

Baade, Frederick A.

## Rammer og overskridelse

Sonic Youth og støybegrepet

Masteroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: Aase, Tone; Howland, John

Desember 2020



Baade, Frederick A.

## **Rammer og overskridelse**

Sonic Youth og støybegrepet

Masteroppgave i Musikkvitenskap  
Veileder: Aase, Tone; Howland, John  
Desember 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for musikk



**NTNU**

Kunnskap for en bedre verden



## Sammendrag

I denne oppgaven forsøker jeg å opparbeide et sett med verktøy som kan benyttes til å forstå, omtale og analysere støy i en populærmusikalsk kontekst, med fokus på bandet Sonic Youth og deres tidlige musikalske materiale. Jeg har utført auditive analyser og hermeneutisk fortolkninger av en del av bandets låtmateriale, med utgangspunkt i tanker om, og perspektiver på, støy fra teoretikere og komponister som Luigi Russolo, Edgard Varése, Ray Murray Schafer, John Cage og Jaques Attali. Caroline Polk O'Meara og Paul Hegartys arbeid med teoretisering av støy har vært sentrale for å strukturere og kontekstualisere disse teoriene og perspektivene på støy. Sonic Youths musikk og virke kontekstualiseres også historisk og politisk ved å se på punkens historiske røtter og utvikling frem til 1980, og knytte Sonic Youth og støydiskursen opp til dette.

## Abstract

In this paper I conduct an aural analysis and hermeneutic interpretation of some of the early works of Sonic Youth, in an attempt to uncover the function and theoretical implications of noise in their music. As a basis for this I draw on the works of theorists and composers such as Luigi Russolo, Edgard Varèse, Ray Murray Schafer, John Cage and Jaques Attali, among others. The works of Caroline Polk O'Meara and Paul Hegarty have been central in structuring and contextualizing these earlier works, and in order to contextualize the music of Sonic Youth historically and politically I have also traced the evolution of punk music and its discourse from the sixties' protopunk to the early eighties no wave-scene in New York, and looked at how Sonic Youth and ideas of noise might relate to this.

## Forord

Jeg har fått mye god hjelp og støtte gjennom mine år som masterstudent. Først og fremst vil jeg takke min veileder Tone Aase for henne gode veiledning, støtte og tålmodighet.

Jeg vil takke mine foreldre for moralsk og økonomisk støtte gjennom disse årene, som tok litt lengre enn de skulle.

Jeg vil også takke mine medstudenter Håkon Kvam og Simon Grønås for utallige kopper kaffe og mye godt slabberas, Fredrik Haga Og Ronja Volsund for moralsk støtte og oppmuntring nå i innspurten, og Eirik Lauvås for mange gode diskusjoner.

En stor takk til mine medmusikere i Ukerevybandet 2019 for magiske opplevelser.





## Innhold

1. Innledning.....	11
1.1 Bakgrunn .....	11
Avgrensninger.....	11
1.2 Metode .....	12
1.3 Sentral litteratur .....	13
1.4 Oppgavens oppbygning.....	13
2. Teorier om støy i og som musikk.....	15
2.1 Innledning.....	15
Perspektiver på støy i samfunn og politikk .....	15
Støy i og som musikk .....	18
Støy som sosialt fenomen .....	21
2.2 Støy som kulturelt fenomen.....	22
2.3 Støy og punk i New York.....	24
2.4 Akustisk og Epistemologisk støy.....	26
2.5 Forstyrrelser, avvising og støy i populærmusikken .....	27
Byens lydlandskap .....	27
Punkens røtter og innflytelse; Elektrisitet og støy .....	29
2.6 Punk: avvising som diskurs.....	31
Protopunk.....	31
Punk.....	32
No-Wave og undergrunnen.....	36
2.7 Støy som sjanger .....	39
2.8 Sonic Youth og støy .....	40
Mellom pop og kunst.....	42
Støygenererende midler hos Sonic Youth .....	42
3. Analyser .....	47
3.1 Modeller .....	47
3.2 Begrepsavklaring .....	47
Produksjonsrelaterte begreper .....	48
Instrument-tekniske begreper .....	48
3.3 Kill Yr Idols .....	50
Form .....	51
Tekstanalyse .....	52

3.3 Bad Moon Rising.....	55
Bakgrunn: Morgen i Amerika .....	55
Coverbilde.....	57
Låtene .....	59
Temaer.....	67
Deluzeisk repetisjon .....	69
4. Drøfting og oppsummering .....	70
5. Avslutning.....	72
6. Litteraturliste.....	74

# 1. Innledning

## 1.1 Bakgrunn

Høsten 2018 var jeg så heldig å få overvære en av de tidligere gitaristene i Sonic Youth, Lee Ranaldos, få liveopptredener i Skandinavia på Byscenen i Trondheim – en opptreden som helt siden da har vært inspirasjonen for denne oppgaven. Jeg kom dit, som de fleste andre den kvelden, primært som fan av hans gamle band, men ikke ukjent med hans egne utgivelser. Kvelden besto av en solokonsert, et intervju med spørreunde, og en fremvisning av eldre og nyere konsertopptak Ranaldo selv hadde filmet med et gammelt digitalkamera. Det var en fryd å få se ett av mine musikalske idoler fylle rommet med musikken, og ikke minst *soundet*, jeg kun hadde hørt på innspillinger tidligere. Likevel var det merkelig nok under visningen av ett av de gamle konsertopptakene av Sonic Youth at jeg virkelig fikk kjenne på kroppen og se på ansiktene i rommet hvilken innvirkning dette soundet og støyen som hører til har på folk. Jeg satt ved siden av en finsk mann i femtiårene som fikk tårer i øynene av en «blowout» som Ranaldo kalte det. Han hadde filmet Sonic Youth på scenen med to andre band midt i konstruksjonen av en fritt improvisert vegg av støy. Den interne mikrofonen til kameraet klarte ikke å håndtere lydnivået, så man kunne nesten ikke plukke ut en eneste tone eller klang fra en annen, og bildet var så degradert at man nesten ikke kunne se hvem som spilte hva. Likevel kjente jeg på gåsehud og spenning i møte med denne veggen, og en utrolig forløsning i det den brøt sammen. Hvordan går det an? Hvorfor ble jeg glad av dette som enkelte ikke ville kalt musikk en gang, og hvordan kan mannen ved min side nesten gråte av lykke i møte med dette? Er det ikke bare støy?

Tankene og spørsmålene rundt den opplevelsen har endret og utviklet seg mye siden den gang. Nå er det ikke kun opplevelsen av støy jeg vil undersøke, men heller hva som skjer i møtet mellom denne støyen og populærmusikken. For Sonic Youth lagde ikke bare fritt improvisert støy – de skrev også rockelåter. De posisjonerte seg også, som vi skal se, bevisst innen rock- og punktradisjonen fremfor for eksempel nymusikkmiljøet. Problemstillingen for denne masteroppgaven har dermed blitt: Hvordan gav medlemmene i Sonic Youths navigasjon i krysningspunktet mellom populærmusikk og eksperimentell- og kunstmusikk utslag i deres tilnærming til låtskriving, og hvordan påvirker tilførselen av støy fortolkningen av kompositoriske og produksjonsmessige elementer fra den populærmusikalske arena, spesifikt Sonic Youths musikk?

Formålet med denne problemstillingen er å finne og anvende analytiske verktøy for å snakke om og forstå bruken av og funksjonen til støy i og som musikk, med spesielt søkelys på de populærmusikalske utgivelsene til bandet Sonic Youth.

### Avgrensninger

At jeg setter søkelys på Sonic Youths populærmusikalske utgivelser vil si at jeg ser på de delene av deres utgivelser hvor medlemmene selv mener de deltar i en populærmusikalsk kontekst og spesifikt rockehistorisk kontekst. Det betyr at materialet de har gitt ut på sitt eget selskap, Sonic Youth Records (heretter forkortet SYR), velges bort siden disse er ment å være mer eksperimentelle og skal fremstå mer som kunstmusikk enn populær- eller rockemusikk, en distinksjon bandet selv har vært nøye med å presisere når de omtaler sine populærmusikalske utgivelser. Jeg avgrensner også utvalget av utgivelser til det som ble utgitt mellom bandets oppstart i 1980 til de begynte overgangen til større plateselskap i 1985. Dermed forventer jeg ikke nødvendigvis å se en drastisk utvikling i den delen av låtmaterialet deres jeg tar for meg, men vil heller forsøke å få innsikt i prosessene bak musikken deres fra dette tidlige utsnittet av karrieren deres.

I likhet med Caroline Polk O'Meara i sin avhandling *New York Noise: Music in the Post-Industrial City, 1978-1985*, ønsker jeg ikke å «dissekere» denne støyen og uskadeliggjøre den med tradisjonelle analysemetoder eller en ren kulturell og historisk lesing av dens produksjon. I stedet forsøker jeg å forstå støyen slik den tar form i Sonic Youths musikk på dens egne premisser, det O'Meara kaller «å la støyen klinge», for å forsøke å finne ut hva støyen tilfører eller produserer av mening og muligheter for fortolkning i møtet med populærmusikk. Dette gjør jeg ved å kombinere konvensjonell auditiv analyse med fokus på populærmusikalske former med teorier om støy, og sette disse opp mot tiden, stedet, og den sosiokulturelle konteksten denne musikken ble skrevet og fremført i. Slik prøver jeg å ta høyde for den «epistemologiske» støyen O'Meara trekker frem, og de umiddelbart støyelige lydene som etter år med kulturell tilvenning vil miste sin støyelige brodd og forandres til en form for intertekstuell mening eller symbol, slik Paul Hegarty påpeker i *Noise/Music*. I tillegg etterstreber jeg å beholde en bred forståelse og definisjon av selve støybegrepet gjennom oppgaven, også for å la støyen klinge siden den kan ta mange former avhengig av kontekst. Jeg kommer til å utdype all disse begrepene, prosessene og fremgangsmåten i teori- og metodeseksjonene.

## 1.2 Metode

Støybegrepet har gjennom arbeidet med denne oppgaven vist seg å være tidvis ganske uklart. Dermed har det vært fordelaktig for meg å tilnærme meg begrepet fra forskjellige faglige ståsted. Jeg har tatt en hermeneutisk tilnærming til de utvalgte tekstene og låtmaterialet. Forståelsesrammen jeg har bygd meg opp for å kunne snakke om og analysere støy henter jeg tekster, teorier og enkelte begreper fra populærmusikkstudier, musikk sosiologi, musikkhistoriografi, praksisteori, analytisk diskursteori og sound studies, og på bakgrunn av dette vil jeg utføre auditive analyser og hermeneutisk fortolkning av Sonic Youths tidlige musikk, med utgangspunkt i en litteraturstudie sentrert rundt støybegrepet.

Jeg har søkt opp og benyttet et bredt spekter av tidligere forskning og teorier fra forskjellige disipliner, fag og tidsperioder, samt historisk materiale. Jeg startet med å søke på Oria og Google med søkeord som «Noise», «Noise music», «Noise in music», variasjoner av dette og satt sammen med «Sonic Youth». Gjennom å gå etter referansene fra disse tidlige søkene har jeg gradvis bygd opp et sett tekster jeg har kunnet sette opp mot hverandre for å opparbeide meg en bred forståelse for hva støy kan være og hvilke funksjoner det kan ha. Denne samlingen av tester består av avhandlinger, artikler, biografier, intervju, manifest og leserinnlegg, og spenner fra 1863 til 2017.

Noen svakheter med denne oppgaven er at jeg i stor grad er avhengig av fortolkning i møte med lydmaterialer, og at en grundig gjennomgang av støybegrepets innhold fordrer en åpen tilnærming hvor man ikke kan forvente å finne definitive svar sine spørsmål. Dermed er det en fare for at mine forutinntattheter og fordommer kan farge funnene mine, og at jeg finner nøyaktig det jeg leter etter uten å ta høyde for det som kan tale meg imot. Jeg har forsøkt å motvirke dette ved å bruke tekstene jeg har samlet inn som ramme for analyse og fortolkning, og jeg har forsøkt å la musikken og musikerne tale for seg ved å trekke inn utsagn fra intervjuer og biografier der de nevner de aktuelle låtene eller tidsperioden de ble skrevet i. Jeg har også forsøkt å opparbeide meg, og jobbe med, en konstruksjonistisk forståelse av støy. Dvs. at jeg prøver å være bevisst på at støyens innhold og mening er sosialt konstruert i samspill mellom musikere og lyttere. I denne sammenhengen foregår dette samspillet mellom Sonic Youth og de individuelle

musikerne i bandet, tekstene jeg har valgt ut, og min fortolkning av musikken og tekstene som lytter og teoretiker. Dermed har jeg en stor grad av definisjonsmakt overfor både støyfeltet og Sonic Youth når jeg nå har forsøkt å opparbeide en forståelsesramme for støy i og som musikk. For å sikre at jeg ikke gjør noen overtramp i mine analyser av bandets låter har jeg som sagt ikke forventet å finne definitive svar på spørsmålene mine, men heller forsøkt å gjøre rede for hvilke måter støybegrepet kan anvendes i møte med deres musikk gjennom mine fortolkninger.

### 1.3 Sentral litteratur

Jeg forsøker å trekke inn et bredt spekter av kilder for å belyse støy og Sonic Youth, men det er noen få kilder jeg kommer til å returnere til oftere enn andre. Derfor introduserer jeg disse kort nå, for å ikke hefte teorikapittelet med dette senere.

Paul Hegartys *Noise/Music* fra 2007 tar for seg støybegrepet og hvordan det relateres til musikk på en rekke måte, men Hegarty har i sin egen tilnærming et konstruksjonistisk og relasjonelt syn på støy, og presiserer at støy alltid må ses i sin kontekst for å forstås. Hegartys arbeid har vært til stor hjelp for meg, når jeg skal strukturere mine egne tanker om støy, og har også gitt viktig kontekst til tekstene av blant annet Luigi Russolo, Jaques Attali, og R.M Schafer som jeg også benytter i denne oppgaven.

Caroline O'Mearas avhandling «New York Noise» fra 2006 virker å være den grundigste analysen av Sonic Youths musikk med utgangspunkt i støybegrepet til dags dato. Hun tar også for seg Sonic Youths tilknytning til New York og byens gatestøy. I tillegg bidrar O'Meara med begrepene «akustisk» og «epistemologisk» støy som har vist seg svært nyttige i analyse av støy generelt. Sandsdalen, 2006 og Storsve, 2007 har også skrevet masteroppgaver om Sonic Youth og deres musikk, som har hjulpet meg på vei tidlig i arbeidet, men fordi de fokuserer hovedsakelig på de estetiske implikasjonene av bandets støybruk, og min oppgave handler om å finne mer bredt anvendelige analyseverktøy, har jeg ikke anvendt deres oppgaver i noen stor grad.

Michael Azerrad, kjent blant annet for sine biografier om Nirvana, ga også ut en samlebiografi av en rekke undergrunns indieband i 2004 kalt «Our Band Could Be Your Life». Blant disse var Sonic Youth inkludert, så denne boken sammen med Kim Gordons memoarer og David Brownes biografi har gitt viktig innsikt i hvordan bandet selv tenker om sin musikk. Jeg har brukt disse fordi mange av de eldste intervjuene og anmeldelsene av bandet har vist seg vanskelige å spore ned.

Matthew Bannisters «white boys, white noise» tar en kritisk feministisk tilnærming til indie-sjangeren, som blant annet omfatter punken og dens avarter, som vi også skal se på senere. Denne kritiske tilnærmingen har vært en viktig motvekt til blant annet Azerrad som ofte legger sine egne meninger inn i sine skildringer av Sonic Youth og indiescenen. Jeg har valgt å ikke trekke inn det feministiske perspektivet på indiesjangeren av tidshensyn.

### 1.4 Oppgavens oppbygning

Jeg kommer først til greie ut om noen sentrale teorier om støy og sette disse i historisk perspektiv, ved hjelp av Hegarty og O'Mearas tekster. Videre skal vi se nærmere på Hegarty og O'Mearas bidrag til diskursen om støy, før vi ser på punkens utvikling fra og med syttitallet til starten av åttitallet og dens røtter i sekstitallet. Dette anvendes så for å kontekstualisere bandet Sonic Youth og deres musikk og virke. Gjennom alt dette trekkes linjer mellom Sonic Youth og støybegrepet der det er fordelaktig. Etter dette kommer vi til å utføre en auditiv analyse av låten «Kill Yr Idols» og albumet *Bad Moon Rising* hvor vi

kombinerer tradisjonelle analysemetoder for populærmusikk og tekst med de teoriene, begrepene og perspektivene på støy vi har gått igjennom, samt den historiske, kulturelle og politiske konteksten vi har plassert bandet i. Dette følges av en oppsummering og drøfting hvor vi evaluerer denne måten å jobbe med støybegrepet på,

## 2. Teorier om støy i og som musikk

### 2.1 Innledning

I *Noise/Music* presiserer Paul Hegarty at en historiografisk utgreiing om støy i, og som, musikk, kun vil være en retrospektiv samling uensartede teorier, tilnærminger og tanker om støy. Han sammenligner støy i musikken med Avant-garder, i det at disse ikke oppstår som en del av en lineær og samlet diskurs. I det en Avant-garde (eller støy) oppstår stiller den seg «utenfor historiens lineære progresjon» og stiller spørsmål ved denne progresjonen.<sup>1</sup> Kun i retrospekt fremstår den som en organisk del av en helhetlig musikkhistorie.

Derfor vil jeg når jeg nå presenterer noen historiske tanker og teorier om støy ikke fremlegge dem som en historiografisk utgreiing om utviklingen av støybegrepet, eller støy som praksis. Snarere bruker jeg disse ofte motsigende teoriene til å opparbeide en inkluderende forståelse av, og et bredt tolkningsgrunnlag for, støy som musikalsk prosess og materiale. Dette i et forsøk på å se hvilke funksjoner støy kan ha innen musikkfeltet, og forstå hvorfor noen musikere, spesielt Sonic Youth, velger å utnytte det.

#### Perspektiver på støy i samfunn og politikk

Den Italienske futuristen Luigi Russolo ga i 1913 ut «the Art of Noises: Futurist Manifesto», hvor han var blant de første som aktivt ville inkorporere støy i komposisjon. Han argumenterte for at datidens komponister måtte omfavne og ta i bruk de støylige industrilydene som i større og større grad ble en del av storbyinnbyggernes daglige liv. Disse nye lydene og et fokus på friere dissonansføring i samtidens kunstmusikk, førte ifølge Russolo til at datidens borgere ikke lengre reagerte like sterkt eller emosjonelt på den «renere» funksjonsharmoniske musikken og dermed var nyttegjøringen av støyelementer ikke bare en mulighet, men en nødvendighet.<sup>2</sup> I Russolos samtid kunne nok dette oppfattes som et radikalt brudd med etablert musikalsk praksis, men om vi ser på hvordan han foreslår å inkorporere støy i musikken er det klart at han ønsker å utvide den tilgjengelige klangpalletten siden det tradisjonelle orkesteret ikke er i stand til å produsere eller gjenskape de lydene og klangene, inspirert av storbyenes industrialiserte larm, som Russolo ettersøker.

Russolo definerer støy som all lyd bestående av lydbølger med uregelmessige svingninger og som derfor er vanskeligere for øret å dekode eller tolke. Dette i likhet med f.eks. Henry Cowell i senere tid.<sup>3</sup> Skillet mellom musikalske lyder og støy, definert henholdsvis som regelmessige og irregulære lydbølger, sporer Caroline O'Meara tilbake til Hermann von Helmholtz' *On the Sensation of Tones* (1863).<sup>4</sup> Hun påpeker at selv på hans tid var dette en noe snever definisjon ettersom for eksempel perkusjon ville falt utenfor det musikalske domene. Likevel opptrer denne dikotomien i flere tekster fra første del av nittenhundretallet. Russolo mener at i slike lyder vil man kunne finne ett eller flere dominerende tonehøyder, eller «pitsj», og dermed bør man kunne systematisere og manipulere disse lydene innenfor den vestlige kunstmusikkens rammer.<sup>5</sup> Han etterlyser med andre ord en systematisering og kodifisering av støylige lyder slik at de lettere kan

---

<sup>1</sup> Paul Hegarty, *Noise, music : a history* (New York: Continuum Bloomsbury Academic, 2007). s. ix

<sup>2</sup> Daniel Warner and Christoph Cox, *Audio culture : readings in modern music* (New York: Continuum, 2004). s. 11

<sup>3</sup> Warner and Cox, *Audio Culture*. s. 23

<sup>4</sup> Caroline O'Meara and Robert Fink, "New York noise: Music in the post-industrial city, 1978–1985," (ProQuest Dissertations Publishing, 2006). s. 10

<sup>5</sup> Warner and Cox, *Audio Culture*. S. 12-13

anvendes av komponister, og han mente at støy kan inneholde en utømmelig kilde nye inntrykk for de som forstår det. Det Hegarty trekker ut av dette utsagnet er at det bør settes fokus på lytteren, og at en forståelse om at støymusikk vil avvike fra ordinær musikk bør ligge til grunn, siden «verket» ikke lengre er et ferdig produkt under komponistens kontroll.<sup>6</sup> I hovedsak argumenterte Russolo for bruken av et lydmateriale som den vestlige kunstmusikken ennå ikke hadde verktøyene til å beskrive eller arbeide med i 1913. I tillegg er den eneste bedømmelsen man kan gi utenom-musikalske lyder, hvor pitsj ikke er en dominerende faktor (dvs. de innehar uregelmessige lydbølger ifølge Russolo), innen de musikalske rammene komponister forholdt seg til på den tiden, at det ikke er passende som musikalsk materiale. Dermed må all utenommusikalsk lyd nødvendigvis forstås som støy, også av Russolo som etterlyser bruken av disse lydene, og nettopp kodifiseringen og systematiseringen av lydene han og den vestlige kunstmusikken i 1913 anså som støy.

Russolo mener imidlertid at støy ikke trenger å være et negativt ladd begrep, siden det kan omfatte lyder utenom høryllytte, vonde og uønskede. «It cannot be objected that noise is only loud and disagreeable to the ear. It seems to me useless to enumerate all the subtle and delicate noises that produce pleasing sensations.»<sup>7</sup> Men selv om noen utenom-musikalske lyder kan være behagelige er det ikke først og fremst disse lydene Russolo argumenterer for. Hegarty påpeker at Russolo og futuristene ville provosere med å innføre støy i det musikalske, og sier at de med dette hadde et «[...] wish to provoke, to expand the field of the rethinking of art into a rejection of how it has thus far been done».<sup>8</sup> De ville ikke bare representere det industrialiserte og teknologiske urbane miljøet, men erkjenne den estetiske verdien og vakkerheten i teknologi og mekanisk aggresjon og bringe disse direkte inn i musikken i form av støy.

Det er også verdt å trekke fram at det virker som støy for Russolo er synonymt med all utenommusikalsk lyd (selv om han ikke ville utnytte *all* støy i den forstand); en sammenslåing av de engelske begrepene «Noise» og «noises». Disse begrepene insisterer Hegarty i Noise/Music på at er relaterte men distinkte termer. «Noises» opptrer kun som lyder inntil de kan videre beskrives eller bedømmes, presiserer han. Altså fremstår ingen *lyder* som støy før lytteren har begått en form for bedømmelse, som kan være en bevisst estetisk avvisning eller kroppslig reaksjon som smerte i møte med høyt volum<sup>9</sup> Russolos definisjon av støy er med andre ord både for snever og upresis til å være produktiv i en analyse og diskusjon om støy i dag. Men linjene han trekker mellom industrialiseringen av byene og støy er verdt å trekke videre.

Hegarty argumenterer mot overdrivelsen Russolo starter sitt manifest med, om at verden før attenhundretallet og urbanisering var karakterisert av stillhet, og at industrialisering brakte støyen med seg. Han trekker frem Mel Gordons tolkning av Russolo, som i stedet for å se på den industrielle revolusjonen som et skille mellom stillhet og støy, ser den som en overgang til en verden hvor lydbildet ute i gatene gradvis fylles med støy fra alle kanter som konkurrerer om individets oppmerksomhet – en overgang fra Hi-Fi til Lo-Fi. Disse begrepene innførte komponist og teoretiker R. Murray Schafer i *the Tuning of the World* i 1977, og som jeg kommer til å anvende videre i denne oppgaven. Spesifikt bruker han begrepene Hi-Fi og Lo-Fi «soundscapes», eller lydlandskap, og definerer disse etter hvor tett et gitt landskap er pakket med lydlig informasjon, og hvor

---

<sup>6</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 14

<sup>7</sup> Warner and Cox, *Audio Culture*. S. 12

<sup>8</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 12

<sup>9</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 3



lett en lytter kan plukke ut individuelle lyder i landskapet. Schafer brukte disse begrepene med en tydelig anti-urban partiskhet, som også O'Meara trekker frem.<sup>10</sup> Schafer knytter begrepene spesifikt til storby og landsbygd, pre og post urbanisering: «The country is generally more hi-fi than the city; [...] Ancient times more than modern».<sup>11</sup> Han presenterer Hi-Fi landskapet som en lyttesituasjon hvor all viktig informasjon når lytteren og alt annet filtreres ut uanstrengt. Mens:

«In a lo-fi soundscape individual acoustic signals are obscured in an overdense population of sounds. [...] in order for the most ordinary sounds to be heard they have to be monstrously amplified. In the ultimate lo-fi soundscape the signal to noise ratio is 1 to 1 and it is no longer possible to know what, if anything, is being listened to».<sup>12</sup>

Selv om Schafer ikke uttalt knytter støybegrepet til Lo-Fi lydlandskapet er sammenhengen åpenbar, spesielt når han knytter overgangen fra Hi-fi til Lo-Fi direkte til den industrielle revolusjonen. «the Industrial revolution began to produce the lo-fi soundscape», «By the early twentieth century [novel industrial noises] had become more acceptable to the urban ear», «Before long the noises of modern industrial life swung the balance against those of nature».<sup>13</sup> Både Schafer og Russolo argumenterer altså for at industrialiserings- og urbaniseringsprosessene som fant sted frem mot det tidlige nittende århundre førte til at borgerne i storbyer ble tilvent støy. Russolo mente at dette gjorde det mulig og nødvendig å inkorporere storbyens larm i musikken, mens Schafer mente at denne støyen var en innskrenkelse av naturen og at vedvarende eksponering for den tærer på mennesket.

«Just as man requires time for sleep to refresh and renew his life energies, so too he requires quiet periods for mental and spiritual recomposure. At one time stillness was a precious article in an unwritten code of human rights».<sup>14</sup>

Gjennom denne kritikken knytter han også støyens fremmarsj til vestens imperialistiske ambisjoner, og påstår at måten gatestøy fyller alle kroker i urbane områder spiller hvordan « [...] we refuse to leave a space of our environment uncultivated, unmastered».<sup>15</sup> Altså er ikke et mer støyete, Lo-Fi lydlandskap bare en passiv effekt av industrialisering og urbanisering som vi mennesker har måttet tilpasse oss, men også en makt som blir utøvd over et landskap og innskrenker naturen, og i utvidet forstand mennesket.

