

Sondre Sørensen Brønstad

Bacheloroppgave

Musikkritikkens innhold i et musikkvitenskapelig lys

Analyse og drøfting av musikkritiske artikler gjennom musikkteoretisk og musikkritisk litteratur

Juni 2020

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk

Bacheloroppgave

2020



Sondre Sørensen Brønstad

Musikkritikkens innhold i et musikkvitenskapelig lys

Analyse og drøfting av musikkritiske artikler gjennom musikkteoretisk og musikkritisk litteratur

Bacheloroppgave
Juni 2020

NTNU

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

1. Innholdsfortegnelse
2. Sammendrag
2. Innledning
3. Teori og tidligere forskning
4. Metode
4. Musikk-kritikk og populærmusikk
 - Hva er populærmusikk-kritikk? s. 4-5
 - Trender i populærmusikk-kritikken, fra 50 til 70-tallet, s. 5
 - Rase, appropriasjon og musikk, s. 6-10
 - Motkultur og kommersialisme i musikken, s. 10-12
 - Autentisitet og musikk, s. 12-14
14. Musikkvitenskapelig musikkritikk?
 - Musikkteori i musikkritikken 14-16
16. Analyser
 - Ihle - Musikken var bedre før, s. 16-22
 - Geoffrey Cannon - Pop Democratised, s. 22-24
25. Ihle versus Cannon: Felles tematikk og ulikt innhold
 - Drøfting av innhold, 25-29
29. Konklusjon
- 30-32. Kildeliste

Sammendrag

Denne teksten er en analyse basert på musikkritisk og musikkvitenskapelig litteratur. De to musikkritiske artiklene fra skribentene Ole-Martin Ihle (publisert i 2020) og Geoffrey Cannon (publisert i 1964) har et likt fokus som er innholdet i musikken. Likevel er det store forskjeller i hva skribentene mener er viktig for at musikken skal være bra/autentisk. For å analysere disse artiklene vil jeg derfor se på trender innenfor musikkritikken, hvordan musikkteori blir brukt og unngått i musikkritikken, og se på hva sentrale musikkritikere i populærmusikkritikken har fokusert på, for så å sammenligne artiklene til Ihle og Cannon med litteraturen og hverandre.

Innledning

“THE GREAT variety of Taste, as well as of opinion, which prevails in the world, is too obvious not to have fallen under every one’s observation.”¹

I 2020 publiserte VG en artikkel skrevet av Ole-Martin Ihle kalt “Musikken var bedre før-og-jeg kan bevise det,” og etter at jeg leste den kjente jeg at jeg var både uenig og nysgjerrig.

Musikken var bedre før, gammelmannsprat! Ihle var klar på at selv om det var hans mening, så var den meningen absolutt, grunnet i kilder av mange forskjellige typer.

Dette ble da grunnlaget for å se nærmere på nøyaktig hva musikkritikk var, og om jeg kunne få noe mer ut av artikkelen enn uenighet. Jeg bestemte meg derfor å finne en annen artikkel som skulle ha en likhet med Ihle sin artikkel: Det skulle ikke være en ren albumanmeldelse, det skulle være musikkritikk om musikk mer generelt sett, gjerne med sterke meninger. Jeg endte til slutt opp med Geoffrey Cannon og hans artikkel “Pop music Democratised,” som egentlig skulle være en trippel-bokanmeldelse, men som endte opp som kritikk av popmusikken generelt tilbake i 1964. Grunnen til at jeg valgte denne artikkelen er fordi Cannon kommenterte på populærmusikken på 60-tallet med et blick jeg følte liknet på Ihle, men med andre kvaliteter og fokusområder.

Uansett om artiklene til Ole-Martin Ihle og Geoffrey Cannon kan sees på som gode eller dårlige kan det være mye å oppdage gjennom å sammenligne dem med trender i musikkritikken. Jeg vil derfor analysere og sammenligne disse to artiklene gjennom bruk av litteratur om populærmusikk-kritikk og musikkvitenskapelig analyse av populærmusikk for å si noe om musikkritikken sitt innhold i et musikkvitenskapelig lys.

¹ Hume, “Of the Standard of Human Taste”

Teori og tidligere forskning:

For å kunne analysere disse artiklene er det viktig å ha litteratur som illustrerer hva slags trender som har eksistert i populærmusikk-kritikken. Jeg vil derfor benytte meg av essayet “Re-viewing Rock Writing *The origins of Popular Music Criticism*” skrevet av Steve Jones i 1992. Det er et historiografisk essay som inneholder mye informasjon om fire sentrale skribenter innenfor populærmusikk-kritikken fra 50 til 70-tallet. Disse forfatterne har ikke bare skrevet om musikken, men forholdet den har til andre tema som sub-kultur, rasisme og autentisitet. Derfor benytter jeg meg også av “Authenticity Revisited” av Bruce Baugh, som diskuterer hvordan man kan se på kunst som autentisk og forskjellige teorier som handler om mennesker, kunst og grensen i mellom.

Begge artiklene og essayet kommenterer på hvordan subkultur og/eller ungdomskultur påvirker populærmusikken, noe som gjør “Meaning of Style” av Dick Hebdige til en god kilde. Spesielt hans fokus på hvordan den unge, hvite subkulturen i storbritannia tok kvaliteter fra den afroamerikanske kulturen og brukte det i deres egen.² Dette er tema som blir tatt opp på ulike måter i litteraturen og de to artiklene av Ihle og Cannon.

I den musikkvitenskapelige, da spesielt musikkteoretiske delen, vil jeg benytte meg tre bøker. “Reading Pop” av Richard Middleton fra 2000, da spesielt det tredje kapittelet skrevet av Phillip Tagg vil danne grunnmuren for hvordan jeg vil se på det musikkteoretiske som blir skrevet om i artiklene, hvor Ihle har lagt mest vekt på denne delen. Kapittelet handler om hvordan analysere populærmusikk, og selv om dette kapittelet er en del mer avansert enn måten Ihle har framstilt teorien har den en bra sjekklister som vil bli tatt i bruk for å se hva Ihle har fokusert på.

“Studying Popular Music Culture” av Tim Wall er nok den boken fra den musikkvitenskapelige litteraturen som kommer til å bli brukt mest, ettersom boka er basert på litteratur/forskning på populærmusikk og kulturen bak det, noe som musikk-kritikken er en del av. Jeg vil bruke denne boken for å sørge for at litteraturen regelmessig blir kommentert av musikkvitenskapelig forskning. Jeg vil også benytte meg av “Pop Music-Technology and Creativity” skrevet av Timothy Warner i 2003, fordi det er flere begrep da spesielt i det musikkteknologiske som krever forklaring. Denne boken har flere forklaringer og analyser av populærmusikk som kan brukes som eksempel for å illustrere disse begrepene.

² Hebdige, *Meaning of Style*, (England: Methuen and Co Ltd.1977) s.46-72

Metode

Problemstillingen kom etter å ha lest og gjort opp en egen mening om artikkelen til Ihle, hvor jeg deretter jobbet med å samle inn andre artikler som kunne være relevante å sammenligne med artikkelen. For å få svar på min problemstilling har jeg snakket med forelesere innenfor temaet, samlet, lest og fortolket litteratur som kan belyse sammenhengen mellom populærmusikk-kritikk, analyse av populærmusikk og sosiale faktorer som sub-kulturer, rase o.l har påvirket populærmusikken og kritikken som handler om den.

Det vanskeligste med oppgaven har vært å samle fagstoff, for så å gjøre opp en mening om fagstoffet var et godt grunnlag for å vurdere og analysere artiklene til Ihle og Cannon. Dette har også vært det som har hjulpet mest, ettersom den mengden tid jeg har måttet brukt for å vurdere litteraturen har gitt meg et nytt perspektiv på hvordan de ulike delene som musikkteori, kritikk og kultur påvirker hverandre, og hvordan de fungerer i det store bildet. Det har også vært vanskelig å holde seg objektiv, noe som ble enklere jo mer jeg leste meg opp på temaet, ettersom det ga meg et bedre grunnlag for å analysere tekstene og et nytt perspektiv på hva som ble skrevet.

Hva er populærmusikk-kritikk?

Likt andre litterære sjangre kan man se tilbake på tidligere verk og se en relativt lineær utvikling i musikk-kritikken, selv om mengden med ulike forfattere, journalister og lesere heller skulle tilsi at den var alt annet enn lineær.³ Når så mange ulike mennesker gir sin mening om noe så personlig som musikk blir det vanskelig å se for seg at man kan se en tydelig utvikling.

I Robert Christgau's "Writing about Music is Writing first" forklarer han at han begynte å skrive lenge før han bestemte seg for å skrive om musikk. Dette skal ha hjulpet han med å finne en stil som kan gjøre "magien" i musikk om til ord, hvor han tar mye inspirasjon i fra andre skribenter som han ser opp til.⁴ Selv når man skriver om personlige meninger vil innflytelsen fra hva man har lært som skribent, gjennom lesing og trening, være med på å utforme en stil som andre kan ta til seg i ettertid. Selv om musikkritikk er preget av personlige meninger hvor det er vanskelig å være fullstendig objektiv tilhører den en litterær sjanger med en skrivetradisjon som gjør det mulig å sammenligne på tvers av meninger.

³ Jones, *Pop Music and the Press*, (Philadelphia: Temple University, 2002), s.19

⁴ Christgau, "Writing about music is writing first", s.216

Flere av forfatterne i forskningen jeg benytter meg av bruker begrepet autentisitet/ekthet når de skriver eller vurderer musikken. I “Authenticity Revisited” skriver Bruce Baugh at autentisitet/ekthet kan brukes på en beskrivende og kritisk måte for å omtale kunstverk. Når man ser på verket med et kritisk blikk er det mer rettet mot en vurdering av verket. Denne vurderingen kan føles mer subjektiv ut, i at man vurderer autentisiteten ut i fra egne tanker om hva som er ekte eller ei. Den beskrivende siden er en mer analytisk måte å se verket på, fordi du baserer ut i fra vurderingen av visse krav som må oppfylles for at verket skal være ekte, noe som gir et større innblikk i de forskjellige sidene et verk har, og hva som må til for at verket er suksessfullt i målet om ekthet.⁵ Det er da enklere å få et mer objektivt syn på hvorvidt kunstverket kan sees på som ekte eller falsk. (samt at man finner mer ut om verkets kvaliteter.)

