen punken, og har blant annet blitt anerkjent av kunstneren Jean Dubuffet, som anså den profesjonelle musiker som «en hund som har lært seg triks for å fremstå intelligent». Dubuffet ville formidle at et hvert menneske er en kunstner, siden menneskeheten i seg selv omhandler kreativitet (Hegarty, 2009, p. 91).

For å eksemplifisere hvordan mangel på ferdighet kan skape eksperimentelle vendinger kan vi ta for oss de tidligere nevnte Ramones. Bandet er anerkjent for sitt bruk av kun fullstendige durakkorder, noe som dermed har skapt flere ukonvensjonelle harmoniske valg. For eksempel kan vi harmonisk analysere «Sheena Is a Punk Rocker» fra albumet *Rocket to Russia* (1977) som har et tydelig fokus på C-dur. Låta sine vers består av relativt konvensjonell bruk av funksjonsharmonikk, hovedsakelig basert på en I-V bevegelse etterfulgt av en utypisk bruk av moll-akkord ved Vi-trinnet. C-dur som toneart etableres enda sterkere i begynnelsen av refrenget ved 0:30, som i sterk rocketradisjon kun baserer seg på I, iV og V. Låtas mest harmonisk ukonvensjonelle del tar form i andre del av refrenget, der en plutselig bVII spilles etter en Vi, I og V-form rundt 0:52 (Ramones, 1977). Innen harmonilære kan vi analysere bruken av denne svært «upassende» akkorden som et modalt innlån fra miksolydisk, derimot er det svært tvilsomt at Ramones selv hadde denne intensjonen. Vi kan heller analysere dette valget som noe stammet fra en amatør tankegang, at denne akkorden ble valgt simpelthen fordi det «låt kult».

En presis definisjon av begrepet «punk» kan være svært utfordrende på grunn av en innebygd vaghet innen definering av populærmusikk. Når definisjonsspørsmålet har blitt stilt til musikerne selv, ligger tendensen i å beskrive en holdning eller en bevegelse, slik som innen sitatet: «Punk was defined by an attitude rather than a musical style» som ofte blir tilskrevet David Byrne fra Talking Heads.² Disse type svarene kan på sin måte ansees som ideologisk harmoniske og presise, men likevel på et rent musikalsk plan kan de i det verste fall føles billige. Om vi kun ser på 1970-tallet, da punkmusikken ikke var fullstendig definert kan vi forstå tendensen til vage svar om punkbevegelsen. Band ble kalt punkband ikke kun fordi de spilte punk, men heller at de representerte et miljø. The Clash-albumet *London Calling* (1977) eier for eksempel nesten ingen av trekkene vi anerkjenner med punken i dag. Musikken har et relativt sakte tempo, instrumenteringen inkluderer alt fra trekkspill til fulle blåserekket og inneholder til og med nokså «avanserte» harmoniske trekk i låter som «Jimmy Jazz» med sitt bruk av modalt innhold. *London Calling* regnes ikke som et punkalbum på grunn av musikken i seg selv, men heller ved det faktum at den ble laget av punkere.

² Sitatnettsider som www.brainyquote.com tilskriver David Byrne dette sitatet, men i mangel på pålitelige kilder anser jeg denne tilskrivningen som tvilsom.

Greil Marcus definerte i 1992 punk som noe «mye mer enn kun en musikksjanger», og beskriver dens effekt på den vestlige fullstendige populærkulturen.

«[...] after punk, the likes of George Harrisons \$354 autobiography, Julian Lennon's «Too Late for Goodbyes,» or USA for Africa's «We Are the World» charity record seemed much funnier, or much uglier, than they ever would have seemed before. Changing the rules of pop, insisting on new values, smashing old pieties, punk revealed its opposites as surely as it turned up allies» (Greil, 1993, pp. 6-7).

Gjennom en ideologisk definisjon om punk som en holdning og ikke en musikalsk stil, kan man anse musikken til det tidligere nevnte *Spy vs. Spy* av John Zorn som en «punkete» tolkning av frijazzbegrepet.

Sjangerteori

Stewart Home har et svært annerledes syn på både punkens opphav og definisjon, og står aktivt og aggressivt imot Greil Marcus' analyser. Han argumenter at punkens definisjon er flytende, blant annet basert på platebutikkers plassering av de forskjellige bandene i punkkanon. Punkbandene fra 1970-tallet blir overordnet definert som «rock eller pop», samt klare distinksjoner mellom sjangre som punk, hardcore og new wave (Home, 1999, p. 1). At punkens definisjon er flytende er et prinsipp som kan representeres til og med gjennom svært små område- og tidsrammer, noe som sterkere tydeliggjør den tidligere Byrne-tilskrevne definisjonen. Det er tydelig at flere punklåter fra 70-tallets England hadde gjennom 80-tallets hardcore-definisjoner kun blitt ansett som en type klassisk rock, deriblant elementer som rockabilly-saksofonen innen «Oh Bondage, Up Yours!»(1977) av X-ray Specs og The Damned's flamboyante opptreden av «Neat Neat Neat» (1977) som musikalsk kan sammenliknes med glam-band som Sweet. Sammenliknet med 80-tallets punkbølge med band som Black Flag og Minor Threat kan disse elementene virke som om de tilhører en fullstendig annen sjanger.

Simon Frith skriver også om sjanger som hovedsakelig en markedsføringstaktikk: «Genre is a way of defining music in its market or, alternatively, the market in its music» (Frith, , 1996, p. 76). Likevel ligger det andre faktorer innen definering av sjangere, noe Frith anerkjenner ved å referere til Franco Fabbris definisjon om musikk, nemlig et sett med musikalske hendelser styrt av et visst sett med sosialt akseptert regler (Frith, 1996, p. 91). Dette

inkluderer deriblant forventinger innen oppførsel blant publikum og artisten – man oppfører seg annerledes på en konsert med et punkband og en visesanger (Frith, 1996, p. 92). Som tidligere nevnt var det i tillegg spesielt viktig innen definisjonen av den tidlige punken om å opprettholde prinsippet om lave teknisk musikalske ferdigheter, noe som også ble reflektert innen uavhengige plateselskaper og selvlagde «fanziner» (Rodel, 2004, p. 237).

Post punk for å definere punk

«The punk-as-art movement was always intertwined with the punk-as-pub-rock movement.» (Frith & Horne, 1987, p. 124). Dette sitatet får enda mer troverdighet ved faktum at punk og post-punk hadde sin opprinnelse nesten samtidig. Begrepet post-punk ble etablert allerede i 1978 (Savage, 1978), og flere av ikonene innen sjangeren var etablerte til og med før begrepet punk var kjent, deriblant Talking Heads i 1975. Dermed kan man anta at den mer «kunstneriske» delen av punk-kulturen i ettertid har blitt tildelt begrepet post-punk, noe som tilsier at den «ekte» punken er den mindre kunstneriske og «pub-rockete» formen. Simon Reynold trekker dette vesentlige skillet i prologen til *Rip It Up and Start Again, postpunk 1978-1984*, hvor han beskriver skillet innen punkverden som tok plass i England i 1977 mellom arbeiderklasse- og middelklasseungdommen. Arbeiderklasseungdommen trakk seg mot den mer pub-rockete Oi!-sjangeren, mens middelklasseungdommen trakk seg mot den mer «kunstneriske» post-punksjangeren (Reynolds, 2005, p. xvii). Simon Frith og Howard Horne fremstiller disse to retningene gjennom deres plassering innen den musikalske kulturen, og definerer «mainstream»-punkerne som institusjonaliserte utøvere som tok i bruk tradisjonelle maskuline rockerutiner, mens post-punkerne heller tok en mer beskjeden plass blant den mer eksperimentelle undergrunnen (Frith & Horne, *Art into pop*, 1987, p. 134).