Hegarty argumenterer derimot for at den urbane støyen fra tidlig av ble forbundet med de delene av befolkningen som befant seg lavere på rangstigen, ikke en imperialistisk makt ovenfra. For i løpet av attenhundretallet ble under- og arbeiderklassen og gatestøy i større grad forbundet med hverandre forklarer han, eksemplifisert med at lovgivning ment å redusere gatestøy fra den tiden var ofte tilsiktet gatemusikanter, og Schafers påstand om at bygatene ble oppfattet som «ikke-musikkens hjem».<sup>16</sup> Økonomen og musikkfilosofen Jaques Attali skriver også i *Noise* (1977) at den kulturelle og politiske trusselen de uten makt kunne utgjøre ble tydeliggjort på attenhundretallet, og at deres

---

<sup>10</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 21

<sup>11</sup> Warner and Cox, *Audio Culture*. s. 32

<sup>12</sup> Warner and Cox, *Audio Culture*. s. 33

<sup>13</sup> Warner and Cox, *Audio Culture*. s.34

<sup>14</sup> Warner and Cox, *Audio Culture*. s. 36

<sup>15</sup> Warner and Cox, *Audio Culture*. s. 36

<sup>16</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 6

kultur ble sett på som forstyrrende og støyende. Slik, påpeker Hegarty, får støyen også en politisk karakter. Attali sammenligner støy ikke bare med en kulturell dissonans, men også en aktiv undergraving eller motarbeidelse av etablerte kulturelle rammeverk – «Disruptions in a culture's code», som O'Meara kaller det.<sup>17</sup> Dermed, mener Hegarty, at støyens uønskethet fra tidlig av var forbundet ikke bare med hvor ubehagelig enkelte lyder kan være, men også med enkelte folkegrupper og kulturer som oppleves truende for etablerte maktstrukturer. Industrialiseringens rolle var å tilføre et høyere volum og kontinuitet til uønsket lyd, som også ble assosiert med arbeiderklassen:

"With mechanization, the perception of noise widens and the sounds of industry are associated with the 'noisier' working class, and retain their status as unwanted because low, because not acceptably hierarchized into the forms of 'high' music or meaning."<sup>18</sup>

Attali mener også at endringer i musikalsk orden kan foregripe endringer i den sosiale og politiske orden – «disruptions in a culture's code».<sup>19</sup> Han trekker frem som eksempel at totalitære regimer finner det nødvendig å sensurere: «[...] subversive noise because it betokens demands for cultural autonomy».<sup>20</sup> Altså sensurerer disse regimene «subversive noise», en kulturell form for støy som her innebærer alt som går mot (ofte vestlige) idéer om tonalitet, melodiers suverenitet samt instrumenter; språk og koder som signaliserer andre kulturer som ikke går over ens med deres politiske ideologi blir øg rammet. Dette fordi denne støyen representerer underklassens eller de undertryktes forsøk på å hevde sin autonomi, og blir i seg selv en kritikk av, og en trussel mot, det totalitære.

Attali trekker også frem lovgiving rundt opphavsrett som en form for kontroll over musikalsk produksjon som påfører musikken kapitalistisk regulering.<sup>21</sup> Hegarty peker på at det i denne sammenhengen også kan oppstå en økonomisk støy, og trekker frem komponisten Charles Ives ønske om å ikke registrere komposisjonene sine i det amerikanske opphavsretts-systemet som en trussel innenfra mot dette systemet.<sup>22</sup> Sampling er et mer moderne eksempel på dette, men kan sies å være en mer aktiv avvisning og kritikk av systemet som i stor grad rettes utenfra.

Både Attali og Schafer trekker altså linjer mellom støy og maktstrukturer i samfunnet, men tar for seg to forskjellige realiseringer av støy. Schafers støy, som medfølger et Lo-Fi lydlandskap, er symptomatisk for samfunnets politiske og sosiale tilstand og «Can be read as an indicator of the social conditions which produce it».<sup>23</sup> Til forskjell er Attalis støy først og fremst kulturell og foregriper sosiale og kulturelle endringer ved å kritisere og motarbeide et etablert system innenfra.

### Støy i og som musikk

Den eksperimentelle komponisten John Cage er en sentral figur når man snakker om musikalsk tankegang på slutten av det tyvende århundre, og var pioner for flere kompositoriske strategier som er utbredt den dag i dag. Blant annet adopterte han tidlig

---

<sup>17</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 15

<sup>18</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 6

<sup>19</sup> Jacques Attali, *Noise : the political economy of music*, vol. 16, *Bruits : essai sur l'economie politique de la musique*, (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985). s. 4; O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 21

<sup>20</sup> Warner and Cox, *Audio Culture*. s. 8

<sup>21</sup> Attali, *Noise*, 16. s. 51-55

<sup>22</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 15

<sup>23</sup> R. Murray Schafer, *The soundscape : our sonic environment and the tuning of the world* (Rochester, Vt: Destiny Books, 1994). s. 9

elektroniske instrumenter og innretninger i sine komposisjoner, og på førtitallet begynte han å «preparere» instrumenter for å utvide deres klangpalett, men han er kanskje mest kjent for sin beviste bruk eller tillatelse av tilfeldigheter i musikken. Han forutså også en mulig bruk og funksjon for støy i komposisjon i *the Future of Music: Credo* (1937). Her påstår han at bruken av støy til å lage musikk kun vil øke, og at støy i forhold til «musikalske» lyder få en funksjon lik den dissonans har til konsonans. «Whereas in the past, the point of disagreement has been between dissonance and consonance, it will be, in the immediate future, between noise and so-called musical sounds».<sup>24</sup> Å åpne det musikalske feltet for støy vil tilgjengeliggjøre for komponister ikke bare tempererte toner, men all lyd, og dermed vil ikke hierarkiet som vestlig harmoni baserer seg på strekke til som organisatorisk verktøy, presiserer Cage. Som erstatning vil komponistene måtte ta i bruk et system som ligner på Schönbergs tolvtonesystem, hvor alt lydmateriale (i Schönbergs tilfelle toner) er likestilt. Grunntoner og funksjonsharmonikk vil forkastes, og den eneste forbindelsen denne nye musikken vil ha til fortiden vil være formkonseptet, dog ikke i forstand av spesifikke form-arter men heller form som organisatorisk prinsipp presiserer Cage.

Den elektroniske komponisten Edgar Varése etterlyste i en serie forelesninger fra 1936 til 1962 en ny konseptualisering av musikk hvor lydlige elementer som «klangfarge, tekstur og rom» får mer oppmerksomhet. I likhet med Russolo etterlyste han nye instrumenter som kunne produsere lyder orkesteret ikke er i stand til. Slik kunne «lydene frigjøres» mente Varése, ved å ikke bare muliggjøre produksjonen av alle tenkelige lyder en komponist vil utnytte seg av, men også gjøre disse lydene gyldige som musikalsk materiale. I motsetning til Russolo, var Varése tydelig på at han ikke jobbet med støy, men snarere en bredere forståelse av *musikalsk* materiale, og klaget i en forelesning fra 1962 over at det på den tiden fortsatt ble stilt spørsmål ved om hans musikk, og elektronisk musikk for øvrig, er musikk i det hele tatt. Som en respons på dette avviser han skillet mellom musikk og støy, eller snarere avviser han tanken om umusikalsk lyd ved å redefinere sin egen musikk som «organisert lyd» og seg selv som «en som jobber med rytmer, frekvenser og intensiteter.»<sup>25</sup> Gjennom denne påstanden vil komponisten få en annen funksjon enn det som var etablert innen vestlig kunstmusikk på den tiden. Hegarty trekker frem at da John Cage argumenterte for en åpnere definisjon av musikk ved å kalle sin egen musikk for «organisert lyd», et tydelig pek til Varése, endret han også utøverens rolle hvor nå «the prime requirement of the musician is to be good at listening».<sup>26</sup> Ikke lengre komponerer og fremfører de musikkstykker, men de jobber direkte med lydobjekter. Dette tillot Varése også å skape rom for seg selv til å ta i bruk nye lyder og måter å organisere disse lydene, ved å aktivt unngå en vestlig forståelsesramme for hva musikk er og kan være. Til tross for dette presenterer ikke Varése denne «frigjøringen av lydene» nødvendigvis som et brudd med vestlig tradisjon, men heller et tillegg til eller utvidelse av de tilgjengelige uttrykksformer og klanger som allerede eksisterer, hvor mangelen på formell kodifisering er en styrke:

«The electronic medium is also adding an unbelievable variety of new timbres to our musical store [...]. Composers are now able, as never before, to satisfy the dictates of that inner ear of the imagination. They are also lucky so far in not being hampered by esthetic codification – at least not yet! But I am afraid it will

---

<sup>24</sup> John Cage, *Silence : lectures and writings*, vol. 628, Wesleyan, (Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1961). s. 4

<sup>25</sup> Warner and Cox, *Audio Culture*. s. 20

<sup>26</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 91

not be long before some musical mortician begins embalming electronic music in rules. »<sup>27</sup>

Selv om Varése, I likhet med Russolo, etterlyser nye instrumenter og lyder, stiller han seg derimot kritisk til en estetisk kodifisering av disse tilskuddene fordi han mener dette er til hinder for komponisten. I stedet for å forsøke å påføre det nye lyd materialet kunstmusikkens etablerte rammer, slik Russolo ville, utvidet i stedet Varése rammene for hva musikk er og kan være for å gi et større sett lyder innpass som gyldig musikalsk materiale. Varése stilte seg også kritisk til hvorvidt futuristene lyktes med sitt musikalske prosjekt og mener, som Hegarty nevner, at «They produced no work of art. There was no attempt to go beyond the simple imitation or unmodified utilization of familiar noises – like the klaxon – on stage».<sup>28</sup>

Komponisten Henry Cowell forsøkte også å inkludere støylige lyder sin praksis. I *the Joys of Noise* (1929) dekonstruerer han skillet mellom musikk og støy. I stedet for å definere musikk etter tradisjonelle vestlige verdier hvor man legger vekt på harmoni, melodi og rytme, foreslår Cowell et nytt hierarki innen musikken hvor lyd står likestilt med rytme på toppen. Disse defineres mer spesifikt som all lyden man hører, og hvordan det utartes over tid. Innunder lyd plasserer han så toner og støy, også likeverdige. Sistnevnte defineres i tråd med Russolo og Helmholtz som lydbølger med uregelmessige svingninger. Siden Cowell så plasserer melodi og harmoni under toner, vil støy likestilles med tradisjonelt vestlig tonemateriale, noe Varése også forsøkte ved å kalle musikk «organisert lyd», og som kan støtte opp om Cages påstand om at musikalsk spenning i fremtiden vil oppstå mellom støy «musikalske» lyder, fremfor konsonans og dissonans.

Cowell problematiserer også definisjonen av støy som uregelmessige svingninger. Han påpeker at dette vil innebære at støy finnes i så godt som all lyd som produseres, siden alle lyder man vanligvis benytter i musikk vil inneholde en viss mengde uregelmessige frekvenser; satt på spissen vil til og med ellers «rene» toner vil oppfattes mer støylige jo høyere volum de produseres med, fordi de blir ubehagelige for lytteren.<sup>29</sup> Siden en viss mengde støy dermed er uunngåelig, mener Cowell at man bør utnytte støyen og ikke skyve den til siden, men påpeker samtidig at dette forutsetter en åpen faglig diskurs rundt støy.

“Since the «disease» of noise permeates all music, the only hopeful course is to consider that the noise-germ, like the bacteria of cheese, is a good microbe, which may provide previously hidden delights to the listener, instead of producing musical oblivion. Although existing in all music, the noise-element has been to music as sex to humanity, essential to its existence, but impolite to mention, something to be cloaked by ignorance and silence. Hence the use of noise in music has been largely unconscious and undiscussed. Perhaps this is why it has not been developed, like the more talked-of elements, such as harmony and melody.”<sup>30</sup>

Cowell foreslår også å kodifisere og klassifisere støy, og spesifikt perkusjon som i stor grad vil plasseres derunder i hans musikalske hierarki, ved å danne skalaer og «tonearter» basert på viktige elementer i lydene og hvordan de produseres. Dette står

---

<sup>27</sup> Warner and Cox, *Audio Culture*. s. 20

<sup>28</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 14

<sup>29</sup> Warner and Cox, *Audio Culture*. s. 22

<sup>30</sup> Warner and Cox, *Audio Culture*. s. 22-23

sterkt i tråd med Russolos tanker om støy, og dermed er det nærliggende å anta Cowells og Varéses tanker ikke er forenlige, men dette er bare delvis tilfellet. De argumenterer begge to, på hver sin måte, for en likestilling av tradisjonelt tonalt materiale og historisk sett upassende klanger og lyder. Varése ville utvide musikkens lydige domene, og Cowell ville omstrukturere den vestlige klassiske musikkens etablerte hierarki, begge for å gi utenommusikalsk eller ikke-musikalsk lydmateriale innpass. De mener en slik likestilling av lydmaterialer kan ha stor verdi for komponister, men er uenige om hvor vidt det nye lyd materialet kan kalles «støy» (Varése liker ikke begrepet og Cowell tar ikke stilling til det), og om en kodifisering og systematisering av de nye lydene er til hjelp eller hinder for komponisten.

Det er viktig å påpeke at Cowell også virker å ville presisere støyens mulige musikalitet i musikk, uten å nødvendigvis erkjenne at den også kan oppleves forstyrrende, eller til og med stygt, noe Hegarty nevner i sammenheng med Attalis kulturelle støy i Charles Ives' komposisjoner. Jeg har allerede nevnt den økonomiske støyen Hegarty trekker frem hos Ives, men denne kulturelle støyen oppstår gjennom Ives' referering til, og inkorporering av populærmusikk i sine komposisjoner. Et eksempel på dette finner man for eksempel i det polytonale verket «Three Places in New England», hvor Ives plasserer flere kjente amerikanske melodier, en del av dem knyttet til borgerkrigstiden, i forskjellige tonearter oppå hverandre og danner en serie uforløste dissonanser. Disse dissonansene er ikke i seg selv støyelige (den kulturelle støyen oppstår i opphavet til melodiene Ives bruker og hvordan bruken av dem bryter med sjangerkonvensjoner – noe Hegarty peker på som essensielt for all «støymusikk»<sup>31</sup>). Men det er disse dissonansene Cowell fokuserer på og forsvarer ved å påstå at Ives ikke opplevde dissonansene som noe annet enn passende og skrev «He had no sense of [extreme consecutive dissonance] being ugly, or undesirable, or in any way unpleasant».<sup>32</sup> Ifølge Hegarty, som mener dette forsvaret var typisk blant komponister på Cowells tid, var dette argumentet sannsynligvis ment å også hevde støyens musikalitet også i ens egen musikk:

«Composers and musicians would bolster each other through claim of musicality rather than noisiness, or disruption. However radical the composer, most were dismayed at the violent reactions against their music and the almost total commercial failure of their work».<sup>33</sup>

Cowell forsvarer altså ikke direkte støybruk her, men en «ekstrem dissonansføring» som på Ives' tid var så og si uhørt, og i utvidet forstand også andre utfordrende musikalske elementer som støy.

#### Støy som sosialt fenomen

“What exactly noise is, or what it should do, alters throughout history, and this means that any account of noise is a history of disruptions and disturbances.”<sup>34</sup>

Hegarty presiserer i *Noise/music* at en historiografisk utgreiing av støy i, og som, musikk kun vil være en retrospektiv samling av uensartede teorier, tilnærminger og tanker om støy. Boken bygger på en slik historisk fremstilling av støy, men Hegarty påpeker at spørsmålet om hvorvidt dette er en legitim måte å presentere en utvikling av tanker om

---

<sup>31</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 15

<sup>32</sup> Henry Cowell and Sidney Cowell, *Charles Ives and his music* (Oxford: University Press, 1969). s. 155

<sup>33</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 15

<sup>34</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. ix

støy, er implisitt. Han sammenligner her støy med Avant-Garder, siden det i ettertid kan virke som om det har oppstått en lineær utvikling av ulike avant-garder, slik som med støy. Hegarty presiserer derimot at en avant-garde eller en realisering av støy oppstår i sin samtid «utenfor den [musikalske] lineære progresjonen» og stiller spørsmål ved denne progresjonen. I tillegg vil det som først oppstår som støy gradvis miste sin støyelige funksjon og blir musikalisert og begynner å signalisere mening over tid. «Noise itself constantly dissipates, as what is judged noise at one point is music or meaning at another.».<sup>35</sup>

Hegarty ser på støy i *Noise/Music* som noe som oppstår i en differensiell relasjon til samfunn, lyd, og musikk. Støy stritter imot samfunnet og defineres av det samfunnet stritter imot. Dermed kan man ikke finne frem til en tidløs, positivistisk definisjon av støy, siden det alltid vil ta en ny form, avhengig av musikken og samfunnet det oppstår i relasjon til. Noe som også er viktig å trekke frem fra Hegarty tekst i denne sammenhengen er at støy vil også virke som en dekonstruksjon. Det er slik støyen stritter imot etablerte eller dominante verdier, ideer og systemer. Dermed blir det å identifisere støyen i et stykke musikk bare første skritt i en eventuell analyse. Dette må følges opp av å se på støyen som oppstår som relasjonen mellom den første eksplisitt støylige lyden og det som *ikke* er støy. Vi må med andre ord finne støyens binære opposisjon og dekonstruere relasjonen mellom de to. Denne relasjonen kan oppstå internt i musikken, eller i forhold til institusjonell praksis, musikalske konvensjoner, samfunnet for øvrig, eller «[...] anything else that seems to play against the noise, but intimately connected to it and its definition at any one time.».<sup>36</sup>

## 2.2 Støy som kulturelt fenomen

Støy er ikke et objektivt faktum argumenterer Hegarty, og oppstår i relasjon til individets sanselige oppfatninger og forutinntattheter, som vil variere etter kulturell, historisk og geografisk lokasjon. Kilden til det man eventuelt vil kalle støy - hvem som produserer det, hvor og når det produseres, og hvordan dette påvirker lytteren - vil også påvirke hvorvidt støy oppstår eller oppfattes som støy av lytteren. Støy er også mer enn bare utenommusikalsk lyd. Å oppfatte en lyd som støy vil ifølge Hegarty være en bedømmelse av denne lyden som ubehagelig, høylytt - i grunn ikke ønskelig. Denne bedømmelsen trenger ikke nødvendigvis skje bevisst, men kan også oppstå som en fremtvungen fysisk reaksjon hos lytteren i møte med uønsket lyd (at man for eksempel får vondt i ørene av høyt volum).

Dermed må støy være et kulturelt fenomen, siden selv om eventuelle støyelige lyder i ekstreme tilfeller kan påføre lytteren skade, må en lytter utsettes for disse lydene og bedømme dem negativt før de kan kategoriseres som støy. Dette forholdet mellom lytteren og lydilden er ifølge Hegarty viktig for hvorvidt støy kan oppstå. Lytteren har ingen makt i møte med støy, det er noe han «is subject, submitted or subjected to.».<sup>37</sup> Noe man blir utsatt for og som overskrider det man anser som komfortabelt i det lydlandskapet man befinner seg i.

Støy kan også forbindes med «det andre» eller noe fremmed, som jeg har trukket frem fra Attali, og handler dermed mer om hva som forstyrrer enn hva som er potensielt farlig. Hegarty nevner som eksempel at personer som snakker «utenlandske» språk, eller språk en lytter ikke er kjent med, ofte oppfattes som mer høylytte, og dermed

---

<sup>35</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. ix

<sup>36</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. ix

<sup>37</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 4

forstyrrende.<sup>38</sup> Selve volumet disse andre personene produserer er bare en liten del av helheten som brukes til å bedømme hvorvidt støy har oppstått. Mye viktigere er hvorvidt lytteren, eller et aspekt ved den sosiale situasjonen personene befinner seg i, forstyrres. Støy blir derfor en overskridelse, for mye av ett eller annet, og for mennesker skjer denne bedømmelsen nesten utelukkende gjennom et kulturelt rammeverk og individers reaksjoner innenfor disse rammene påpeker Hegarty.<sup>39</sup>

Støy opptrer altså ikke for seg selv, men i et differensielt forhold til samfunnet, musikk og lyd:

Noise is a negative: it is unwanted, other, not something ordered. It is negatively defined – i.e. by what it is not (not acceptable sound, not music, not valid, not a message or meaning), but it is also a negativity. In other words, it does not exist independently, as it exists only in relation to what it is not. In turn, it helps structure and define its opposite (the world of meaning, law, regulation, goodness, beauty, and so on). Noise is something like a process, and whether it creates a result (positive in the form of avant-garde transformation, negative in the form of social restrictions) or remains process is one of the major issues in how music and noise relate.<sup>40</sup>

Vi kan med dette si at støy oppstår i det Jaques Derrida ville kalt en «binær opposisjon» til etablerte eller dominerende oppfatninger i samfunnet om hva *musikk* er. Even Ruud forklarer begrepet slik. «[...] et begrepspar som har motsatt mening, og ofte defineres slik at det ene begrepet dominerer det andre, innenfor et «voldelig hierarki» [...]».<sup>41</sup> Videre påpeker Ruud at en dekonstruksjon av en binær opposisjon vil vise at begrepene er gjensidig avhengige av hverandre for å skape sin mening. Han eksempel ser på «høy» og «lav» kultur. Høy kultur gis mer makt og status, og «tilskrives de egenskaper som universelle og naturlige (organiske) og tilkjennes legitimerende verdier som symmetriske og komplekse.»<sup>42</sup> Om vi ser på støy og musikk, eller støy og samfunn som binære motsetninger ser vi at de fungerer på samme måte. Støyen står som sagt i en differensiell relasjon til samfunn, lyd og musikk ifølge Hegarty, men dette betyr at støyen også er avhengig av samfunnet, lydene og musikken for å generere mening – uten dem er det ikke noe å stritte imot. I like måte er samfunnet og musikken avhengig av støyen for å definere sine egne verdier, fordi støyen opptar de verdiene som samfunnet og musikken ekskluderer.

---

<sup>38</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 4

<sup>39</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 4

<sup>40</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 5

<sup>41</sup> Even Ruud, *Musikkvitenskap* (Oslo: Universitetsforl., 2016). s. 271

<sup>42</sup> Ruud, *Musikkvitenskap*. s. 271

## 2.3 Støy og punk i New York

«rather than cornering noise, forcing it to become a single thing, I make the case for a flexible and inclusive understanding of noise and its importance in music. »<sup>43</sup>

O'Meara har som sagt skrevet om forholdet mellom New Yorks gatestøy, sosioøkonomiske tilstander og musikken som ble laget der fra midten av syttitallet til midten av åttitallet, og hvordan støy passer inn i dette bildet. Hun argumenterer for at støybegrepet hadde både kulturell og kommersiell makt i den amerikanske musikkdiskursen, spesielt i New York, på slutten av sytti- og starten av åttitallet. Støy har siden da blitt knyttet til en rekke stiler og praksiser, fra rock til friimprovisert musikk og hip hop – musikk som vil «bryte med og motarbeide musikalske og sosiale forventninger til musikalsk praksis».<sup>44</sup>

« [...] Listening to noise makes audible sites of contention in music, locations that emerge most often in music intent on introducing alternative models for representing and negotiating the world. »<sup>45</sup>

Når lytterens eller kulturens forventninger motarbeides oppstår en ny musikalsk mening og nye tolkningsmuligheter. En opplevelse av støy gjør nettopp dette, og gjør oss som lyttere oppmerksomme på måtene vi konstruerer mening ut fra lydige objekter, mener O'Meara. Det tyvende århundrets avant-garde muliggjorde bruken av støy til dette formålet innen tidlig åttital, og flere musikere fra New York på denne tiden følte de deltok både i utviklingen av populærkulturen og i diskursen rundt musikk og støy.

«Indeed Many New York City musicians understood themselves to be participating in both the development of popular music in the late twentieth-century and a larger discourse about the status of music and noise in twentieth-century audio culture. »<sup>46</sup>

Medlemmene i Sonic Youth lot seg også inspirere av disse musikerne og byens lydlandskap generelt. Rinaldo forteller Azerrad: «that stuff can't be discounted, how important an idea those cityscape sounds are. The early periods of [Sonic Youth] couldn't have happened anywhere but New York».<sup>47</sup> Her presiserer Rinaldo ikke bare viktigheten av Sonic Youths forbindelse til New York, men også viktigheten av byens lydlandskap og *tanker om* dette lydlandskapet.

Som vi har sett fokuserer tidlige komponister som Russolo ofte på støy som lydige objekter som burde kunne kodifiseres og kategoriseres. I senere tid har teoretikere begynt å ta større høyde for kulturell kontekst når de omtaler støy, men en stor andel av de eldre tekster f.eks Russolos manifest fokuserer på støy som noe rent lydlig, og noe som står i motsetning til «musikalske» lyder. Skillet mellom musikalske lyder og støy, definert henholdsvis som regelmessige og irregulære lydbølger, sporer O'Meara tilbake til Hermann von Helmholtz' *On the Sensation of Tones* (1863). Hun påpeker at selv på Helmholtz' tid var dette en noe snever definisjon ettersom for eksempel perkusjon ville falt utenfor det musikalske domene. Likevel opptrer denne dikotomien i flere

---

<sup>43</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. ix

<sup>44</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 7

<sup>45</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 9

<sup>46</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 9

<sup>47</sup> Michael Azerrad, *Our band could be your life : scenes from the American indie underground 1981-1991* (Boston: Little, Brown, 2001). s. 264



nittenhundretalls-tekster, og deriblant trekker hun frem Russolo. Til tross for å være veldig spesifikk er denne definisjonen vanskelig å etterprøve for de fleste lesere og lyttere, selv om de kan ha en god dagligdags forståelse av støy, påpeker O'Meara. Likevel har Russolos konseptualisering av støy en iboende fleksibilitet i det at så lenge en lyd inneholder irregulære lydbølger kan den ansees som støy. Hun påpeker også at Russolo ville utvide lydene som lå til rådighet for komponister, ikke innføre støy – som forstyrrelser – i musikk, men som en utvidelse av den tilgjengelige klangpaletten.

«Despite his famous celebration of modernity's noise, in the end his interest lay more in controlling its non-periodic "disorder" in music, rather than emphasizing noise's epistemological status as disruptive and essentially non-musical.»<sup>48</sup>

I den senere tid har som sagt har teoretikere som f.eks Nattiez og Attali begynt å ta større hensyn til kulturell kontekst når de omtaler støy, ved å definere støy som ubehagelig lyd - for noen. O'Meara siterer Nattiez: «Just as music is whatever people choose to recognize as such, noise is whatever is recognized as disturbing, unpleasant, or both.»<sup>49</sup> Nattiez argumenterer for at støy er kulturelt definert og at det ikke finnes noen enighet om hva støy faktisk er. O'Meara viser til at dette vanskeliggjør diskusjoner om, og kvantifisering av, hva støy er.