Rock er en sjanger som er veldig opptatt av autentisitet ifølge blant annet populærmusikk-professor David Sanjek, fordi musikeren må kunne få fram sine egne tanker og lyster gjennom musikken. Hvis rockemiljøet føler at musikeren(e) prøver å glede andre ved å “selge ut” for å oppnå større kommersiell suksess og bli et “mainstream” band kan dette føre til misnøye og en mangel på respekt fra deres miljø. Dette blir da relevant for skribenter som skal skrive om musikken hvis de vil bli tatt seriøst av miljøet og overbevise de som leser at skribentens mening om musikken er relevant, og at skribenten vet forskjell mellom det som er autentisk og ikke. Musikerens “jobb” er å vise fram noe ekte, mens musikk-kritikeren skal kunne skrive som om h*n er en del av miljøet som avgjør autentisiteten.⁶

Musikk-kritikken selv har også vært påvirket av kritikk, f. eks gjennom ordtaket *å skrive om musikk er som å danse om arkitektur*⁷, noe forfatter og skribent Robert Christgau selv har skrevet om.

“One of the many foolish things about the fools who compare writing about music to dancing about architecture is that dancing usually is about architecture. When bodies move in relation to a designed space, be it stage or ballroom or living room or gymnasium or agora or Congo Square, they comment on that space whether they mean to or not...And why is that? It’s because writing about dancing about architecture is less oblique than dancing about architecture per se. And so is writing about music.”⁸

⁵ Baugh, “Authenticity Revisited”, s. 477

⁶ Jones, “Re-Viewing Rock Writing”, s. 89

⁷ Portman, “Writing about Music Is Like Dancing about Architecture”

⁸ Christgau, “Writing about music is writing first”, s. 415

Christgau argumenterer for at det å danse om arkitektur egentlig er veldig naturlig, fordi du må bevege deg ut i fra hvordan rommet er lagd for å kunne danse, noe han mener gjelder skrivning om musikk også. Engelsk-professor Robert Diyanni har også skrevet om hvordan man kan skrive om musikk, men det som er interessant hos Diyanni er at han skriver mer om hvor vanskelig det er å skrive om musikk, noe Christgau ikke har bekreftet eller benektet. Diyanni mener det er vanskelig å skrive om musikk fordi man skal få fram lyder og følelser som er vanskelig å forklare på noen annen måte enn å høre/føle det selv.⁹ Jeg kommer tilbake Christgaus tanker om å skrive om musikk senere, men det er likevel viktig å begrunne hvorfor det er vanskelig å skrive om musikk allerede nå.

Trender i populærmusikk-kritikken, fra 50 til 70-tallet:

Nesten all historie om populærmusikk ser på endringen av stiler innenfor populærmusikken i sammenheng med store endringer i det store samfunnet.¹⁰ Selv om dette ikke er uvanlig i annen musikk og kunst-historie er det likevel viktig å se nærmere på det, fordi trender innenfor musikk kan lede til trender for hvordan man skriver om musikk.

Jeg vil i denne delen fokusere på fire forfattere som har påvirket populærmusikk-kritikken på flere måter. Nat Hentoff, Ralph Gleason, Robert Christgau og Lester Bangs, var i følge Steve Jones ikke bare flinke skribenter, de var også tidlig ute med å rette fokuset sitt mot tema som har forblitt sentrale innenfor musikkritikken.

Rase, appropriasjon og musikk:

Når vi snakker om musikalsk mening ender vi opp med å snakke om hvordan vi føler musikken, hvordan vi kategoriserer den, hva vi assosierer den med, hvor viktig den er i vårt liv og andres, o.l.¹¹ Sosiale problemer som rasisme og diskriminering er relevant for musikkens mening, ettersom man **kan** kategorisere hot jazz, hip hop og blues som afrikansk-amerikansk,¹² men likevel tenke på hvite menn som *Eminem* eller *Elvis* som noen av de største innenfor sjangre som de ikke har en historisk tilknytning til. En av de første til å ta opp rasisme i musikkritikken var Ralph J. Gleason(1917-75), som sammen med sin elev/disippel Jann Wenner er kjent for å grunnlegge et av verdens største musikk/kultur magasin, *Rolling Stone*.¹³

⁹ Diyanni, "Sound and Sense: Writing about Music", s. 62

¹⁰ Wall, *Studying Popular Music Culture*, (USA, New York: Oxford University Press, 2003), s. 37

¹¹ Wall, *Studying Popular Music Culture*, (USA, New York: Oxford University Press, 2003), s. 134

¹² Wall, *Studying Popular Music Culture*, (USA, New York: Oxford University Press, 2003), s. 26

¹³ Jones, "Re-Viewing Rock Writing", 90-91

Gleason var først og fremst en musikkritiker og startet ikke å skrive om sosiale problemer før i 1960. Dette endret seg da Gleason skrev en sak for magasinet *Downbeat* i 1960, der han kritiserte byen San Fransisco for nedskaleringen innenfor konsertscenen til jazz. Grunnen til nedskaleringen skal ha vært en frykt for at det skulle bli flere voldssaker om de lot den bli som den var, noe Gleason mente var rasistisk grunnet og ikke frykten for flere voldssaker.¹⁴

“What's behind this, whether the people who make the decisions in such matters know it or not is a fully functioning Jim Crow¹⁵ stereotype... The fact that you can have a fight at a Guy Lombardo dance, the Harvest moon dance, or a football game between 22 caucasians has nothing to do with it apparently. Some people can't think past their first impressions... Patience, tolerance and above all, compassion are needed everywhere. The protest inherent in Jazz has always been protest for good against evil. Let us not allow it to curdle into hate.”¹⁶

Senere det året mens borgerrettighetsbevegelsen ble mer utbredt begynte unge og Jazzmusikere å forstå at de kunne gjøre mer for å bekjempe hatet mot svarte. Gleason skal ha blitt enda mer engasjert i å skrive om sosiale urettferdigheter i sine artikler, f. eks i 1960 da han nok en gang skrev en artikkel for *Downbeat*, men om en jazzfestival i Monterey, som Gleason mente at var bevis på at en jazzfestival som fokuserer på musikk ikke oppmuntrer til opptøyer, og at det amerikanske publikum kan være observante, respektfulle og tålmodige når de er til stede for å oppleve musikalske innslag.¹⁷

En annen skribent som skrev om sammenhengen mellom musikk og rase var Nat Hentoff (1925-2017). Hentoff var ikke like brysk i sine artikler som Gleason, hvor Hentoff skrev med en mer gjennomført logikk. Selv om Hentoff var åtte år yngre enn Gleason hadde han en ganske lik karrierestart, hvor han startet å skrive for *Downbeat*, *jazz review* og andre magasin, samtidig som han utviklet en stil som var like mye sosial kritikk som musikkritikk.¹⁸ Tankene om at musikk handlet om mer enn det musikalske var tydelige fra starten av karrieren til Hentoff. Han mente at jazzen handlet om mer enn bare noter, skalaer, akkordskjema og andre *musikalske* elementer. Et eksempel på hvordan Hentoff skrev om sosiale problemer finner man i hans artikler om Miles Davis og John Coltrane. Hentoff mente at musikken deres kom fra en så sterk tro på seg selv som skapere at de ikke måtte skrive

¹⁴ Jones, “Re-Viewing Rock Writing”, s. 91

¹⁵ Store Norske Leksikon/Snl.no, s.v. “Jim Crow” av Helge Pharo, 14.03.2019 [Jim Crow](#)
Jim Crow: betegnelse på segregeringen av hvite og svarte borgere i USA, institusjonalisert og lovfestet fra tiden etter borgerkrigen fram til 1950-tallet.

¹⁶ Jones, “Re-Viewing Rock Writing”, s. 91

¹⁷ Jones, “Re-Viewing Rock Writing”, s. 91

¹⁸ Jones, “Re-Viewing Rock Writing”, s. 92

direkte om fordommer i musikken sin for å protestere mot fordommene. De sosiale problemene som påvirket musikken var i Hentoffs øyne like mye en del av populærmusikken som det musikalske.¹⁹

Hentoffs fokus på sosiale problemer sørget for at han også begynte å skrive mer om folk og rock, blant annet i en artikkel om folkemusikk-bevegelsen på 60-tallet, som man kan se tydelig i et essay publisert i *Commonweal* fra 1967. Hentoff skrev at uansett hvor mye hvite, unge menn prøvde så kunne de ikke spille *delta-bluesen* som svarte gjorde før dem og forvente suksess, fordi de ville feile. Hentoff mente at man ikke kunne spille/synge musikk med den samme innlevelsen som afroamerikanerne som skapte sjangeren hvis man var hvit, fordi de manglet en tilknytning til den kulturelle historien som ligger bak musikken. Hentoff skrev "...if they are to survive artists must face the future more as themselves, and create more of their own material,"²⁰

Mot slutten av 60-tallet var Hentoff på vei ut av musikkritikken, men ikke før han skrev en artikkel for magasinet *parents*, som inneholdt hans tanker om hvorfor populærmusikk er viktig, da spesielt for de unge. De unge hadde i følge Hentoff mindre vanskeligheter med å se bort i fra de sosiale barrierene som rase, kultur o.l, spesielt gjennom musikken.²¹ Forfatteren Dick Hebdige så en form av dette i det britiske samfunnet, hvor den hvite, "*hardcore soho-mod*," drømte seg bort til en verden hvor den svarte mann var symbolsk for alt som var annerledes enn det den hvite var vant med:

"...work was insignificant, irrelevant; vanity and arrogance were permissible, even desirable qualities, and a more furtive and ambiguous sense of masculinity could be seen to operate. It was the Black Man who made all this possible: by a kind of sorcery, a sleight of hand, through 'soul', he had stepped outside the white man's comprehension. Even as the Entertainer he was still, like the mods, in service to the Man and yet he was a past master in the gentle arts of escape and subversion."²²

I 1969 mente Hentoff at rase-barrierene som bare 15 år før var mye klarere i musikken, som Hillbilly musikk for sørstatene, jazz/blues for svarte og "høyere" klasse musikk for unge hvite, hadde blitt revet mer og mer ned av artister som Bob Dylan og Elvis Presley, begge hvite musikere som brukte mye svart kultur i musikken sin.²³

¹⁹ Jones, "Re-Viewing Rock Writing", s. 92-93

²⁰ Jones, "Re-Viewing Rock Writing", s. 93

²¹ Jones, "Re-Viewing Rock Writing", s. 93

²² Hebdige, *Meaning of Style*, (England: Methuen and Co Ltd.1977), s. 54

²³ Jones, "Re-Viewing Rock Writing", s. 93

Enda yngre enn både Hentoff og Gleason er Lester Bangs(1948-1982), som senere på 70-tallet skal ha inspirert mange kritikere i pressens undergrunnsmiljø. Bangs skrev som Hentoff og Gleason om populærmusikk, men ulikt dem startet han å skrive om Rock, noe som kan være på grunn av at han er i fra en annen generasjon, hele 23 år yngre enn Hentoff. Han skal ha hovedsakelig ha holdt seg til Rock, selv om han av og til skrev om andre sjangre som Jazz i løpet av sin karriere.²⁴