Få band er mer representative for post-punk enn britiske The Raincoats. Deres musikalske fokus beholdt en slags destruktiv og dekonstruerende fremstilling, men med punkens kjente aggresjon svært nedtonet. Deres minimalistiske og tilsynelatende ironiske tolkning av The Kinks' «Lola» minner mer om noe fra The Velvet Undergrounds debutplate eller Patti Smiths *Horses* enn noe som Sex Pistols kunne gitt ut, mye basert på de «cleane» gitarene. Likevel er det utvilsomt punk, basert på den råe aggressive fremtoningen og dens minimalistiske arrangement. The Raincoats brakte også en «punkhet» ved deres fornektelse av de skapte konvensjonene inne både det generelle engelske samfunnet samt punksamfunnet ved å ignorere forventninger til kvinnelige vokalist. Caroline O'Meara referer til Graham Locks

beskrivelse av risikoen som The Raincoats tok ved deres bruk av stridende og skingrende vokalprestasjoner, noe som på tiden ville vært fullstendig normalt fra et mannlig punkband, men uforventet og nærmest uakseptabelt fra et kvinnelig et (O'Meara, 2003, p. 301). At The Raincoats regnes som postpunk kan også innebære implikasjoner basert på Frith og Hornes definisjon av postpunkens avvisning ovenfor tradisjonelle maskuline roller innen musikken. Med denne teorien i bakhodet kan vi anta at The Raincoats regnes som et post-punkband på grunn av bandets kvinnelige medlemmer og ikke musikken i seg selv.

En vesentlig del av å kunne forstå hva som kan regnes som «punk» omhandler den populærmusikalske forhistorien som ble lagt i løpet av 1950-, 1960-, og det tidlige 1970-tallet.

Litt historisk og musikalsk kontekst – 60-tallet som tiår

"Look, Jez, what I'm trying to say is, so, for better or for worse the '60s happened and now sex is fine. But can't we take the best of that, the nice music, the colours, the "I have a dream", etcetera, but not have to face the... squalor?" - Mark Hannigan, (Peep show, O'Connor, Armstrong, Bain, s02e1, 12:12)

Om vi skal spore opp punken som utskudd fra vanlig rock n' roll virker 1960-tallet som det mest logiske utgangspunktet. 1960-tallet er et svært nevneverdig tiår innen moderne vestlig historie ved sine mange begivenheter, med tidens musikk som kunne ansees som en reaksjonær uttrykksform – spesielt i løpet siste halvdel av tiåret. USAs innblaning i Vietnamkrigen hadde et stort preg på 1960-tallet, og låter som Creedence Clearwater Revivals «Fortunate Son» (1969) kan betraktes ikke bare som et symbol på protestene mot Vietnamkrigen, men et symbol for Vietnamkrigen i sin helhet.³ Andre viktige hendelser på 1960-tallet innebar desegrasjon i USA som følge av Civil-Right-Movement (Clayborne, 2020), mordet av den amerikanske presidenten John F. Kennedys i 1963 og byggingen av Berlinermuren – noe som blir ansett som et symbol på den kalde krigen (European Union, 2021).

³ Denne påstanden kan eksemplifiseres gjennom uttallige filmer om Vietnamkrigen der Creedence Clearwater Revivals musikk taes i bruk, deriblant broken av "Fortunate Son" i filmen *Forrest Gump* (1994)

I reaksjon til 1960-tallets konflikter, vokste en bevegelse i San Fransisco som ønsket å oppnå en ny fundamental levemåte – hippiene. Som Timothy S. Miller poengterer, var hippienes hovedprinsipper basert på å returnere til det «naturlige» og organiske (Miller, 2012, p. xiv). Hippiebevegelsen viktighet for punkens historie i form av «anti-hippieholdninger» kan ikke undervurderes, spesielt i en amerikansk kontekst, noe jeg kommer til å greie ut videre om senere i oppgaven.

Rent musikalsk kan man regne den britiske invasjonen som et av de viktigste begivenheten for utviklingen av populærmusikk. Beatles' gigantiske rolle innen rock- og pop som sjanger er en klisjé for en god grunn – mildt sagt var den vestlige musikkverden aldri den samme. Selvsagt var det ikke kun musikken som satte Beatles som de mest sentrale innen vestlig populærmusikkanon, men heller deres konsepter og idéer. De var unge, vittige og sarkastiske i nesten alle sine offentlige opptredener («[...]the people in the cheaper seats- clap your hands, and the rest of you can just rattle your jewellery» - John Lennon)⁴, fremførte ofte selvskevne låter. The Beatles' gigantiske popularitet i vestlige verden skapte en basis for musikalsk inspirasjon innen datidens moderne rockemusikk. Garasjeband ble hyppig startet over flere land og flere av disse etablerte garasjebandene kan aneeses som et direkte utgangspunkt for punken. De ble karakterisert med amatørmessige ferdigheter, låter med enkelt harmonisk språk og lav kvalitet på utgivelser. Et av de mest ikoniske eksemplene vi kan ta for oss er The Kingsmens anerkjente og infamøse versjon av «Louie Louie» fra 1963, som består av kun tre repeterende akkorder gjennom hele låtas varighet – A-dur, D-dur og E-moll (interessant nok tok deres versjon i bruk av moll-dominant som hinter til ren miksolydisk, noe som originalartist Richard Berry ikke tok i bruk). Kvaliteten på opptaket er også svært lav for tiden, som kan illustreres ved dens vokalprestasjon – teksten var så utydelig at FBI foretok en etterforskning basert på mistanke om vulgært språkbruk (Crawford, 2015).

Linjen mellom garasjerock og punk er likevel ikke en man kan trekke direkte. Et av de mest vesentlige og overraskende faktorene for sjangerens opprinnelse var diverse kunstmiljøer i New York, deriblant pop art-miljøet rundt den anerkjente og kontroversielle kunstneren Andy Warhol (1928-1987), som i løpet av 1960-tallet etablerte en hel subkultur.

⁴ Sagt av John Lennon under en fremføring av "Twist and Shout" forann den britiske kongefamilien <https://www.youtube.com/watch?v=rvBCmY7wAAU>

Kunstmiljøet i New York – The factory

I 1964 anskaffet Andy Warhol et område i femte etasje i et gammelt fabrikkbygg ved 231 East 47th street i Manhattan, New York som ble døpt «The Factory». Kenneth King beskriver stedet som tildekt i i sølvfarge, enten ved bruk av sølvfarget maling eller dekket i aluminiumsfolie med tabloidmagasiner strødd rundt og en brukt, rød sofa i midten av det sølvfargede rommet (King, 2014, p. 44). Warhol produserte flere titalls eksperimentelle filmer fra The Factory deriblant hans første film *Sleep*- en seks timer lang film bestående av en sovende John Giorno, Warhols daværende partner (Shanes, 2004, p. 57). The Factory utviklet seg til å bli et møtepunkt blant New Yorks varierende subkulturer, ofte mennesker med mentale- eller narkotikarelaterte problemer. Eric Shanes hevder at Warhols mottakelse av disse var for deres mottakelige natur, og Warhols overordnede ønske om kontroll over mennesker (Shanes, 2004, p. 63).

The Velvet Underground

Richard Witts forteller i sin bok «Velvet Underground» om New Yorks bydel Greenwich Villages innflytelse på kunstmiljøet som rockebandet Velvet Underground stammet fra. På grunn av massefraflytting fra det sør-østlige Manhattan for å oppleve Central Park, ble husleiene i området svært billige, og ble attraktive for det Witts kaller *progressive bohemianism* (Witts, 2006, p. 4). Dette ble en logisk grobunn for pop-art, som de amerikanske mediene allerede hadde hatt en vesentlig fascinasjon for. Spesifikt gjennom sin hyllest av Jackson Pollock (1912-1956), bedre kjent som «Jack the Dripper» som ble anerkjent for sine eksperimentelle maleteknikker. Witts beskriver at innen New Yorks kontekst, hadde pop-kunster Andy Warhol muligheter til å skifte sitt fokus fra billedkunst til et rockeband (Witts, 2006, p. 9). Ved Paul Morrisseys forslag om å sette sine filmer i en rock n' roll-kontekst, spurte Warhol medlemmene i The Velvet Underground om å ta del i factory-regimet etter flere konserter med svak mottakelse fra Greenwich Villages lokalbefolkning (Heylin, 1993, pp. 14-15). Ungarske Christa Päffgen (1938-1988) (bedre kjent som Nico) ble tilsatt prosjektet via Warhol, på grunn av hans misnøye med The Velvet Undergrounds mangel på karisma i scenesammenheng (Heylin, 1993, p. 16).