Hun bruker derfor støybegrepet både om lyder som i seg selv oppleves «støyet», og auditive strukturer som blir forstyrrende i kontekst: «[...] noise as both a material experience of sound, [...] and as a complex challenge to our ways of knowing, especially through music.»<sup>50</sup> Hun påpeker også at disse definisjonene ikke er særlig stabile, spesielt i abstrahert form. Dette fordi støy innebærer en vedvarende motstand mot musikalisering, selv om det «tvinges» inn i musikalske strukturer, samtidig som sosial og kulturell praksis kan gi ganske forstyrrende lyder innpass som musikalsk materiale. Hun sier også at støy opererer både ved siden av, eller sammen med, musikk og tilhørende diskurser i tillegg til å ha en funksjon innenfor musikk, hvor det forstyrrer musikalsk orden og motstår organisasjon. Hun utdyper:

«[Noise] can be controlled and ordered, with its status as noise resting primarily or exclusively on the surrounding musical context, the moment when a composer or performer introduces a new kind of musical order into a work. Noise need not bear down on the listener with immense forces of volume and dissonance for listeners to experience it as disruptive. But it often does.»<sup>51</sup>

Altså kan støy oppstå når to sett med forventninger, strukturer, konvensjoner eller andre strukturerende prosesser som i utgangspunktet ikke er forsonlige møtes musikalsk. O'Meara påpeker også at lyder som tidligere ville utvilsomt bli klassifisert som støy, nå har begynt å bli musikalisert (som for eksempel gitar-feedback og «record scratching»), og kan ikke like sikkert kalles støy lengre. Gjentatt eksponering for slike lyder vil etter hvert redusere lytterens erfaring av slike lyder som nye eller forstyrrende. Noe vi også har sett Hegarty argumentere.

---

<sup>48</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 11

<sup>49</sup> Jean-Jacques Nattiez, *Music and discourse : toward a semiology of music*, Musicologie générale et sémiologie, (Princeton, N.J: Princeton University Press, 1990). s. 47-48

<sup>50</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 12

<sup>51</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 13

## 2.4 Akustisk og Epistemologisk støy

O'Meara bruker begrepene akustisk og epistemologisk støy for å beskrive forskjellige måter støy kan oppstå. Støy kan være både konseptuelt og fysisk – en generell kategori av «ikke-musikk» som også kan overlape med fysisk ubehagelige lyder. Støy kan være en samling lyder som ikke lar seg kategoriseres musikalsk og som dermed har en iboende forstyrrende kvalitet (akustisk støy). Men det kan òg være en kategori av lyder som blir forstyrrende i det de strider med musikalske strukturer og forventninger og dermed er strukturelt forstyrrende (epistemologisk støy).

Hun trekker frem feedback som et eksempel på en lyd som kan ta begge former. Lyden av feedback i seg selv vil i mange situasjoner være forstyrrende, uønsket, potensielt skadelig og dermed akustisk støyende. Men i rockemusikk har feedback blitt gradvis musikalisert siden det først ble tatt i bruk; det er ikke like overraskende eller forstyrrende i seg selv når det opptrer i en rocke- eller punkelåt. Også hos Sonic Youth finner man feedback jevnlig, og det kan dermed sies å ikke være støyende i seg selv. Men feedbacken kan igjen fungere som støy når den anvendes til å forstyrre en etablert musikalsk orden, eller bare referere til idéen om «klingende forstyrrelser». I et slikt tilfelle opptrer feedback som epistemologisk støy, noe Sonic Youth benytter seg av ofte, også i sin bruk av volum og vring. O'Meara presiserer at bandet her står i motsetning til Glenn Branca, som var en tidlig mentor for bandet og var aktiv i No-Wave miljøet og i den minimalistiske «downtownskolen» som oppsto i New York på syttitallet. Dette kommer jeg tilbake til under «forstyrrelser, avvising og støy i populærmusikken». Branca så på feedback, volum og vring som støy for støyens skyld, mens Sonic Youth anvender akustisk og epistemologisk støy både som musikalsk materiale og konseptuelle verktøy som realiserer deres kritikk av rocken fra innsiden, gjennom musisering, argumenterer O'Meara.

Støyen i bandets musikk stammer fra en utforsking av klang og form innen rockens konvensjoner, og ofte tar den form av overskridende volum og sekundære lyder som muliggjøres av elektrisk forsterkning (spilling bak bru, feedback, div. pedaleffekter), som rammes inn i varierende grad av rytmikk, harmoni eller melodi. Ofte balanseres denne støyen av rytmeseksjonen, med en tydelig trommegroove og basslinje, og slik beholder de fotfeste i skjæringspunktet mellom rock og støy. De bruker endringen i mengden støyelementer for å bevege seg vekk fra dette skjæringspunktet, enten i retning støy eller retning rock, og når de vil rette oppmerksomhet mot den epistemologiske støyen, og hvordan den brukes til å kritisere og fornye rockekonvensjoner i en låt, gjør de det ofte med en overflod eller dominans av akustisk støy. Men et slikt pek mot den epistemologiske støyen kan også ta form av stillhet, eller en uventet tekstreferanse – de har flere ganger nevnt eller sitert Madonna.

## 2.5 Forstyrrelser, avvisning og støy i populærmusikken

Med bakgrunn i flere perspektiver på og en bred og inklusiv forståelse for hva støy kan være i en musikalsk kontekst vil jeg se nærmere på hvordan dette kan relateres til utviklingen innen den amerikanske populærmusikken. For å legge et grunnlag som senere kan belyse hvordan Sonic Youth forholder seg til rock-, pop- og punkesjangrene og tilhørende tankegods, vil jeg hovedsakelig legge frem Hegarty og O'Mearas perspektiver på sjangre fra og med tidlig rock, gjennom punken, til No-Wave scenen i New York på sent syttitallet. De sjangrene jeg trekker frem har allerede blitt tatt inn i støydiskursen av O'Meara og Hegarty, som peker på hvordan disse sjangrene har tilgjengeliggjort teknikker, lyder og tankegods som anvendes i støymusikk i senere tid.

Dette er ikke ment å være en fremleggelse av støyens historiske utvikling innen populærmusikk (noe Hegarty raskt ville problematisert), siden ingen av bandene eller artistene jeg nevner i denne seksjonen jobbet eksplisitt eller bevisst med støy som musikalsk materiale. Dette er i stedet ment å være en dialektisk fremstilling av forstyrrelser og avvisninger av musikalske forventninger og konvensjoner innen populærmusikken i andre halvdel av nittenhundretallet, frem til åttitallet. For som Hegarty påpeker: « [...] any account of noise is a history of disruptions and disturbances».<sup>52</sup> Støyen vil også oppstå i en differensiell relasjon til for eksempel samfunn og etablerte (musikalske) konvensjoner, som han peker på. Derfor er også en kronologisk fremstilling av disse forstyrrelsene nyttig, siden jeg gradvis kommer til å snevre inn det tankegodset og diskursen rundt musikalske forstyrrelser og avvisning jeg vil anvende, til det som var gjeldende i undergrunnsmiljøet i New York på sent sytti- og tidlig åttitallet. Slik forsøker jeg å belyse det musikalske feltet Sonic Youth oppstod i og arbeidet innen, som burde kunne gi et innblikk i hvordan og hvorfor de utnyttet støy i sin musikk. Jeg har spesielt fokus på New York som by, komponisten Glenn Branca, og No-Wave scenen som ham kom ut av, fordi dette har vist seg svært nyttig i analysene av Sonic Youths tidlige materiale. Selvsagt var bandet også aktivt i andre deler av undergrunnen i New York, som den kjente punkscenen CBGB's og Maxwell's i Hoboken, New Jersey, men jeg har valgt å ikke trekke frem disse siden tilknytningen til Branca og No-Wave har vært mer enn tilstrekkelig i mine analyser.

Jeg legger først frem O'Mearas koblinger mellom New Yorks gatestøy og sosioøkonomiske utfordringer på syttitallet, og hvordan musikere og lyttere har forsøkt å mediere dette gjennom musikk. Deretter ser jeg på en rekke musikalske nyvinninger, forstyrrelser og avisninger som har preget punkens utvikling fra tidlig rock frem til subsjangeren No-Wave, og peker innimellom frem mot knytninger til Sonic Youth.

### Byens lydlandskap

Å bo i New York betyr at man på en daglig basis omringes av støy – fra biler, maskiner og folk. Men O'Meara argumenterer for at innbyggernes idéer og oppfatninger om byen også fører med seg en form for epistemologisk støy, når de ikke stemmer overens med hver andre eller byen fysiske utforming. Dette kan for eksempel ta form av at mange ser for at seg New Yorks rutenett strekker seg i en rett linje fra nord til sør, mens det i virkeligheten er vendt noen grader not sørvest og nordøst. Men i et mer alvorlig eksempel trekker O'Meara frem den sørlige delen av bydelen Bronx, som for innbyggerne i New York var «[...] not just the southernmost area of the Bronx, but also an imagined place of hopeless and inescapable poverty».<sup>53</sup> Denne oppfattelsen av bydelen sett

---

<sup>52</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. ix

<sup>53</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 18

sammen med det faktiske, geografiske sørlige Bronx, hvor folk daglig beveger seg, bor, og jobber, danner det «real-and-imagined» Bronx. Det geografiske stedet og dets sosiale implikasjoner, som O'Meara også kaller det. Bevisstheten om forholdet mellom det forestilte og fysiske bylandskapet, og endringene i disse er en prosess som den postmoderne politiske geografen Edward Soja (1996) kaller «thirding», og som introduserer «[...] a critical 'other than' choice that speaks and critiques through its otherness.»<sup>54</sup> Musikk, fordi den kroppsliggjøres av musikere og lyttere, kan gjøre subjekter bevisste på denne typen kritikk, og O'Meara bemerker at musikalsk støy kan oppfylle samme funksjon som Sojas «thirdspace», kroppsliggjøringen av «thirding», ved å representere og tolke de sentrale erfaringene i det moderne liv: selvet og andre, rom og tid, livets muligheter og farer. Hun betyr at musikk i en moderne storby, ved å innta «thirdspace», kan hjelpe innbyggerne med å holde tritt med den konstante larmen som preger lydlandskapet, spesielt i New York. For eksempel påstår Emily Thompson at publikummere i møte med Varéses musikk, som hun argumenterer er inspirert av moderne byer, så for seg hvordan de kunne «overvinne støyen».<sup>55</sup> O'Meara forteller også om kritiker Paul Rosenfeld som oppdaget at Varéses mer støyete verk «mediated his encounter with the sound environment outside the concert hall; they allowed him to welcome the sounds of the twentieth-century city into his subjective experience».<sup>56</sup> Denne prosessen fant også sted på sytti-og åttitallet; O'Meara trekker frem kritikeren Cole Gagne som etter å ha opplevd Brancas gitarsymfonier så seg i stand til å finne vakkerhet i storbyens larm og støy og at det var «[...] a pleasure not to feel like a victim when [noise comes] along».<sup>57</sup> Ikke bare blir Brancas musikk her en måte å forstå eller takle New Yorks akustiske støy, men også en mulighet til å lære seg å sette pris på denne støyen. Dermed kan det å bringe støy inn i kunst og komposisjoner gi lytteren verktøy til å bearbeide lydlandskapet han befinner seg i presiserer O'Meara. Ikke bare ved å musikalisere støyete urbane områder, men også ved å skildre disse områdene hvor byens strukturelle orden og romlige lesbarhet (overenstemmelse mellom individers oppfatning av bylandskapet og deres levde erfaring i det landskapet) degraderer. Hun argumenterer også for at denne abstraheringen av landskapet som Branca fasiliterte, ble eksportert utenfor byens rammer av Sonic Youth, som alltid skrev musikk som tydelig kom fra New York, selv om den sjeldent omhandlet spesifikke fasetter av byen. Rinaldo har blant annet gitt uttrykk for at bandet følte de introduserte publikummet på sine tidlige europeiske turneer ikke bare for sin egen musikk, men også undergrunnsscenen på Manhattan. «They'd never experienced any of that New York stuff that we were coming out of [...]. They didn't know the Contortions or DNA or any of the stuff that had inspired us».<sup>58</sup> Og selv om Branca og Sonic Youth hadde to forskjellige ståsted utad, kryssingen mellom kunst og det populære for Branca, og blandingen av rockens tradisjoner med punkens tankegods for Sonic Youth, var begge musikk preget av det geografiske, politiske og sosiale landskapet den oppsto i presiserer O'Meara.<sup>59</sup> Ved å sette sammen disse landskapene, sammenføre dem med diskurser rundt støy og orden og anvende dette som analytisk rammeverk, mener hun også at en analyse av musikken til Sonic Youth kan gi innsikt i de lydlandskapene og «thirdspaces» den bebor og

<sup>54</sup> Edward W. Soja, *Thirdspace : journeys to Los Angeles and other real-and-imagined places* (Cambridge, Mass: Blackwell, 1996). s. 45

<sup>55</sup> Emily Ann Thompson, *The soundscape of modernity : architectural acoustics and the culture of listening in America, 1900-1933* (Cambridge, Mass: MIT Press, 2002). s. 144

<sup>56</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 23

<sup>57</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 24

<sup>58</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 246

<sup>59</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 34

forestiller. Det vil si at en kartlegging av New Yorks sosiale, politiske og musikalske landskap på tidlig åttital, da de først startet bandet, kan gi oss innsikt i hvilke funksjon støy har i deres musikk, og hvordan de relaterer dette tilbake til kulturen de deltar i.

#### Punkens røtter og innflytelse; Elektrisitet og støy

Punken og dens etos om selvdrevenhet og motstand mot etablerte systemer hadde en stor innflytelse, ikke bare på Sonic Youth, men også på musikkscenen i New York. Dermed er det viktig å se hvordan denne stilen var i dialog med kulturen i sin samtid og hvilke paralleller vi kan trekke frem mot Sonic Youth og New York på tidlig åttital. Hegarty trekker linjer tilbake fra punken, gjennom psykedelia og rock n' roll til teknologiene som muliggjorde rockens dominans på midten av det tyvende århundre. Elektrifisering av musikkinstrumenter og spesielt gitarforsterkere brakte gitaren inn i søkelyset, sier han, og endret dynamikken i band og ensembler. Originalt var forsterkeren en defensiv oppfinnelse som skulle hjelpe storbandgitarister å holde tritt med resten av ensemblet, men blues- og rockegitarister tok med seg forsterkeren og gitaren i mindre band og redefinerte i prosessen gitaren fra å være et akkompagnement til å bli et soloinstrument. Låtene disse musikerne skrev var også blant de første som aktiv brukte (høyt) volum som definerende trekk, og signaliserte ungdomsidentitet, og repetisjon, både tekstlig og musikalsk skulle underbygge formidlingen av låtenes tema eller beskjed. Rocken ble først sett på som forenklet og begrenset, med «rar» vokal skriver Hegarty, og påstår at det er i denne avvisningen av antatte tidløse musikalske kriterier at den tidlige rockens støyete arv ligger.<sup>60</sup> Forenklingen rocken brakte med seg til populærmusikken åpnet også « [...] acoustic spaces that odder musics can move in to.»<sup>61</sup> Rocken tok ikke bare vekk musikkens trygge og etablerte rammeverk, men var i seg selv også et åpent landskap argumenterer Hegarty.

Elektrifisering av instrumentene truet også tanken om musikk som rent menneskelig uttrykk, påpeker han, siden den distanserte musikere fra lydene de produserer, som ble materialisert og « [...] other to the expressing body».<sup>62</sup> Et fenomen R. Murray Schafer kaller Schizofoni.<sup>63</sup> Forsterkerne kunne også maskere «dårlig» instrumentteknikk ved å forvrengte, som senere skulle bli et viktig ideologisk markør for punkerne, Noe jeg vil komme tilbake til. Elektrisitet, gjennom forsterkning av instrumenter, kan også signalisere og konnotere høyt volum, ikke bare tilrettelegge for det skriver Hegarty. Et overskudd av lyd er faktisk et definerende kjennetegn for all elektrifisert musikk argumenterer han, og fra sekstitallet og fremover er vreg og feedback – som presser musikkutstyr utenfor de parameterne de er ment å operere innen – de tydeligste eksemplene på dette og tilfører et nytt lag støy til rocken, gjennom å være først og fremst uønsket og overskridende.<sup>64</sup>

Gjennom sekstitallet blir disse originalt støyete effektene fort plukket opp og utnyttet som «teknikker», og om vi låner O'Mearas begreper kan vi si at en prosess hvor musikalisering av akustisk støy har startet. Hegarty argumenterer for at disse teknikkene fasiliterte oppbygningen av et samfunn mellom utøvere og publikum. Han siterer Paul Gilroy (2003) som kaller Jimi Hendrix sin musikk, i livesettinger, en «electric church», som var «a collective social body of musical celebrants that gathered to engage in the amplified modernist offshoots of the Mississippi delta and harness them in the causes of

---

<sup>60</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 59

<sup>61</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 59

<sup>62</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 59

<sup>63</sup> Warner and Cox, *Audio Culture*. s. 34

<sup>64</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 60

human creativity and liberation».<sup>65</sup> Gjennom denne elektriske kirken og høyt volum kunne Hendrix og andre rockemusikere inspirert av blues, jazz og psykedelia knytte tettere» bånd til publikum, som sammen med musikerne i dette fellesskapet kunne «miste seg selv i musikken», argumenterer Hegarty.

«With electricity, music moves from occurring or unfolding in time to being an occurrence of time. This is a major part of the strangeness of music to 'lose yourself in'. But this loss is not just a hippy nirvana, nor is it an easy posture of nothingness; this loss is actually a proximity to a sense of self, as fleeting, coming in and out of time and existence».<sup>66</sup>

Det er gjennom denne prosessen at Hendrix' versjon av «Star-spangled banner» fra Woodstock i 1969 ifølge Hegarty tar på seg en politisk mening. Gjennom å «miste seg» i musikken gir han også fra seg kontroll over musikken, og det er «the loss of mastery (not loss of technical control) of the music is the music, medium and message».<sup>67</sup> Det å ikke ha full kontroll er i seg selv en del av budskapet og måten det blir formidlet på. I Hendrix' versjon av nasjonalsangen tar dette form av en veksling mellom meloditoner med tydelige anslag og «the noise implications of those notes» - feedback, vreng osv.<sup>68</sup> For Hegarty symboliserer denne vekslingen en politisk alternering som ikke er til stede i den tradisjonelle versjonen av sangen. «Star-spangled banner» mister og sin strukturerende makt når den introduseres og bearbeides i en improvisasjons- eller «jam» basert konsert som dette, og brukes til å bygge opp om fellesskapet med publikum som Gilroy kaller en «electric church».

«In an extension of the drawing-in of jams to center of performance, here what would normally precede or close ceremonies loses its policing quality. The distinction between inside and outside (of the concert) is momentarily disrupted by this move, and this, just as much as the overt [...] symbolism of distorting the anthem, that is the political value of this performance. Woodstock and the state drift into one another, signaling the potential for the community Woodstock saw itself as being able to spread».<sup>69</sup>

Med utgangspunkt i denne tolkningen kan vi med andre ord si at det oppstår en kulturell og epistemologisk støy (O'Meara, 2006) i det Hendrix «approprierer» den amerikanske nasjonalsangen (ikke bare som musikalsk materiale, men også som kulturelt objekt) inn i rocken og fyller den med akustisk støy. Denne støyen tilfører ny politisk symbolikk til, og kritiserer, sangens standhaftige optimisme, og gir den en ny sosial funksjon som en del av en «electric church» i samspill mellom Hendrix og publikum.

Men «the strangeness» i Hendrix' musikk, som denne kulturelle støyprosessen bygger, ble ofte overskygget av et fokus på hans talent og virtuositet, argumenterer Hegarty. Dette økte fokuset på tekniske ferdigheter er et sentralt narrativ i rocken, spesielt utover syttitallet, mener han. Et narrativ hvor rocken hevder seg som «gyldig og ekte kunst», utvikler sjangeren og bygger opp en kanon av store musikere. Til kontrast trekker han frem et annet narrativ basert på en rekke opprør mot og forstyrrelser av musikken, og kommersialiseringen av den, og det er her punken først kommer inn. Punkerne kritiserte

---

<sup>65</sup> Paul Gilroy, "Soundscapes of the Black Atlantic," in *The Auditory Culture Reader*, ed. Michael Bull and Les Black (Oxford: Berg, 2003). s. 385

<sup>66</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 63

<sup>67</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 63

<sup>68</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 64

<sup>69</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 64

blant annet fokuset på virtuositet, lange improvisasjonstunge låter, og søken etter bekræftelse fra «seriøse» kunst og kulturhold, og med dette kom et fokus på autentisitet. Hegartys ukritiske bruk av autentisitetsbegrepet her kan så klart problematiseres, men jeg velger å ikke gjøre det her fordi punkerne ofte var tydelige på hvilke musikalske og ideologiske verdier de opplevde som autentiske, og vi skal se nærmere på dette videre. I dette tilfelle innebærer det som regel et rått og hardtslående musikalsk uttrykk, med et ofte opprørsk og politisk budskap og enkle låter – Dette er ikke alltid sammenfallende med hvordan den tidlige rocken ble realisert, men det er disse verdiene punkerne som oftest trekker frem.

## 2.6 Punk: avvisning som diskurs

Vi skal nå se nærmere på punkens historiske utvikling fra og med dens forgjengere som sprang ut av sekstitallets «garagerock» frem til inngangen til åttitallet hvor punken hadde inspirert dannelsen av flere nye subsjangere, deriblant No-Wave som vi skal sette søkelys på. Formålet med dette er å få en dypere innsikt i punkens autentisitetsdiskurs, den serien avvisninger den bygger på, og hvordan støybegrepet kan relateres til denne diskursen. Dette lar oss også snevne søkelyset vårt gradvis inn mot New Yorks undergrunns-scene på starten av åttitallet, hvor Sonic Youth hadde sitt utsprang.

### Protopunk

Hegarty trekker frem protopunkband som the Velvet Underground (1965-1970), the Stooges (1967-1973) og MC5 (1974-1972) som musikalske forgjengere til punken, og en fortsettelse av støyen muliggjort gjennom elektrifiseringen av instrumenter, støyen som oppstår gjennom repetisjon (som jeg kommer tilbake til i analysene), og «[...] the extension of sound in time, and away from musicality», som han trakk frem hos Hendrix.<sup>70</sup> Han trekker frem at det var konsensus blant både disse bandene og deres kritikere at protopunkerne signaliserte en retur til en «autentisk» rockeånd, og problematiserer dette ved å peke på at rockehistorien (i likhet med støyen) er en kontinuerlig navigering gjennom motsetninger, avvisninger og konflikter. Band som the Velvet Underground og the Stooges jobbet med de samme musikalske materialene som «jambandene» (f.eks the Grateful Dead) de avviste, som for eksempel lange (rundt ti minutter) låter. Den eneste forskjellen i følge Hegarty var «[...] that not only was very little happening, but it was also happening loud and fast. [...] these bands reintroduced aggression and transgression, both in lyrical content and musical form».<sup>71</sup> Sammen med aggresjonen og overskridelsene tilførte de også en kritikk av seg selv som utøvere og av hva de gjorde med rockemusikken. Gjennom dette bygget de opp om et fellesskap som, i motsetning til den «elektriske kirkes» harmoniske fellesskap, truet orden og hvor «[...] we can all blur into each other but in so doing, we can assert our agency in the world»<sup>72</sup>. Institusjonaliseringen, kanoniseringen og kommersialiseringen av rockemusikken var godt hjulpet på vei av kulturindustrien bygd opp rundt den, og gjennom avvisningen av disse prosessene hevder altså protopunkerne sin autonomi. Hegarty påpeker også at de ikke bare avviste blant annet de lange låtformene slik the Ramones gjorde, men ville «ødelegge» formens formål innenfra (dermed kan vi si at de skaper en form for epistemologisk støy), og at igjennom «the attempt to maximize and/or get out of the

---

<sup>70</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 68

<sup>71</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 68

<sup>72</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 68

constrains of forms both musical and material is where noise and 'progrression' merge, sometimes». <sup>73</sup>

## Punk

Starten av punkens kommersielle suksess som sjanger og subkultur regnes ofte fra da the Sex Pistols begynte å gjøre seg kjente i London i 1975, selv om punkbegrepet hadde vært i bruk en stund. Punken ble fremstilt og promotert som musikk av og for arbeiderklassen, men Mary Russo og Daniel Warner (Warner og Cox, 2004) påpeker at dette ikke bare var PR.

«[...] much punk music and culture emanated from working class districts and neighborhoods in England and from the "Rust Belt" in the United States. It was never exclusively so, and to the limited extent it contained an incipient class politics, "working class" was increasingly the "unworking class," the "disoccupied," the marginal left-overs of late capitalism. Punk music sounds rough, harsh, and angry; visually it signals nothing so much as overproduction – a world of junk. Noise and junk.»<sup>74</sup>

Ut ifra Russo og Warners beskrivelse ser vi altså at punken kom fra arbeiderklassen, og at en økende andel av arbeiderklassen på syttitallet var arbeidsløse. En trend som nådde toppen i 1975.<sup>75</sup> De trekker tydelige linjer mellom punkens røtter i arbeiderklassen og en kritikk av kapitalismens overproduksjon. Punken signaliserer ifølge Russo og Warner avfallet og støyen som kapitalismen produserer. Her er det naturlig å trekke linjer til Attali. Som vi har sett argumenterte Attali for at støyen som den industrielle revolusjonen bragte med seg i stor grad ble forbundet med arbeiderklassen, fordi det var disse menneskene som jobbet i fabrikkene, og sang og spilte musikk i gantene – det var tett knyttet til den «støyen» man støtte på i storbyens gater. Ut ifra Russo og Warner beskrivelse av punken kan man si at en lignende forbindelse ble dannet mellom den amerikanske arbeiderklassen på syttitallet og avfallet som fulgte kapitalismens overproduksjon og overforbruk. Punkerne spilte på denne forbindelsen i måten de presenterte seg. De promoterte seg som sagt som en del av arbeiderklassen, og lagte musikk og et image som var «rough, harsh and angry».

Angela Rodel trekker også frem demokratisering av musikken, et DIY-tankesett (do it yourself) og «opposisjon mot å selge seg ut» som sentrale ideer som formet punken (ed. Washburne; Derno, 2004).<sup>76</sup> Dette innebar et ønske om å være selvforsynt og tanken om at man ikke behøver noen formell utdanning eller et profesjonelt apparat rundt seg for å drive med musikk. Det kjente uttrykket «three chords and the truth» som stammer tilbake til den amerikanske folkemusikkens (folk) storhetstid, men som nok også ble brukt av punkere, er et godt eksempel på dette. Det uttrykker at man legger vekt på budskapet i musikken fremfor det tekniske håndverket – tre akkorder er alt man trenger. Dick Hebdige viser til et utklipp fra et av de første «fanzines», flyveblader som ofte inneholdt nyheter og leserinnlegg av og for spesifikke subkulturer, hvor dette samme budskapet rettes mot et publikum innen punk-sfæren.