Bangs utfordret ofte leserne og de han skrev for med sine artikler, hvor han flere ganger inspirerte til sinne og irritasjon, så mye at han ble sparket i fra Rolling Stone i 1971 av Jann Wenner for å ikke respektere musikere. Han holdt ikke tilbake på det han skrev, noe man kan se i en artikkel fra magasinet *Creem* om bandet Count Five sitt album *Carburetor Dung*.²⁵

“I suppose the best way to characterize the album would be to call it murky....Lyrics such as those don't come every day, and even if their instrumental backup sounded vaguely like a car stuck in the mud spinning its wheels, it cannot be denied that the song had a certain value as a prototype slab of gully-bottom rock'n'roll.”²⁶

I skrivningen til Bangs fikk ikke rasisme det samme fokuset som til Hentoff, hvor det hos Bangs var mer interessant med *nihilismen* som fant plass i rocken han vokste opp med. I en artikkel hos magasinet *Village Voice* kjeftet han New York sin punk scene for rasismen i miljøet. Bangs skrev; “*You don't have to try and be all racist.*” og at bruken av hakekors for ungdommen var et opprør mot deres foreldre og andre autoritetspersoner. Bangs skrev ikke at de måtte slutte å være rasistiske, men slutte med å **prøve** å være rasister. Det virker som at Bangs ser på rasismen i punkmiljøet som et virkemiddel, hvor det egentlige målet er opprøret og reaksjonene de skaper.²⁷

Selv om Bangs trodde på musikken var han ikke like positiv som Gleason eller Hentoff, noe som kan ha med fokuset på nihilisme å gjøre. Revolusjon gjennom musikken var noe alle tre trodde på, men for Bangs var det ikke den sosiale revolusjonen, men revolusjonen som skjedde på et personlig nivå. Det kan også være grunnen til at Bangs ikke trodde musikken kunne endre samfunnet på samme måte som Gleason/Hentoff.²⁸ Jones skrev at Bangs

²⁴ Jones, “Re-Viewing Rock Writing”, s. 93

²⁵ Jones, “Re-Viewing Rock Writing”, s. 94

²⁶ Jones, “Re-Viewing Rock Writing”, s. 94

²⁷ Jones, “Re-Viewing Rock Writing”, s. 94

²⁸ Jones, “Re-Viewing Rock Writing”, s. 94-95

meninger om populærmusikk var “Popular music can bring people together... it is just too late.”²⁹

Motkultur og kommersialisering i musikken:

Massemedia og populærkultur har vært en del av populærmusikken og populærmusikk-kritikken i lang tid, hvor kritikken kan fungere som en kommentar på populærkultur generelt. Ble musikken spilt av på radio, musikkvideoer på MTV eller brukt i reklame, da var det fort gjort å bruke dette når man skulle skrive om musikken. Man har med andre ord muligheten til å ikke bare få mennesker til å lese om musikk, men også se på kulturen musikken kommer fra eller blir påvirket av, og om hvordan man kan beskytte og/eller gjøre endringer som kan utvikle kulturen til noe bedre. Flere kritikere har kommentert på massemedia og massekultur i musikk kritiske artikler, som f. eks Bangs, Gleason og skribenten/forfatteren Robert Christgau(1942-).³⁰

Forskjellen mellom Christgau og Gleason/Hentoff var at han brydde seg mindre om revolusjon, protest eller rase i musikken og var mer fokusert på hva de musikalske grunnstrukturene. Selv om musikk sjangre og kulturen bak de kunne inspirere til mennesker i fra forskjellige kulturer/raser/o.l til å se vekk fra forskjellene til hverandre mente Christgau at gode intensjoner ikke var nok i musikken.³¹

Musikken skulle klare å stå for seg selv. Selv om musikk kunne ha potensialet til å skape en revolusjon innenfor musikken/i kulturen endret ikke meningen til Christgau seg *hvis* han mente at musikken ikke holdt mål. Etter fem år som rock-kritiker samlet Christgau artiklene han skrev til en bok, hvor han skrev ned sin teori om kritikk. Han skriver blant annet i boken om at mesteparten av artiklene han skrev mens han jobbet for Esquire kunne kortes ned til at han ikke likte hippier, hvor Christgau i boken har skrevet at han endret meningen sin i ettertid “Most important, they like mass culture: what was then called rock - popular music created by the counterculture - embodied my own personal preferences.”³² Gjennom å skrive denne boken innså Christgau at han hadde mer til felles med hippiene enn det han trodde *når* han skrev artiklene.

²⁹ Jones, “Re-Viewing Rock Writing”, s. 96

³⁰ Jones, “Re-Viewing Rock Writing”, s. 96

³¹ Christgau, “Columns” USA: Penguin Books. 1973.

³² Christgau, “A Counter in Search of A Culture” USA: Penguin Books. 1973.

Selv om Christgau er kritisk til innholdet i sine tidligere artikler er hans tanker om musikkritikk og hvordan man skal kritisere musikken noe som ikke har endret seg mye. Det kan vi se at han mener selv gjennom å lese sitatet under.

“I always resisted the term “criticism,” to describe secular music - I preferred “amateur sociology,” or “journalism,” or just “writing,” because the idea of criticism had been deracinated for me in college...My understanding was that music criticism should invoke total aesthetic response...”³³

Å være kritisk til å si at man skriver musikkritikk er i seg selv ironisk, men ut ifra meningene til Christgau føler jeg at man forstår hva han mener. Christgau mener at målet med musikkritikk ikke er å være kritisk mot musikken, men å skrive om musikken for å få fram estetikken i den. Det handlet ikke om å analysere de musikalske verkene for å analysere dem, eller i andre ord, utforske musikken som vitenskap. Det handlet for Christgau om å få frem “magien” bak musikken, og konteksten rundt musikken og de som spilte den.³⁴

Mot slutten av 60-tallet var Christgau ikke bare opptatt med musikken som ble sluppet, men også musikkelskapene som slapp musikken. Christgau var ikke den største tilhenger av industrialisering rock gikk gjennom, hvor han mente at sjangeren hadde utviklet seg mye mer innenfor det kommersielle enn som kunstform, noe han skyldte på publikummet så vel som musikkelskaper.

“I miss the radio. Only a year ago, WMCA in New York was my link to pop music and hence the world; now that labels concentrate almost entirely on albums, so that the Vanilla Fudge and Jimi Hendrix make top ten without ever having a hit single, it just doesn't mean as much to me. I've always regarded rock and roll as propaganda, a way of turning on the kids, so I'm disturbed that so many of its best people are giving up on the huge market in favor of the more dependable limited one.”³⁵

Ut fra sitatet kan det være at den minskende kvantiteten da gjorde det vanskeligere for ham å finne musikk han likte, eller kanskje det var overraskelsen bak å ikke vite hva man kunne få? Hvis alle slapp album istedenfor singler blir det vanskeligere for mindre band å nå gjennom nåløyet, og da blir systemet som lar det fungere, publikummet som kjøper, også en del av problemet.

Christgau har som sagt skrevet at gode intensjoner aldri var nok, og kan man si det samme om hans tanker vedrørende industrialiseringen av Rock? Grunnen til at jeg spør det spørsmålet er fordi han ikke bare har skrevet anmeldelser av album og kritisert musikken og de bak den, men han har også laget noe som blir kalt for “Consumer guides.”

³³ Christgau, “A Counter in Search of A Culture” USA: Penguin Books. 1973.

³⁴ Christgau, “A Counter in Search of A Culture” USA: Penguin Books. 1973.

³⁵ Christgau, “Columns” USA: Penguin Books. 1973.

“So what the Consumer Guide provides is a knowledgeable report based on extensive comparison that's beholden to no taste culture or commercial interest. What it doesn't provide is instant raves or next big things, both always suspect and these days epidemic in the online world.”³⁶

Bruksanvisningene han skriver består av de albumene som Christgau mener har nådd A+ og A karakteren det året, noe han selv skriver er få som klarer i løpet av et år. Dette kan være med å skape en annen form for industrialisering, og selv om Christgau mener han skriver om det han liker best så kan det påvirke de som leser det på en slik måte at denne lista kan bestemme hvem som blir kommersielle suksesser likevel.

Hvorvidt bruksanvisningene har hatt denne effekten kan man likevel si at Christgau kan ta litt ære for å industrialisere musikk-kritikken, ettersom mange publikasjoner skal ha tatt i bruk hans vurderingssystem³⁷ når de har anmeldt musikk og benyttet seg av hans et-avsnitts anmeldelse stil.³⁸

Autentisitet i kritikken:

Autentisitet i musikkritikk er ifølge Jones en vanskelig ting å definere. Grunnen til dette er fordi autentisiteten er like *gjennomsiktig* som den er *ugjennomsiktig*, og brukes mye av musikkritikere for å forklare hvorfor musikk er bra/dårlig. Det er ofte her elitismen til musikkritikere kommer fram, fordi det er enkelt å si at musikk ikke er bra fordi den ikke er autentisk og motsatt, men det er også enkelt å motsi seg selv fordi det ofte er basert på egne meninger. Bruce Baugh skriver om hvordan man *kan* se på autentisitet ved at den er kunstnerisk eller moralsk. Siden musikkritikk ofte går ut på å kritisere mennesker så vel som musikk er dette en teori som er spennende å se hvordan fungerer hos skribentene.

“There are, for instance, artistically good poems and morally good people, and as long as we do not confuse moral excellence with artistic excellence, no harm will come from using the same term “good” to refer to both...”³⁹

Hentoff kjeftet blant annet på jazzmiljøet⁴⁰ for å ikke passe på at eldre jazzmusikerne som Coleman Hawkins og Cootie Williams fortsatt holdt seg relevante når andre stiler av jazz tok over i popularitet. I dette tilfellet er det altså menneskene og ikke musikken som Hentoff kritiserer for å ha glemt de eldre jazzmusikerne, men fordi han mener det sosiale er en stor del av musikken så bruker han dette for å kritisere den nye jazzen så vel som publikummet til

³⁶ Christgau, “User`s Guide to the Consumer Guide” 2006

³⁷ Vurderingssystem som går i fra A+ til E-
Christgau, “The Grades”

³⁸ Jones, “Re-Viewing Rock Writing”, s. 98

³⁹ Baugh, “Authenticity Revisited”, s. 477

⁴⁰ Jones, “Re-Viewing Rock Writing”, s. 102

den. Hentoff mente at jazzen og de som var tilhengere av den måtte ta vare på forfedrene og ikke la de bli visket ut hvis jazzen skulle kalle seg selv for en kunstform.⁴¹

Hentoff endret tilsynelatende meningen sin når han kritiserte folkemusikk bevegelsen i 1967. Han mente at de lånte for mye fra tidligere historie, og mente at de måtte lage ny musikk så de kunne finne ut av sin egen historie. Dette mente han også gjaldt unge, svarte amerikanere som tilpasset seg ny kultur, for selv om de benyttet seg av sine forfedres afrikanske historie ville ikke de være kulturelt autentiske, men personlig autentiske, ettersom de ikke har noen direkte tilknytning til historien.⁴² Hvor Hentoff mente at jazzen måtte ta vare på sine eldre musikere mente han at folkemusikken måtte lage en ny historie som ikke var gjennomsyret av den eldre.