Musikalsk representerte The Velvet Underground og deres frontfigur Lou Reed (1942-2013) New Yorks multikulturelle gater. Bandets fascinasjon for improvisasjon skal ha tatt inspirasjon fra Reeds interesse for den nye jazz-grenen «Frijazz», med blant annet saksofonist Ornette Coleman (1930-2015) i spissen. Denne eksentriske stilen blandet med den nå klisjefylte rock n' roll musikken fra forrige tiår har tydelige trekk på hva som ble sentralt for bandet. Likevel er det ikke utenkelig å tro at Reeds største inspirasjon var hans fascinasjon for den voksende folkemusikkvekkelsen fra 1960-tallet, og spesielt et av hans største idoler Bob Dylan (1941-). Witts forteller at Reed fant en persona i Dylan som han direkte kunne relatere til og ta sterk inspirasjon fra – den unge og intelligente jødiske rebellen. Inspirasjonen gikk til den grad – som Witts beskriver at Reed foretok en nesten slavisk imitasjon av Dylans distinkte kadenser i The Velvet Undergrounds tidlige karriere (Witts, 2006, p. 21).

The Velvet Underground kan på flere måter defineres som en kulturell overgang som gikk bort fra de typiske hippieverdiene fra tiden. Som Simon Frith og Howard Horne nevner i *Art into pop*, var The Velvet Undergrounds dronete konserter og «flate» uttrykk av smerte, frykt og lyst uten personlig involvering et tydelig forsøk på å skape utilfredshet blant publikum. De representerte altså en respons på «Peace and Love»-bevegelsen fra Vestkysten, med et mer dystert og kynisk innblikk – noe man definitivt kan se på som en forløper til punkens kynisiske «no future»-etos (Frith & Horne, 1987, p. 112).

Direkte lenker mellom Andy Warhol samt The Velvet Undergrounds aktivitet og punkhistorie finner det også flere av gjennom New Yorks kunstmiljø. Frith og Horne beskriver The Velvet Undergrounds voldsomme direkte påvirkning på The Stooges-frontmann Iggy Pop (1947-), ved å tilføye en viss selvinnsikt på sine fremførelser. Iggy ville mot slutten av 60-tallet se på sine ekstreme sceneopptredener som egne kunstverk i seg selv (Frith & Horne, 1987, p. 114). Gjennom dette miljøet fikk The Stooges med seg The Velvet Undergrounds John Cale (1942-) som produsent for et debutalbum der store deler av The Stooges' tidligere høylytte live-repertoar ble nedprioritert i favør for mer «musikalske» låter (Callwood, 2011, p. 33).

Protopunkband som The Stooges og MC5 kan enkelt regnes som punkens forløpere. Hegarty nevner en spesifikk motreaksjon mot tidens hippieidealene, med MC5s «Kick out the jams» som svært representerende gjennom dens relativt bokstavelige avvisning av «jamming»

(Hegarty, 2009, p. 68). Man kan si at Detroit's MC5 representerte den motsatte siden av mynten fra The Velvet Underground innen det voksende «anti-hippie»-musikkmiljøet på østkysten. MC5 var heller råde og understreket det usofistikerte og brutale innen rockemusikken. Clinton Heylin siterer journalisten Lester Bangs sitat om at punken har vært der fra starten av ved dens tendens til å representere rock i sin råeste form. Bangs avviser også rockeverdens forsøk på 60-tallet på å bli ansett som en kunstform (Heylin, 1993, p. 32). Gjennom inspirasjon fra frijazzmusikere som John Coltrane (1926-1967), baserte MC5 seg på ulyder og støy og satte det inn i en rockekontekst gjennom feedback og overdreven distorsjon (Heylin, 1993, p. 33). Matthew Bannister illustrerer forholdet mellom disse kulturene videre:

«We can see, then, in hippy culture and the Warhol/Velvets proto-punk tradition two opposite attitudes to the 1960s dream of liberation and release – one utopian and one profoundly dystopian» (Bannister, 2017, p. 52)

Fredløse poeter – Patti Smith og poesi

Gjennom band som The Velvet Underground og The Doors, tok også poesiens verden en sentral rolle for mulighet for punkens utvikling. Daniel Kane nevner spesielt The Doors' Jim Morrisons (1943-1971) rolle innen avvisningen av hippieidealer gjennom sin elsk og vektlegging på det kaotiske og meningsløse. Kane uttrykker: «No peace, love or flowers here». Morrisons holdninger ledet dermed frem til de såkalte «fredløse» poetenes diskurs, noe punkikonet Patti Smith (1946-) brukte som et utgangspunkt for sin musikalske karriere (Kane, 2012, p. 107). Smiths innflytelse på punk rock tok form ved hennes interesse for franske poeter og deres kaotiske bohémilivsstil (Kane, 2017, p. 136). Kane referer også til Smith som punkens «éminence grise»- punkens uoffisielle leder og rådgiver (Kane, 2012, p. 105). Hun oppnådde dette ved å blant annet fremføre poesi med elektrisk gitar (Kane, 2012, p. 109) og i tillegg fremstille seg med en viss usikkerhet gjennom uformelle og «rablete» introduksjoner, deriblant fremvist i en transkripsjon av hennes første opptreden ved St Mark-kirken i New York (Kane, 2012, p. 110). Ved dette distanserte hun seg fra poesisirkelen hun ble del av i New York, og begynte å gradvis omdannes fra en poet med rock som hovedinspirasjon, til en rockemusiker som tok i bruk poesi (Kane, 2012, p. 111). Å ta inspirasjon fra rock innen poesien var ikke uvanlig ved St. Marks, men Kane poengterer Smiths tendens til å bruke rock som et fundamentalt utgangspunkt for sine dikt: man begynte

å prøve å dekonstruere vestens høykulturelle syn på poesi og lavkulturelle syn på populærmusikk (Kane, 2012, p. 118).

Smith var selv imot ideen om at hun i det hele tatt skrev sanger *sic*: «I don't consider my stuff songs I'll rebel god dammit I'll call them poems even if they get on the top ten AM radio» (Kane, 2012, pp. 117-118). Hennes uvanlige mengde med tekst samt mangel på tradisjonelt bruk av refreng innen låtene på *Horses* støtter dette utsagnet, og om noe viser en elsk for Bob Dylans bruk av tekst på låter som «Mr. Tambourine Man». Under analyse av låten «Land: Horses / Land of a Thousand Dances / La Mer(de)» ser vi også denne poetiske tilnærming til rock/punk. Låta åpner med Smiths som uakkompagnert resiterer den svært skildrende teksten, mens en elektrisk gitar sakte bygger opp i samme rytmiske tempo som Smith resiterer i på en «power chord» med E som grunntone. Når Smith bringer inn den rytmiske repeteringen av en av låtas undertitler: «horses... horses... horses» rundt 0:54 blir bass og trommer med på oppbygningen, fremdeles på én akkord, før låtas hovedriff introduseres rundt 1:12. Nesten hele den resterende 9-minutter lange låta består av akkordene E-dur, D-dur og A-dur spilt innen det samme rytmemønsteret, med unntak av en fordobling innen instrumentenes rytmemønster rundt 2:35, samt en retur til én-akkordbruken i låten avslutning rundt rundt 8:08. I tillegg er det relativt tydelig at låtens dynamiske valg er halvveis «jammet» frem basert på teksten Smith fremfører, noe som også kan reflekteres i dens mangel på fast melodi. Smith tar i bruk en svært «snakkete» fremføringsmetode og favoriserer de svært «bluesete» tonene E, F# og G i delene hvor resiteringen tar en mer vokal tilnærming. Det er tydelig her at instrumentene hovedsakelig brukes for fremme teksten, ikke så annerledes fra Smiths første fremføring innen St. Marks.