"[...]Sniffin Glue , the first fanzine and the one which achieved the highest circulation, contained perhaps the single most inspired item of propaganda produced by the subculture – the definitive statement of punk's do-it-yourself philosophy – a diagram showing three finger positions on the neck of a guitar over the caption: 'Here's one chord, here's two more, now form your own band'." <sup>77</sup>

---

<sup>73</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 72

<sup>74</sup> Warner and Cox, *Audio Culture*. s. 52

<sup>75</sup> "History of Recessions in the United States," 2020, accessed 28.11. 2020d, <https://www.thebalance.com/the-history-of-recessions-in-the-united-states-3306011#1970>.

<sup>76</sup> Christopher ed. Washburne and Maiken Derno, *Bad music: the music we love to hate* (United Kingdom: Routledge Ltd, 2004). s. 238

<sup>77</sup> Dick Hebdige, *Subculture : the meaning of style* (London; New York: Routledge, 1979).



At å være selvforsynt er en «dyd» blant punkere fremkommer også i Azerrad, 2001 hvor bassisten i punkebandet «the Minutemen», Mike Watt sier følgende. «Punk was about more than just starting a band, [...] it was about starting a label, it was about touring, it was about taking control.”<sup>78</sup> Arbeidet med å spille inn, gi ut og promotere musikken selv var altså en sentral verdi for punkerne. Det var viktig å ikke være avhengig av apparatene for produksjon og promotering som de større plateselskapene hadde bygd opp. Man skulle jobbe billig og uavhengig av store selskap, og dette var i seg selv en kritikk av kapitalismens overflod forklarer musiker og medieforsker Matthew Bannister.<sup>79</sup> Denne prosessen ble kalt «jamming Econo», et begrep Azerrad tilskriver bandet the Minutemen.<sup>80</sup> Begrepet hincer også til at man som uavhengig kun sto utenfor og kritiserte de store produksjons- og promoteringsapparatene, men at ved å arbeide uavhengig av dem, var disse musikerne også til hinder for bransjen. En løs oversettelse av «Jamming Econo» blir da noe slik som å «forstyrre økonomien» til musikkbransjen ved å tilby et billigere, grasrotbasert apparat for produksjon, promotering, og fremføring av musikk. Et utsagn fra Lee Ranaldo, som nevnt gitarist i Sonic Youth, peker også på at kommersiell suksess ikke var et mål i seg selv for punkerne.

«People realized there was a way to do it in a very underground, low-key way that still counted and was still important, [...]. People got this idea that ultimately what mattered was the quality of what you were doing and how much importance you gave to it, regardless of how widespread it became or how many records it sold.”<sup>81</sup>

#### Amatørisme

Rodel viser også til Keith Negus, professor i musikkvitenskap hos Goldsmiths, som negus påpeker at tidlig punkestetikk basertes på et «begrenset musikalsk repertoar» - dårlige tekniske ferdigheter - som delvis var grunnen til at punk i starten ble avvist av det allmenne publikummet. Dette førte til et «negativt basert samhold» (negative unity) og identitet basert på eksklusjon hos punkerne. Rodel påpeker også at høy teknisk kompetanse som suspekt og emblematiske for pretensjon og kommersielle ambisjoner blant punkmiljøet, noe som blir sett ned på.<sup>82</sup> Dette synet strekker seg også til produksjon, hvor et røft lydbilde foretrekkes i punk, sier hun.<sup>83</sup> Mangel på eller nedprioritering av tekniske ferdigheter er et derfor viktig trekk i punkesjangeren. Men Bannister advarer oss mot å legge for mye vekt på forbindelsen mellom produksjonsmåter og sjangertrekk. «It is very easy to slip into a folk/romantic fallacy of indie as a 'pure' form of 'local' production», skriver han.<sup>84</sup> Videre siterer han Steve Neale (1980) som forklarer dette nærmere.

«Steve Neale observes that 'genres [...] exist within the context of a set of economic relations and practices', though he adds that 'genres are not the product of economic factors as such. The conditions provided by the capitalist economy account neither for the existence of the particular genres that have hitherto been produced, nor the existence of the conventions that constitute them »<sup>85</sup>

---

<sup>78</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 6

<sup>79</sup> Matthew Bannister, *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock* (United Kingdom: Ashgate Publishing Ltd, 2006). s. 66

<sup>80</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 11

<sup>81</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 7

<sup>82</sup> ed. Washburne and Derno, *Bad music: the music we love to hate*. s. 238

<sup>83</sup> ed. Washburne and Derno, *Bad music: the music we love to hate*. s. 239

<sup>84</sup> Bannister, *White Boys, White Noise*. s. 69

<sup>85</sup> Stephen Neale, *Genre* (London: British Film Institute, 1980). s. 51-52. Sitert i Bannister, *White Boys, White Noise*. s. 69

Bannister omtaler her «Indie-» sjangeren, spesifikt på åtti- og nittitallet, men argumentet hans kan overføres til punk siden disse sjangrene har store overlapp. Derfor er det nyttig å kort forklare sammenhengen mellom disse to sjangrene.

#### *Indie og autentisitet*

Kort sagt oppsto merkelappen «indie», eller indie-gitarrock som Bannister bruker, om en gitarbasert musikk påvirket både av syttitallets punk og sekstitallet rock og pop. Azerrad definerer indie etter hvorvidt bandt eller plateselskap distribuerer musikken sin via et av «de store» distributørene som Capitol eller RCA. Sammen danner disse to av og til motsigende definisjonene (R.EM. inkluderes under merkelappen hos Bannister, men ikke hos Azerrad f.eks.) det man kan kalle den allmenne forståelsen av indie. På åttitallet ville dermed indiebegrepet omfattet sjangre som No-wave, som jeg kommer tilbake til, og hardcore som begge sprang ut fra syttitallets punk.

Derfor er det nyttig å trekke in Bannisters presisering om forholdet mellom produksjonsmåte og sjangertrekk når man omtaler punk også. Bannister advarer oss som sagt mot å anse indie, for oss punken, som et rent og lokalt produsert musikalsk uttrykk, og Neale bedyrer at rammene som settes av den kapitalistiske økonomien hverken kan redegjøre for en sjangers eksistens eller dens konvensjoner. I punkens tilfelle betyr dette at selv om billig, lokalt, og uavhengig musikalsk arbeid settes stor verdi på i det tilhørende miljøet, betyr ikke dette at det røffe, aggressive og ofte Lo-Fi (som her kan anvendes både i allmenn forstand og i Schafers mer konkrete forstand) «soundet» punkere ofte foretrekker er et direkte resultat av dette. Det er også vanskelig å si hvorvidt måtene punkerne arbeidet på var et resultat av den kapitalistiske økonomien eller ikke. For med unntak av de virkelig store bandene som Sex Pistols og the Ramones hadde de fleste punkeband ikke mulighet til å benytte seg av apparatene til de store plate selskapene. Thurston Moore forteller Azerrad at i 1985, et tiår etter punken begynte å få oppmerksomhet, «there was no such thing as 'Be proud to be indie'. [...] there was nothing else you could be – major labels had no interest».<sup>86</sup> Likevel var denne uavhengige måten å jobbe på, som vi har sett, en direkte kritikk av det etablerte systemet og dermed også et bevisst valgt de tok. Her er det naturlig å trekke frem igjen noen begreper fra Derrida, for å se litt nærmere på hvordan punken som subkultur sto i en binær opposisjon til de mer «kommersielle» sjangrene og storsamfunnet. Bannister argumenterer for at det som gjorde punkerne unike var at de hevdet seg ved å frasi seg, og feire sin mangel på, makt.

«Punk elevated [a] sense of self-reflexive awareness combined with bodily disengagement to the level of an overall aesthetic: 'one of the things that make the punk stance unique is how it seems to assume substance or at least style by the *abication* of power. [...]» (Bangs, 1987, p.273.) All the punk really had over the hippy [sic] was a superior awareness of his own marginality an insubstantiality».<sup>87</sup>

Her trekkes det også en linje mellom punken på syttitallet og hippiekulturen på sekstitallet, noe Azerrad også er inne på. «There are interesting parallels between indie rock and the folk-movement of the early sixties. Both hinged on purism and authenticity».<sup>88</sup> Her ser han altså på sammenhengen mellom folk og indie. Vi har allerede sett hvordan punk kan relateres til indie, og ut ifra det vi har lest om punken til nå, kan vi si at et fokus på «purism and authenticity» også gjelder for punken. Dette kommer i

---

<sup>86</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 261

<sup>87</sup> Bannister, *White Boys, White Noise*. s. 49

<sup>88</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 8

form av punkens insistering på sine røtter i arbeiderklassen og praksisen «jamming econo» - et begrep som ble med inn i indiesjangeren også ifølge Bannister. Derfor bør vi se litt nærmere på dette begrepet innen indiesjangeren for å belyse hva punkerne mente med autentisitet, siden Bannister peker på at diskursen rundt punken og dens autentisitet var en viktig del av tidlig indie også<sup>89</sup>. Han trekker blant annet frem Azerrads gjenfortelling av indiebandet Hüsker Dü sine innspillinger av sine første album. Ifølge frontmann Grant Hart var de på grunn av manglende økonomi og lite tid i studio tvunget til å spille inn de fleste låtene på ett «take» med begrensede muligheter for overdubbing.<sup>90</sup> Dvs at de som regel hadde kun én sjanse til å spille inn låten, og eventuelle feil måtte bli igjen. Men dette tilførte ifølge Hart kun autentisitet til musikken, og Bannister for at «there is a close association here between the folk authenticity of the music, and the minimal technological intervention or resources involved in playing or recording it».<sup>91</sup> Altså kan vi kanskje si at de «røffe» lydlige kvalitetene begrensninger på tid og utstyr fører med seg, kan forsvares og til og med settes pris på sett gjennom punkens DIY-etos som Azerrad kaller det.<sup>92</sup> Musikken oppleves for Hart mer «autentisk» fordi den ikke er så polert som musikken som produseres gjennom de store plateselskapene.

En annen markør for autentisitet som Bannister trekker frem er form for ironisk distansering eller «ironisk amatørisme» som punkere, i løpet av sjangeren og kulturen sin utvikling, tok i bruk.<sup>93</sup> Denne ironiske distanseringen knytter han til Andy Warhol, som «aimed not to emulate the forms of high culture, but rather its attitude – intellectual, distanced, ascetic, refined».<sup>94</sup> I likhet med Warhol avviste punkerne «the 'straight' world», eller «mainstreamen», og Bannister argumenterer for at dette var et epistemologisk standpunkt hvor punkerne kommuniserte at «by denying emotional engagement or direct involvement in the world, one becomes free of illusion and can see things as they 'really' are».<sup>95</sup> Mens punkerne avviste alle former for engasjement i den «streite» verden og dens rigide struktur, og benektet at de hadde hverken påvirkningskraft eller handlingskraft i den verden, var musikken deres regulert av «a code of sonic requirements», ifølge Bannister. Den skulle være både rask og øredøvende, og den skulle signalisere en avvisning av massene.<sup>96</sup>

Måtene punkerne rettfærdiggjorde disse trekkene ved musikken var sterkt påvirket av høymodernismens språk og ideologier forklarer Bannister. Punkerens skulle, i likhet med modernismens kunst, være «vanskelig» for å motså kommodifisering, og den skulle være autonom og «ren».<sup>97</sup> Bannister viser også til Tom Carson som eksemplifiserer gjennom the Ramones at punkens estetikk refererer til høymodernistiske verdier som autonomi, renhet, primitivisme, aggresjon og minimalisme, men med en implisert selvutsløttelse som henter til en skjult kompleksitet i musikken. Carson skriver: «The Ramones defined the music in its purest terms: a return to the basics that was both deliberately primitive and revisionist at the same time, a musical and lyrical bluntness of approach which

---

<sup>89</sup> Bannister, *White Boys, White Noise*. s. 70

<sup>90</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 169

<sup>91</sup> Bannister, *White Boys, White Noise*. s. 70

<sup>92</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 6

<sup>93</sup> Bannister, *White Boys, White Noise*. s. 111

<sup>94</sup> Bannister, *White Boys, White Noise*. s. 49

<sup>95</sup> Bannister, *White Boys, White Noise*. s. 50

<sup>96</sup> Bannister, *White Boys, White Noise*. s. 50

<sup>97</sup> Bannister, *White Boys, White Noise*. s. 50

concealed a wealth of complex, disengaging ironies beneath».<sup>98</sup>

Dette, argumenterer Bannister, kan knyttes til dannelsen av kulturell kapital innen rocken og punkens ironiske elitisme, på den måten at ens holdning overfor musikken man lagde og hvordan den fremførtes var viktigere en nøyaktig hva musikken inneholdt. «Rock and roll was no longer about what you did but how you regarded it».<sup>99</sup> Bannister påpeker med dette at det skjedde en utvikling i punken hvor autentisitet gikk fra å bety at man «mener det man sier» til at man nettopp ikke mener det man sier, eller at er svært vanskelig for utenforstående å plukke ut hva man mener eller ikke.

### *New Wave*

New Wave oppsto kort tid etter punken, og bygde videre på dens DIY-etos (Azerrad) og «ironiske amatørisme» (Bannister), men med fokus på mer dans- og sangbare låter. John Covach forteller at Elvi Costello og andre New Wave-musikere og band påkalte fenti- og sekstitallets rockemusikk gjennom både musikken og måten de fremstilte seg, og at «New Wave was more pop-oriented , less angry and aggressive [than punk], and markedly ironic in its approach to rock music and culture».<sup>100</sup> Bannister forklarer oss:

«What began as a spectacular assault on 'musical' technique during the hey-day of punk rock becomes a clearly defined do-it-yourself rhetoric in new wave music. [...] This do-it-yourself aspect extends both to a kind of virtuosic amateurism among the musicians, and to the modes of music production itself».<sup>101</sup>

Populærmusikkforskeren Theo Cateforis forteller at New Wave først var synonymt med punk, men at innen 1978 var sjangeren forbundet med band «whose music derived from punk's caustic energy, but was rendered more stylish and accessible».<sup>102</sup> Dette har farget omtalen av New Wave siden. Sjangeren trekkes ofte frem enten som en utvannet versjon av punkens mer «autentiske» raseri, og som en lett markedsførbar, men essensielt meningsløs, sjanger uten enighet om hva den skal være eller inneholde, argumenterer Cateforis.<sup>103</sup> Derfor er det vanskelig å si mye om New Wave i kontekst av denne oppgaven, utover at sjangeren sprang ut av punk og ble senere plukket opp av musikk industrien og kommersialisert. Dermed ble New Wave etter hvert også sett ned på og kritisert av punkere, som ikke opplevde denne musikken som autentisk. En av de mer kjente motreaksjonene til New Wave var No-Wavescenen.

### *No-Wave og undergrunnen*

Medlemmene i Sonic Youth hadde allerede før de ga ut sin første utgivelse Sonic Youth EP et komplekst sett med referanser og inspirasjonskilder som påvirket hvordan de skrev, fremførte og tenkte om musikk. Som vi allerede har sett viser O'Meara hvordan de sosiokulturelle erfaringene bandmedlemmene opparbeidet seg av å bo i, og utøve musikk i, New York på sytti- og åttitallet kan ha påvirket dem. Og videre har vi sett på en rekke avvisninger som har oppstått i punkens diskurs med den øvrige populærkulturen, og trukket noen linjer frem mot Sonic Youths virke og det musikalske feltet det oppstod i.

---

<sup>98</sup> Tom Carson, "Rocket to Russia," in *Stranded: Rock And Roll for a Desert Island*, ed. Marcus Greil (New York: Da Capo, 1996). s. 108

<sup>99</sup> Bannister, *White Boys, White Noise*. s. 49

<sup>100</sup> John Covach, "Pangs of History In Late 1970s New-Wave Rock," in *Analyzing Popular Music*, ed. Allan F. Moore (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). s. 174

<sup>101</sup> Warner and Cox, *Audio Culture*. s. 52

<sup>102</sup> Theo Cateforis, *Are We Not New Wave? Modern Pop at the Turn of the 1980s* (Ann Arbor: the University of Michigan Press, 2011), <https://doi.org/10.3998/mpub.152565>. s. 10

<sup>103</sup> Cateforis, *Are We Not New Wave? Modern Pop at the Turn of the 1980s*. s. 11

Videre er det naturlig å se nærmere på bandets uttalte musikalske referanser og hvordan de kan relateres til punkens diskurser. Disse referansene strekker seg over et bredere spekter enn man kanskje ville forventet av undergrunnsmusikere på tidlig åttital, fra punk og rock til minimalisme og frijazz. Derfor er det viktig å kartlegge disse referansene og hvordan Sonic Youth som band og individer relaterer til dem før vi ser nærmere på hvordan de gir utslag i musikken deres. Det er også nødvendig å se på samarbeidet deres med Branca, og hva dette har gjort for bandet musikalsk og påvirket hvordan de har promotert seg selv.

Fire band som medlemmene i Sonic Youth til stadighet nevner i intervju, spesielt i løpet av åttitallet er Mars, DNA, Contortions og Teenage Jesus and the Jerks. Alle disse var en del av en undersjanger av punken som oppsto sent på syttitallet, med idealer basert på «back-to-basics rock 'n' roll revival», hvor gitarbaserte sanger legges vekt på og en avvisning av dekadansen punkere opplevde som emblematiske for syttitallsrocken, i form av utstrakte soloer, kompliserte låtformer og fremvisning av virtuositet. Som sagt motsatte punkbandene seg disse elementene gjennom amatørisme og en minimalistisk tilnærming til låtskriving.<sup>104</sup> En større andel musikere i New York tok denne tilnærmingen videre med å lage musikk basert på forstyrrelser, uorden og dissonans som estetisk strategi. Disse nyvinningene var for det meste knyttet til de nabolagene i New York som i størst grad ble påvirket av den økonomiske nedgangen på slutten av syttitallet forklarer O'Meara.<sup>105</sup>

Innen overgangen til åttitallet, forteller Azerrad, var alle de originale punkebandene fra New York «either out of touch, out of gas, out of town, or out of existence».<sup>106</sup> Den første punkebølgen hadde avtatt. Den økonomiske nedgangen førte blant annet til billigere boliger i områder som Bronx og the East Village. Mange unge håpefulle som hadde strømmet til byen i håp om å delta i, eller bare oppleve, punken og kulturen rundt hadde strømmet til de billige boligene, og medlemmene i Sonic Youth var blant dem.<sup>107</sup> Men etter den første punkebølgens «bortgang» måtte disse ungdommene nå danne et eget fellesskap forteller Azerrad. Dette førte til en periode med musikalsk eksperimentering som tok mange former og spente mellom flere sjangre fra punk til disko.<sup>108</sup>

Ut av denne utviklingen oppsto No-Wave, som ble dannet av musikere som mislikte kommersialiseringen av New-Wavepunken. New-Wave var som sagt i begynnelsen en videreføring av punk, men med mer fokus på låtskriving og fengende melodier, noe som gjorde sjangeren lett å plukke opp og promotere for plateselskapene. No-Wavebandene ville kjempe mot denne kommersialiseringen, og lagde musikk som ikke kunne "assimileres" av plateselskapene like enkelt, forklarer Azerrad. Derimot har Bernard Gendron en annen forklaring. Nemlig at No-Wave oppsto som et spill på New Wave begrepet, som slik vi har sett var nesten ensbetydende med punk mot slutten av syttitallet.<sup>109</sup> No-Wave er derfor kanskje ikke en avvisning av New Wave som kommersialisert pop-orientert postpunk, som er det narrative man gjerne hører mest i dag og som Azerrad også viderefører, siden denne betydningen oppsto tidlig på åttitallet ifølge O'Meara.<sup>110</sup> No-Wave tok vekk mye av det harmoniske og melodiske fra rocken og

---

<sup>104</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 1

<sup>105</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 1

<sup>106</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 231

<sup>107</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 243

<sup>108</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 231

<sup>109</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 2

<sup>110</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 2

dyrket i stedet punkens mer forstyrrende og harde klanger med mer komplekse rytmer. Utøverne innen No-Wave jobbet innen punkens estetikk for å «transendere» selve punken, og amatørismen i rock ble en mulighet for å utforske nye former og klanger, forklarer Gendron.<sup>111</sup>

Stilmessig var No-Wave dissonant og minimalistisk forklarer O'Meara, og trekker frem DNAs «5:30» og Mars' «Helen Fordsdale» som eksempler på låter innen No-Wave med en minimalistisk og Avant-Gardebasert tilnærming til form, som står i motsetning til den første amerikanske punkebølgens fokus på fengende melodier og dansbare rytmer.<sup>112</sup>

«the relentlessly inaccessible, guitar-based songs of bands like DNA and Mars emerged from an aesthetic of dissonant noise intimately tied to ideas of the avant-garde in popular culture as a whole.»<sup>113</sup>

No-Wavescenen ble oppløst etter at Brian Eno ga ut en samleplate ved navn No New York i 1978 som kun inkluderte fire band: Teenage Jesus and the Jerks, DNA, Mars og the Contortions. Albumet var fra Enos side ment å dokumentere en av de mindre undergrunnsjangrene i New York som ellers ikke hadde fått mye oppmerksomhet, men førte til scenens oppbrudd på grunn av splittelsen og sjalusien den førte til mellom bandene som ble inkludert på platen og de som ikke ble det - et skille som gikk mellom øst og vest i Downtown-området; mellom «popgruppene» i the East Village som ble inkludert på samleplaten, og «kunstrockerne» i SoHo hvor blant annet komponisten Glenn Branca deltok med sitt band Theoretical Girls før overgangen hans fra punk til nymusikk.<sup>114</sup>

På samme tid knyttet undergrunnsmiljøene og kunstmiljøene i New York tettere bånd. Azzerad trekker frem band og artister som Laurie Anderson og Talking Heads, som ville forene kunst og rock - høy og lav kultur. I tillegg hadde flere av de klassiske minimalistene i New York, den såkalte "Downtown School", knytninger til undergrunnsrocken. Phillip Glass var mentor for bandet Polyrock, Glenn Branca spilte som nevnt selv i No-Wave bandet Theoretical Girls før han ble komponist, og hyrte på et tidspunkt inn begge gitaristene i det fremtidige Sonic Youth for å fremføre komposisjonene sine med et større gitarensemble. Etter hvert skulle Branca også gi ut Sonic Youths første Ep på sitt eget selskap. Ser vi litt lengre tilbake hadde også La Monte Young jobbet en del med det prototypiske undergrunns- og kunstrockbandet the Velvet Underground. Dette bandet og kan igjen knyttes til Branca via minimalisten Rhys Chatham som hadde jobbet med begge to, og var delvis ansvarlig for Brancas overgang til komposisjon og hans besettelse med overtonerekken som var bakgrunnen for hans utforsking av åpne stemninger og øredøvende volum. Det var disse stiltrekkene som Branca opparbeidet som igjen inspirerte gitaristene i Sonic Youth. Dermed kan vi si at Sonic Youth springer ut av en lengre tradisjon av samarbeid mellom downtown-siden av det klassiske miljøet i New York og de mer eksperimentelle undergrunnsbandene.

Medlemmene i Sonic Youth fikk overvært flere av bandene fra punk- og No-Wave scenene, og var godt musikalsk kjent med disse bandene innen de selv startet å spille, og knyttet etter hvert også profesjonelle bånd med dem. Men som bassist Kim Gordon

---

<sup>111</sup> Bernard Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club : popular music and the avant-garde* (Chicago: University of Chicago Press, 2002). s. 269; 281

<sup>112</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 2-3

<sup>113</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 5

<sup>114</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 80; Gendron, *Between Montmartre and the Mudd Club*. s. 292

advarer, «Even though Sonic Youth is associated with it, it would be wrong to call us No Wave. We didn't sound No Wave. We just built something out of it».<sup>115</sup> Gjennom komponisten Glenn Branca fikk bandet også et innblikk i, og i kritikernes og lytternes øyne knytninger til, den "høyere" kunstsfæren i New York. O'Meara påpeker at Branca ikke hadde fullt så mye kapital hos kritikere og komponister i nymusikkmiljøet som man gjerne får inntrykk av når han omtales i ettertid. I det han krysset stadig lengre over til kunstsiden av kunstrodden og forsøkte å krysse helt over til nymusikkmiljøet, ble anmeldelsene av komposisjonene hans og fremføringene av dem stadig mer negative. Branca gikk fra å bli sett som en «exciting primitive» til en musikalsk analfabet forklarer hun. Men når han i dag nevnes, gjerne i samme åndedrag som Sonic Youth, er det ikke nødvendigvis som en kuriositet i den nyere klassiske musikkhistorien, men ofte som en energisk og visjonær punkegitarist som hevdet seg som en minimalistisk komponist og tok inn gitaristene i Sonic Youth som sine protesjeer. O'Meara trekker også frem at i likhet med Sonic Youths forsøk på å trekke kritikernes fokus vekk fra deres forhold til Branca, forsøkte Branca selv å kvitte seg med referansene til punken og minimalisten Rhys Chatham, ved å påstå at hans interesse for overtonerekken, klang og volum stammer fra før han en gang flyttet til New York.<sup>116</sup> Så vi ser både hos Sonic Youth og deres «mentor» et ønske og forsøk på å definere seg selv og sin musikk uavhengig av kritikere, men med motsatte formål: Branca ville kvitte seg med båndene til rock og punk for å hevde seg innen den klassiske kunstsfæren, og det var denne forbindelsen til det høykulturelle Sonic Youth forsøkte å nedtone ved å insistere på sine røtter fra rocken og undergrunnen.