Baugh mente at det finnes flere former for autentisitet, og trekker spesielt fram tankene til Sartre og Heidegger som to av dem;

“For Heidegger, human beings are authentic when they make their existence their own by deciding for themselves what it is to be a human being...For Sartre, authenticity involves assuming responsibility for one's existence in its entirety, including those aspects one encounters as given.”⁴³

I korte trekk handler det om å ta ansvar for sin egen eksistens ved å bestemme hvem man er og ta ansvar for sin eksistens samt kortene man har fått fordelt, som rase, kjønn, kultur osv. I artikkelen fra 1956 kan det da virke som at Hentoff lener seg mer mot Sartres teori, hvor det å ta vare på jazzmusikerne og historien de skapte er kortene de unge musikerne har fått fordelt. Når Hentoff senere i 1967 skrev den andre artikkelen har han da gått over til en tankegang som minner mer om Heideggers teori, hvor fokuset ligger på å skape noe nytt som ikke er forutbestemt, men realisert gjennom ens egen oppfatning om hvem man er.

Likt Hentoff bruke Christgau også historie for å definere autentisiteten i populærmusikken, som da han skrev en artikkel for magasinet *Stereo Review* i 1969 og påsto at Rock hadde blitt kanonisert av massemedia gjennom albumet *Sgt. Pepper* av *The Beatles*. Det kan forstås som at autentisiteten til The Beatles ble bekreftet av Christgau når de skapte noe nytt, som passer sammen med Heideggers teori om å realisere seg selv gjennom nyskaping og ikke historien før.⁴⁴ Christgau skrev “The vitality of rock-and-roll, and of rock, was the vitality of an

⁴¹ Jones, “Re-Viewing Rock Writing”, s. 102

⁴² Jones, “Re-Viewing Rock Writing”, s. 102-103

⁴³ Baugh, “Authenticity Revisited”, s. 478

⁴⁴ Baugh, “Authenticity Revisited”, s. 478

oppressed subculture, all right-not that of urban blacks or hillbillies, but of the young, particularly the white young.”⁴⁵ Christgau mente at suksessen til Rock kom fra en blanding av opprøret mot det som var populærmusikk før og respekten for blues, country og western musikken som Rocken kom fra.⁴⁶ Selv om musikken kom i fra forskjellige kulturer historie er mye av fokuset på hvordan de skapte noe nytt, og ikke på at de brukte en tidligere historie for å realisere seg selv.

Musikkteori i populærmusikk-kritikken:

“Moderne poplåter har sjelden mer enn fire akkorder. Nå skal man ikke dømme en låt på antall akkorder – hadde det ikke vært for at det var de samme akkordene: C – G – a-moll – F...Ofte har man en egen mann som lager beats, noen som jobber med akkorder, en såkalt «top-liner» som lager melodi og «hooks», og kanskje en egen pre-refreng-ekspert. Så er det bare å slenge på en «millennial whoop», få noen til å skrive en tekst...”⁴⁷

Noe vi ikke har sett like mye av i artiklene fra 50 til 70-tallet er musikkteoretiske begrep, eller hentydninger til at at kritikeren har kunnskap om teorien bak musikken. Dette er, som vi skal se mer på senere, noe Ihle har valgt å ta med i sin kritikk av populærmusikken, noe som gjør det viktig å ihvertfall se på *hvilken funksjon musikkteori kan ha i musikkkritikken*.

Musikkteorien, eller analysen av det musikalske, er som sagt mindre vanlig å bruke i typisk musikkjournalisme, og i kritikk av musikk er det vanligere å se dette hos musikologer enn journalister. Wall trekker fram forfatterne Simon Frith og Roy Shuker⁴⁸ når han tar opp musikk-pressens rolle i populærmusikk-kulturen, hvor Roy Shuker skal ha fokusert mest på rollen mellom en mer akademisk analyse av popmusikk og musikkritikk. Shuker legger fram sin mening om at forsøk på å bruke tradisjonelle analyseteknikker kan virke pretensiøst i en slik setting gjennom eksempel fra Frith på to forskjellige måter hitlåta “I’m crying” av the animals fra 1964 ble beskrevet:

“I wrote the music and Eric(Burden) did the words and we just threw it together in rehearsal in Blackpool. We just stuck it together and recorded it and by chance it was successful.” Price, 1964⁴⁹

“The cross relations in the ostinato (which is melodic and harmonic) are the equivalents of blue notes, arising from a similar conflict between melodic and tonal implications. The modal melodic movement

⁴⁵ Christgau, “A Short and Happy History of Rock” Stereo Review, Mars 1969, Hentet fra [A Short and Happy History of Rock](#)

⁴⁶ Jones, “Re-Viewing Rock Writing”, s. 103

⁴⁷ Ihle, “Musikken var bedre før.”

⁴⁸ Wall, *Studying Popular Music Culture*, (USA, New York: Oxford University Press, 2003) s. 141-142

⁴⁹ Shuker, “Understanding Music Culture”, s. 81

of the ostinato, with it's minor thirds, clashes with the tonal need for major thirds imposed by the 12-bar blues structure.” Middleton, 1964⁵⁰

Det første sitatet kommer fra musikeren selv, Alan Price, og det andre kommer i fra musikologen Richard Middleton. Det er tydelig ut i fra å lese disse to hvilket som er enklest for hvem som helst å lese, selv om Middleton sitt sitat forklarer teorien på en relativt enkel måte. At musikkteori ikke kan brukes på et veldig høyt nivå når det kommer til musikkritikk i aviser, magasin o.l. underholdnings/opplysningskilder er av den enkle grunn at den vanlige person på gata *ikke* er spesialisert innenfor musikk, men det betyr ikke at det ikke kan brukes. Hvilke elementer kan da være viktig å få med i et musikkritisk verk? For enkelhetens skyld kan det være smart å se på hvilke elementer som har blitt tatt i bruk hver for seg, og Phillip Tagg har laget en liste som man kan bruke for å registrere hva som skjer i musikken. Tagg skriver selv at dette er liste som kan være nyttig å bruke for å analysere populærmusikk. Tagg understreker også at man ikke må ta i bruk alle punktene, men dette gir oss et grunnlag for hvilke faktorer vi kan se på i populærmusikken og hvilke elementer som har blitt brukt i musikkritikk-litteraturen.⁵¹

1. Forskjellige aspekter av tid: Puls, tempo, meter, periodisitet, rytmisk tekstur og motiv.
2. Melodiske aspekter: Register, rytmiske motiv, tonalt vokabular, kontur og timbre.
3. Orkestrale aspekter: Type og mengde stemmer, instrumenter, deler, tekniske aspekter i fremførelsen, timbre, fraserings, aksentuering.
4. Aspekt av tonalitet og tekstur: Tonalt senter og type tonalitet (hvis det finnes), Harmonisk rytme, harmonisk endring og hvilken type, hva slags akkorder som er i bruk, relasjon mellom stemmer, deler, instrumenter.
5. Dynamiske aspekter: Hvor høyt man spiller, aksentuering, hørbarhet av deler
6. Akustiske aspekt: Lyden av de forskjellige “rom” som blir presentert.
7. Elektroniske og mekaniske aspekt: panorering, filter, kompresjon, vringing, demping, pizzicato osv.

Ved å bruke denne sjekklista som referanse er det enklere å se hvilke musikalske virkemidler som er med på å påvirke musikken. Sjekklista er rettet mot en mer avansert analyse enn mye av det vi kan forvente fra musikkritikk i avis og mesteparten av de som leser det, men som Tagg skrev trenger man ikke å følge denne lista slavisk. Selv om lista ikke må brukes slavisk er det en interessant referanse når vi skal se på hvilke elementer skribentene trekker fram når de beskriver musikk i sine artikler. En god grunn til å referere til denne listen uten å bruke den slavisk er at skribentene gir forskjellige elementer en større rolle, f. eks rase hos Hentoff

⁵⁰ Shuker, “Understanding Music Culture”, s. 81

⁵¹ Tagg, “Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice”, s. 82-83

versus nihilisme hos Bangs. Vi skal også se hva slags mening musikken *kan* ha gjennom sammenligning av litteratur og artikler.

Gjennom musikkteoretiske praksiser kan man utdype og forklare musikk på en annen måte enn det vi har sett hos skribentene hittil. Ved bruk av musikkteori kan vi ikke bare analysere hva som skjer i musikken, men også hvilken effekt musikalske virkemidler kan ha. Noen vil kanskje si at det vil være å ødelegge musikkens mening, fordi “magien” blir avslørt det øyeblikket du kan teorien bak det. Vi ser blant annet i et sitat fra Christgau at det kan være et problem å analysere musikken gjennom musikkteori på grunn av manglende kunnskap om feltet.

“Musicologists note that few of the listeners who intuit its formal logic enjoy a full theoretical command of its harmonic syntax – and might add, though not often, that its rhythmic syntax is comprehended by fewer, almost none of whom have also mastered harmony.”⁵²

Ut i fra disse observasjonene mener jeg at musikk kan sees på som et ukjent språk. Et språk kan virke mystisk, kjærlig og skummelt fram til man forstår meningen bak ordene. Da forsvinner det “magiske”, det ukjente i språket, samtidig som man åpner sin egen verden for nye opplevelser og en bedre forståelse av det man synes var magisk. Det er også et problem fordi man har ikke mulighet til å lære seg alle språk, som vi kan se i sitatet til Christgau. Da kan det være en god ide å forenkle den musikkteoretiske analysen i artikler som skal leses av alt fra fagfolk til de som “bare” hører på musikk.

Analyse

Jeg vil her se på artiklene jeg har valgt i fra Ihle og Cannon i lys av litteraturen tidligere nevnt og diskutert for å se hvordan de skriver om musikk, hvilke likheter de har med forfatterne i Jones-artikkelen og hvordan musikkteorien, da hovedsakelig hos Ihle, kan bli brukt i et offentlig medium.