Storbritannia – kunstscoler

Simon Frith og Howard Horne understreker i boka *Art Into Pop* hvilken påvirkning britiske kunstscoler og deres elever hadde på den post-moderne britiske rockekulturen, med spesiell vektlegging på punkens opprinnelse. De britiske kunstscolene var på 1950- og 1960-tallet preget av løsslupne opptakskrav, og skapte dermed en egen kultur blant akademisk ukvalifiserte som kunne basere seg på utdanning gjennom kunst (Frith & Horne, 1987, p. 28). Dette la i tillegg til rette for muligheter for kontakter, mulighet for populærmusikkinteresserte

til å ta i bruk ferdigheter fra «høyklassekunst» innen populærmusikken og dermed den massekulturelle normen (Frith & Horne, 1987, p. 2). Vi kan lett anta at denne generasjonen med kunstkolestudenter har vært en sentral del for en undergrunn hvor både «lav»- og «høy» kunst kunne møtes, samt den postmoderne interessen for populærmusikken:

«Pop songs are the soundtrack of postmodern daily life, inescapable in lifts and airports, pubs and restaurants, streets and shopping centres and sports grounds» (Frith & Horne, Art into pop, 1987, p. 5)

Fundamental innen diskurs om britisk punk ligger selvfølgelig Sex Pistols og deres forhold til deres manager Malcolm McLaren (1946-2010). Man kan enkelt sammenlikne dette forholdet med The Velvets Undergrounds forhold til Andy Warhol, begge ønsket å bruke populærkulturens innvirkning for kapitalistiske årsaker. Frith og Horne argumenterer dermed at innen Maclarens situasjon, var det ikke Maclaren selv som var ansvarlig for gruppas suksess, men heller bandets egne karisma (Frith & Horne, Art into pop, 1987, p. 132).

Andre forbindelser med kunstretninger

Dada

Dada er muligens en av de høykulturelle kunstretning som lettest kan sammenlignes med punk, både i forhold til sentral ideologi og generelle kunstneriske valg. G. Appolinaire og Victoria Charles beskriver dada som et opprør mot tradisjonell kunst, altså en form for anti-kunst (Appolinaire & Charles, 2019, p. II). Arthur C. Danto bringer blant annet frem Andy Warhols tydelige inspirasjon fra dadaisten Marcel Duchamp (1887-1968) ved hans avvisning av det Duchamp kalte «The retinal», nemlig konseptet om at kunsten på 1900-tallets hovedfunksjon var visuell nytelse. Både Duchamp og Warhol avviste dette prinsippet, Duchamp med *readymades* av masseproduserte produkter- deriblant et urinal og Warhol kunstneriske fremstilling av masseproduserte produkter og kulturelle bilder, deriblant suppebokser og kjendiser (Canto, 2009, p. 56). I all hovedsak kan vi anse begge tilnærmingene som *anti-art*. I Warhols tilfelle kan vi anse maleriene av suppeboksene som et forsøk på å vise at ingen ting er fullstendig uaktuelle å lage kunst av: «[...] if Cézanne could find apples and oranges valid artistic subjects, then why should soup cans not equally be valid?» (Shanes, 2004, p. 104).

Dadas prinsipper kan også direkte sammenlignes med punkmusikkens etos, noe som kan illustreres ved Simon Frith og Howard Hornes definisjon av dada: «Dada's legacy was its celebration of spontaneity – it introduced irony and fun into the attack on the bourgeois idea of art» (Frith & Horne, 198, p. 63). Dadaens innvirkning på punk kan også illustreres med sammenligningen mellom James Reids (1947-) «God Save The Queen» laget for britiske Sex Pistols og Raoul Hausmanns (1886-1971) «The Art Critic». Reids bruk av magasinutklipp i stil av et slags løsepengernotat gir en tydelig stilistisk refleksjon av Hausmanns ikoniske dadaistiske kunstverk.

Punk som performance art - situasjonisme

Sammenkoblingen av punk og performance art kan spores tilbake til Andy Warhols multimediasprosjekt i perioden 1966-1967 kalt *Exploding Plastic Inevitable*. I tillegg til prosjektering av flere filmer samtidig, forskjellige poplåter avspilt samtidig på store høyttalere og bruk av dansere, inkluderte dette turnerende prosjekter en eller to sett fra The Velvet Underground (Joseph, 2002, p. 81). Warhols svært antydende filmer og Velvet Undergrounds atonale improvisasjon og provoserende låter som «Heroin» førte til slakt fra kritikerne, som kalte fremføringene «dekadente» og «perverse» (Joseph, 2002, p. 82). Dette kan ha vist seg som et tidlig eksempel på punkens ønske om provokasjon og sjokk.

Forsøket på å sjokkere ble sentralt innen nesten alle aspekter av punk. Fra Sex Pistols grafiske beskrivelse av Holocaust i den Sid Viscous-skrevne «Belsen Was a Gas» (1979), Ramones' opprevne bukseknær og MC5s «Kick Out The Jams» velkjente og beryktede åpningslinje: «Kick out the jams, motherfucker!». Innen opptredener blir disse ønskene muligens mer tydelige og notoriske enn i andre sammenhenger, siden det visuelle og impulsive får stor oppmerksomhet. Prinsippet om å provosere publikum var selvfølgelig langt ifra noe fullstendig nytt innen populærmusikken, og kan enkelt spores tilbake til Elvis Presleys hoftefokuserte dans. Likevel kan vi hevde at punkerne og proto-punkerne tok provokasjonsprinsippet et steg videre, spesielt i form av Iggy Pops ekstreme opptreden. Iggy Pop tok stor inspirasjon fra The Doors' Jim Morrisons opptreden og integrerte den samme personaen inn i sin karakter med The Stooges. Gjennom John Sinclair beskrivelse av en «mangel på respekt ovenfor publikum» (Heylin, 1993, p. 38) samt den tidligere nevnte oppmuntringen fra Andy Warhol (Frith & Horne, 1987, p. 114) ble Pops opptredener som en slags jakt etter reaksjoner fra publikum (Heylin, 1993, p. 39). MC5-bassist Michael Davis

(1943-2012) beskriver publikummets sjokk i løpet av en Stooges-konsert ovenfor Iggy Pops villighet til å fremstå som en «crazy fool» (Heylin, 1993, p. 37). Galskapen som Davis beskriver kan eksemplifiseres ved bandets opptreden ved Cincinatti Pop Festival, hvor Pop smurte en krukke med peanøttsmør utover sitt eget bryst, samt kastet substansen inn i publikum.⁵

Malcolm Maclarens stilling som Sex Pistols' manager kan også analyseres som en type performance art i form av *situasjonisme*. Ifølge Encyclopedia of Social Theory var situasjonistene opprinnelig en avant garde-bevegelse mellom 1950- og 1970-tallet som ville skape endringer i samfunnet gjennom større sosiale forstyrrelser, noe som ble en viktig inspirasjon for studentprotestene på 1960-tallet. Malcolm Maclaren og Vivienne Westwood blir assosiert med situasjonistene gjennom sin markedsføring av Sex Pistols (Encyclopedia of Social Theory, 2004, p. 706). Maclarens medstudent Fred Vermorel definerte Sex Pistols som et kunstverk i seg selv, med John Lydon og Malcolm Maclaren som kunstnerne (Frith & Horne, Art into pop, 1987, p. 130). Maclarens la sitt fokus på den pengefokuserte kjernen innen populærmusikkindustrien, for så å markedsføre bandet som for kommersielt til å tilhøre kunstverden samt for kaotiske for å tilhøre populærmusikkverdenen (Frith & Horne, 1987, p. 132). Stewart Home står i sterk uenighet inne Maclarens inspirasjon fra situasjonistene og anser heller Maclarens etablering av Sex Pistols som simpelthen en reklame for butikken hans, «SEX» og at dens analyse som en overordnet «plan» var om noe, tilfeldigheter (Home, 1999, p. 2).