## 2.7 Støy som sjanger

«Noise-rock» oppsto som subsjanger og begrep på midten av åttitallet, få år etter Sonic Youth startet som band. O'Meara krediterer bandet som ett av opphavene til begrepet, men kritiserer bruken av støy som sjangerbegrep av flere grunner. Først og fremst fordi det ikke er noen enighet om hva støy som sjangerbegrep faktisk prøver å definere. I denne sammenhengen kan man definere støy «negativt» (musikk som ikke forholder seg til konvensjonelle tanker om melodi, harmoni og form), slik Hegarty argumenterer for «[Noise] is negatively defined – i.e. by what it is not».<sup>117</sup> O'Meara legger til at støy som sjanger også ofte defineres «positivt» etter hvorvidt den inneholder gitte realiseringer av akustisk støy (musikk som inneholder feedback, vreg og andre støymarkører). Negative og Positive definisjoner av støy som sjanger er altså ikke ment å reflektere verdier eller bedømmelser av musikken her. I stedet kommuniserer de hvorvidt støyen defineres ut ifra hvilke musikalske parameter den ekskluderer (negativt definert) eller hvilke parameter den aktivt utnytter (positivt definert, positivistisk forståelse). O'Meara mener disse definisjonene henholdsvis omgår spørsmålet om hva støyen gjør til fordel for hva den *ikke* gjør (negativ definisjon), og lar et bredt sett med lyder og teknikker definere musikk som støy-rock muligens på bekostning av en dypere forståelse av annet innhold i musikken (positiv definisjon). Hun påpeker at begge forståelsene er problematiske og lite dekkende når man snakker om musikken som betegnes som støy-rock og spesielt Sonic Youth. Bandet avviste støybegrepet når kritikerne begynte å bruke det om deres musikk. De mislikte begrepet fordi de mente kritikerne brukte det for generelt og lot «støy» omfatte all dissonans. I tillegg ble støy som sjangerbegrep brukt for å sette et skille mellom band som Sonic Youth og band med mer allmenn appell, «[...] It's ghettoizing so

---

<sup>115</sup> Kim Gordon, *Girl in a Band: A Memoir* (London: Faber & Faber Ltd, 2015). s. 101

<sup>116</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 87

<sup>117</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 5

that you don't have to relate bands like us to The Smiths.» uttalte bassist og vokalist Kim Gordon.<sup>118</sup>

Å omtale musikk som støy eller støy-rock kan med andre ord påvirke mottagelsen av musikken negativt. I følge O'Meara er dette fordi støy, uansett hvilken form det tar, vanskelig lar seg definere som noe forstyrrende eller motstående i det det blir en sjangermarkør i den positive forstanden. Støy som sjangerbegrep gjør nettopp dette mener hun – det kodifiserer forstyrrende lyder og praksiser som sjangermarkører, og plasserer dem i en ryddig musikalsk diskurs som i verste fall kan uskadeliggjøre alle manifestasjoner av støy i sjangeren.<sup>119</sup> Her kan vi trekke linjer til Varése. Som vi har sett argumenterte han også imot kodifisering av støy, nettopp fordi han mente dette kunne stagnere utviklingen av støy som musikalsk materiale. Dermed kan man forstå hvorfor medlemmene i Sonic Youth ikke likte støybegrepet i begynnelsen: når det brukes for ukritisk visker det bort nyansene i musikken deres og omgår kritikken deres av populærmusikk. Men O'Meara påpeker at til tross for begrepets tveeggede natur i den kritiske diskursen, godtok bandet etter hvert denne merkelappen ettersom de gikk fra å ta del i en opposisjonell musikalsk «ghetto» til å bli sentrale skikkelser i en subsjanger som av egen natur undergraver den musikalske motstanden den grunner i – støyen.

## 2.8 Sonic Youth og støy

Som vi har sett likte ikke Sonic Youth hvordan media anvende støybegrepet om deres musikk, men det startet ikke slik. Thurston Moore oppfordret i begynnelsen sitt eget og andre band til å ta i bruk denne merkelappen. Denne omfavnelsen av støybegrepet var i utgangspunktet ironisk, og i reaksjon til et intervju i SoHo Weekly med klubbeier Robert Boykin som mente grunnen til at utestedet hans, Hurrah, gikk konkurs i 1980 var fordi rockebandene i New York var blitt for forstyrrende og utilgjengelige. «They all sound like noise» uttalte Boykin ifølge Kim Gordon. Hun forklarer videre at det var en stor fornærmelse å få merkelappen «støy» festet på seg og sin musikk på denne tiden, «*noise* was an insult, a derogatory word, the most scornful word you could throw at music». <sup>120</sup> I respons til Boykins utsagn og lignende utsagn fra musikkpressen for øvrig arrangerte Moore en nidagers musikkfestival «Noise Fest», hvor undergrunnsband som slet med å finne lyttere ble booket og ble oppfordret til å ta i bruk støybegrepet om musikken sin. «Thurston said he wanted to reclaim the word *noise*, even though nobody really knew what a noise band was or was supposed to sound like». <sup>121</sup>

Som nevnt var det en sterk kobling mellom Branca og gitaristene i det da fremtidige Sonic Youth før bandet ble dannet. Moore og Rinaldo oppredte som en del av Brancas gitarensemble, blant annet på hans «Symphony No. 1». Gjennom dette samarbeidet ble gitaristene eksponert for andre måter å tilnærme seg elgitaren som instrument. Sammenligninger mellom Branca og Sonic Youth dukket ofte opp i anmeldelser av sistnevntes tidlige album, noe Moore ikke ønsket. I et leserinnlegg i the Village Voice presiserer han at Sonic Youth ikke etterstrebet å gjenskape Brancas symfonier i et rockebandformat, og de tok heller ikke utgangspunkt i hans komposisjoner. I stedet ville de inkorporere Brancas radikale teksturer og teatraliske tilnærming til sine veker i sin egen musikk. <sup>122</sup>

---

<sup>118</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 161

<sup>119</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 161 - 162

<sup>120</sup> Gordon, *Girl in a Band*. s. 120

<sup>121</sup> Gordon, *Girl in a Band*. s. 120

<sup>122</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 147



O'Meara viser som sagt i sine analyser av utvalgte låter fra Sonic Youths tidlige diskografi, at de i tillegg til å benytte seg av «akustisk støy» (direkte støyete lyder eller produksjon) også skapte en epistemologisk støy ved å skape friksjon mellom etablerte tanker om form og hvordan de selv tilnærmet seg form. Hun legger også til at en etablert basslinje og stødig trommegroove i disse låtene legger føringer for lytterens oppmerksomhet, for eksempel vil Sonic Youth rette oppmerksomhet mot de mer støyelige kvalitetene i låter når den etablerte basslinjen forsvinner.

«[...] Sonic Youth made rock both physically and epistemologically "noisy" – how they balanced rock-song order and threats to that order in their music by staging conflicts between song forms and ideas about song form.»

O'Meara trekker også frem bandets tydelige forsøk på å plassere seg innen den amerikanske rocketradisjonen og punk- og undergrunnsscenen i New York. I det tidligere nevnte brevet til the Village Voice nevner Moore flere av Sonic Youths musikalske referanser i et forsøk på å distansere seg fra Branca og nymusikkmiljøet på nedre Manhattan ifølge O'meara. Blant disse referansene nevnes godt etablerte punk- og undergrunnsband og artister som the Velvet Underground, Television, og Patti Smith. Moore insisterer på at Branca kun er én av disse mange referansene og inspirasjonskildene. Azerrad understreker også at selv om medlemmene i Sonic Youth genuint likte de bandene de trakk frem som inspirasjonskilder, var de også bevisste på hvorfor de snakket om disse bandene:

«The bands that Sonic Youth made sure to champion were, in a way, appropriated art, things that were recontextualized and made to shed new light on Sonic Youth itself. [...] The association with bands like Dinosaur Jr, Mudhoney, and Nirvana served to take the arty edge off Sonic Youth and emphasize their rock side».<sup>123</sup>

Med dette forsøker bandet altså å skape assosiasjoner mellom seg selv og kjente figurer i rock og punkmiljøet, mens de trekker fokus vekk fra koblingen til kunstmusikken uten å direkte avvise den. Rinaldo bemerket også til Azerrad at de prøvde presentere seg selv «amidst a universe or a society of stuff going on».<sup>124</sup> Azerrad knytter som vi ser denne måten å anvende inspirasjonskilder til «appropriasjonskunst», men også Andy Warhol spesifikt. Bandet likte Warhols verker godt fordi han, som de, blandet høy kunst og populærkultur. Utover det å appropriere andre band for å kontekstualisere seg selv utnyttet Sonic Youth også popkunstens appropriasjonskunst til albumcoverene sine ifølge Azerrad.<sup>125</sup> Appropriasjon i kunst spores tilbake til kubistens kollasjer og Marcel Duchamps «readymades», hvor objekter som aviser inkluderes i kunstverk eller presenteres som kunstverk og skal representere seg selv, med begrenset transformasjon.<sup>126</sup> Med popkunsten tok appropriasjonen form av reproduksjon, repetering og sidestilling av dagligdagse bilder fra populærkulturen. Ved å gjøre dette kunne man både spille og kritisere samtidens ideer og kulturelle trender.<sup>127</sup>

Ut ifra disse referansene er det også tydelig, påpeker O'Meara, at punken, og dens velvillige amatørisme, er bandets springbrett for musikalsk eksperimentering, mens inkluderingen av Creedence Clearwater Revival understreker at de også har en interesse i

<sup>123</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 264

<sup>124</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 264

<sup>125</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 264

<sup>126</sup> "Appropriation," u.å., accessed 05.12. 2020, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/appropriation>.

<sup>127</sup> "Pop Art," u.å., accessed 05. 12. 2020, [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/themes/pop-art/appropriation/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/pop-art/appropriation/).

den øvrige rockehistorien og dens praksiser. Bandet mente også selv at de deltok i videreføringen av den nyere rockehistorien ved å radikaliserer dens konvensjoner, til forskjell fra Branca som, slik vi har sett, posisjonerte seg som en Avant-Gardist og komponist.<sup>128</sup>

#### Mellom pop og kunst

Bandmedlemmenes interesse i å radikaliserer rockens konvensjoner var rettesnoren i deres undersøkelse og kritikk av rockens underliggende musikalske ideologier og antagelser, og er dermed viktig å ta i betraktning når man prøver å forklare deres støybruk tidlig i karrieren påpeker O'Meara. Denne interessen for rocken var også det som skilte Sonic Youth fra Branca fra tidlig av. De ville både hylle og kritisere de kreative mulighetene som allerede fantes i og var knyttet til rocken, og spesielt den elektriske gitaren. Derfor var de også avhengige av rockens konvensjoner for å strukturere og sette i perspektiv de mer «anarkistiske» delene av låtene – støyen. Denne motstanden mellom anarki og struktur er sentral i bandets tidlige utgivelser argumenterer O'Meara og kaller dette ganske passende for en «dialektikk av rammer og overskridelse».<sup>129</sup> Gjennom disse tidlige låtene kommenterer Sonic Youth rockens tilstand, historie, og mulige videre utvikling. Men bandet nøyer seg ikke med å bare observere og kritisere, de definerer låtene gjennom en gjenbruk og reevaluering av rockens underliggende antagelser og konvensjoner. Vi kan med dette si at Sonic Youths dialektikk av rammer og overskridelse knytter dem både til kunstmiljøet og populærkulturen – de tar utgangspunkt i rockens konvensjoner, men dekonstruerer og kommenterer på disse ved hjelp av støy.

#### Støygenererende elementer hos Sonic Youth

Nå som vi har sett flere perspektiver på hva støybegrepet kan inneholde og hvilken funksjon det kan ha, vil jeg se nærmere på noen konkrete måter Sonic Youth produserer støy i sin musikk, før vi går videre med analysene.

#### Preparering og alternativ stemming

En av tingene Moore og Rinaldo tok med seg fra tiden med Branca var bruken av alternative stemmingen av gitarer. De var ikke først ute med å stemme om gitarene sine slik, men de var de første som virkelig rettet oppmerksomhet mot og viste frem denne teknikken i komposisjon fremførelse, påpeker O'Meara. Punk -publikummet tok godt imot dette siden de, som vi har sett, satt mer pris på personlig uttrykk enn tekniske ferdigheter. Bruken av alternative stemmer signaliserte et fokus på idéer fremfor et ønske om å briljere med en teknisk vanskelig fremførelse, siden som Rinaldo uttrykker i *Our Band Could Be Your Life*: «When you tuned a guitar a new way, you were a beginner all over again and you could discover all sort of new things. It allowed us to throw out a whole broad body of knowledge about how to play the guitar.».<sup>130</sup> De brukte denne tilnærmingen med å kaste fra seg det de viste om gitaren for å «begynne på nytt» også da de skrev låtene til det som etter hvert ble platen *Bad Moon Rising*. De bestemte seg da for å «drepe» de gamle låtene sine ved å skifte bl.a. pickuper og stemming på alle gitarene sine, som på det punktet var reservert for spesifikke låter, slik at de ikke lengre var i stand til å spille disse låtene og var tvunget til å skrive noe nytt.<sup>131</sup> Altså strakk de kritikken av rockens konvensjoner helt til måten de stemte, spilte og tenkte om instrumentene sine. For gitarister er forholdet mellom gripebrettet, hvor

<sup>128</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 151

<sup>129</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 152

<sup>130</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 244

<sup>131</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 248

forskjellige toner befinner seg på brettet, og hvilke klanger man får ut av åpne strenger og flageoletter helt avgjørende for hvilke muligheter man ser eller hører for seg, noe O'Meara også påpeker.

«Many common alternate tunings place harmonies from a particular key area in easy reach, thus simplifying their performance. But Sonic Youth's arsenal of cheap electric guitars furnished the band with the tools to create an altogether different kind of music. [...] Rethinking the guitar's array of pitches revealed new compositional possibilities, challenging the band to remap the physical and aural space of music making».<sup>132</sup>

Avhengig av hvilken stemming de bruker kan valget av idiomatiske akkorder og melodier begrenses kraftig, spesielt med de stemmingene med to eller flere unisone strenger eller strengepar (som for eksempel F#F#GGAA). I tillegg vil unisone strengepar tilføre en viss grad av uunngåelig støy i form av mikrotonal «beating» som følge av små forskjeller mellom pitsj på de unisone strengene. Disse forskjellene er umulige å unngå siden endringer i romtemperatur, eller bare tøying av strengene kan gjøre dem litt ustemte. Som regel blir de ikke ustemte nok til at vi oppfatter tonen som en annen, men alltid nok til at en slags choruseffekt oppstår mellom unisont stemte strenger. Dette er vanligere på billigere konstruerte gitarer, som medlemmene i Sonic Youth ofte brukte før de gikk over til mer påkostede Jazzmastere og Telecastere.

Til tross for denne typen uunngåelig støy, og de idiomatiske begrensningene slike stemminger medfører, kan de også fasilitere et mer stabilt harmonisk sentrum, mener O'Meara, siden det å stemme en gitar til noen få utvalgte tonehøyder legger opp til at «[...] some melodic contours [are] much easier to play, and others more difficult».<sup>133</sup> Det vil etter min erfaring si at disse stemmingene oppmuntrer til bruk av dronetoner og en modal tilnærming til melodier og improvisasjon, mens komplekse harmoniske forløp kan bli veldig krevende. Bannister trekker også frem droner og pedaltoner som sentrale musikalske trekk i indie og andre post-punksjangere, som tilførte sjangeren en «jangly» eller skranglete karakter, og som er spesielt merkbart hos blant annet Sonic Youth.<sup>134</sup> Dette er noe Banister mener stammer fra svake bassfrekvenser på mange indieinspillinger som følge av billige instrumenter og studio. Dette medførte en «cheap and tinny sound» - eller et billig og metallisk lydbilde som favoriserer diskant og midtfrekvenser hvor gitarene ofte er mikset høy nok til å konkurrere med vokalen. Dette lydbildet, ifølge Bannister, brakte med seg en form for støy som indiebandene ville fremheve fremfor å begrense, siden dette tilførte musikken autentisitet.<sup>135</sup>

Moore og Ranaldo bruker jevnlig, også i dag, trommestikker, skrutrekkere eller andre perkussive slagredskaper og metallobjekter til å slå på eller legge under strengene for å produsere ellers utilgjengelige lyder, eller som provisoriske bottleneckslider og capoer (jeg kommer tilbake til disse begrepene i analyseseksjonen). Ranaldo knytter bruken av både disse prepareringene og de alternative stemmingene til utøvertradisjonene innen rock, og påpeker samtidig at de brukes for å avvise nettopp disse tradisjonene.<sup>136</sup> Slik tilfører gitaristenes spesifikke utøverpraksis nok et lag med ordensforstyrrende lydobjekter til rocken ved å ekskludere og avvise tradisjonelle spillestiler.

---

<sup>132</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 172

<sup>133</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 173

<sup>134</sup> Bannister, *White Boys, White Noise*. s. 71

<sup>135</sup> Bannister, *White Boys, White Noise*. s. 71

<sup>136</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 174

«Their songs celebrate rocks' traditions while critiquing its' assumptions; they perform punks' larger, social disruption of rocks' premises at the level of the song, juxtaposing anarchy and order, excess and frame. In the process they operated with the extremes of rock sound (as defined by the guitar), but also insisted on these sound's [sic] ability to create and sustain melodic and harmonic development. [...] Sonic youth reveals to the listener how disruptions and an attendant recycling and reevaluation of rocks' formal assumptions can structure and inspire the creation of music.».<sup>137</sup>

Her kan vi trekke linjer mellom Russolos ønske om å systematisere støy, og Sonic Youths insistering på at støyen de bruker kan skape og opprettholde melodisk og harmonisk utvikling i deres musikk, selv om bandet og Russolo omtaler to svært forskjellige musikalske kontekster for denne systematiseringen. Derimot var de i likhet med Varése, som vi har sett, også imot en kodifisering av støy, i hvert fall i en periode. Dette var fordi de mente kritikerne brukte støybegrepet for ukritisk, og reduserte begrepet til å være synonymt med dissonans. Men når vi ser bandmedlemmene anvende begreper fra den vestlige kunstmusikken, ser vi også at de ikke anvender dem slik man forventer. Rinaldo forteller oss i Azerrad, 2001 at når han og Moore jobbet med stemminger og melodier til låtene, prøvde de seg frem «[...] until they sounded hamonically pleasing. Whatever 'harmonic' meant to you at that time».<sup>138</sup> Her kommuniserer Rinaldo at det "harmoniske" for ham ikke nødvendigvis bygger på ideer fra den vestlige kunstmusikken, men er noe som er i konstant endring og heller tar utgangspunkt i hans og Moores betraktning i øyeblikket – det de kan enes om at låter bra. David Browne forteller også i sin biografi av bandet at gitaristene var bevisste på å alltid la gitarene være litt ustemte.

«The idea of having their guitars be not quite out of tune – but not quite *in* tune either – appealed to them on several levels. The approach could be heard in recordings not only by Branca but by the Velvet Underground and La Monte Young, meaning Sonic Youth could tap into an historical lineage they'd long admired».<sup>139</sup>

Browne påpeker også at å stemme gitarene alternativt og «ikke helt rent» var et valg gitristene tok delvis ut at nødvendighet. Flere av gitarene de brukte da de først startet bandet var av en billigere type, med byggekvalitet deretter, som ifølge Brown ikke holdt særlig godt på standard stemming. Løsningen for bandet ble, som vi har sett, å ta i bruk en rekke alternative stemminger og prepareringer for å trekke nye lyder ut av instrumentet. Til tross for at stemmingene bevisst ikke var helt rene jobbet de fortsatt innen det tempererte tolvtonesystemet, men disse nye klangmulighetene «gave us an advantage that we didn't have to play by the rules of the game, which was the main thing we were looking for», forteller Rinaldo.<sup>140</sup> Så bruken av prepareringer og alternative stemminger var ikke bare en måte å utvide gitarens klangpallett, men også et bindeledd til foregående band og musikere de så opp til, og en måte å bøte instrumentenes tekniske mangler. Det var også et signal fra bandet om at de bevisst ville bryte noen musikalske «spilleregler». Det er uklart nøyaktig hvilke regler eller hvilket «spill» Rinaldo refererer til her, men vi kan med relativ trygghet, ut i fra Sonic Youths

---

<sup>137</sup> O'Meara and Fink, "New York Noise." s. 183

<sup>138</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 244

<sup>139</sup> David Browne, *Goodbye 20th Century: Sonic Youth and the Rise of the Alternative Nation* (London: Piatkus, 2009). s. 105

<sup>140</sup> Browne, *Goodbye 20th Century*. s. 105

ønske om å radikaliserer rocken som vi har etablert, anta at det hovedsakelig er snakk om rockens og populærmusikkens spilleregler.

### *Spilling bak bro*

Når man spiller bak broen på en jazzmaster eller lignende gitarer, som gitaristene i Sonic Youth ofte gjorde, er de to sidene av strengene som skilles av broen ofte ikke helt i pitsj med hverandre. Dette er fordi gitarene ikke er ment å spilles på denne måten. For å forklare dette er det nyttig å se kort på konstruksjonen av disse gitarene. Ifølge Fenders nettsider var Jazzmasteren først lansert i 1958 og var ment å appellere til datidens jazzgitarister, som i stor grad fortsatt spilte på akustiske «archtop-gitarer».<sup>141</sup> Ett design fender hentet fra archtopgitarer var en såkalt flytende bro, en innretning som strengene hviler på, men som ikke er fastmontert i gitarkroppen. I tillegg til dette monterte de også et kombinert strengefeste og mekanisk vibratosystem. Kombinasjonen av disse designene førte til at det er en betydelig legde mellom strengefestet og broen, nok til at strengene kan vibrere – noe som var uvanlig for elektriske gitarer. Gitarmakerne hos fender så sannsynligvis ikke for seg at fremtidige gitarister ville spille på strengene i dette området på gitaren, som kan være en forklaring på hvorfor man ikke får muligheten til å intonere strengene bak broen. Dermed vil jazzmastere og lignende gitarer produsere ukvantiserte, eller «ustemte» pitsj om man slår an en streng bak broen.

Den resulterende lyden av å spille bak broen kan knyttes til begreper Michael Maierhof (Cassidy og Einbond 2013) trekker frem som sentrale for sin bruk av preparerte instrumenter og klanger hvor pitsj ikke er det mest sentrale element. Sett i tråd med disse begrepene kan spilling bak bro og de resulterende lydene beskrives som et lydkompleks bestående av splittede lyder som følge av en ny aktivator. En *ny aktivator* er en ny eller uvanlig måte å igangsette vibrasjoner i et instrument.<sup>142</sup> her: å slå an en streng utenom det tiltenkte området. En *splittet lyd* tar utgangspunkt i en idiomatisk spilleteknikk for å produsere ellers utilgjengelige klanger, eller å bruke en gitt lyd for å igangsette en ny prosess for å produsere en annen lyd.<sup>143</sup> Maierhof trekker dette frem som et resultat av preparering av instrumenter, men her genereres de av spilling bak bro (idiomatisk teknikk som har blitt ny aktivator), og produserer en kompleks overtoneklang som tradisjonelt sett ikke vil kunne fremstilles på en gitar. Et *Lydkompleks*, eller «Klangkomplexe», er en lyd bestående av flere elementer som gjerne kombinerer flere av teknikkene Maierhof nevner, og danner basisen for hvordan han tenker på, produserer og analyserer upitsjede eller ikke-pitsjsentriske lyder i en støymusikalsk kontekst.<sup>144</sup> Her fremkommer et lydkompleks av strengvibrasjoner bak og foran broen på gitarene: et resultat av en lyd splittet som følge av en ny aktivator. I tillegg til dette kan man trekke frem Moore og Randalos omstemming av gitarene til G G D D D# D# (fra lavt til høyt, det er uvisst hvilken oktav hver streng er stemt til.<sup>145</sup>) på låten «kill Yr Idols» som vi skal analysere senere, som en preparering av gitarene som bidrar til lydkomplekset. Dette fordi, som Wallmark påpeker i *the Sound of Evil; Timbre, Body and Sacred Violence in*

---

<sup>141</sup> "Jazz Bomb. Surf Staple. Indie Icon: A Jazzmaster History," Fender.com, accessed 05.12. 2020, <https://www.fender.com/articles/gear/jazz-bomb-surf-staple-indie-icon-a-jazzmaster-history>.

<sup>142</sup> Aaron Cassidy and Aaron Einbond, *Noise in and as music* (Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2013). S. 134

<sup>143</sup> Cassidy and Einbond, *Noise in and as music*. s. 134

<sup>144</sup> Cassidy and Einbond, *Noise in and as music*. s. 131

<sup>145</sup> Lawrence, Chris. Sonic Youth Tuning Tutorial.

<http://www.sonicyouth.com/mustang/tab/tuning.html>

*Death Metal*, at nedstemte og tykkere strenger fører til en mer kompleks overtonestruktur, med mer uforutsigbare svingninger.<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> Robert Fink, Melinda Latour, and Zachary Wallmark, *The relentless pursuit of tone : timbre in popular music* (New York: Oxford University Press, 2018). s. 71

## 3. Analyser

### 3.1 Modeller

Nå som vi har redegjort noen sentrale historiske og teoretiske perspektiver på støy, og sett på rockens utvikling frem til No-Wave og hvordan Sonic Youth kan passe inn i en diskusjon om disse, er det på tide å sette disse perspektivene og teoriene i praksis. I innledningen spurte jeg:

Hvordan gav medlemmene i Sonic Youths navigasjon i krysningspunktet mellom populærmusikk og eksperimentell- og kunstmusikk utslag i deres tilnærming til låtskriving, og hvordan påvirker tilførselen av støy fortolkningen av kompositoriske og produksjonsmessige elementer fra den populærmusikalske arena, spesifikt Sonic Youths musikk? Og formålet med denne problemstillingen er som sagt å finne og anvende analytiske verktøy for å snakke om og forstå bruken av og funksjonen til støy i og som musikk, med spesielt søkelys på de populærmusikalske utgivelsene til bandet Sonic Youth. Vi har allerede funnet et sett med begreper og teorier vi kan anvende for å snakke om støy i og som musikk, og vi har sett på den musikalske konteksten bandet oppsto i, en krysning mellom populærmusikk og kunstmusikk, og hvordan de forholder seg til den. Nå skal vi anvende dette i analyser av låten «kill Yr Idols», og albumet *Bad Moon Rising*, for å se hvordan denne konteksten kommer til uttrykk i musikken og hvordan støybegrepet kan relateres til den. Disse analyse vil være auditive fordi det ikke finnes noen nedskrevet versjon av disse låtene. Alt av arrangering og komponering er gjort muntlig mellom bandmedlemmene.

På «kill Yr Idols» kommer jeg først til å gi en skjematisk fremstilling av låten, før jeg gjør en dypere analyse av formen og teksten. Med *Bad Moon Rising* gjør jeg en kortere analyse av hver enkelt låt i den rekkefølgen de opptre på albumet, før jeg tar et mer overordnet blikk over albumet og dets temaer og hvordan støybegrepet kan relateres, med bakgrunn i de teorier, begrep og kontekster vi har sett på tidligere. En utfordring med disse analysene er at Sonic Youths tekster ofte kan være vanskelige å tolke. Azerrad sier om tekstene til bandet at «the lyrics are guarded – often they are opaque, even nonsensical; when they are personal they are heavily veiled», men som professor i media og kommunikasjonsstudier David Machin argumenterer kan til og med tilsynelatende uforståelige tekster kommunisere diskurser, identiteter og verdier.<sup>147</sup> Jeg kommer som sagt også til å benytte mer konvensjonelle populærmusikalske analyseverktøy. Dvs at jeg ser på form, harmonikk, melodier og rytmikk, og relaterer det jeg observerer ut i fra disse parameterne til vestlige musikalske uttrykk som akkordfunksjoner, modalitet og instrumenttekniske begreper der det er nyttig, men fokuset vil fortsatt være å se hvordan disse opptre sett sammen med støybegrepet.

### 3.2 Begrepsavklaring

Før vi begir oss ut på analysene er det nødvendig med noe begrepsavklaring. I de følgende analysene kommer jeg til å måtte ta i bruk en rekke tekniske begreper knyttet til produksjon, spilleteknikk, og musikkutstyr som gitarer og pedaler. Jeg velger å forklare disse begrepene her slik at analysene ikke heftes av for mange forklaringer av små begrep.