Ihle - Musikken var bedre før

“Som de fleste på min alder synes jeg musikken var bedre før. Jeg trodde først det bare var en naturlig konsekvens av det å bli 40. Men nei. Jeg har funnet bevis for påstanden.”⁵³

Ihle klarte med denne artikkelen ikke bare å få oppmerksomhet, men også skape reaksjon blant mange forskjellige lesere og fikk motsvar fra flere skribenter/journalister, f. eks Kjetil Rolness i Aftenposten⁵⁴ og Geir Rakvaag fra Dagsavisen⁵⁵. Når man kommer med sterke

⁵² Christgau, “Writing about music is writing first”, s. 415

⁵³ Ihle, “Musikken var bedre før.”

⁵⁴ Rolness, “Ja, Popmusikken VAR bedre før.”

⁵⁵ Rakvaag, “Musikken var ikke bedre før.”

uttalelser som at musikken var bedre før er dette bare å forvente, men med så mye oppmerksomhet lurer jeg på hva han har gjort i artikkelen som kan ha skapt det?

En stor forskjell mellom Ihle og skribentene i litteraturen vi har sett på er hans bruk av musikkteoretiske analyser av musikken. Å bruke musikkteoretisk analyse for å kritisere et så bredt omfang av musikk er vanskelig. Han gjør dette ved å benytte seg av flere kilder for å styrke sine påstander om musikken, f. eks EchoNest, en database med informasjon og analyse av flere millioner låter, hvor de ser på ting som kritikk og diskusjon av musikken så vel som harmoni, melodi, timbre o.l musikalske virkemidler.⁵⁶

Med datamaskiner og internett er det mye enklere å kunne samle slik informasjon, noe som igjen gjør det enda viktigere å være forsiktig med hva man sier. Ihle bruker informasjonen fra EchoNest for å begrunne sin mening om at musikken har blitt mer homogen, da spesielt i det harmoniske. Videre skriver Ihle om en av synderne i popmusikken, akkordrekka

C-G-Am-F/I-V-vi-IV og variasjoner av denne akkordrekka.

“På en (riktignok ufullstendig) Wikipedia-liste med hitlåter laget over denne akkordprogresjonen, finnes det til sammen 20 fra 70- og 80-tallet, 32 fra 90-tallet, 74 fra 00-tallet, og 124 fra 2010 til 2019. Det er mange!

Og da har de ikke engang telt med alle låtene som bruker de samme kordene, bare stokket i en annen rekkefølge (den mer sensitive, feminine varianten er a-moll – F – C – G, som i «Love the Way You Lie» med Rihanna og Eminem).”⁵⁷

Det kan være smart å gjøre som Ihle når man skal bruke musikkteori i VG, ettersom det han benytter seg av er noe av det mest grunnleggende. Akkordene er skrevet ut i fra C dur, tonearten som på piano benytter seg av kun hvite tangenter. Det er også relativt enkle akkorder for gitarister å starte med, kanskje med unntak av F. Ihle kunne likevel ha lagt til en forklaring om at de går ann å spille denne akkordrekka i andre tonearter, ettersom en person som bare kan det absolutt grunnleggende kan få problemer med å forstå wikipedia lista ettersom det står flere tonearter enn C.

Det er enkelt å forstå hva Ihle mener om popmusikken i disse avsnittene, uansett om man er uenig eller ikke, men kildebruken er det vanskeligere å se gjennom. Når man trykker seg inn på EchoNest linken kommer man rett inn på hovedsiden, men jeg klarer ikke å finne noen oversikt over homogeniteten Ihle sikter til. Når man gjør det tydelig at dette ikke ens egen mening, men sannheten, da er det viktig å ha kilder som viser til det man sier, ikke bare at de jobber for mange selskap og har analysert mye musikk.

⁵⁶ Constine, Inside the Spotify - Echo Nest Skunkworks, 2014

⁵⁷ Ihle, “Musikken var bedre før.”

Song title ↕	Artist ↕	Year ▾	Progression ↕	Recorded Key ↕
"Wild" (Melodi Grand Prix 2020)	Raylee	2020	vi-IV-I-V	B minor
"Physical"	Dua Lipa	2020	vi-IV-I-V	A minor
"Walk with me"	Måns Zelmerlöw feat. Dotter (singer)	2019	vi-IV-I-V	G minor
"All This Love"	Robin Schulz	2019	vi-IV-I-V	D minor
"Play"	K-391, Alan Walker, and Martin Tungevaag	2019	vi-IV-I-V	F# minor
"She Got Me"	"Luca Hänni"	2019	vi-IV-I-V	B minor
"Spirit in The Sky"	"Keiino"	2019	vi-IV-I-V	D minor
"Sweet but Psycho"	Ava Max	2018	IV-I-V-vi	Db major
"Born to Be Yours"	Kygo feat. Imagine Dragons	2018	I-V-vi-IV	E major
"Wake Up (Eliot song)"	Eliot Vassamillet	2018	IV-I-V-vi	G Minor
"You Let Me Walk Alone"	Michael Schulte (singer)	2018	I-V-vi-IV	B major
"Aristocrat"	Poppy	2018	vi-IV-I-V	B minor
"Bad Liar"	Imagine Dragons	2018	vi-IV-I-V	C minor
"Chasing Fire"	Lauv	2018	I-V-vi-IV	F major
"Échame la Culpa"	Luis Fonsi, Demi Levato	2018	IV-I-V-vi	C major
"Girls Like You"	Maroon 5	2018	I-V-vi-IV	C major
"Quarter Past Midnight"	Bastille	2018	IV-I-V-vi	Ab major
"Someone You Loved"	Lewis Capaldi	2018	I-V-vi-IV	Db major
"Waste It on Me"	Steve Aoki ft. BTS	2018	vi-IV-I-V	E minor
"Stargazing"	Kygo	2017	IV-I-V-vi	F major

58

Ihle nevner også at man ikke finner akkordrekka I-V-vi-IV stokket om på wikipedia-artikkelen for å illustrere at det kan være flere låter som har brukt denne akkordrekka. Ihle bruker "Love The Way You Lie," som eksempel. Akkordene det er snakk om er Am-F-C-G/vi-IV-I-V, noe vi på dette bildet fra artikkelen ser at flere av låtene inneholder. Låta som Ihle nevner er faktisk med på lista, men siden wikipedia-artikkelen ble redigert etter VG publiserte Ihle sin artikkel⁵⁹ er det en mulighet for at denne låta ikke var med før. Ihle skrev likevel at det var 124 låter med denne akkordrekka fra 2010-2011, nå telte jeg 130, da bør det bare være 6 låter med den akkordrekka(inkludert låta han nevner.) Bare på dette utklippet ser vi åtte låter med denne akkordrekka, noe som igjen tyder på misvisende bruk av kilder for å få fram poenget sitt.

Bruken av ufullstendig og komplisert informasjon gjør det vanskelig å ta argumentasjonen seriøst, noe som dukker opp senere i artikkelen når Ihle kommenterer Ed Sheeran ut ifra en

⁵⁸ Wikipedia, s.v. "List of songs containing the I-V-vi-IV progression", 14.05.2020 [List of songs containing the I-V-vi-IV progression](#)

Skjerm bilde av oversikten som Ihle refererer til fra wikipedia

⁵⁹ Wikipedia artikkel ble redigert 13.05.2020, Ihle sin artikkel ble lagt ut 07.01.2020

video på over en time, uten å peke til noe spesielt tidspunkt i den. Uregelmessigheten bak kildebruken er noe som kan forvirre mer enn det hjelper, fra den veldig nøyaktige utpekelsen av “the millennial whoop” etter refrenget på “California Girls”, til den veldig unøyaktige hos Ed Sheeran.

“Selv om moderne popproduksjoner ofte er oppfinnsomme (det skal de ha!), er variasjonen i lydbildet desto mindre. Alt har det samme komprimerte, massive soundet, der ting som dynamikk og romfølelse er ofret til fordel for lydstyrke, for å kunne trenge gjennom små radio- og laptophøytalere.”⁶⁰

Dynamikk i musikk kan være veldig viktig, noe vi kan se at Ihle er enig i. Hvor høyt musikere i en gruppe spiller i forhold til hverandre kan påvirke hvor godt vi hører de individuelle stemmene, og kan drastisk endre hvordan låta høres ut, selv om de spiller det samme. Det kan også gjøre mye med energien til musikken, noe Edvard fra det norske rockebandet *Honningbarna* sa dette i et intervju hos Radio Revolt, Blyforgiftning.

*“Edvard: Det er så rart når folk snakker om musikk fordi de snakker om dynamikk som den eneste faktoren som betyr noe. Jeg lurer på hvorfor det er viktig å gå opp og ned? Jeg skjønner det på pop-konserter hvor man skal opp og ned og ta dem med på en “reise”, men det er ikke det Honningbarna handler om. Det handler bare om øyeblikket.”*⁶¹

Problemet med å bruke dynamikk som et estetisk kriterium er at det ikke kan være uavhengig av genre, og dermed kan det ikke brukes uten en videre kontekstualisering. Det kan vi se gjennom de forskjellige meningene de har om dynamikk i popmusikken. Når Ihle bruker dette som et kriterium blir det for lite kontekstualisering, fordi omfanget i populærmusikken er for stort til at han kan forsvare dette som en generell målestokk.

Et annet tema som Ihle tar opp er hvordan teknologi har påvirket måten musikk blir laget på. Teknologi innenfor musikk er ifølge Timothy Warner under konstant utvikling, som gjør at det blir flere og større muligheter for innovasjon og kreativitet i musikk.⁶² Ihle kritiserer måten den nye teknologien har blitt brukt for å *perfeksjonere* musikken, noe vi kan se i sitatet under.

“...pakket inn i tykke lag med autotune (som gjør sure toner rene) og lakkert med melodyne (som gjør upresise toner presise), for å skjule alle spor av menneskelige tilkortkommenheter. Av samme grunner er gitarsoloene for lengst forlatt, og levende instrumenter forkastet. De er ikke like presise som MIDI,

⁶⁰ Ihle, “Musikken var bedre før.”