Minimalisme

«What we really need to do is create a powerful sense of dread... see the longer the note, the more dread» -Super Hans (Peep Show, O'Connor, Armstrong, Bane, s2e2, 11:22)

Minimalisme innen kunstmusikken

Som Paul Hegarty nevner i Noise/Music, så ser vi et slags uintensjonelt parallellfokus i kunstmusikken og den tidlige rockemusikken, nemlig simplifisering av musikken. Innen kunstmusikken ser vi hovedsakelig denne utviklingen innen retninger som musique concrète

⁵ Pop, Asheton, Asheton, Alexander, 1970, 4:24
<https://www.youtube.com/watch?v=1-zi5MbGPeA>

(Hegarty, 2009, p. 59) med tydelig inspirasjon fra blant annet John Cage og Erik Saties *Vexations*, et verk hvor en fast melodi skal spilles 840 ganger på rad (Remes, 2015, p. 31). Som Kyle Gann, Keith Potter og Pwull ap Siôn nevner var det likevel få felles karakteristiske trekk som kunne binde sammen all minimalisme innen kunstmusikk:

«The reality remains that in the 1960s and 1970s a certain group of composers took up a common interest in the auditory and psychological effects of certain static or slowed down phenomena» (Gann, Keith, & Siôn, 2013, p. 7)

I tillegg er det også tydelig at minimalismens overordnede popularitet innen «mainstream» kunstmusikk ikke tok plass før 1974, som *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist music* bruker som et viktig år for stilen med tanke på utgivelsen av en trippelplate med Steve Reichs komposisjoner. Førut denne utgivelsen var Reich en overordnet ukjent komponist, men i løpet av sommeren 1974 skal minimalisme ha raskt spredd fra New Yorks undergrunn til «mainstream» (Gann, Keith, & Siôn, 2013). Jeg skal dermed heller ta for meg minimalismen i sine tidligere stadier på 1960-tallet, med hovedfokus på Lamonte Young, som man lett kan regne som ikke bare den kunstmusikalske minimalismens skaper, men også opphavsmannen til minimalismen i populærmusikk. Om vi trekker historien enda lenger, vil det ikke være fullstendig feil å referere til Young som et av punkens pionérer.

Drone: The Theatre of Eternal Music og The Velvet Underground

Sentral innen minimalistisk musikk ligger den musikalske dronen. Den kan sees på som en monofon effekt hvor en tone eller akkord opprettholdes eller monotont repeteres over svært lange strekk – noe som definerer forskjellen på en kontinuerlig eller en rytmisk drone. Den kontinuerlige dronen brukes i flere forskjellige kulturer, og dens respektive funksjon og tolkning kan variere svært. Ronald S. Friedman bringer frem blant annet skotsk sekkepipemusikk, der dronen ofte tas i bruk i begravelser hvor den karakteristiske dronen beskriver som en lang og monoton sorg i et slags langvarig sukk ovenfor det som en gang var. Dette kontrasteres med klassisk hindustanimusikk der dronen heller representerer en fundamental fred som universet hviler seg på. Disse eksemplene kan dras mot dens musikalske funksjon enten som en etablering av et tonalt sentrum, eller for å gjøre et tonalt sentrum mer tvetydig for lytteren. Innen vestlig tradisjon kan vi se på dette som et bruk av

tonika eller dominant i dronen, der tonika skaper et klart tonalt sentrum mens dominanten heller skaper musikalsk spenning (Friedman, 2019, p. 172).

The Velvet Undergrounds bruk av musikalske droner kan spores tilbake John Cales utdanning innen klassisk musikk der han raskt fant en interesse for moderne avant garde-komponister. Heylin nevner en hendelse der Cale sammen med John Cage (1912-1992) spilte et piano-maraton hvor et kort stykke av Erik Satie skulle spilles 888 ganger (Heylin, 1993, p. 5). Vi kan se på dette samarbeidet som en forløper til Cales fremtidige prosjekter med komponisten La Monte Young. John Cale stilte med elektrisk bratsj sammen med Youngs kvartett, bestående av perkusjonist Angus MacLise, vokalist Marian Zazeela og fiolinist Tony Conrad. (Heylin, 1993, p. 6) Gruppen ble kalt The Theatre of Eternal Music, og gruppas musikk bærer tydelige preg på hva som kom til å påvirke The Velvet Underground noen år senere.

The Theatre of Eternal musics musikk baserte seg på at musikkstykket i seg selv ikke skulle ha verken en start eller en slutt, noe som ble utført ved å begynne konserten før publikum ankom – dermed for å gi effekten av et fortsettende stykke (Heylin, 1993, p. 6). Youngs interesse for menneskets ufeilbarlighet ble svært sentral innen bruken av dronen, dermed ble det skapt som et initielt krav for Youngs komposisjoner om at dronen skulles spilles på instrumenter som var kontinuerlig åpne for justering av tonen, slik som fløyter og strykeinstrumenter. Young begynte etter hvert å ta i bruk elektriske elementer som motorer for å likevel skape en «stødigere» drone, deriblant motoren til et skilpaddeakvarium til komposisjonen *The Tortoise, His Dreams and Joerneys* (Gann, Keith, & Siôn, 2013, pp. 169-170).

Young tok stor inspirasjon fra albumet *The Music of India* fremført av Ali Akbar Khan og Shirish Gor (Shank, 2014, pp. 112-113), som skal ha vært hans introduksjon til dronen som konsept. *The Music of India* ble produsert i 1955 i forbindelse med flere konserter i USA arrangert av Londonbaserte Asian Music Circle i et forsøk på å introdusere vesten til Indisk klassisk musikk i konsertsammenheng (Shank, 2014, p. 113). Barry Shank beskriver dronens funksjon innen Indisk klassisk musikk, der dronen (spilt på en tamboura) blir ansett som et slags kompass for å tegne ut ragaens musikalske landskap. Shank referer også til Daniel Neumanns forklaring av «hierarkiet» innen denne typen instrumentering. Neumann beskriver

at hindustani-musikk er hovedsakelig melodisk fokusert, og dermed blir tambouraens effekt ofte ansett som et enkelt instrument spilt av studenten som et bakteppe for improvisasjonene som fremføres over (Shank, 2014, p. 114).

Young begynte i løpet av den siste halvdel av 1950-tallet å ta for seg repetisjonen- og forskjellens forhold inn i sine verk. Fra den indiske klassiske musikkens fokus på minimalisering av mulige forskjeller for å understreke og kontrastere ved sitaren eller sarodens melodikk, skapte Young en variant hvor dronen ble satt i forgrunnen (Shank, 2014, p. 117). Dette nye fokuset samt tendensen innen dronens etablering av de tilgjengelige tonene i et bestemt verk ble tydelig representert i Theatre of Eternal Music. Theatre tok i bruk ren intonering basert intervallers matematiske forhold til dronen samt fremføring ved høyt volum for å få frem naturlige overtoner. Gjennom ekstrem bruk av overtoner samt ren intonering demonstrerte Theatre musikkens fundamentale base samt repetisjonens og forskjellens samspill innen lydens natur (Shank, 2014, p. 120).