---

<sup>147</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 259; David Machin, *Analysing popular music : image, sound, text* (London: SAGE, 2010). s. 77

### Produksjonsrelaterte begreper

Å «fade», fra engelsk, betyr å gradvis heve eller senke volumet på enkelte elementer for å bringe dem inn eller ut av lydbildet. Dette kan også gjøres med en hel mix, altså hele lydbildet, og brukes som oftest innlede eller avslutte en låt.

EQ eller «equalization», handler om å justere de forskjellige frekvensområdene, ofte delt inn i bass, midt, og diskant, for å balansere en mix.<sup>148</sup>

«Panning» betyr å justere lydnivået på et lydelement forskjellig mellom to eller flere kanaler for slik at lytteren får en opplevelse av rom, og lyders plass i det rommet i lydbildet. En «hard» panning betyr at man justerer volum høyt i én kanal og skrur det helt ned i en annen, dermed opplever lytteren at en lyd kommer enten fra sin høyre eller venstre side.<sup>149</sup>

### Instrument-tekniske begreper

Her forklarer jeg enkelte spilletekniske og utstyrsspesifikke begreper slik de anvendes i «gitarvokabularet».

«Bending», hentet fra engelsk innebærer at man tøyer en streng på tvers av gripebrettet. Dette er ofte den eneste måten å utføre en glissando eller portamento mellom to kvantiserte pitsj på gitaren. Dette er også en vanlig, men ikke den eneste, måten å utføre vibrato på gitaren.

En «Doublestop» også hentet fra engelsk, refererer til å slå an to toner samtidig på et strykeinstrument. Men dette begrepet er også hentet inn i gitarvokabularet, og for elektriske gitarer innebærer en doublestop som regel også at man lar den ene tonen klinge mens man utfører en legatobevegelse til en ny, gjerne høyere, tone. Jimi Hendrix er kjent for å utnytte dette ofte og låten «the Wind cries Mary» er et godt eksempel på dette.

### Vibrato

Vibrato er et begrep de fleste er kjent med, men siden det er flere måter å produsere vibrato på en elektrisk gitar er det nyttig å si noe kort om hvordan man ofte gjør dette, noe som blir nyttig i analysene senere. Som nevnt er bending en av de vanligste måter å produsere vibrato på en gitar, Heretter kalt venstrehåndsvibrato for å skille dette fra en enkelt «bend». Flere gitarmodeller har også påmontert et kombinert strengefeste og vibratosystem man styrer med høye hånd, heretter referert til som «mekanisk» vibrato Fordelen med disse er at man kan slippe å bende en streng før man utfører en vibrato, og man kan utføre mekanisk vibrato på en hel akkord som er svært krevende med venstrehåndsvibrato. Avhengig av hvilket vibratosystem som monteres kan man oppnå alt fra en ekstrem, oktavspenn-vibrato, til grunnere mikrotonal type vibrato. De vibratosystemene gitaristene i Sonic Youth som oftest benytter, ofte referert til som Jazzmaster- eller Jaguarvibrato etter gitarmodellene de først ble montert på, sitter et sted mellom disse ytterpunktene.

En tredje måte å produsere vibrato, er ved hjelp av «pedaler» – små til mellomstore elektroniske bokser man kobler mellom gitar og forsterker, som produserer bestemte effekter. Vibrato i pedalform produseres som oftest ved hjelp av en modulert

---

<sup>148</sup> Michael Hahn, "Equalization 101: Everything Musicians Need to Know about EQ," LANDR, 2018, <https://blog.landr.com/eq-basics-everything-musicians-need-know-eq/>.

<sup>149</sup> Roy Seydel, "How To Use Panning To Get Bigger Sound In Your Mix," LANDR, 2016, <https://blog.landr.com/use-panning-get-massive-width-mix/>.



«delaylinje». Det vil si at gitarsignalet plukkes opp, av en buffer som mikroopptak. Bufferen venter en satt tid (noen få millisekunder) før den sender signalet videre til forsterkeren, og en tidsforsinkelse eller «delay» oppstår. Denne tidsforsinkelsen vil samtidig moduleres, eller forkortes og forlenges i regelmessige intervaller kontrollert av en lavfrekvent sinusbølge. Gjennom dette produseres en vibratoeffekt fordi moduleringen fører til «opptaket» av gitarsignalet spilles av raskere og saktere. Vi kan sammenligne dette med hvordan en hel låt vil moduleres opp eller ned i pitsj om vi justerer avspillingshastigheten på en platespiller eller i en DAW.

En «Slide» og en «capo» er to verktøy gitarister ofte har. En «slide» (hentet fra engelsk) er et rør av glass eller metall man plasserer på venstre hånd. Sliden hviles så på strengene uten å trykke dem ned mot gripebrettet. Dette lar gitaristen fritt spille glissandoer og blåtoner uten å måtte bende strengene. En capo, fra det italisenske «capotasto» refererer til en klemme man kan flytte oppover gitarhalsen.<sup>150</sup> Dette kan innskrenke gitarens mensur betraktelig, men gir også muligheten til å benytte akkordvoicinger og klangfarger som krever åpne strenger i høyere toneleie. En capo kan dermed enkelt forklart gi muligheten til å «stemme» gitaren i høyere toneleie.

#### *Gain, overdrive, og vring*

Dette er tre begreper som ofte brukes om hverandre av gitarister, men som refererer til forskjellige ting. Gain referer til hvor mye et (gitar) signal forsterkes og har i utgangspunktet ingenting med forvrengning å gjøre, før utstyret som skal forsterke gitarsignalet ikke lengre klarer å gjengi en trofast kopi av det. Her kommer begrepet «clipping» inn, som refererer til en utflating av ytterpunktene til en sinusbølge.<sup>151</sup> Det lydlige resultat av dette er det vi kaller vring eller overstyring på norsk, og som i gitarvokabularet deles inn i «overdrive», «distortion» og «fuzz» når de produseres i pedalformat. Det er ofte flytende overganger mellom disse begrepene, men de brukes gjerne for å referere til forskjellige grader av forvrengning. En overdrive sammenlignes ofte med vring fra rørforsterkere og beskrives gjerne med adjektiver so «myk» og «mørk». En fuzz representerer oftere en total forvrengning eller «ødeleggelse» (ikke nødvendigvis i negativ forstand) av gitarsignalet, mens en distortion kan med noen begrensninger bevege seg mellom disse ytterpunktene.

«Scooping» eller en scooped lyd er relatert både til vring og EQ. Begrepet referer til en drastisk attenuering av midtfrekvenser som man kan oppnå enten gjennom å manuelt skru ned disse frekvensene på en forsterker, pedal eller studiokonsoll, eller gjennom bruk av spesifikke vringpedaler. Electro Harmonix sin Big Muff fuzz er et eksempel på dette, og har en såkalt mid-scoop.<sup>152</sup> Når band som My Bloody Valentine bruker denne pedalen har det effekten av at svert høylytte og forvrengte gitarer oppleves som at de sitter lengre «bak» i lydbildet og gir plass vokal som ofte består i hovedsak av disse midtfrekvensene som «scoopes» ut av gitarsignalet.

---

<sup>150</sup> Merriam-Webster.com, "s.v. «Capotasto»." <https://www.merriam-webster.com/dictionary/capotasto>.

<sup>151</sup> Chris Fantana, "Amplifier FAQ: What is the difference between gain, overdrive, and distortion?," (2020). <https://guitar.com/features/opinion-analysis/amplifier-faq-what-is-the-difference-between-gain-overdrive-and-distortion/>.

<sup>152</sup> Coda Effects, "Big Muff tonestack : dealing with mids frequencies ". <https://www.coda-effects.com/p/big-muff-tonestack-dealing-with-mids.html>.

### 3.3 Kill Yr Idols

A: 0.00 – 0.15	Intro: kun gitarer 8 takter	Totaktens rytmisk tema etableres. Gitarer panned hard til hver side. Venstre gitars EQ fremhever midtregisteret. Høyre gitar er «scoopet»; bass og topp aksentueres, og midtfrekvenser skrues ned. <sup>153</sup>
0.15 – 0.29	Trommer og bass kommer inn 8 takter	«straight» beat i 4/4 med åttendeler på hi-hat. Bass spiller et riff basert på G og H i desimavstand.
0.29 – 0.43	1. «Vers» 8 takter	Vokal kommer inn i 2. takt og synger kun annenhver takt.
0.43 – 0.57	Bro/prechorus/første støyparti 8 takter	Trommer og bass spiller hardere. V. Git legger seg i høyt leie og spiller dissonante intervall med tremolo og «bending». H. Git veksler mellom første takt av sitt tema og tremolospilling av diss. Intervall opp og ned i midtregister, med overdreven bruk av mekanisk vibrato.
0.57 – 1.10	1 «refreng» 7,5 takter	Overgang til B-del utløses av frasen «Your confusion is Sex», og med dette kuttes to slag fra de etablerte åttetaktersperiodene.
B: 1.10 – 1.34	B-del, støybasert, todelt form. A-del fri, b-del 8 takter pluss mindre fridel.	Gitarer går umiddelbart over til å spille bak bro med tremolo; H.git med overdreven vibrato bruk, V. git veksler mellom mikrofoner. Trommer «queuer» akselererende b-del med én takt sekstendeler på skarptomme. Bass spiller åpne kvinter med fuzz. Etter 8 takter fortsetter en stadig mer lo-fi oppbygning før tr. Slår av med eneste crash-slag i låten.
A: 1.34 – 1.54	Repetisjon av intro, åtte takter, med 4 taker innledning. Kun gitarer	H. gitar begynner sitt tema på nytt, mens V. git fortsetter med støy i høyt leie fra B-del i fire takter.
1.54 – 2.20	Tekstløst «vers» og «bro», 16 takter. Trommer og bas kommer inn. Accelerando og crescendo siste fire takter	Kun tema i 12 første taker før V. git spiller doublestops med bending hver halvnote i fire takter, samtidig som H. Git legger tremolofigurer i litt høyere leie enn tidligere. Bygger opp inn til andre refrang.
2.20 – 2.51	«refreng» 7,5 takt pluss utspill/outro	V.git sine doublestops spilles nå på hver fjerdedel før vokal kommer inn, svært anstrengt. Gitarer returnerer til tremolospill og bending som tidligere. Trommer, bass, og H. Git slås av med samme frase som innledet B-del.

<sup>153</sup> Fink, Latour, and Wallmark, *The relentless pursuit of tone : timbre in popular music*. S. 69

		Deretter flyttes V.git sin tremolofigur nedover gitarhalsen, mens Moore holder på siste tone til gitaren legger av.
--	--	---

## Form

Låten har en overordnet ABA' form, hvor A-delene består av tradisjonell Vers/bro/refreng-oppbygging. B-delen fungerer som katalysator for et brudd med, og en dekonstruksjon av, den tradisjonelle formstrukturen som antydes av teksten i A.

Det er også tydelig at sangteksten og det instrumentale bygger på to forskjellige formprinsipper. Teksten er formmessig bygd opp etter en tradisjonell popform, med intro, Vers, prechorus/bro og refrang, mens det instrumentale følger en åpen eller utvidet form hvor dynamikk og variasjon i lydbildet signaliserer nye hendelser.<sup>154</sup>

Jeg opplever en slags dissonans mellom disse to samtidige formene. hvor funksjonene til formdelene teksten bygger på undergraves av det instrumentale. Dette ser vi allerede i overgang fra første bro/prechorus til refrang. Broen ligger her på en høyere dynamisk nivå enn refranget, som tradisjonelt sett ville vært et høydepunkt og hovedfokus i en pop eller rockelåt. Når broen da får denne oppmerksomheten, kan refranget oppleves mindre viktig av lytteren. Dette støttes av at refranget musikalsk sett er identisk til vers, og at det eneste som kvalifiserer tekstrefranget som refrang er at det repeteres én gang mot slutten.

B-delen innledes med den sentrale tekstfrasen «Your confusion is sex», og med dette kuttes to slag fra siste takt i refranget som igjen trekker oppmerksomhet vekk fra refranget. Vanligvis når man kutter slag i en takt er det for å komme raskere og gjerne overraskende inn i et refrang; Her har denne effekten blitt appropriert for å fremheve et brudd med etablerte popkonvensjoner slik sangteksten omhandler (dette diskuterer jeg senere) og B-delen bygges på.

Midtpartiet starter i det Moore lander på «sex» i teksten, hvorpå han og Ranaldo begynner å spille mellom bro og strengefeste på gitarene sine, og trommer og bass fader ut. Lyden som produseres slik av gitarene er noe mer «metallisk» enn de vanlige gitarlydene Ranaldo og Moore utnytter på låten, og det er litt lettere å skille de individuelle tonene i klangen de produserer, selv om lydene i seg selv fortsatt oppleves som litt ugjennomtrengelige. Dette er trolig fordi området bak broen på det som trolig er jazzmastere eller gitarer med lignende design, ikke blir plukket opp av mikrofonene til gitaren uten mye gain – noe de allerede utnytter gjennom effektpedaler og høyt volum. Når de da går over til å spille bak broen plukkes dette opp, men det sendes et mye lavere outputsignal til forsterkere og eventuelle pedaler, som fører til en betraktelig mindre forvrengt lyd. I tillegg vil spilling bak broen, slik vi har sett utløse overtoner gjennom sympatetiske vibrasjoner i de delene av strengene man «egentlig» skal spille på, dersom man ikke dekker over disse, og siden de vibrerer direkte over mikrofonene kan overtonene potensielt komme frem mye tydeligere enn de tonene man faktisk slår an. Jeg diskuterer teoretiske tilnærminger til dette senere.

Etter de komplekse klangene fra Moore og Ranaldo er etablert og de har begynt å variere de med overdreven mekanisk vibratobruk og veksling mellom mikrofoner, queuer trommeslager en accelerando og crescendo med en takt sekstendelsslag på

<sup>154</sup> Hans Erik Næss and Lene Pettersen, *Metodebok for kreative fag* (Oslo: Universitetsforl., 2017). s. 214

skarp tromme, som bygger opp til et klimaks før retur til A'. I løpet av denne oppbygningen beveger lydbildet seg fra et Hi-fi til et Lo-fi lydlandskap hvor de enkelte lyder blir vanskeligere å skille fra hverandre.<sup>155</sup> Selve oppbygningen består av åtte takter hvor trommer og bass akselererer over et bakteppe av klang fra gitarene, etterfulgt av en videre oppbygning og akselerasjon hvor de slutter å følge hverandre og det virker som om de fokuserer på å spille så fort og høyt som mulig. Resultatet er at de etter en kort stund når et «bristepunkt» hvor de ikke lengre kan øke tempo, heve dynamikk, eller spille hardere, og returnerer så til et lavere dynamisk plan hvor Ranaldo begynner å spille det rytmiske motivet igjen. Dette bristepunktet kan sammenlignes med Ablingers begrep «Rauschen» som er den totale mulighet for og metning av lyd, i en slags stase, eller Einbonds syn på støy som en «akustisk totalitet».<sup>156</sup> Begge deler refererer i bunn og grunn til en form for hvit støy, siden det vil være resultatet av en total metning og adspredelse av lyd. Ablinger sammenligner dette med «the Black Square», et stykke modernistisk billedkunst som er så stort og monokromt svart at tilskueren ikke har annet valg enn å filtrere ut deler av det. Bristepunktet Sonic Youth jobber seg opp mot i «kill Yr Idols» kan sammenlignes med den svarte firkanten siden de gradvis beveger seg mot en metning av lydbildet hvor det blir vanskeligere for lytteren å plukke ut enkeltlyder. Til forskjell fra billedkunsten er ikke denne totale metningen mulig å oppnå i et bandformat. Likevel oppfatter jeg det slik at en slik metning, i form av tempo, klangfarge, frekvenser og aggresjon, er det bandet prøver å oppnå.

På dette punktet kan man si vi er kommet tilbake til en ny A-del, med en repetisjon av intro, vers, bro og refreng, men med flere endringer. Før det første synges det ingen tekst over det nye verset, og i stedet for terrassedynamikk ser vi i likhet med B en gradvis crescendo, en overgang fra Hi-Fi til Lo-Fi, og i inngangen til refreng et en accelerando som fortsetter til et nytt «bristepunkt» nås, og Moore avslutter med et utspill med en nedadgående tremolofigur og en forlengelse av frasen «your confusion is sex». Slik signaliserer denne frasen en slags sirkelkomposisjon, hvor den første, relativt urørte, A-delen utelates. Vi kan også se på disse formdelenes funksjon som et slags tese/antitese/syntese-forløp, siden A' kombinerer A-delens refreng med B-delens dynamikk.

### Tekstanalyse

Ut i fra kontekst er det tydelig teksten at «kill Yr Idols» er rettet mot den velkjente musikkritikeren og selvtitulerte «dean of rock critics», Robert Christgau, som tidligere hadde gitt Sonic Youths utgivelse *Sonic Youth* og *Confusion is sex* anmeldelser som Thurston Moore ikke var fornøyd med. Tim Sommer, som tidligere spilte med Moore i bandet Even Worse, har bekreftet i ettertid at Moore berte nag mot Christgau på grunn av disse anmeldelsene.<sup>157</sup>

Teksten, slik jeg tolker den, er en tydelig avvisning av Christgau og hans kritiske virke, samt de etablerte pop- og rockemusikalske konvensjoner og praksiser han knyttes opp mot. Lytteren oppfordres til å ta del i denne avvisningen og en søken etter nye muligheter for meningsskaping innen feltet.

Jeg har kommet frem til dette gjennom en tekstanalyse som bygger på mulighetene for diskursanalyse innen populærmusikalske tekster som David Machin legger frem i *Analysing Popular music. Image, sound, text*. I en slik analyse presiserer Machin at man

---

<sup>155</sup> Warner and Cox, *Audio Culture*. s. 32

<sup>156</sup> Cassidy and Einbond, *Noise in and as music*. s. 5-9, 57-75

<sup>157</sup> Sommer, Inside Hook, 14.08.2018 <https://www.insidehook.com/article/music/yr-kill-yr-idols-inspired-sonic-youths-iconic-song>

må identifisere hvilke subjekt som skildres, hvordan de skildres, og hvordan de relateres til hverandre. Deretter kan man undersøke hvilke maktforhold som fremtrer mellom subjektene gjennom å se hvilke andre substantiv og verbprosesser de knyttes til. Gjennom dette kan man også trekke frem hvilke verdier teksten kommuniserer.<sup>158</sup> Deretter har jeg satt teksten opp mot det musikalske arrangementet for se hvordan de interagerer.

I don't know why  
You want to impress Christgau  
Let that shit die  
And find out the new goal

Kill your idols  
With sonic death  
It's the end of the world  
Your confusion is sex

#### *Subjekter i teksten*

*Førstepersonsfortelleren* er det første subjektet som presenteres, og Moore gjør ingen tydelige forsøk på å distansere seg fra dette subjektet og man kan dermed anta at han tiltaler lytteren som seg selv. Det er usikkert om subjektet, eller subjektene, som tiltales som «you» skal overlappes med lytteren. Sannsynligvis skal dette subjektet representere musikere fra Moores samtid. Dette fordi Moore påstår at denne personen, eller disse personene, vil imponere Christgau, noe vi med relativ sikkerhet kan si at kun musikere (og kanskje aspirerende musikkritikere) vil ha et ønske om. Christgau omtales kun i tredjeperson, selv om teksten er et svar til hans anmeldelser, og på denne måten kan vi si at han stenges ute av diskursen Moore bygger opp i låten.

Siden fortelleren snakker direkte til lytteren antydes en viss fortrolighet mellom disse, men også et maktforhold hvor Moore dominerer; Alle linjer, flere av dem imperativ, er rettet direkte fra Moore til lytteren. Christgau presenteres som en representant for et etablissement som Moore ser ned på og stiller seg uforstående til. Dermed oppstår det en konflikt mellom Moore og Christgau, de to subjektene som tilsynelatende har makt over lytteren, men Moore påpeker at lytteren også har en viss makt over Christgau. Gjennom den passive handlingen å ikke delta i kulturen Christgau representerer kan lytteren overta definisjonsmakten ved å «let that shit die/ and find out the new goal». Selv om begge disse linjene er imperativer, oppleves de mer som innbydelser enn befalinger. Den første linjen oppfordrer til den passive handlingen, å ikke delta, og den neste gir ingen eksempler på hva «det nye målet» er, men påpeker heller at det er en søken lytteren bør begi seg ut på.

#### *Tilknytning til andre substantiv og verbprosesser.*

«The World» kan sies å representere det feltet Christgau og andre etablerte kritikere og utøvere – idolene Moore oppfordrer til å drepe – skaper mening innen. At denne verden er kommet til enden kan bety at Moore mener dette feltet og diskursene som oppstår der er utdaterte, og at de står foran en uunngåelig endring i status quo. At lytterens bes drepe sine idoler med en «sonisk død», kan tolkes som at han bes ta aktiv del i den

---

<sup>158</sup> Machin, *Analysing popular music : image, sound, text.* s. 77-98

kommende endringen ved å dekonstruere de dominante prosessene som konstruerer mening i feltet. I dette tilfellet etablerte pop- og rockeformer, og det musikalske materialet som er tilgjengelig. Slik kan man skape rom for nye måter å konstruere mening, noe siste linje også påpeker. «Your confusion is sex» kan slik jeg tolker den innebære at forvirrelsen eller usikkerheten man kjenner på i møte med nye former for representasjon og meningsskapelse som regel er noe man deler med andre, og at en bearbeidelse av dette kan i seg selv være en gledelig prosess som kan føre til en ny forståelse. At denne frasen også danner en sirkelkomposisjon, som nevnt tidligere, peker på at dette er et viktig konsept i låten. Frasen innrammer B-delen og den dekonstruerte A-delen, slik at disse kan tolkes som det nye og forvirrende som lytteren inviteres til å ta del i. Denne dekonstruksjonen blir da stående som et eksempel i seg selv på hvordan lytteren kan ta del i den kommende endringen i feltet som Moore spår; han har drept popformen på samme måte han ber lytteren drepe sine idoler – med en sonisk død. Dette betyr imidlertid ikke at alle populærmusikalske aspekter ved musikken destrueres av dekonstruksjon, men snarere at dekonstruksjonen skaper rom for ny meningsskaping og fortolkning. Samtidig blir første A-del, som føyer seg mest etter tradisjonelle pop- og rockekonvensjoner, stående utenfor og kan dermed ha effekten av å speile måten Christgau utestenges fra diskursen i teksten. Dette kan tolkes i den retning at Moore har latt rockekritikeren dø med de gamle konvensjonene og staket ut en egen kurs.

### 3.3 Bad Moon Rising

Siden fire singler har blitt lagt til sporlisten på dette albumet siden første utgivelse, velger jeg å se bort i fra disse singlene i den følgende analysen. Jeg tar da utgangspunkt i sporlisten som er ført opp for den første amerikanske utgivelsen av *Bad Moon Rising* på Discogs.com.<sup>159</sup> Jeg kommer først til å gi noe relevant kulturell og historisk bakgrunnsinformasjon som sammen med Teoriseksjonen setter rammene for denne analysen. Deretter starter jeg analysen med å se på albumets enkelt elementer, dvs. jeg ser først på albumets cover, siden det sannsynligvis er hva den gjengse lytter ville blitt møtt med først i 1985. Deretter analyserer jeg de enkelte låtene hver for seg, før jeg ser på albumet som en samlet enhet, og trekker inn eventuelle teorier vi tidligere har gått igjennom og som ikke er naturlige å bruke på individuelt låtnivå.

#### Bakgrunn: Morgen i Amerika

Bad Moon Rising ble gitt ut i Mars 1985, få måneder atter Ronald Reagan hadde begynt sin andre presidentperiode. Reklamefilmen «Prouder, Stronger, Better», også kalt «Morning in America» etter åpningslinjen, regnes ofte som en av de mest suksessfulle valgkampsreklamene på amerikansk tv. Doktor Anthony J. Bennet forteller oss om Reagan-kampanjens motivasjon bak denne reklamen:

In 1980, Reagan had tellingly posed the question, "Are you better off than you were four years ago?" It was as if he was asking that question again of the American electorate. But whereas in 1980 he knew that voters would answer it in the negative, now in 1984 he was sure of a positive response. Thus, during these closing weeks of the campaign, the Reagan-Bush team was airing "upbeat, warm-feeling ads that dwelled on the nation's improved economy and sought to associate the President with the images of a content and well-off America at work and on the move,"—that it was indeed "Morning Again in America."<sup>160</sup>

Dette positive budskapet og en nasjon på vei ut av en rekke økonomiske, politiske og sosiale vanskeligheter klang derimot falskt for mange, spesielt medlemmene i Sonic Youth. Azerrad forteller oss at:

«1984 had a lot in common with 1969. The U.S. was intervening in two Vietnam-like civil wars; banks were failing at a rate not seen since the Depression; homeless people were flooding the streets; a new drug called crack was ravaging America's cities. And so Ronald Reagans campaign slogan [...] rang false to the members of Sonic Youth, who saw the effects of Reagans Regressive social policies on the streets of New York every day. "That was one of the reasons we wanted to do this americana themed record," Moore says. "In a way it was a reaction to that" ». <sup>161</sup>

Albumet var altså delvis en reaksjon på avviket mellom Reagan-kampanjens optimisme og tingenes tilstand, slik Sonic Youth opplevde det. Moore nevner også at albumet var tematisert etter «amerikana». Azerrad forteller oss at amerikana-musikken og merkelappen fikk økt popularitet i USA mot midten av åttitallet.

---

<sup>159</sup> "Sonic Youth - Bad Moon Rising", Discogs, updated 2020, accessed 11.12.2020, <https://www.discogs.com/Sonic-Youth-Bad-Moon-Rising/release/381545>.

<sup>160</sup> Anthony J. Bennett, "1984: "It's Morning Again in America", " *The Race for the White House from Reagan to Clinton* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), [https://doi.org/10.1057/9781137268600\\_3](https://doi.org/10.1057/9781137268600_3). s. 54

<sup>161</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 250

The country, plagued by fears of Japan's overpowering economic rise and terrorism from various Arab nations, suddenly turned very nationalistic. The music world was experiencing similar feelings. [...] There was a sudden profusion of "roots-rock" [...]. Bands like Tom Petty and the heartbreakers, John Cougar Mellencamp, and Bruce Springsteen brought Americana to the Mainstream.<sup>162</sup>

Det var med dette bakteppet Sonic Youth kalte sitt nye album *Bad Moon Rising*. Tittelen er hentet fra Creedence Clearwater Revivals låt fra 1969 av samme navn, og Azerrad informerer om at den kommer fra et gammelt blues-uttrykk for «an ominous situation ahead» - noe illevarslende eller ulmende på horisonten.<sup>163</sup> Rinaldo forteller at navnet er en måte å referere til bandet Creedence Clearwater Revival og annen musikk de vokste opp med, og for Moore var det også inspirert av at the Replacements, et punkband fra Minneapolis, hadde oppkalt sitt siste album etter «Let It Be» av the Beatles ikke lenge før.<sup>164</sup> *Låten* «Bad Moon Rising» kommenterte på Vietnamkrigen, snikmordene, og den sosiale og politiske uroen som preget sekstitallet. Gjennom å kommentere dette i en «villedende munter» låt viste Creedence Clearwater Revival at de nektet å ignorere samtidens harde realiteter argumenterer Azerrad, mens band som MC5, the Stooges og the Velvet Underground (band vi har etablert som inspirasjonskilder for Sonic Youth) dro denne motstanden lengre – og Sonic Youths *Bad Moon Rising* bygget på den samme avvisningen.<sup>165</sup> Azerrad låner et begrep fra kritiker Greil Marcus sin anmeldelse, først trykt i *Artforum*, av Sonic Youths første album *Confusion is Sex* for å beskrive denne motstanden og benektelsen av tingenes tilsynelatende tilstand – «Negation», eller negering.