⁶¹ Brønstad, “Blyforgiftning med Honningbarna Vol. 2”

⁶² Warner, *Pop Music-Technology and Creativity*, (England, Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2003), s. 18

og har en tendens til å søle til lydbildet. Når de en sjelden gang brukes, låter de ikke lenger spilt, men like programmert som resten. I det hele tatt: Alt låter like rent, tight, stort og profesjonelt.⁶³

Her bruker Ihle det musikkteknologiske som argumentasjon for at musikken har blitt umenneskelig, noe som i seg selv kan være en logisk beslutning. Da spesielt med MIDI, en form for teknologi som på det enkleste gjør at man kan kontrollere f. eks musikalsk informasjon som tone, tempo, noter o.l med et keyboard. Midi gjør det mulig å redigere mer presist, samt eliminere flere vansker av innspillingsfasen, ettersom det alt sammen ligger i datamaskinen/samplern/o.l. Det er også mye vanskeligere å få en maskin til å spille “menneskelig.” Når det musikalske materialet vises som små blokker på et tegneark så kan det også påvirke måten man lager musikk, ved at tempo, rytme, tone, timbre osv blir mer statisk.⁶⁴

Ihle kritiserer også et annet aspekt av teknologi innenfor musikk, mer spesifikt digitaliseringen av musikkbransjen. Strømmetjenester, spillelister og måten låtanbefalninger blir generert er ifølge Ihle dårlig for de som ønsker å lage musikk som er mer variert enn det man finner på de populære spillelistene. Ihle skrev *“I all hovedsak er dette en direkte konsekvens av digitaliseringen av musikkbransjen. Platesalgets død har gjort hits viktigere enn noen gang, konkurransen hardere, og risikoviljen desto mindre.”*⁶⁵

Det er interessant at det Ihle savner er nesten det motsatte av det Christgau savnet i 1968. I følge Ihle ødelegger konkurransen om å lage hitlåter for “rare” og personlige låtene, fordi de ikke passer inn med formelen de store selskapene bruker når de lager lister, da spesifikt Spotify. Han går da videre til å skrive at et band som Nirvana hadde vært umulig i dagens samfunn, og at det ikke er underlig at indieband søker hjelp om låtskriving for å kunne ha en sjanse på hitlistene.

I Christgau sitt tilfelle var problemet at plateselskapene gikk over til en stabil og mindre risikofylt måte å gi ut musikk på ved å fokusere på album. Problemet skal ha vært at mange av bandene/artistene som la ut musikk kunne ende opp på topp 10-lister uten å ha en eneste hitsingel. Plateselskapene kan da ha hatt muligheten til å fokusere på færre artister/band, og slippe unna faren ved å legge masse penger i nye artister. Disse to problemstillingene med 52

⁶³ Ihle, “Musikken var bedre før.”

⁶⁴ Warner, *Pop Music-Technology and Creativity*, (England, Aldershot: Ashgate Publishing Limited, 2003) s. 24-26

⁶⁵ Ihle, “Musikken var bedre før.”

års mellomrom er interessante å se på, fordi det betyr at det ikke er et enkelt rett eller galt svar.

Mye av det Ihle kritiserer i populærmusikken kan knyttes opp mot hans bruk av autentisitet som vurderingskriterium. Ihle, som vi allerede har nevnt, skrev om hvordan indieband trenger profesjonell hjelp til låtskriving, og at de på den andre enden av denne hjelpen ikke vil høres ut som det de startet som. Det kan da virke som at Ihle mener at det de har laget ikke lenger er noe de kan stå for, at profesjonaliseringen ødelegger for det som kunne vært et autentisk verk. Ihle mente at “Det høyeste målet har derfor bestandig vært å få en hit. Om det er én eller ti låtskrivere som står bak spiller ingen rolle. Så lenge den selger.”⁶⁶

For Ihle er det HipHop som er den store synderen, hvor han mener at HipHop artister fokuserer på å tjene penger istedenfor å bry seg om musikken de lager. Alle gjør som bransjen vil og lager låter som enhver person kan høre på, uten å direkte like eller mislike den, men akseptere den.

“Jeg trodde aldri jeg skulle si dette, men jeg tar meg selv i å savne rockens naive idealisme: den gang artistene trodde at det de lagde betydde noe, utover det å få en hit. Da antikommersialisme kunne sende deg til toppen av hitlistene, da selv de største artistene lot som om de ikke var i show-business, og sto i en motvillig, og noen ganger komisk, spagat mellom integritet og suksess. Det gjorde også artistene som omfavnet suksessen mer interessante.”⁶⁷

Ihle mener at musikken som topper hitlistene i dag ikke skapes av musikere som ønsker å lage noe som sementerer deres eksistens i historien, men som følger en etablert formel som de store selskapene liker. Det kan virke som at det er viktigere, ifølge Ihle, at det skal se ekte ut, men ikke høres ekte ut. Med andre ord, musikken er ikke like viktig som å vise fram personen bak den, og i Ihles øyne, pengene bak den.

“Det tryggeste er å lage hits som minner om andre hits. Spotifys algoritmer favoriserer også likhet. Låtanbefalingene (som kommer under spilleliste dine) genereres av EchoNest, som blant annet sorterer dem ut fra musikalsk avstand. Dermed skvises «rare» og personlige låter ut, og hitlistene homogeniseres.”⁶⁸

Ihle skriver ikke i denne artikkelen at popmusikk er dårlig. Han skriver til og med at den kanskje er mer underholdende enn det noen gang har vært, men problemet ligger heller i at det ikke er noen som tør å bryte med formelen. Det kan ut ifra denne artikkelen virke som at Ihle er mest opptatt av at man skal gjøre noe eget med musikken sin, noe som minner mest

⁶⁶ Ihle, “Musikken var bedre før.”

⁶⁷ Ihle, “Musikken var bedre før.”

⁶⁸ Ihle, “Musikken var bedre før.”

om Heideggers teori, hvor mennesker, eller i dette tilfellet musikk, ikke er ekte før den gjør noe nytt istedenfor det andre mener at den bør være. Det er dessverre ikke så enkelt.

Artikkelen heter tross alt “Musikken var bedre før,” noe som tyder på at Ihle ikke ser mot fremtiden, men at han ønsker at nåtiden skal være det samme som fortiden *var*. Denne meningen minner mer om Sartres teori, fordi han vil at musikere skal bruke arven sin på en ny måte. Dette blir enda tydeligere mot slutten av artikkelen hvor Ihle (2020) skriver “Når populærmusikkens historie engang skal skrives, bør derfor afroamerikansk kultur få rollen som både den livgivende og den dødbringende kraften. Bluesen var skaperen. Hiphop ble ødeleggeren.”⁶⁹

Jeg skal ikke påstå at Ihle sine tanker om Blues/Hiphop er de samme som Hentoff sine tanker om å ta vare på de gamle jazzmusikerne i 1956, men det er en likhet ved måten de ser tilbake på eldre musikk med et håp om at det ikke skal bli glemt. Ihle kan ikke sies å være kulturelt bevisst på den samme måten, ettersom Hentoff kritiserte jazzmiljøet for å ikke ta vare på kulturen musikken deres kom fra, mens Ihle kritiserer enkelheten i pop uten å nevne hva som kan gjøres.

Geoffrey Cannon - Pop Democratised

“IN THE BAD old days, before anyone adjusted to the fact that teenagers were free — not even the teenagers themselves — the manager ruled the British pop world.”⁷⁰

Det er flere grunner til at denne “bokanmeldelsen” er relevant når vi skal se på hvordan man kan kritisere musikk generelt. Grunnen til at jeg skriver “bokanmeldelse” er fordi Cannon har unngått å skrive om selvbiografiene til det tre store bandene/artistene fra Storbritannia på 60-tallet (the beatles, the rolling stones og Cliff Richard) og istedenfor fokusert på populærmusikken og bransjen rundt musikken i fortiden, nåtiden og fremtiden, hvor det siste punktet blir forklart senere i analysen.⁷¹

Fra første setning er det klart at Cannon har meninger om kommersialiseringen i den britiske pop verdenen. De gamle og dårlige dager, da produsentene ikke brydde seg om musikken, men pengene. Målet var å lage stjerner som kunne idoliseres, som da betydde at en god sangstemme eller evnen til å spille musikk ikke var viktig for helheten, så lenge det ikke kom i veien for hvordan publikum så på stjernen.⁷² Dette kommer også tydelig fram i slutten av

⁶⁹ Ihle, “Musikken var bedre før.”

⁷⁰ Cannon, “Pop Music Democratised”

⁷¹ Cannon, “Pop Music Democratised”

⁷² Cannon, “Pop Music Democratised”

artikkelen til Cannon, fordi han mener at bøkene som han *ikke* skrev om var ment som promotering og menneskeligjøring av de store bandene/artistene.⁷³

Likt Hentoff skriver Cannon om de unge, men i fra et annet perspektiv. Når Hentoff skrev artikkelen som ble publisert i *Parents* mente han at musikk var viktig for unge i at det var enklere å knytte bånd med hverandre gjennom musikk uavhengig av rase, kultur o.l.⁷⁴ I artikkelen til Cannon er det et større fokus på det kommersielle enn hvordan ungdom kunne knytte bånd, hvor han blant annet nevner hvordan autoritetsfigurer ser nedlatende på de unge, som vi ser i sitatet under:

“Pop managers, in fact, shared with schoolmasters, bishops and magistrates the view that teenagers are easily duped. Dress your boy in a silver suit, give him very good amplifying equipment, employ hundreds of odious men to get his photograph into as many newspapers as possible and his record on to as many radio and television shows as possible, and hey presto! A star.”⁷⁵

I følge Cannon var popmusikken før 1962 horribel, noe han mente hadde mye med manageren sin rolle og fokuset deres på penger framfor musikk. Grunnen til at det skal ha endret seg i 1962 var The Beatles, som likt mange andre band på den tiden ble ekskludert av managerne fordi de ikke passet inn i formelen. Det var ikke mulig å skape en stjerne fordi det var en gruppe, de hadde ikke det riktige utseende og musikken var vanskelig å forme. På grunn av dette og arbeidsledigheten som fant plass i Stor-Britannia på det tidspunktet hadde band som The Beatles mer tid til å lære seg å spille musikk.⁷⁶

Videre skriver Cannon om hvordan suksessen til The Beatles var garantert fra øyeblikket de slapp den første plata, og ringvirkningene det førte til. Managerne måtte endre måten de jobbet på hvis de skulle kunne overleve, og for å gjøre dette måtte de høre på ungdommen/publikummet.