Barry Shank eksemplifiserer The Velvet Undergrounds bruk av drone gjennom låta «Heroin». Han beskriver John Cales cello-drone som «Velvet Undergrounds mest karakteristiske lyd på denne tiden» (Shank, 2014, p. 109). Låta går i tydelig C#-dur basert på gitaren som veksler mellom C#-dur og F#-dur – tonika og subdominant. Cales elektriske cello hviler på det relativt uforventede femtettrinnet - G# gjennom nesten hele låta. Dette valget skaper en tydelig tvetydig og rastløs tonalitet i celloen, noe som ikke bare referer til at tonen ligger i den uspilte dominantens grunntone, men også at den skaper en none sammen med grunntonen til gitarens subdominant. Her gjøres det tydelig at dronen brukt av Cale ikke ble brukt for å etablere det tonale senteret sammen med gitaren, men heller å skape et ustabil element i den ellers minimalistisk komponerte låta. Shank analyserer Velvet Underground bruk av drone som et forsøk på å bevise forholdet som repetisjon og variasjon har, og at dette forholdet er fundamentalt for musikk. Selv om dronen på bratsjen er *ment* til å være en repetisjon, vil likevel frasering, styrkegrad og andre musikalske variasjoner inneholde betydelige og hørbare forskjeller. Dronen eksemplifiserer altså umuligheten for ren repetisjon (Shank, 2014, p. 109).

The Velvet Undergrounds forhold til droner kan direkte kobles til punken gjennom The Stooges' debutalbum produsert av John Cale. Bandets sannsynligvis mest anerkjente låt «I

Wanna Be Your Dog» tar eksempelvis i bruk en konstant repetert pianodrone under hele låtens varighet sammen med det relativt uendrede gitarriffet. Låta baserer seg på E-moll, der Stooges-gitarist Ron Asheton spiller G, F# og E ved bruk av power chords, men lar gitarens åpne E-streng ringe ut konstant under dette riffet i et samspill med det dronende pianoet. John Cales karakteristiske bratsj kan også høres på på den 10 minutter lange «We Will Fall». Cale holder et konstant kvartintervall under hele låtas varighet. Bruken av et intervall i bratsjen som en basis for improvisasjon fra både Pop og Asheton kan på flere måter minne om The Theatre of Eternal Musics fremgangsmåte og funksjonelle funksjon av dronen. Denne funksjonen blir selvfølgelig overført til en rockekontekst i stedet for La Monte Youngs tilnærming, da vektlegging på pentaton- og bluesinspirert soloteknikk er det som hovedsakelig ble understreket, spesielt fra Ashetons gitar. «We Will Fall» kan også anees som inspirert av versene fra The Velvet Undergrounds «Venus in Furs», der den intervallspillende dronende bratsjen også skaper basen for låtas tonalitet. Iggy Pops forkynnende og tilsynelatende halvimproviserte fremføring av den antydende BDSM-inspirerte teksten kan også lett trekkes til «Venus In Furs» hyppige bruk av de samme elementene.

Denne fascinasjonen for det repeterte ble ikke kun fastsatt i musikken, og vi kan lett se en parallell filosofi innen andre kunstformer gjennom Andy Warhol. Vi kan spesielt anse Warhol-filmer som *Empire* (1964) som en slags «filmatisert drone», en åtte timer lang film kun bestående av et stillestående filmopptak av Empire State Building i New York. Warhol hadde allerede gjort seg kjent med repetisjonens kunst gjennom verk som *Red Elvis* bestående av 36 repeterte bilder av Elvis Presley (Remes, 2015, p. 36). Også den rene repetisjonens umulighet som Shank nevner i sin analyse av «Heroin» kan appelleres til flere av Warhols repeterte verk, deriblant *Red Elvis* og *Marilyn Diptych*. *Marilyn Diptych* består av to collager av et fotokopiert promobilde tatt av skuespilleren, der alle bildene inneholder små forskjeller fra hverandre. Begrunnelsen for disse små forskjellene kommer fra Warhols teknikk, hvor han la på fargene før han la over bildene, noe som dermed skaper en viss «improvisert» eller «tilfeldig» effekt. Eric Shanes anser denne formen for repetisjon som et bilde på massemedias repeterende vesen, samt de to forskjellige collagene som kontrastene mellom Monroes «fargerike» fremstilling i media og hennes ulykkelige privatliv (Shanes, 2004, p. 118).

Minimalisme i punk – minimalisme som musikalsk våpen

Minimalismens direkte rolle i punkmusikken bør ei heller underrepresenteres, og er muligens et av sjangerens mest kjente prinsipper – deriblant til en viss annen grad enn tidligere. Drone som lå sentralt innen disse tidligere eksemplene er ei lenger en vesentlig faktor innen musikken, men ei heller fullstendig fraværende. Mye av den tidlige punken tok iblant i bruk en form for drone gjennom dens elektriske støyekvivalent brukt av 60-tallsikoner som Jimi Hendrix. Hegarty snakker om hvordan bruken av elektriske instrumenter introduserte en ny form for improvisasjon, og hvordan den gjennomgående kontrolltapet av gitarrampens ulyder ble en sentral del av rocken (Hegarty, 2009, p. 60). Også sentrale band som Sex Pistols tok i bruk gitarens feedback hyppig både live og i studioinnspillinger. «Anarchy in the UK» tar i siste vers i bruk en slags feedbackbasert drone fra gitarforsterkeren. Denne «dronen» starter på en C, låtas grunntone.

Paul Hegarty bringer også frem et poeng for minimalismens inngang innen tidlig punk i form av støy. Som en motreaksjon til hippiescenens fokus på jamming, ønsket protopunkerne som MC5 og The Stooges å distansere seg. Man anså San Fransisco-band som Grateful Dead som et steg vekk fra rockens fundament, og anså heller protopunkbandene som rockens tilbakevending til sine kjerneidealer. Hegarty poengterer i ettertid disse postpunkbandenes tendens til å likevel ta i bruk elementer fra bandene på vestkysten, deriblant de utstrakte låtene. Deriblant nevner han at fokuset var nå relativt annerledes «The difference was that not only was very little happening, but it was also happening loud and fast» (Hegarty, 2009, p. 68). Man ønsket altså å erstatte den karakteristisk bluesbaserte jammingen ved bruk av sammenhengende støy. Her kan «We Will Fall» igjen brukes som et slags eksempel. Den 10 minutter lange låta inneholder lite til ingen variasjon foruten Iggy Pops vokalprestasjon og Ashetons gitarimprovisasjon.

Punkens minimalisme tar som kjent ofte form av enkle låtstrukturer, arrangementer og musikalsk repertoar. The Raincoats' «Fairytale in the Supermarket» består hovedsakelig av tre akkorder- førstetrinn, fjerde-trinn og femte-trinn med «riffing» imellom i første halvdel av låta. Instrumenteringen er også sparsom, med trommesett, bass, gitar og vokal. Likevel er ikke dette eksempelet helt foruten den tidligere minimalismens forkjærlighet for dronebruk. Store deler av låta tar i bruk en lys drone spilt med hva som høres ut som en fiolinbue brukt på en elektrisk gitar. Punkens minimalistiske arrangeringer kan også formidles ved å ta for

seg hele debutalbumet til Ramones. Foruten låta «I Wanna Be Your Boyfriend» tar alle låtene på albumet i bruk omtrent den samme hastigheten. Alle låtene baseres også hovedsakelig på Tommy Ramones standard 4/4-trommebeat, samt bruken av nesten eksklusivt tonika, subdominant og dominant. Rytmikken i opptredenen er også konsis gjennom hele albumet, og baserer seg hovedsakelig på konstante downstrokes (gitaristen slår kun av strengene i nedoverretning) på åttendedelene både fra bass og gitar. For et svært tydelig og nesten komisk eksempel på albumets spesifisitet, kan man sammenligne bandet mest anerkjente låt «Blitzkrieg Bop» med «Loudmouth» fra samme album. Både toneart, tempo og rytmefigur i gitariffet er nesten identiske.