### Negering

Negering, forklarer Marcus, «is the act that would make it self-evident to everyone that the world is not as it seems».<sup>166</sup> Negering kan produsere en reversering av perspektiv mener han, noe som kan knyttet opp til Sojas «thirthing»: inntakelsen av en tredjeosisjon kan som vi har sett avdekke tilfeller der byens romlige lesbarhet dissonerer. Dette kan vi se på som en form for negering. Marcus sporer negering som reversering av perspektiv innen populærmusikken tilbake til the Sex Pistols og argumenterer for at negering har vært kilden til rockens «pågående gjenopprettelse over de siste syv årene». Her virker det som om Marcus snakker om punken, dens autentisitetdiskurs, og de forskjellige sjangrene og undersjangrene disse har gitt grobunn til, som vi har sett på tidligere. Den serien av musikalske avvisninger vi har observert gjennom punkens historiske utvikling, betrakter altså Marcus som en kontinuerlig prosess hvor rocken gjenskapes, og han knytter Sonic Youth direkte til denne prosessen. Dermed har vi også noe nytt å se etter i analysen av *Bad Moon Rising* – kan vi se en form for negering? Som vi har sett var albumet en tenkt som en kommentar på avviket mellom Reagan-administrasjonens optimistiske budskap og hvordan Sonic Youth opplevde de amerikanske tilstandene fra New Yorks gater. Med andre ord er det tydelig at de med dette albumet signaliserer en form for negering, og en analyse av *Bad Moon Rising* bør derfor forsøke å peke på hvordan denne negeringen tar form. Marcus påstår også i en annen anmeldelse for *Artforum* at karriæren til Sonic Youth

---

<sup>162</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 249

<sup>163</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 249

<sup>164</sup> Browne, *Goodbye 20th Century*. s. 122-23

<sup>165</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 249

<sup>166</sup> Greil Marcus, "Gulliver Speaks," *Artforum*, 1983, <https://greilmarcus.net/2019/04/09/gulliver-speaks-11-83/>.



til og med *Bad Moon Rising*-perioden «can be seen as a pursuit of absolute moments of dissolution supported by a conventional structure».<sup>167</sup> Denne søken etter komplett oppløsning, støttet eller innrammet av konvensjonelle strukturer er også en god beskrivelse av «Kill Yr Idols», som vi har analysert, og vi bør derfor se om låtenes eller albumets form og struktur kommuniserer noe til oss på *Bad Moon Rising* også. Sammen med dette må vi også forsøke å se hvordan støybegrepet kan relateres til dette albumet. Moore bemerker i Azerrads biografi om bandet at de lenge slet med å finne et selskap som ville gi ut og distribuere *Bad Moon Rising*, og albumet ble avvist av blant annet plateselskapet til Warner Brothers som ifølge Moore mente at «this is just a bunch of noise – it's just crap».<sup>168</sup> Siden enkelte lyttere i 1985 altså oppfattet albumet som støy, kan vi være rimelig sikre på å finne støy av den akustiske typen, men finner vi også epistemologisk støy?

#### Coverbilde

Albumets coverbilde består av et brennende fugleskremsel med et gresskar til hode som har et utskjært ansikt likt gresskarlyktene de pleier å lage til Halloween i USA. Dette fugleskremselet står i skumring, med en silhuett av det vi kan anta er New York i bakgrunnen. Bandet lagde og satte fyr på dette fugleskremselet selv, med hjelp av et par venner, og ifølge Browne var denne scenen inspirert av hardcorebandet Misfits sine covere, som ofte avbilder dødninghoder og skjeletter. Han påpeker også at bandets valg av fugleskremselet som coverbilde, fremfor et bilde av seg selv, var bevisst. Han siterer Gordon som forteller at de var inspirert av Warhols readymades. «Warhol stalked about art being ready-made, the idea of mass-producing work, and we wanted the album covers to be a space to promote art».<sup>169</sup> Utover at det faktum at albumet ble masseprodusert, er koblingen til Warhols readymades noe uklar her. Readymades innebærer som tidligere nevnt en appropriasjon eller reproduksjon av eksisterende bilder eller objekter, men Sonic Youth har her produsert et albumcover fra bunnen av. Kanskje kan coveret tolkes din hen at det brennende fugleskremselet var et kunstverk i seg selv, som Sonic Youth så har appropriert og rekontekstualisert ved å trykke det som albumcover. Jeg har ikke funnet noe som kan bygge opp under akkurat denne tolkningen, så den virker litt tynn, men det at bandet aktivt valgt å plassere et kunstverk på forsiden av albumet forteller oss at de også ville kommunisere noe til lytteren ved å gjøre dette. Som Browne påpeker var bildet «menacing, ominous, [and had] a hint of the gnarled, disturbed music that anyone putting on the record would hear», og for å knytte dette bildet til 1969 hadde de på innsiden av coveret tenkt å prente eldre bilder av bandmedlemmene fra deres barne- og ungdomstid.<sup>170</sup> Coverbildet var altså et mulig forsøk på å speile albumets temaer om samfunnets mørke sider, og linjene de trekker

---

<sup>167</sup> Greil Marcus, "Sonic Youth—under the counter, over the top.," *Artforum*, 1986, <https://www.artforum.com/print/198606/sonic-youth-under-the-counter-over-the-top-35029>.

<sup>168</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 261 (min uthevelse)

<sup>169</sup> Browne, *Goodbye 20th Century*. s. 127

<sup>170</sup> Browne, *Goodbye 20th Century*. S. 127-28

mellom 1985 og 1969. For å kunne se tydeligere hvordan coveret kommuniserer disse temaene må vi igjen se til David Machin. Han bruker begreper fra Barthes' semiotiske teori for å analysere albumcovere. Nærmere bestemt leter han etter hva bildet *denoterer*, eller nøyaktig hva det avbilder, og hva det *konnoterer*, eller hvilke verdier, ideer eller konsepter som kommuniseres til oss gjennom det som avbildes og måten det avbildes på.<sup>171</sup> Machin presiserer også at jo mer abstrakt et bilde er, jo viktigere blir bildets konnoteringer for vår forståelse av hva det kommuniserer, og hvorvidt bildet er primært denotativt eller konnotativt avhenger av konteksten det presenteres i. I tillegg argumenterer Machin for at selv om et bildes konnoteringer i noen sammenhenger vil avhenge av tilskuerens frie assosiasjon, kan man regne med at der den som har produsert bildet vil få frem et bestemt budskap vil de også anvende etablerte «connotators», eller konnotatorer, som de kan være relativt sikre på at tilskueren oppfatter på tiltenkt måte.<sup>172</sup> Som vi har etablert hadde Sonic Youth et ønske om å kritisere Reagans Amerika, og de var bevisste i valg av coverbilde. La oss derfor analysere dette bildet nærmere med utgangspunkt i analysemodellen Machin legger frem, for å forsøke å finne ut av hvilke måter coveret kan kommunisere albumets tema.

#### *Denotasjon og konnotasjon: kommunikasjon og fortolkning*

Som nevnt innledningsvis i dette underkapittelet denoterer coverbildet et fugleskremsel med et utskåret og brennende gresskar til hode. Vi ser også silhuetten av en storby og en himmel som går fra en blå-lilla farge i toppen av bildet til en lys gul farge hvor den møter byen mot bunnen av bildet. Vi kan nok med relativ sikkerhet si at fugleskremselet, først og fremst på grunn av gresskaret med utskåret ansikt, konnoterer høytiden Halloween, fordi gresskarlykter med slike utskårete ansikt som sagt er et vanlig syn under denne høytiden. Men hva kommuniserer disse denotasjonene når vi ser dem i sammenheng med Halloween-konnotatoren? Om vi igjen ser til Machin, forteller han oss at et fremtredenheten til de forskjellige denotasjonene vil si oss noe om hva som er viktig, eller hva vi blir bedt om å gi oppmerksomhet. Samtidig setting og eventuelle kulturelle symbol også kommunisere noe til oss. Vi har allerede identifisert at fugleskremselet sannsynligvis er en konnotator for Halloween. Om vi ser på hvordan fugleskremselet presenteres ser vi at det står i forgrunnen av bildet, foran både byen og himmelen. Det tar opp stor plass, er sentrert i bildet, og overlapper ikke med noe annet. Dette forteller oss at fugleskremselet er viktig i dette bildet. I tillegg ser vi at byen og fugleskremselet er avbildet i nesten monokromatisk svart, som står i sterk kontrast til himmelen, noe som forteller oss at forholdet mellom himmelen og de andre elementene også kan være viktige. Men hva konnoterer himmelen? Som nevnt tidligere, vet vi fra Brownes biografi av bandet at bildet er tatt i skumringen, og vi kan derfor si at den konnoterer en overgang fra dag til natt. Men den gjengse lytter vil ikke vite dette på forhånd, så hvordan kan vi være sikre på at vi ser en kveldshimmel? En tvetydighet overfor hvorvidt vi ser en soloppgang eller en solnedgang kan i seg selv tolkes som en kritikk av Reagans «morning in America» kampanje, om vi legger litt godvilje til. Men om vi ser himmelen i sammenheng med fugleskremselet, blir det tydelig at vi ser en

---

<sup>171</sup> Machin, *Analysing popular music : image, sound, text*. s. 35-36

<sup>172</sup> Machin, *Analysing popular music : image, sound, text*. s. 36

skumring. For som sagt konnoterer skremselet Halloween, som man gjerne forbinder med en overgang til senhøsten og mørkere tider. Her kan vi kanskje si at disse konnotatorene, skremselet og himmelen, styrker hverandre. Men vi må også se disse i sammenheng med byen i bakgrunnen, for å finne ut hva coveret kanskje kommuniserer. Storbyen konnoterer ofte det moderne, det urbane, og vi kan kanskje si at den kan konnotere samfunn. Storbyen står i bakgrunn for fugleskremselet, og er i likhet med det svart og står i kontrast til himmelen. Men vi kan kanskje si at skremselet og byen står i kontrast til hverandre også. Dette er fordi at mens byen konnoterer det urbane, kan fugleskremselet konnotere det rurale, siden det utenfor Halloween vanligvis finnes i åkre. Det er en metaforisk form for kontrast mellom disse elementene, selv om de grafisk sett går i ett. I tillegg, fordi fugleskremselet tar så stor plass og er relativt detaljert fremstilt på tross av de mørke fargene, kan det oppleves som om vi, tilskueren, står ved skremselet og dermed utenfor byen. Utenfor det urbane, utenfor massene og flertallet, kanskje utenfor samfunnet, og vi står i symbolsk kontrast til disse – i motsetning til dem. Sett sammen med tittelen *Bad Moon Rising* kan vi også tolke det dit at noe ulmende og ondt er på vei. Videre i fortolkningen kan vi trekke tilbake Reagans «Morning in America». Som nevnt ble *Bad Moon Rising* gitt ut få måneder etter Reagans gjenvalgt på tampen av 1984, og vi kan være rimelige sikre på at medlemmene i Sonic Youth hadde fått med seg den kjente reklamen. I lys av dette kan det virke som om albumets cover og tittel er et motsvar til Reagans optimisme. Morgen i Amerika-reklamen regnes som sagt som en av de mest effektive politiske reklamene som har blitt sendt, som kan tyde på at flertallet i USA trodde, eller i hvert fall ønsket å tro, på Reagans budskap. Ut ifra albumcoveret vi nå ha analysert kan det virke som om Sonic Youth stiller seg i opposisjon til dette budskapet og sier «Nei. Solen gar faktisk ned og vi beveger oss mot mørkere tider». Eller i Creedence Clearwater Revivals ord: «theres a bad moon a-rising». Videre må vi se hvordan denne analysen og fortolkningen av albumcoveret påvirkes av låtene og omvendt.

### Låtene

Jeg kommer som sagt ikke til å gjøre en like teknisk detaljert analyse av disse låtene, som jeg gjorde med «Kill Yr Idols», men leter heller etter gjennomgående tema med fokus på negering, form og støy. Jeg legger ved transkripsjoner eller skjematisk fremstillinger kun der det er fordelaktig.

### Intro

Albumet åpner med denne introen som for lytterne i 1985 som var kjent med Sonic Youth kanskje ville blitt overrasket av. Browne kaller dette stykket «uncharacteristically delicate» og «unexpectedly lulling», og lar Moore utdype. «We realized we could actually play songs that involved picking [plukking av enkeltstrenger]. We were getting into more intricate ideas on the guitar and stepping away from the chaos, and those possibilities became very exciting».<sup>173</sup> Dette stykket er altså både roligere, mindre kaotisk og tydeligere mer tonalt enn låtene på de to forrige albumene *Sonic Youth* og *Confution is sex*. Stykket åpner med en gitar som plukker en åpen E5, hvor kvinten er doblet i samme oktav (samme tone spilles på to forskjellige strenger) og er pannet hardt til venstre.



Etter en takt dobles den av en annen gitar pannaet hard til høyre. Gordon spiller over dette en brutt Esus2 i høyt leie hvor tonene får klinge så lenge som mulig. Denne brutte akkorden starter tydelig rytmisk med få toner, og går gradvis over til en mer harpeligende, rytmisk ukvantisert arpeggio som også får klinge ut. Oppå dette, i høyt toneleie spiller en gitar en rekke halvtone-glissandoer mellom D# og E. Det er sannsynligvis brukt en slide til dette. Verdt å merke her er at selv om vi tydelig befinner oss i tonearten E dur, som antydes av den høye septimen (D#) spilt av «slidegitaren», spilles det aldri en ters i løpet av stykket. Det at alle tonene som blir spilt får klinge så lenge som mulig gjør at instrumentene «smelter» delvis inn i hverandre, eller det blir litt vanskeligere å skille dem fra hverandre, og vi kan si at det i løpet av introen skjer en liten bevegelse mot et Lo-Fi lydbilde. Chorus-effekten som oppstår av strenge-doblingen av enkelttoner, som også dobles av en annen gitar bidrar til denne «sammensmeltingen».

#### *Brave Men Run (In My Family)*

A: 0.00 – 0.28	«Refreng», 16 takter	E-dur: I, V, II, I-V.
B: 0.28 – 0.43	«Vers», 8 takter	G-moll: iii, i.
A': 0.43 – 0.58	Halvt «refreng», 8 takter	E5 I høyt leie kommer inn
B: 0.58 – 1.12	«Vers», 8 takter	
C: 1.12 ~ 1.45	Støypati 8+16 takter	E-moll, «Intro» refereres.
D: 1.45 – 2.46	Tekst: 16+16 takter	Vokal (Gordon) kommer inn, gitarene spiller friere
Overgang: 2.46 -	Fritt spill	Fortsatt E-moll. Fast bassfigur, sample av «Metal Machine Music».

Introen leder inn til denne låten som i første formdel (A) bekrefter at vi befinner oss i E dur med en repeterende I V II I akkordrekke. Disse akkordene (E, H, F#) og rekke følger de spilles i er for meg et tydelig pek til rocken, siden dette er typiske «gitarakkorder», og en veldig tydelig kadens som vi ikke nødvendigvis ser på Sonic Youth to første album. Jeg har valgt å kalle denne formdelen «refreng» i den skjematisk fremstillingen, fordi det er slik jeg som lytter opplever den, mye på grunn av den tydelige dog enkle topptone-melodien den ene gitaren spiller. Selv om akkordene er ganske tradisjonelle, er skjemaet for disse akkordene uventet. A-seksjonen består av seksten takter, men disse taktene er ikke delt inn i firetakters rekker som man gjerne forventer i en tradisjonell

rockelåt.

E H E H

5 E H F# E H

9 E H F# E H

13 E H F# E H

17 E

Som vi ser kan vi si at første rekke «kutter» en takt, og at vi har en enkeltstående takt som leder inn B-delen. Dette gjør at selv om vi hører en tydelig sekstentakters seksjon blir overgangen fortsatt «overraskende» fordi den ene takten med E som fungerer som overgang til B-delen lurer oss til å tro at det skal komme nok en I-V-II rekke. Kanskje kan vi si at det i dette avviket mellom form og kadens har oppstått en epistemologisk støy, siden den tradisjonelle sekstentakters rammen organiseres på en slik måte lytterens forventninger blir brutt. Lydbildet er også tydeligere Lo-Fi i forhold til introen; gitarene er ikke pannaet like hardt og høres ut som om de er dobbeltracket, som gjør at de blir vanskeligere å skille fra hverandre.

B-delen står som en åttetakters tonal, og dynamisk kontrast til A. Her hører vi tydelig en overgang til e-moll men denne formdelen er vanskelig å kategorisere. Jeg velger å kalle den et «vers» i den skjematisk fremstillingen, men den kan også ses på som en slags bro siden den er så kort. Det eneste sikre her er at den står som sagt står i tydelig kontrast til A, ved å gå over til en molltonalitet og lage mer rom i lydbildet – gitaristene spiller mindre og trommeslager spiller kun på tammer og ride. Dette åpner og mer Hi-Fi lydbildet gjør også at jeg som lytter venter på at noe skal skje; i A hører vi en gitarmelodi som tar mest av oppmerksomheten, men vi har ikke noe lignende i B, som gjør at denne formdelen høres ut som om den bygger opp til noe.

Videre kommer nok en A-del, men denne gangen har bandet kuttet åtte takter, som gjør at overgangen til B nok en gang kommer litt overraskende. Over A spilles nå en E5 i høyt leie, som øker intensiteten. B-delen leder denne gangen inn til et støyparti (C) som er låtens dynamiske høydepunkt. Bandet holder samme tempo og spiller sekstendeler. Gitarene spiller fortsatt en e-mollakkord, men veksler mellom denne og en tonalt udefinert klang. Gordon står her for det meste av den akustiske støyen og spiller det som høres ut som åpne strenger så hardt hun klarer, som overstyrer signalet. Slik lager hun et bakteppe av akustisk støy bestående av hovedsakelig bassfrekvenser. Slik spiller bandet i åtte takter før gitarene igjen spiller «Intro» over bakteppet av støy Gordon

produserer før hun går over til å spille et septimintervall mellom E og D. Vi er ikke lengre i en like tydelig molltoneart siden gitarene nå spiller introen (inneholder ingen ters), men siden Gordon spiller en liten septim og vi ikke hr hørt noen store tonale forandringer kan oppleves denne seksjonen fortsatt som e-moll. Dermed kan vi si at introtemaet blir rekontekstualisert her. Som sagt inneholder ikke dette temaet noen ters, og det har dermed ikke noe tonalt «kjønn» (i mangel på bedre ord), som gjør at vi i denne låten opplever temaet som molltonalt. Gitaristene begynner så å spille friere, fortsatt i e-moll, og bruker mye flageoletter. Over dette begynner Gordon å snakkesynge:

Seven days and seven nights  
I dreamt a sailor's dream at sea  
Seven days and seven nights  
I dreamt a sailor's dream of me  
Seven days and seven nights  
The world was made and lost again  
Seven days and seven nights

Brave men run  
In my family  
Brave men run  
Into the setting sun  
Brave men run  
Into captivity  
Brave men run  
In my family

Hun synger altså to tekstbolker over seksten takter hver, som vanskelig lar seg klassifisere som vers eller refreng. De repeterte setningene kan peke på en refrengfunksjon, men det musikalske rundt taler imot dette – vi mangler tydelige «hooks» eller melodier. Disse tekstlige motivene som repeteres slår meg heller som en form for meditasjon over et tema. Det er tydelig at Gordon skildrer en slags lang reise. Det er også en tydelig motsigelse i den repeterte linjen i andre tekstbolk: «brave men run» kan oversettes til «modige men flykter», og at denne linjen følges av en hel takt med «pusterom» kan tyde på at denne tolkningen oppfordres. Derimot, sett sammen med den følgende linjen sier Gordon også at hun slekter på modige menn, som tyder på at hun er personlig involvert i det hun synger om. Azerrad forteller oss at både tittelen og teksten er inspirert av et maleri av Edward Ruscha «Brave Men Run», som viser et seilskip på åpen sjø, med tittelen på verket trykt over.<sup>174</sup> Gordon sier dette selv i hennes memoarer, og gir oss også innsikt i hennes fortolkning av bildet og hvordan dette inspirerte denne låten. «Ruscha's painting seemed to make ironic reference to the early heroics of American settlers. But as someone with gold rush traces in her own DNA, I could relate. From the stories I'd heard, the women in my family were incomprehensibly strong. [...] Stoic, enduring, no questions, no complaints. When I sang "Brave Men Run (in My Family)," I was singing about those women. The song's phrase "Into the setting sun" refers to the westward pull, the American romance with death».<sup>175</sup> Hun tolker altså maleriet til Ruscha som en ironisk kommentar på de tidlige amerikanernes ferd vestover over det nordamerikanske kontinentet, og synger om dette fra sitt eget perspektiv. Ut

---

<sup>174</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 248; Edward Ruscha, *Brave Men Run In My Family*, 1983. 96 x 72 tommer.

<sup>175</sup> Gordon, *Girl in a Band*. s. 141

ifra dette virker det som om Gordon setter tvil ved hvorvidt disse modige mennene, de som utvidet vestover med troen på en «manifest destiny» - at den vestlige utvidelsen var forutbestemt for dem – var modige i det hele tatt. Det var heller de stoiske og utholdende kvinnene som faktisk var modige, som Gordon har uttalt. Ferden mot California var ikke et modig forsøk på et nytt og bedre liv, men heller en romanse med døden. Vi kan kanskje si at Gordon her fremstiller de modige mennene i en binær motsetning med disse kvinnene, hvor mennene dominerer til det punktet at kvinnene ikke engang nevnes i teksten, men gjennom den ironiske fremstillingen av mennene kritiserer Gordon dem også. Med utgangspunkt i denne tolkningen kan vi si at Gordon her negerer tanken om de modige amerikanske nybyggerne, og vi ser kanskje en speiling av dette i musikken også. Vi har sett at «Brave Men Run (In MY Family)» bygger på tydelige åtte- og sekstentakters perioder, men innad i disse periodene har bandet tatt flere arrangementsmessige grep som bryter med lytterens forventninger, eller som gjør det vanskelig å dele låten inn i tydelige deler. Jeg har allerede nevnt hvordan refrengenes oppbygning bryter med våre forventninger, men vi hører også i overgangene mellom C og D, og D og overgang, at grensene jeg har satt mellom disse delene er delvis arbitrære. Fra C til D henger Gordon bakteppe av akustisk støy over i fire takter etter gitarene henter frem igjen introtemaet, og Gordon begynner å synge før noen takter før det tidsrommet jeg har kalt D. Dette gjør at C, som jeg opplever som en egen fromdel, blør ut i både de forgående og følgende formdelene. I tillegg slutter Gordon å synge flere takter før den andre sekstentakteren i D er over – det virker som om C og D delvis overlapper. Her kan vi kanskje trekke paralleller mellom det noenlunde Lo-Fi lydbildet i refrengdelene og den overordnede formen. I begge deler er det en liten utfordring å skille de individuelle delene fra hverandre. Det kan også virke som om formen kan ha en effekt av å speile negeringen av de modige mennene Gordon utfører gjennom teksten. A-delen som vi kan si representerer rock og amerikana, og i utvidet betydning det etablerte eller det dominante (i populærmusikken), løses gradvis opp i løpet av låten. Når vi graver dypere i A ser vi at den ikke oppfører seg som forventet, og den leder inn til en kontrasterende del som igjen fører oss til et tydelig brudd. Vi kan si at Sonic Youth bryter opp (negerer) rockeformen for å vise noe mørkere under overflaten, og Gordon negerer tanken om de modige amerikanske nybyggerne for å kritisere. Det som også er interessant med denne låten er at bandet spiller av et tape-opptak, gjennom en forsterker, av et utdrag fra Lou Reeds *Metal Machine Music*.<sup>176</sup> Dette er et album hvor Reed gjorde opptak av en rekke gitar-feedback som han spilte av i forskjellige hastigheter. Albumet besto med andre ord utelukkende av akustisk støy. Det er vanskelig vite hvorvidt Sonic Youths publikum på denne tiden var kjent med dette verket, eller om de hadde kjent det igjen, så det er også vanskelig å si hva, om noe, bandet kan sies å kommunisere ved å inkludere dette opptaket. Derimot, som vi skal se, inkluderte de flere slike overganger på *Bad Moon Rising* så vi kommer tilbake til disse overgangene når vi tar et overblikk over albumet i sin helhet senere.

#### *Society Is a Hole*

Reeds *Metal Machine Music* ligger som bakteppe under hele denne låten, og bandet med den impliserte e-molltonaliteten (alle tonevalg tyder på e-moll, men de spiller aldri tersen), men legger ti lmye akustisk støy i form av spilling bak bru. Dynamisk sett står låten også i kontrast til forrige låt. «Society Is a Hole» ligger dynamisk sett ganske flatt rundt mezzoforte (sett i forhold til «Brave Men Run [...]» hele veien, med en vending mot piano mot slutten. Moores utstrakte snakkesynging gir også låten et «søvni» preg.

---

<sup>176</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 248

Teksten er noe vanskelig å tolke, men det er tydelig at Moore presenterer en kritikk av samfunnet og snakker blant annet om raseproblematikk i første vers:

Society is a hole  
It makes me lie to my friends  
It's running down my street  
With white powers sneakers  
On the beautiful beat of black feet  
Society is a hole

Azerrad tolker denne låten som «a hymn to big city anomie».<sup>177</sup> «Anomie» definerer Merriam-Webster som «social instability resulting from a breakdown of standards and values,» eller: «personal unrest, alienation, and uncertainty that comes from a lack of purpose or ideals. Merriam-Webster».<sup>178</sup> Med dette blir låtens siste linjer tydeligere: «We're living in pieces / I want to live in peace / society is a hole», og tittelen kan ha fått også ny betydning. Det virker som Moore her spiller på «hole» og «whole» som homofone ord – samfunnet er en splittet helhet og dette har ført til en rekke vanskeligheter.