“Suddenly, not only was the industry willing to try anything, but also, because the old theories were dead, every effort was made to listen to the teenagers. The pop manager no longer rules: the audience does. The pop world is no longer an oligarchy, but a democracy with self electing councils in the discotheques.”⁷⁷

Her ser vi at revolusjonen innenfor musikk som Gleason og Hentoff(tidvis Bangs) skrev om blir aktuell i en ny kontekst, hvor revolusjonen som Cannon skrev om var endringen i pop verdens maktbalanse. Ved å tenke på populærmusikk-kulturen før 1960 som et oligarki⁷⁸,

⁷³ Cannon, “Pop Music Democratised”

⁷⁴ Jones, “Re-Viewing Rock Writing”, s. 93

⁷⁵ Cannon, “Pop Music Democratised”

⁷⁶ Cannon, “Pop Music Democratised”

⁷⁷ Cannon, “Pop Music Democratised”

⁷⁸ Store Norske Leksikon/Snl.no, s.v. “Oligarki” av Ole T. Berg & Jørn Holm Hansen. 2019, 27.03. Hentet fra [oligarki](#)

hvor det bare er noen få som holder mye makt, og populærmusikken på 60-tallet som et demokrati, hvor makten ikke lenger tilhørte noen få og de som før hadde mye makt måtte høre på ungdommen. Det var ikke bare Cannon som la merke til ungdomsrevolusjonen som vokste i diskotekene, fordi Hebdige skrev om at man tidlig på 60-tallet i Storbritannia kunne se tegn til at arbeiderklassen med sin voksende befolkning av svarte endret seg. De hvite inkorporerte mer av den svarte kulturen i sin egen, blant annet afroamerikansk musikk.⁷⁹ Cannon skrev ikke om hvordan svarte i Storbritannia påvirket ungdomskulturen, men mente selv at den afroamerikanske musikken påvirket bandene som tok over populærmusikken.⁸⁰ Selv om det ikke er det samme fokuset på rase i Cannons artikkel som hos Gleason eller Hentoff er det klart at Cannon tar dette med som en faktor for endringen i maktbalansen. Cannon nevner flere amerikanske musikere som bandene i Storbritannia har brukt i eget repertoar. Det er fortsatt viktig å konstatere at Cannon *ikke* skrev med et stort fokus på rase. Tvert imot, det manglende fokuset kan gi inntrykk av at han ikke tenker over påvirkningene rockebølgen kunne ha på ungdom med forskjellig rase. Selv om Cannon ikke er like fokusert på rase i denne artikkelen klarer han å komme fram til den “samme” løsningen som Hentoff.

“But the first group to succeed in obtaining blues depth will do so only after studying the musical techniques needed to express thought uniquely found in blues, while rejecting the particular form of blues, which expresses melancholy. The Beatles no longer try. The Rolling Stones could succeed...”⁸¹

Dette går igjen tilbake til tanker om autenticitet, hvor Cannons meninger passer bedre med Heidegger enn Sartres teori. Grunnen til dette er fordi det handler om musikere som tar i bruk tidligere historie for å skape ny, men denne historien er ikke så nærliggende britisk ungdom at det blir korrekt å si at dette faller under Sartres teori. Hebdige skrev at de hvite hipsterne brukte den svarte mann som et symbol i overgangen til “underverdenen,” f. eks diskotekene og klubbene de voksne i Storbritannia ikke forsto seg på,⁸² som også stemmer overens med Cannons meninger om at rockebandene fra Storbritannia tok inspirasjon fra de svarte for å skape noe nytt.

Oligarki - En styreform hvor et lite utvalg personer har all makt til å styre uten at personene som blir styrt over kontrollerer de som styrer.

⁷⁹ Hebdige, *Meaning of Style*, (England: Methuen and Co Ltd.1977) s. 52-53

⁸⁰ Cannon, “Pop Music Democratized”

⁸¹ Cannon, “Pop Music Democratized”

⁸² Hebdige, *Meaning of Style*, (England: Methuen and Co Ltd.1977) s. 53-54

Det som kan se ut til å være viktigst for Cannon når det gjelder musikken er ikke om det musikalske er nevneverdig annerledes enn musikken som har blitt laget før, men konteksten og meningen bak det. Cannon skriver blant annet om “utvannet blues”, noe som i seg selv høres mindre positivt ut. Han mente at hvis man skulle oppnå den samme dybden som de tidligere bluesmusikerne var ikke musikalske teknikker nok. Musikalske ferdigheter var viktige, men meningen bak musikken var det som gjorde musikken ekte, som i hans mening betydde at man måtte finne en annen følelse enn melankolien bluesen startet med.⁸³

Det kan da virke som at Cannon mener at det musikalske alltid kan utvikles og innoveres, men at meningen og substansen som musikken blir basert på må representere de som skriver den nå og ikke hvor den kom fra før. Han mente det ikke var mulig å kunne skrive med den samme melankolien som tidligere blues-musikere, fordi det ikke er mulig for de hvite, britiske musikerne å kjenne på den samme melankolien som afroamerikanerne som utviklet bluesen. De må derfor, ifølge Cannon, finne sin egen måte å uttrykke seg gjennom musikken, en egen mening som ikke er kopiert fra den originale bluesen.

Ihle versus Cannon: Felles tematikk og ulikt innhold

Ihle og Cannons artikler har hele 56 år mellom hverandre, men det betyr ikke at vi ikke kan se likheter mellom dem. Artikkene er ikke plateanmeldelser, noe som gjør det mulig for begge skribentene å kritisere en større del av populærmusikken og kulturen rundt det enn om de skulle tatt for seg en artist. Vi skal videre sammenligne artikkene for å se hvordan de forholder seg forskjellig i forhold til temaer som kommersialisme, skrivestil og autentisitet, og hvordan artikkene på tross av felles tematikk er skrevet på forskjellige måter.

Drøfting av innhold

Ihle og Cannon er begge kritiske til populærmusikken og det kommersielle. Når Cannon skrev om musikken som ble skapt i tiden rundt 1964 var det ikke bare nye band som endret maktforholdet i populærmusikken, men også ungdommene og de ulike nattklubbene i Storbritannia som ga den nye musikken spillerom. Når ungdommen valgte musikken sin selv istedenfor å høre på hva musikkbransjen mente de skulle høre på mistet managerne mye av den tidligere makten sin, og ungdommene ble publikummet man skulle høre på.⁸⁴

Selv om Cannon skriver om en positiv endring i musikkbransjen kritiserer han også the Beatles for at de gikk fra å være revolusjonerende til “snille” gutter. I følge Cannon endret

⁸³ Cannon, “Pop Music Democratised”

⁸⁴ Cannon, “Pop Music Democratised”

The Beatles seg etter å ha blitt et “stuerent” band, som passer inn med hans kritikk av populærmusikken før 1964. Cannon mente at suksessen the Beatles hadde oppnådd sørget for at bandet gikk i fra å være en revolusjon *mot* industrialiseringen av populærmusikken til å bli en del av den. Selv om Cannon er kritisk til populærmusikken så gjør han det klart at det ikke er kun negative aspekter rundt musikken, men at det må gjøres et bevisst valg for å videreutvikle populærmusikken fra bluesens melankoli til noe nytt, istedenfor å lage “utvannede blues-kopier.” Han skrev også at The Beatles ikke prøvde å videreutvikle dette lenger, fordi de hadde oppnådd stjernestatusen som mange av artistene før dem hadde.⁸⁵

Ihle hadde som sagt et mer negativt syn på populærmusikken, hvor han gjennom mesteparten av artikkelen argumenterer for at populærmusikken mangler variasjon. Ihle skriver at musikken er mer underholdende enn den noen gang har vært, men at fokuset ligger på å tjene penger gjennom å skape “hits” istedenfor å lage musikk som skal bety noe. Når Ihle skriver så lite om ungdommens valg i hvilken musikk de liker og heller ser på grunnstrukturene i musikk som akkordprogresjoner, hooks og dynamikk⁸⁶ oppfatter jeg det som at Ihle mener at plateselskaper og strømmetjenester har for mye makt, noe som minner om det Cannon skrev om managerens ønske om å skape stjerner istedenfor musikere.⁸⁷

Ihle kommenterte blant annet på låtskriver-maskineriet og hvorfor han mente at dette var dårlig for musikken. Selv om Ihle ikke er like fokusert på meningen bak musikken som det musikalske skriver han om hvordan personlige/rare låter blir neglisjert fordi de ikke passer inn i spillelistene. Ihle skriver også at det ødelegger for bildet man har av en artist som vokser gjennom å prøve og feile, ettersom tradisjonelle singer/songwriters som Ed Sheeran og Taylor Swift selv benytter seg av større grupper låtskrivere for å lage musikken sin.⁸⁸

En av de store forskjellene mellom disse artiklene er måten de ser på muligheten til å *videreutvikle* populærmusikken. Ihle anerkjenner ikke at populærmusikken som den er nå kan utvikle seg, mens Cannon ser problemer som han mener kan fikses. Forskjellen er også det som gjør det enklere se artiklene i lys av teoriene til Heidegger og Sartre, noe jeg kommer tilbake til når vi sammenligner deres bruk av autenticitet som et vurderingskriterium.

Måten Ihle og Cannon skriver om musikk og meningene deres om musikken har mye å si for troverdigheten i artiklene deres. Et problem med Ihles artikkel er at han har valgt å skrive en

⁸⁵ Cannon, “Pop Music Democratised”

⁸⁶ Ihle, “Musikken var bedre før.”

⁸⁷ Cannon, “Pop Music Democratised”

⁸⁸ Ihle, “Musikken var bedre før.”

hybrid mellom en kronikk og en vitenskapelig artikkel. Det er lov å ha egne meninger i kronikker, men man må gjøre det klart når man skriver egne meninger og når man siterer/parafraaserer fakta. Selv om artikkelen er en kronikk skriver ikke Ihle at det er hans egne meninger, men at det er noe han kan bevise⁸⁹, som minner mer om en vitenskapelig artikkel. Han benytter seg ofte av kilder som er misvisende eller mangler informasjon, noe som gjør at den ikke kan holde en vitenskapelig standard, heller ikke standarden som er satt for fakta i kronikker.⁹⁰ Flere ganger refererer Ihle til andre kilder uten å spesifisere tidspunkt, linker til ufullstendige kilder og kilder som ikke viser til det han skriver om.⁹¹ Det kan tenkes at dette er skrevet for de som ikke vil legge inn ekstra energi i å lese seg opp, men som bare trenger en bedre grunn til å mislike populærmusikken i nåtida.

Når Cannon skriver om musikken er det i en mye bredere forstand enn hos Ihle. Selv om artikkelen til Cannon er forkledd som en bokanmeldelse er det klart hele veien at han ikke kritiserer bøkene, men populærmusikk generelt. I slutten av artikkelen til Cannon skrev han at målet med bøkene som han ikke skrev om var å være publisitets-materiale og overbevise de som leste dem at stjernene/artistene var vanlige mennesker.⁹² Han skriver ikke noen form for hybrid, og det er tydelig hele veien at dette er hans meninger, som gjør artikkelen mer troverdig.

Cannon analyserer ikke akkordprogresjoner og bruker få lingvistiske begrep innenfor musikken, men peker ut at de nye britiske popbandene hadde lært seg å bli gode musikere gjennom å spille på bluesarven fra USA.⁹³ Ihle skriver også om den afroamerikanske kulturen i sin artikkel, men det eneste han skriver er at bluesen startet populærmusikken og at HipHop ødelagte den.⁹⁴ Når vi så på artikkelen til Cannon i lys av Hebdige sine studier på ungdomskultur og sammenhengen med afroamerikansk/svart kultur var det mer innsikt i Cannons artikkel enn det vi finner i Ihles.