Post-protopunk - 70-tallet som tiår

Innen fortellingen om den «ekte» punkens opprinnelse som kulturell bevegelse og sjanger er det gjerne tre historier som bringes frem først. Den mer samfunnsrettede beskrivelsen tar for seg 70-tallets økonomiske og sosiale situasjon, deriblant streik i Storbritannia i reaksjon til Margareth Thatchers behandling av arbeiderklasse. Den andre tar for seg arbeiderklasseungdommens følelse av utelatelse fra det borgerlige samfunnet de befant seg i, og at punken representerte en fornektelse av forventningene satt til arbeiderklasseungdom (Crossley, 2015, p. 50). Den siste teorien baserer seg på musikkindustrien i første halvdel av 70-tallet. Populariseringen av grupper som Pink Floyd, Rush, Yes og Jethro Tull hadde overtatt rockemusikkens fokus i vesten, og mange ønsket å bringe rocken tilbake til sin «opprinnelige form». Slik som The Velvet Underground og MC5 hadde gjort forrige tiår, begynte en generasjon med britiske ungdommer å aktivt stå imot hippiebevegelsens prinsipper, og omfavnet heller kynismen assosiert med proto-punkmiljøet i New York. Simon Frith og Howard Horne illustrerer dette:

«John Savage suggests that early punk was «nothing so much as the an English version of the Factory» (the same drug, amphetamine, the same self-obsession, the same distance, the same self defined star *noms-de-plume*) (Frith & Horne, Art into pop, 1987, p. 131).

Disse teoriene har visse legitimiteter, men er i det beste fall romantiserte. Nick Crossley diskuterer blant annet punkens fokus på politiske situasjoner, og viser til at politiske tekster

innen punk var langt fra et krav. Crossley viser til en graf⁶ som sammenligner hyppighet innen låt-temaer blant tidens konvensjonelle populærmusikk og punk, og viser til at personlige følelser er et minst like vanlig tema som politikk, deriblant kjedsomhet (Crossley, 2015, p. 53). Punkens opprinnelse på grunn av politisk og økonomisk ustabilitet diskuteres også av Crossley, noe han beskriver som prosesser som formet punken, men ikke nødvendigvis startet bevegelsen i seg selv (Crossley, 2015, p. 60).

Refleksjoner

Stephen Graham definerer forskjellen på «populær»- og «klassisk» musikk som sosiale konvensjoner for å opprettholde maktstrukturene innad disiplinene. Distinksjonene er altså ikke naturlig oppdelt i vår kultur. Undergrunnsmusikken (deriblant punk) opererer også som en form for mellomting, med en slags egen kultur som tar inspirasjon fra både lav- og høykultur: «The underground travels «up» and «down», grabbing and sharing influences and stylistic traits from throughout the cultural spectrum» (Graham, 2016, p. 7). Dette prinsippet kan lett trekkes mot The Factory og Andy Warhols kunstneriske aktivitet og Warhols interesse for bruk av populærkultur, deriblant innen arbeid med rock og flerfoldige kunstverk basert på americana-ikonet Marilyn Monroe. Gjennom inkluderingen av populærkultur samt kolonialvarer som suppebokser utfordret Warhols pop art konseptet om «fine art» assosiert med høykultur, noe vi kan assosiere med undergrunnskulturens tendens til å ligge i «mellomområdet». Paola Solano og Luca Quagelli sammenligner også flere av pop-artens aspekter med Marcel Duchamp ved det faktum at et hvert objekt kan bli ansett som et kunstverk satt i riktig kontekst (Solano & Quagelli, 2020, p. 258). Dette tydeliggjøres om vi sammenligner Duchamps tidligere nevnte «Fontene» og Warhols «Campbell's Soup Cans» som består av tegninger av suppebokser satt på en rekke.

Innen diskusjonen om punkens rolle i undergrunnen som tar inspirasjon både fra vestlig høy- og lavkultur ligger The Velvet Underground som en svært sentral gruppe og muligens et av dette undergrunnsprinsippet sine tidligste aktører. Dette kan illustreres gjennom møtet mellom to av bandets medlemmer, John Cale og Lou Reed. Som tidligere nevnt var Cales bakgrunn hovedsakelig innen kunstmusikalsk komposisjon og eksperimentelle avant garde-

⁶ Illustrasjon: (Crossley, 2015, p. 52)

inspirerte prosjekter som *The Theatre of Eternal Music*. Dette kan settes opp med Reeds kjente elsk for rock n' roll, deriblant gjennom hans tidligere prosjekter som *The Jades* (Heylin, 1993, p. 4). Clinton Heylin nevner også dette møtet som noe betydelig: «It would be difficult to convey of backgrounds more markedly different than those of Cale and Reed» (Heylin, 1993, p. 5). Bandets hyppige bruk av droner blant annet innen «Heroin» og «Venus In Furs» har en tydelig inspirasjon fra Cales tid i *The Theatre of Eternal Music*. Reeds elsk for datidens populærmusikk er likevel det som ligger mest sentral innen gruppas låtskriving, deriblant den Chuck Berry-inspirerte fortellende blues-låta «Run Run Run» og den svært populærballade-inspirerte «Femme Fatale».

Punken kan lett ansees som en del av denne kulturelle mellommannen, spesielt om vi anser punk som en del av undergrunnen som Graham bringer frem, samt historien til de amerikanske proto-punkbandene. *The Stooges* kan vi anse som et sentralt eksempel på denne mellomkulturen, nemlig et garasjerockband som ble involvert med og tok inspirasjon fra John Cale og hans tid med både *The Velvet Underground* og *The Theatre of Eternal Music*. Patti Smith kan også regnes som en representant for den kulturelle gråsonen, men heller med en «motsatt» inngang. Ved å bevege seg mot populærkultur fra et høykulturelt poesimiljø etablerte Smith seg som sentral innen undergrunnsmiljøet i New York, deriblant gjennom det John Cale-produserte albumet *Horses*. Daniel Kane forteller om kritikerne på 70-tallet som anså punken som betydelig nettopp for dens interessante plass mellom den høykulturelle poesien og den lavkulturelle populærmusikken. Han referer spesifikt til kritikeren Stephen Anderson, som hevdet at flere av Ramones' tekster kan ansees som svært relaterte til noe poeten T.S Elliot kunne komponert (Kane, 2012, p. 106).

Dette setter likevel et spørsmål opp mot våre definisjoner av høykultur og lavkultur. Om vi skal prøve å definere punk som høy- eller lavkultur, er det selvfølgelig at disse begrepene problematiske implikasjoner må tas opp. Innen vestlig kontekst er det relativt tydelig at den romerske og eurosentriske «høykulturen» fremdeles omtales som den av høyest kvalitet og som «klassikere». Disse verkene har i tillegg oftest hatt den velstående befolkningen i fokus, noe som man kan hevde fremdeles er assosiasjonen man har til disse «høykulturelle» verkene. Hva som dermed antydes, er at de mindre velstående miljøenes kultur dermed er av «mindre kvalitet», og laget for et «simplere» folk. I amerikansk kontekst blir disse implikasjonene enda mer tydelige og problematiske, da høykultur assosieres med

eurosentrisk kunstmusikk, mens den lavere kulturen assosieres med diverse grener av populærmusikk stammet fra afroamerikanske miljøer, deriblant blues, R&B, jazz, rock og hip hop. Om noe, avslører disse assosiasjonene den systematiske rasismen som fremdeles ligger sentralt innen vestlig kultur. Europa-stammet kunstmusikk blir altså forbundet med de rike elitene i samfunnet, mens den Vestafrika-stammede populærmusikken er laget for «massene». Å i det hele tatt prøve å «bevise» punkens assosiasjon til høykultur er dermed svært problematisk.

Ryan Hibbert argumenterer for de tidligere nevnte prinsippene om kulturell kapital innenfor indiesjangeren, og hvordan indiesjangeren dermed oppfører seg som en kulturell mellomting mellom høykultur og lavkultur. Hibbert nevner at høykultur og indiemusikk er i seg selv svært forskjellige fra hverandre innen det estetiske, men at de likevel beveger seg mot samme mål – nemlig å være annerledes fra massekulturen. Hovedverdien ligger altså for begge at de *ikke* er populærmusikk. «Indie rock enthusiasts [...] comprise a social formation similiar to the intellectuals or the avant-garde of high culture» (Hibbett, 2005, p. 57). Hibbert drar selv koblingen mellom punk og indierock ved å anse sjangeren som en vesentlig del av indierockens opprinnelse (Hibbett, 2005, p. 58), men samme teori om ekskludering av massekultur er også svært relevant til 70-tallets punkkultur samt pop art-miljøet i New York. Som tidligere nevnt var punkmusikkens mål i all hovedsak å stå imot rockens popularisering på 1970-tallet.

Konklusjon

Som nevnt i innledningen, er denne oppgavens hovedintensjon å rydde opp i en ganske så rotete opprinnelsehistorie samt stille det sentrale spørsmålet; kan punk regnes som en mellommann mellom de tradisjonelt høykulturelle og lavkulturelle kunstformene og institusjonene innen den vestlige verden? Basert på litteraturen og de musikalske sammenligningene jeg har fremstilt, vil jeg konkludere at det overordnede svaret er «ja» blant de aller fleste populærmusikkforskere. For de fleste forfatterne jeg har brakt frem (utenom Stewart Home) virker det som om punkens opprinnelse hovedsakelig kan rettes mot

holdninger fastsatt av The Velvet Underground, pop art og britiske kunsthøyskoler. Argumentet støttes videre innen sammenligning med andre kunstretninger som dada, selv om disse trådene ikke nødvendigvis kan trekkes direkte.

Likevel er det selvfølgelig ikke punkens «høykulturelle» assosiasjoner som gjør punken så spesiell i forhold til andre rockesjangre. Jeg vil selv kreditere det til sjangerens «do-it-yourself»-holdning og muligheten for å kunne ta inspirasjon fra flere vidt forskjellige musikalske kilder – altså musikk for musikkinteresserte med få krav til tekniske ferdigheter.

I oppsummering kan vi dermed konkludere med at punkmusikken eksisterer som et resultat av holdninger fra USAs østkyst, inspirert av anti-hippieprinsipper og interesse for både poesi og populærmusikk. I tillegg finner man spor innen postmoderne tankegang blant engelske kunstmusikkstudenter som representerte flere av de samme holdningene som kunstnerne og musikerne i New York. Vi kan dermed konkludere med at som et resultat av interesse for både høy- og lavkultur, ligger punken komfortabelt i en gråson.

Litteraturliste

- Appolinaire, G., & Charles, V. (2019). *Dada*. New York: Parkstone International.
- Bannister, M. (2017). *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. Wintec: Ashgate Publishing Company.
- Bru, S., Nuijs, L., Hjartarson, B., Nicholls, P., Tania, Ø., & Berg, H. (2012). *Regarding the Popular : Modernism, the Avant-Garde and High and Low Culture*. Berlin: De Gruyter.
- Callwood, B. (2011). A Velvet Debut. I B. Callwood, *The Stooges: Head On* (ss. 31-42). Wayne State University Press.
- Canto, A. D. (2009). *Andy Warhol*. New Haven: Yale University Press.
- Clayborne, C. (2020, November 10.). American Civil Rights Movement. *Encyclopedia Britannica*.
- Crawford, A. (2015, mai 6). Is This the Dirtiest Song of the Sixties? *The New Yorker*.
- Crossley, N. (2015). *Networks of sound, style and subversion: the punk and post-punk worlds of Manchester, London, Liverpool and Sheffield, 1975-80*. Manchester: Manchester University Press.
- Encyclopedia of Social Theory. (2004). SITUATIONISTS. *Encyclopedia of Social Theory*, 706.
- European Union. (2021, 05 29). *EU Timeline 1960-2007 A period of economic growth and a growing Union - 1961*. Hentet fra European Union: https://europa.eu/learning-corner/eu-timeline/1960_en#1961

- Frith, S. (1996). *Performing On the Value of Popular Music Rites*. Oxford: Oxford University Press.
- Frith, S., & Horne, H. (1987). *Art into pop*. London og New York: Routledge.
- Gann, K., Keith, P., & Siôn, P. a. (2013). *The Ashgate Research Companion to Minimalist and Postminimalist Music*. Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Graham, S. (2016). *Sounds of the Underground: A Cultural, Political, and Aesthetic Mapping of Underground and Fringe Music*. Michigan: University of Michigan Press.
- Greil, M. (1993). *In the Fascist Bathroom*. Cambridge, Massachusetts; London, England: Harvard University Press.
- Grenfell, M. J. (2014). *Pierre Bourdieu: Key Concepts*. London: Routledge.
- Harvard, J. (2004). *The Velvet Underground's The Velvet Underground & Nico*. New York: Bloomsbury Academic & Professional.
- Hegarty, P. (2009). *Noise/Music : A History*. New York: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Heylin, C. (1993). *From the Velvets to the Voidoids: A Pre-Punk History for a Post-Punk World*. New York: Penguin Books USA Inc.
- Hibbett, R. (2005, Februar). What Is Indie Rock? *Popular Music and Society Vol. 28*, ss. 55-77.
- Home, S. (1999). *CRANKED UP REALLY HIGH: GENRE THEORY & PUNK ROCK* by Stewart Home. Hentet fra stewarthomesociety.org:
<https://www.stewarthomesociety.org/cranked/jive.htm>
- Joseph, B. W. (2002). "My Mind Split Open": Andy Warhol's Exploding Plastic Inevitable. *Grey Room*, 80-107.
- Kane, D. (2012). 'Nor did I socialise with their people': Patti Smith, rock heroics and the poetics of sociability. *Popular Music Vol. 31, No. 1*, 105-123.
- Kane, D. (2017). *"Do You Have a Band?" : Poetry and Punk Rock in New York City*. New York: Columbia University Press.
- Miller, T. S. (2012). *The Hippies and American Values*. Knoxville: University of Tennessee Press.
- O'Meara, C. (2003). The Raincoats: breaking down punk rock's masculinities. *Popular Music; Cambridge*, 299-313.
- Pearson, D. M. (2019, Mai). Extreme Hardcore Punk and the Analytical Challenges of Rhythm, Riffs and Timbre in Punk Music. *Music Theory Online*, 25, ss. 1-15.
- Remes, J. (2015). *Motion(less) Pictures : The Cinema of Stasis*. New York: Columbia University Press.
- Reynolds, S. (2005). *Rip It Up and Start Again: postpunk 1978-1984*. London: Faber and Faber Limited.
- Rodel, A. (2004). Extreme Noise Terror, Punk Rock and the Aesthetics of Badness. I C. J. Washburne, & M. Derno, *Bad Music: The Music We Love to Hate* (ss. 235-256). Abingdon: Oxon: Routledge.
- Ruud, E. (2016). *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Savage, J. (1978, Februar 18.). Power Pop part 2: The C&A Generation In The Land Of The Bland. *Sounds*.

Savage, J. (2021, Februar 19). *Punk*. Hentet fra Britannica.com: <https://www.britannica.com/art/punk>

Shanes, E. (2004). *Warhol: The Life and Masterworks*. New York: Confidential Concepts.

Shank, B. (2014). "Heroin"; or, The Droning of the Commodity. I B. Shank, *The Political Force of Musical Beauty* (ss. 108-146). Durham and London: Duke University Press.

Solano, P., & Quagelli, L. (2020). On Andy Warhol: Between Repitition & Symbolization. *Canadian Journal of Psychoanalysis*, 257-276.

Witts, R. (2006). *The Velvet Underground*. London: Equinox Publishing Ltd.