Måten Ihle bruker databaser og andre internettkilder for å “bevise” at hans meninger ikke er meninger, men fakta, gjør hans artikkel vesentlig annerledes enn Cannon sin når det gjelder innhold. Internett fantes ikke tilbake i 1964, og man kan tenke seg til at det er mindre naturlig å bruke kilder i “bokanmeldelser.” Hvor Cannon formidler og begrunner sine meninger uten

⁸⁹ Ihle, “Musikken var bedre før.”

⁹⁰ NTNU, Skrive Kronikk, 2016

⁹¹ Ihle, “Musikken var bedre før.”

⁹² Cannon, “Pop Music Democratised”

⁹³ Cannon, “Pop Music Democratised”

⁹⁴ Ihle, “Musikken var bedre før.”

ekstra litteratur benytter Ihle seg av kilder som gjør at Ihle ikke trenger å *ta ansvar* for sine meninger, fordi han bruker kilder for å “bevise” at hans egne meninger er “sanne.”

Disse to kritikerne hadde et lignende fokus, som var mangelen på *dybde* i musikken. Det er likevel store forskjeller i hva de mener om dybde, hvor Ihle ser mer på de musikalske strukturene i populærmusikken versus Cannon sitt fokus på det emosjonelle spekteret. Ihle har et mer pessimistisk syn på musikken, hvor han blant annet skriver om at det er synd på ungdommen fordi dette er populærmusikken de vokser opp med⁹⁵, mens Cannon har et mer nyansert blikk på populærmusikken.

Dybden som Ihle og Cannon kritiserer i populærmusikken kan kobles med kritikk av autentisiteten i musikken. Hos Ihle er det et stort fokus på at musikken i den moderne populærmusikken mangler variasjon, hvor han mener at overbrukte akkordprogresjoner, lite dynamikk, trender innenfor hooks og mangelen på “ekte” instrumenter har mye av skylden. Selv om denne mangelen på variasjon og dybde i musikken er et tilbakevendende tema i artikkelen kan det bli feil å si at Ihle ønsket en utvikling av populærmusikken. Han avsluttet som sagt med å skrive at det var synd på ungdommen som må vokse opp med denne musikken, i kontrast til musikken han selv vokste opp med.⁹⁶ Det kan derfor virke som at han egentlig ønsker at musikken fra hans tid skulle ha fortsatt, gjennom at musikere hadde fokusert på sin historie fremfor å skape ny historie. Derfor kan det se ut som at Ihles tanker passer bra med Sartres teori om autentisitet, hvor man gjør seg selv “ekte” ved å ta i bruk de kortene man har blitt tildelt⁹⁷, eller i dette tilfellet, populærmusikken fra 60 til 90-tallet. Variasjon i musikken blir ikke brukt som et kriterium på samme måte hos Cannon. Variasjon i Cannons øyne var mer basert på hvordan musikere benyttet seg av den musikalske arven enn hvor mye variasjon det var mellom de nye bandene/musikernes musikk. Et av disse eksemplene på dårlig variasjon var utvannede blues-kopier, hvor den nye musikken brukte kvalitetene fra bluesen uten nevneverdige forskjeller. Fokuset på at ingen musikere hadde oppnådd den samme dybden innenfor musikk som afroamerikanernes blues er forklart som at de nye musikerne måtte finne en egen mening, ergo realisere seg selv gjennom egne verdier istedenfor de som allerede eksisterer, Heideggers teori.⁹⁸

⁹⁵ Ihle, “Musikken var bedre før.”

⁹⁶ Ihle, “Musikken var bedre før.”

⁹⁷ Baugh, “Authenticity Revisited”, s. 478

⁹⁸ Baugh, “Authenticity Revisited”, s. 478

Selv om jeg skrev at Cannon kunne falle mellom de to teoriene blir det klarere hvilken artikkel som passer best til hver sin teori når vi sammenligner med Ihle. Utviklingen av de musikalske evnene var ifølge Cannon viktig, men det som gjorde musikken autentisk var meningen bak musikken. Han skrev at bluesen som mange av popbandene lært seg var basert på melankoli, og at musikerne måtte finne noe annet å fokusere på enn melankolien hvis de skulle klare å forstå dybden i musikken.⁹⁹ Ihles meninger representerer ikke hvordan musikken kan utvikle seg, men kritiserer den for at den ikke har de samme kvalitetene som populærmusikken fra 60 til 90-tallet hadde. Ihle tror ikke på populærmusikken som den er, mens Cannon så problemer i hvordan den var i fortid og nåtid, samtidig som han foreslo løsninger til problemene han så.

Konklusjon

Jeg har sett på to relevante artikler fra Geoffrey Cannon og Ole-Martin Ihle som begge fokuserer på det vi har sett er sentrale tematikker i populærmusikkforskning. Jeg ser at begge skribenter har hatt et lignende fokus innenfor populærmusikken som kom ut på 60-tallet og 2010-2020. Hovedforskjellen innholdsmessig var Ihles fokus på musikkteori versus Cannons fokus på meningen bak musikken. Selv om de fokuserte på ulike ting i musikken skrev begge to om det rent musikalske og meningen bak musikken, men med et annet syn på hva det betydde for musikken. Analysen av disse to artiklene og litteraturen om musikkritikk og musikkvitenskapelig analyse av populærmusikk har gitt meg en større forståelse for musikkens innhold og hvilken rolle musikkritikeren har innenfor populærmusikken. Musikkritikere har muligheten til å sette lys på elementer i musikken som ikke alltid kommer fram, og meningene de fremstiller må ikke bare være sterke, men også fortalt på en overbevisende måte som man får gjennom å høre på, lese om og skrive om musikken. Hvis jeg skulle skrevet denne oppgaven på nytt med all informasjonen jeg har nå ville jeg utført intervjuer selv og lest meg opp på meninger om musikkritikk i fra personer som ikke er utdannet/jobber innenfor musikk og/eller skriving om musikk, noe jeg tror er viktig for å forstå hvorfor vi ser lite musikkteori og lingvistiske begrep om musikk i anmeldelser og kritikk av musikken. Selv om litteraturen har kommet med svar på hvorfor det kan være smart å unngå dette tror jeg at dette kan gi en bedre forståelse for hva den “vanlige” leser ønsker fra musikkritikk i offentlige medium.

⁹⁹ Cannon, “Pop Music Democratized”

Kildeliste

Artikkel i elektronisk leksikon:

Store Norske Leksikon/Snl.no, s.v. "Jim Crow" av Helge Pharo, 14.03.2019. Hentet fra [Jim Crow](#)

Store Norske Leksikon/Snl.no, s.v. "Oligarki" av Ole T. Berg & Jørn Holm Hansen. 2019, 27.03. Hentet fra [oligarki](#)

Wikipedia, s.v. "List of songs containing the I–V–vi–IV progression", 14.05.2020 [List of songs containing the I–V–vi–IV progression](#)

Artikkel i trykt tidsskrift:

Baugh, Bruce. "Authenticity Revisited." I *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46, No. 4. USA: The American Society for Aesthetics. 1988, s. 477-487

Christgau, Robert. "Writing about music is writing first." I *Popular Music* Vol. 24, No. 3. USA: Cambridge University Press, 2005, s. 415-421

DiYanni, Robert. "Sound and Sense: Writing about Music." I *Journal of Basic Writing*, Volume 2, Number 4. USA, New York: Journal of Basic Writing, 1980, s. 62-71

Jones, Steve. "Re-Viewing Rock Writing: The Origins of Popular Music Criticism." I *American Journalism: Volume 9, 1992*. USA: American Journalism Historians Association, 1992, s. 88-107

Nettside fra organisasjon:

NTNU. Skrive kronikk. 2016, 29.08. Hentet fra [Skrive kronikk - Wiki](#)

Avisartikler:

Cannon, Geoffrey. "Pop Music Democratized." *New Society*. 1964, 03.12. Hentet fra [Pop Music Democratised . By Geoffrey Cannon : Articles, reviews and interviews from Rock's Backpages.](#)

Ihle, Ole-Martin. "Musikken var bedre før - og jeg kan bevise det." *VG*. 2020, 07.01. Hentet fra [Musikken var bedre før – og jeg kan bevise det](#)

Rakvaag, Geir. "Musikken var ikke bedre før." *Dagsavisen*. 2020, 08.01 Hentet fra [Musikken var ikke bedre før - Nye takter](#)

Rolness, Kjetil. "Ja, Popmusikken VAR bedre før." *Aftenposten*. 2020, 11.01 Hentet fra [Ja, popmusikken VAR bedre før | Kjetil Rolness](#)

Bøker:

Hebdige, Dick. "Subculture: the meaning of style." England: Methuen and Co Ltd. 1979

Jones, Steve. "Pop Music and the Press", Philadelphia: Temple University, 2002

Tagg, Phillip. "Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice" I *Reading Pop*.

Redigert av Richard Middleton. s. 71-103 USA, New York: Oxford University Press, 2000

Wall, Tim. . "Studying Popular Music Culture." USA, New York: Oxford University Press, 2003

Warner, Timothy. "Pop Music-Technology and Creativity: Trevor Horn and the Digital Revolution." England, Aldershot. Ashgate Publishing Limited, 2003

Nettside med forfatter/blogg:

Brønstad, Sondre Sørensen. "Blyforgiftning med Honningbarna Vol. 2."

Blyforgiftning/Radiorevolt.no/blyforgiftning. 2019, 15.11. Hentet fra [Blyforgiftning med Honningbarna Vol. 2](#)

Christgau, Robert. "A Counter in Search of a Culture." I *Any Old Way You Choose It*, USA: Penguin Books. 1973. Hentet fra [A Counter in Search of a Culture](#)

Christgau, Robert. "A Short and Happy History of Rock" I *Stereo Review*, Mars, 1969, Hentet fra [A Short and Happy History of Rock](#)

Christgau, Robert. "Columns." I *Any Old Way You Choose It*, USA: Penguin Books. 1973.

Hentet fra [Columns: May 1968](#)

Christgau, Robert. "The Grades." I *Christgau's Record Guide: Rock Albums of the '70s*, 1980

Hentet fra [CG 70s: The Grades](#)

Christgau, Robert. (2006). "User's Guide to the Consumer Guide." I *MSN Music*, Desember.

2006, Hentet fra [User's Guide to the Consumer Guide](#)

Constine, Josh. "Inside the Spotify - Echo Nest Skunkworks." Techcrunch.com, 2014. 19.10.

Hentet fra [Inside The Spotify – Echo Nest Skunkworks](#)

Harvard Classics vol. 27/Bartleby.com s.v. "Of the Standard of Taste" David, Hume.

1909-1914. Hentet fra [David Hume - Of the Standard of Taste - Bartleby](#)

Portman, Frank. Writing about Music Is Like Dancing about Architecture. Medium.com,

10.07.2018. Hentet fra [Writing about Music Is like Dancing about Architecture](#)