#### *I Love Her All the Time*

Denne låten innledes ved at *Metal Machine Music* fader ut, og at Iggy and the stooges' «Not Right» spilles av gjennom en overstyrt gitarforsterker.<sup>179</sup> Dette kan tolkes som et pek til forrige låts tematikk, noe som kan understrekes av at denne låten går i Bb-moll, den tonearten som er «lengst unna» e-moll funksjonsharmonisk sett, og som står i stor kontrast til den.

Derimot etableres den på «I Love Her All the Time» en tydelig miksolydisk C-durtonalitet, og siden både bass og vokal anvender tersen her, er dette den første tydelig «kjønnede» låten på albumet. Fra 3.28 bryter bandet med denne tonaliteten til fordel for en seksjon full av akustisk støy, som består av at gitarene spiller bak bru og glissandoer mellom udefinerte pitsj over rytmiske støt i bass. Gitarene fortsetter denne støygenereringen, mens Gordon igjen spiller C-durmotivet, og Moore gjentar vers og refreng. Det vikrer som om denne låten peker tilbake til sekstitallets kjærlighetssanger og psykedelia – Browne nevner også et «hint of raga guitars in the background», som kan støtte opp mot det siste (f.eks. ver the Beatles inspirert av Indisk klassisk musikk mot slutten av sekstitallet).<sup>180</sup> Browne mener også at denne låten «threatened to explode at any moment, but the band sounded as if they were doing their best to rein in the chaos, at least for the duration of the track».<sup>181</sup> Med dette kan vi trekke en linje tilbake til introen. For Browne uttrykker denne låten en ulmende spenning som truer rammene bandet har etablert.

#### *Ghost Bitch*

Dette er både midtpunktet på albumet og den første låten der vi ikke finner noen form for tonalitet – vi hører kun trommer, akustisk støy fra gitarene, og en «spoken-word»

---

<sup>177</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 249

<sup>178</sup> Merriam-Webster.com, "s.v. «Anomie», " in *Merriam -Webster.com*. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/anomie>.

<sup>179</sup> Henning Sandsdalen, "When you wake you're still in a daydream nation" : en undersøkelse av støygitarestetikk i et utvalg låter av *My Bloody Valentine* og *Sonic Youth* (Oslo: H. Sandsdalen, 2006). s. 64

<sup>180</sup> Browne, *Goodbye 20th Century*. s. 122

<sup>181</sup> Browne, *Goodbye 20th Century*.



fremføring av teksten. Denne teksten er også en utfordring å tolke, men det virker som om andre vers (2.57-3.46), gir oss en nøkkel til å forstå:

I had no belief before  
until I had this dream last night  
I still remember their savage cries  
so serious in their rite  
faces painted in joyous fright  
in the dawns of early light  
oh say did you see  
the color of my eternity  
and the sweat on my skin  
our founding fathers laid right down  
an Indian ghost from long ago  
they gave birth to my bastard kin  
America it is called  
a sensation of eternity

Her er det tydelig at temaet berører amerikanske urfolk, og hvordan de har blitt behandlet. Det virker som om Gordon her inntar en subjektposisjon som en moderne amerikaner som har drømt om amerikanske urfolk fra nybyggertiden eller før, og nå reflekterer over landets historie. De tre siste linjene hvor Amerika kalles en evighetens sensasjon, virker ironisk og peker tilbake til referansen til nasjonal sangen «oh say did you see / the color of my eternity». Ut ifra dette kan vi kanskje se på «Ghost bitch» som en kritikk av hvordan tidlige amerikaneres utbygging gikk på bekostning av urfolket. Det virker også som om det musikalske kan tilføre noe mening her. Det høres ut som om trommene forsøker å etterligne det amerikanske urfolkets trommesirkler fra og med første refreng. Etter dette blir den tidligere rytmisk frie akustiske støyen nå klart rytmisk, og følger trommene. Før bandet igjen bryter ut i et friere akustisk støyparti. Om vi ser tilbake til Attali kan støy representere underklassens, her de undertryktes, trussel mot det som dominerer i samfunnet. Med bakgrunn i dette kan vi tolke den totale mangelen på tonalt materiale, og støyens tilknytning til trommene, som et symbol på en slags trussel urfolket utgjør mot de dominante gruppene i samfunnet. Om vi ser denne låten i sammenheng med «Brave Men Run [...]» kan denne støyen også sees på som en trussel mot ideen om de tapre menn eller USAs storhet.

#### *I'm Insane*

Støypartiet fra forrige låt blir plutselig avbrutt av en trommegroove i 4/4 og en basslinje som antyder en alterert skala (hel/halv fra D), mens gitarene fortsetter å produsere akustisk støy. I bakgrunnen hører vi også tape-opptak kirkeklokker, noe jeg først antok var en av gitaristene om spilte bak boen med mye romklang og en vibratopedal. Azerrad forteller oss at Ranaldo tok dette opptaket av kirkeklokker under en turne i Europa, «to attain the proper chain-gang rythm and clang».<sup>182</sup> Nok en gang er det vanskelig å trekke ut et tydelig narrativ fra teksten, men det er tydelig at Moore her presenterer en serie vignetter om kjærlighet og sex; vold og overgrep; liv og død. Disse vignettene avløses av nok et støyparti som leder inn i en kollasje av tapeopptak. Det første opptaket er trolig fra en øving, hvor vi hører en gitar spille en tydelig totakters kadens i A-dur med et ritardando, noe som gjør at opptaket oppleves rytmisk ukvantisert. Over dette hører vi et opptak av en slags monolog spilt inn av Moore som blir spilt av på, og forvrengt av, det

---

<sup>182</sup> Browne, *Goodbye 20th Century*. s. 120

so trolig er en gitarforsterker. Flere av ordene er vanskelige å plukke ut, men vi hører flere ganger «justice is might». Et tydelig frempek til neste låt, og Browne forteller oss at Moore her formaner «'a genius and a sex maniac' who are 'taking lots of drugs' at home and in doing so 'risking [their] life'». <sup>183</sup>

#### *Justice is Might*

Tape-opptakene fra overgangen fortsetter å spilles av under hele denne låten, og blir gradvis mer forvrengt. Over disse spiller trommene en 4/4 groove, mens Moore resiterer «I know it's wrong / but that is alright / as long as it's strong / it's just that it might». Før han gjentar låtens tittel fire ganger. I bakgrunnen spiller gitarene og bass akustisk støy. Etter dette legger alle instrumenter av, og kun tape-loopene fortsetter. Disse blir som sagt gradvis mer og mer forvrengt, og det høres ut som om opptaket av Moore monolog også sakkess ned til vi ikke lengre klarer å oppfatte lydene som ord.

#### *Death Valley '69*

De nedbrutte tape-opptakene fra «Justice Is Might» fader helt ut og vi får et sekund stillhet – det eneste punktet med full stillhet på hele albumet. «Death Valley '69» åpner så med et riff som veksler mellom åpne E5 og F#5-akkorder, men ingen av dem slå meg som et tonalt sentrum. Flere av platens tidligere låter har gått i e-moll, noe som kan ha den affekten at lytteren hører denne låten i den konteksten også – altså, vi vil at E skal være grunntonen. Samtidig gitarene en F#5 i høyt leie før de spiller dette temaet unisont:



Dette spilles mens Gordon fortsatt veksler mellom E og F#, noe som tyder på en alterert tonalitet, enten en em6(b9) eller en F#m(b6) med både lav og høy septim. Begge deler er relativt «ustabile», og gjør at det er vanskelig å plukke ut et tonalt senter. Over dette synges refregnet, før en overgang til a-moll. Her holder Gordon A som en pedaltone mens hun også spiller en kromatisk oppadgående linje, samtidig som trommer og gitarer bygger opp dynamikk og intensitet ved hjelp av akustisk støy (rytmiske slag av udefinerte klanger, mekaniske vibrato og tremolospill) fra 1.15-3.40. Etter dette repeterer de riff og refreg fra starten av låten og fader ut på en F#5-akkord. Låten har altså en tydelig ABA-form, hvor A bygger på tydelige åttetakters inndelinger, og B har en friere utvidet form.

Låtens tittel plasserer oss i Death Valley i California i 1969. Azerrad forteller oss at låten tilsynelatende skildrer en av mordtoktene til Charles Mansons følgere, men Azerrad siterer Gordon som sier at sangen omtaler «an entire era of our society», og Azerrad fortsetter, «Manson symbolized exactly the ominous side of American smiley-face culture that Sonic Youth wanted to expose. "in a lot of ways, what America is ultimately about is death." Gordon [said in an interview]. "California is supposed to be the last frontier, this paradise, so it's symbolic that the whole Manson thing happened there"». <sup>184</sup>

Hentydningene til Manson kan dermed tolkes som et symbol på de temaene som bandet tar opp på *Bad Moon Rising*, eller en salgs oppsummering av disse. Verdt å merke er at versene skrevet av Lydia Lunch i samarbeid med Moore, basert på drapene på Sharon

<sup>183</sup> Browne, *Goodbye 20th Century*. s. 122

<sup>184</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 250

Tate og flere av hennes venner i Los Angeles i 1969, som Manson beordret.<sup>185</sup> I tillegg hadde både Gordon og Lunch møtt på noen av Mansons følgere. Gordon forteller i sine memoarer om Los Angeles i 69. Mange av hennes bekjente hadde møtt på Manson, og hun opplevde at «[...] the 1960s hippie utopia merged with the Manson murders and bled into Altamont,» og at «'Make love not war' looked better on film than it did in real life, where cops killed college students and riots busted out in D.C., Chicago and Baltimore».<sup>186</sup> For Gordon var mordene Manson og «familien» hans begikk det tydeligste symbolet på hva som var galt med samfunnet. Samtidig hadde Lunch også bodd med en av Mansons følgere en periode, og kjente seg både fascinert og frastøtt av fortellingene om kultlederen: «you could not *not* love what he stood for. Yes, it's got to come down. Yes, this *was* injustice. The guy's a brilliant spoken-word artist. But at the same time you're embracing a mind-controlling, drug-addled, ex-con killer. You've got to reconcile that».<sup>187</sup> Gordon og Lunch gir her uttrykk for to opplevde motsetninger vi kan relatere til *Bad Moon Risings* negering. Gordon trekker frem sekstitallet hippieidealer, og hvordan Mansons flertallige mord kontrasterer disse, og hvordan denne motsetningen symboliseres i Altamont Free festival – det som skulle være vestkystens svar på Woodstock, men som endte i flere dødsfall og ofte regnes som slutten på kjærlighetens sommer. Lunch derimot kjenner seg igjen i Mansons kritikk av samfunnet, men synes trolig det er vanskelig å forsone denne kritikken hun er enig i med mannen som uttalte den.

#### Temaer

Bruken av overganger mellom låter og lydallasjer kan tyde på at albumet skal ses som en sammenhengende helhet, noe som også kan underbygges av at flere av låtene tar opp samme tema og at bandet har sagt at albumet er en kritikk av tingenes tilstand i 1985. Disse overgangene ble først tatt i bruk under konsertene deres. Som nevnt endret bandet alle stemmingene på gitarene sine før de skrev låtene til *Bad Moon Rising*, noe som ifølge Azerrad førte til at de brukte flere minutter på å stemme om gitarer mellom låter under konsertene sine.<sup>188</sup> Dette gjorde det naturlig nok vanskelig å holde på publikums oppmerksomhet og energien oppe i bandet. Løsningen ble at den av gitaristene som ikke måtte stemme gitaren sin, spilte små overgangsstykker eller opptak av lydallasjer gjennom forsterkeren sin, som ofte besto av deres egne øvingsopptak, låter fra band som the stooges eller feltopptak av ting som kirkeklokker, slik vi har sett. Azerrad opplever albumet som en «daisy chain of dreams», eller seriekoblede drømmer.<sup>189</sup> Browne tolker albumet som en «løs suite», eller en lengre komposisjon som tar et kort pust før en siste, hardtslående låt, og kaller flere av låtene «mood pieces».<sup>190</sup> Dette virker som en god karakteristikk av «Ghost Bitch», «I'm Insane» og «Justice Is Might», låtene Browne trekker frem, siden de som sagt er vanskelige å trekke et tydelig narrativ ut av og anvender mere akustisk støy enn tonalt materiale, men temaene og kritikken de formidler blir tydelig når vi ser dem i kontekst av albumet. Bandet trekker også tydelige linjer mellom 1985, sekstitallet, og nasjonens fødsel og fremgang. Gordon trekker også linjer mellom Sonic Youth, Creedence Clearwater Revival, og the Velvet Underground:

---

<sup>185</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 250

<sup>186</sup> Gordon, *Girl in a Band*. s. 141

<sup>187</sup> Browne, *Goodbye 20th Century*. s. 114

<sup>188</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*. s. 248

<sup>189</sup> Azerrad, *Our Band Could Be Your Life*.

<sup>190</sup> Browne, *Goodbye 20th Century*. s. 120; 122

We may have been preoccupied with the velvets, but that's just the way we did things – borrowing something from a pop culture landscape and giving it a different meaning. Creedence Clearwater Revival was a faux-Southern country band, in the same way we were a faux-Velvet Underground band.<sup>191</sup>

Her signaliserer hun tydelig at bandet henter ting fra popkultur og gir dem ny mening. Hun knytter seg til sekstitallet via disse bandene og gir gjennom dette også et hint til hvordan de gir ny mening til populærkulturelle objekter. Her har bandet hentet Creedence Clearwater Revivals kritikk av samfunnet i 1969 og transformert den til en kritikk av Reagans Amerika, på en måte som ligner the Velvet Undergrounds transformering av rocken på sekstitallet. Derimot forklarer Gordon også at «[...] hardcore groups were singing about Ronald Reagan. I wasn't interested in this and preferred to sing about the darkness shimmering beneath the shin quilt of American pop culture».<sup>192</sup> Dette stemmer godt over ens med negeringen Marcus identifiserer hos bandet og som vi har observert på dette albumet, noe bandet også kom til å ta i bruk på senere album. Gordon nevner blant annet at coveret til *Daydream Nation* gjemmer «Subversion under a benign exterior, just as the Reagan eighties concealed torment and volatility».<sup>193</sup> Browne mener også at bruken av en CCR-låt til å navngi albumet henter til at den musikken og kulturen de henter frem også burde bli «taken down a notch and demythologized,» eller at også musikken de refererer til burde kritiseres.<sup>194</sup> Den generelle ideen om sekstitallsrocken de refererer til ved å appropriere Creedence Clearwater Revivals låt, kan også sees på som et symbol på Reagan-administrasjonens optimisme, eller den amerikanske «storheten» flere av låtene alluderer til, enten i form av «modige menn» eller «evighetens sensasjon». Dette kan vi knytte til den lydige utviklingen på albumet. Browne kaller «Brave Men Run (In My Family)»:

one of the most strapping bits of rock & roll the band had ever put on tape, but what followed was more complex and unpredictable. "Society Is a Hole" [...] suddenly plunged the record into a dirgelike pit of darkness from which it only occasionally escaped. Yet that was the point: the music wasn't afraid to drop down and crawl as if searching for beauty in ugliness.<sup>195</sup>

Altså starter albumet med en god rockelåt og går raskt til mørkere trakter: de beveger seg mot et støylandskap. Som vi har sett øker bruken av akustisk støy frem til midten av albumet med låten «Ghost Bitch», hvor vi ikke lengre hører noe tonalt materiale. I tillegg fører bruken av tape-opptak til schizofoni (Schafer) – jeg var ofte usikker på hvilke elementer gitarene spilte, og hvilke elementer kom fra opptak. Denne utviklingen kan sammenlignes med bruken av from på «Kill Yr Idols», hvor bandet bryter opp den konvensjonelle formen med støy for å kritisere ikke bare populærmusikken, men også holdningene til kritikere som Christgau. På *Bad Moon Rising* kan vi si at bryter opp rocken med støy, og at dette kan ha som funksjon å negere Reagans optimistiske budskap gjennom assosiasjonene Sonic Youth skaper mellom 1985, 1969 og USA's historie, og kritikken av samfunnet som følger med. Med dette er det tydelig hvilken rolle den akustiske støyen spiller på *Bad Moon Rising* – den blir et lydlig symbol på motsetningen mellom «Morning in America» sitt budskap og tingenes tilstand slik medlemmene i Sonic Youth opplevde dem. Men finner vi også noen form for

---

<sup>191</sup> Gordon, *Girl in a Band*. s. 140

<sup>192</sup> Gordon, *Girl in a Band*. s. 141

<sup>193</sup> Gordon, *Girl in a Band*. s. 266

<sup>194</sup> Browne, *Goodbye 20th Century*. s. 123

<sup>195</sup> Browne, *Goodbye 20th Century*. s. 121

epistemologisk støy?

Hegarty sier støy kan fungere som en dekonstruksjon, kan stritte imot etablerte eller dominante verdier, ideer eller systemer, og vil oppstå i en differensiell relasjon til disse og samfunnet. Mye av dette gjelder som vi har sett også for negeringen Marcus identifiserer hos Sonic Youth, og som vi har observert på *Bad Moon Rising*, men kan vi si at denne negeringen er en form for støy? For å forsøke å svare på dette ser vi igjen til Hegarty som forteller om en form for repetisjon hvor støy kan oppstå.

#### Deluzeisk repetisjon

Hegarty forteller om Gilles Deluzes *Difference and Repetition*, hvor Deluze legger frem en form for repetisjon som transformerer det som repeteres:

«[...] The repetition initially being argued for is not simple repeating, but a sort of recall. Deluze estimates that to recall in a way that genuinely repeats makes the repetition an event in its own right, always for the first time, which, in turn, brings the 'original' to be. The implication for music is that it would not be a sequence of same or similar notes, patterns or whatever, but something endlessly changing, while repeating something at a deeper level». <sup>196</sup>

Hegarty presiserer også at formålet med en slik repetisjon for Deluze er å skape nye mening; det som repeteres mister sin mening, og tilskuerens oppgave er å finne forskjellen som oppstår gjennom repetisjonen og gjennom dette finne den nye meningen. Hegarty knytter så dette til protopunkernes «ødeleggelse» av de lange formene og improvisasjonene til jambandene, som vi tidligere har sett. <sup>197</sup> Det kan sies at vi ser flere former for en slik «Deluzeisk» repetisjon på *Bad Moon Rising*. Først og fremst får Creedence Clearwater Revivals låt en ny betydning gjennom Sonic Youths appropriasjon. De låner kritikken låten kommuniserer og transformerer den på en måte som lar bandet kritisere sin egen samtid og USAs historie. På låt-nivå, kan vi også si at Gordon repeterer det hun tolker som Ruschas ironisering over de amerikanske nybyggerne.

---

<sup>196</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 66

<sup>197</sup> Hegarty, *Noise, Music*. s. 68-69

#### 4. Drøfting og oppsummering

Nå har vi tatt en historisk gjennomgang og foretatt en hermeneutisk fortolkning av støybegrepets mulige innhold og funksjoner, sett på hvordan dette kan relateres til rockens og punkens historiske utvikling og hvordan vi kan knytte dette opp til Sonic Youths tidlige virke. Deretter har vi anvendt alt dette i en analyse av låten «Kill Yr Idols» og albumet *Bad Moon Rising*. La oss nå kort oppsummere hvilke perspektiver på støy vi har funnet og anvendt, hvordan de kan relateres til Sonic Youth deres musikk og kontekst, og hva vi med utgangspunkt i dette kan si om støybegrepets funksjon og rolle i og som musikk.

Mange motsetninger oppstår nå vi snakker om støy, fordi støy som vi har sett kan ta mange former. Som O'Meara påpeker kan vi dele støy inn i klingende lyder og prosesser hvor avvisninger eller motsetninger kommer til uttrykk – hvor rammer overskrides. Disse prosessene kan, som Hegarty presiserer, oppstå internt i musikken, eller mellom musikken og noe eksternt – etablerte praksiser, dominante samfunnsgrupper, ideer, eller verdier, eller hva enn støyen virker å true, avvise eller negere. Men støyen vil ikke alltid oppleves som støy, avhengig av hvem som lytter. Sonic Youth var, som vi har sett, ambivalente overfor kritikernes bruk av begrepet. De anså ikke sin egen musikk nødvendigvis som støy, kun noe nytt. Det samme ser vi hos Varése, som iherdig argumenterte for at «støyen» han tok i bruk kun var en utvidelse av klangene og lydene som var tilgjengelige for komponister. Russolo etterspurte det samme i sitt futuristiske manifest, men var tydelig på at det var nettopp støy han ville inkorporere. Derimot, ut ifra hvilken definisjon på støy man bruker, er det ikke nødvendigvis så stor forskjell på det Varése og Russolo argumenterte for, med unntak av hvorvidt disse nye lydene skulle kodifiseres eller ikke. Hegarty og O'Meara påpeker også at ukritisk kodifisering og systematisering av støy faktisk kan viske ut støyen eller redusere den til intet. Derfor er det som vi har sett viktig å være bevisst på støyens kontekst og hvilke definisjoner av støy man benytter seg av. I tillegg til hvilke definisjoner vi bruker er det også en historisk komponent involvert, som vil påvirke hvorvidt en lytter opplever at støy har oppstått. Både Hegarty og O'Meara har påpekt at støy, først og fremst av den akustiske typen, kan musikaliseres over tid. Bruk av feedback i rockelåter er et godt eksempel på dette. Som vi har sett førte feedbacken med seg et stort tolkningspotensial da Hendrix anvendte det under sin versjon av den amerikanske nasjonalsangen i 1969, men i dag er feedback nesten dagligdags i rockelåter. Den signaliserer fortsatt en form for overskridelse eller støy, men oppleves sjeldent som det i en musikalsk kontekst. Støy kan også ha en politisk betydning, slik den fikk i Hendrix sine hender. R. M. Schafer advarer mot effektene storbyens undertrykkende støy kan ha på enkeltmennesket, og Attali viser oss hvordan støyen samtidig kan representere undertrykkelsen av samfunnets minoriteter og arbeiderklasse, og disse menneskenes opplevde «trussel» mot det etablerte eller dominante. Støy kan i den siste betydningen fungere som en forstyrrelse av kulturelle koder. Alla disse perspektivene har vist seg nyttige når vi har analysert Sonic Youths musikk. Derfor har vi ikke bare hentet tekniske begreper, som Cages prepareringer og Schafers fidelity-begreper, for å kategorisere de forskjellige realiseringene av støy i Sonic Youths musikk. Vi har også sett nærmere på bandets musikalske, historiske, kulturelle og politiske kontekst, for å bedre kunne forstå denne støyens funksjon og hva den kommuniserer. Vi har sett på punkens utvikling og diskurs; hvordan den først forstyrret rockens kulturelle kode, før den inspirerte en rekke musikalske og kulturelle avvisninger innen populærmusikken. Disse avvisningene berte som vi har sett med seg nye sjangeruttrykk og måter å kommunisere gjennom populærmusikken, og vi har sett noen måter disse kom til uttrykk i New Yorks

undergrunns-scener, med søkelys på No-Wavescenen, på starten av åttitallet – da Sonic Youth ble dannet. Vi har anvendt alt dette sammen med analyser av form, arrangement, tekst og produksjon, for å forsøke å si noe om hvilke måter bandets musikk og støybegrepet kan relateres til hverandre. Gjennom disse analysene har vi pekt på noen sentrale måter Sonic Youth anvender støy. Først og fremst hører vi akustisk støy på flere av, men ikke alle låtene, deres. Det er tydelig ut ifra de låtene vi har analysert at bandet anvender akustisk støy som en kontrast til, og utfordring av, tradisjonelle pop-musikalske rammer. I tillegg kan vi si at de produserer en epistemologisk støy. På «Kill Yr Idols» tar denne form av at en forstyrrelse av lytterens forventninger til formen, som kan tolkes som en kritikk av etablerte konvensjoner innen rocken, og som i utvidet forstand kan kobles til bandets avvisning av kritikeren Robert Christgau. På *Bad Moon Rising* ser vi en utstrakt bruk av det Greil Marcus kaller negering, som vi har koblet opp mot Deluzeisk repetisjon. Det vil si at bandet har appropriert tittelen til Creedence Clearwater Revivals «Bad Moon Rising» og de kulturelle konnotasjonene den fører med seg, og har rekontekstualisert denne på en måte vi kan tolke som en kritikk av Reagans Amerika i 1985. Det er vanskelig å argumentere for, ut ifra det biografiske og historiske materialet vi har sett på vedrørende Sonic Youth, at bandet brukte disse spesifikke teoriene vi har anvendt, da de laget denne musikken. Det er kanskje trygt å anta at de ikke gjorde dette. Men som vi har sett hadde de kontakt med den høyere kunstsfæren i New York, og var inspirert av det som foregikk der. Marcus Greil kaller Sonic Youth i en av sine anmeldelser av dem fra 1986 «a pop group (or a downtown-New York "noise-music" band) (or an arty punk quartet with a fixation on Charles Manson)»<sup>198</sup> Dette må sies å være veldig dekkende ut ifra det vi har gjennomgått av analyser av og kontekst til musikken deres.

John Cages påstand om at støy kan virke med musikk på samme måte som dissonans gjør med konsonans, og at musikkens historiske bindeledd vil først og fremst oppstå gjennom tanker om form, virker å klinge sant sett i sammenheng med våre analyser av Sonic Youth

---

<sup>198</sup> Marcus, "Sonic Youth—under the counter, over the top. ."

## 5. Avslutning

Robert Walser sier i «Popular Music Analysis: Ten Apothegms and four instances» at «we often hear unfamiliar musical systems as not having system at all».<sup>199</sup> Før jeg startet arbeidet med denne oppgaven var dette mitt inntrykk av mye av støymusikken – at det ikke var noe system. Eller rettere: Jeg hørte at det foregår noe under overflaten, men jeg hadde hverken verktøyene til å grave, eller vokabularet til å videreformidle det jeg eventuelt ville funnet.

Gjennom denne oppgaven vil jeg si at vi har funnet en rekke teorier, begreper og verktøy som kan anvendes for å forstå, snakke om, og analysere støy i og som musikk. Vi har også funnet noen måter anvende dette i en analyse av Sonic Youths musikk, på dens egne premisser, ved å se denne musikken og utøverne i sin historiske, sosiale, politiske og geografiske kontekst. Vi har i stor grad vært avhengige av fortolkning i disse analyse, men har også balansert våre fortolkninger med de kontekstene og teoriene vi anvender. Disse analysene har båret mye frukt, og det virker som om Sonic Youths musikk sett sammen med de teoriene om støy vi har anvendt gir et godt fortolkningsgrunnlag, men det er verdt å påpeke at dette også kan være fordi vi har vært for ukritiske i vår bruk av disse teoriene – men som sagt i innledningen var målet med denne oppgaven at jeg skulle opparbeide meg en bred og inkluderende forståelse for støy. For å legge opp til dette har jeg forsøkt å gi rom til alle fortolkninger, og heller evaluere i etterkant hvor godt de støttes av teori og kontekst, og jeg lette som sagt heller ikke etter noen absolutte svar. Vi har sett på hvordan Sonic Youth navigerte krysningsfeltet mellom populærmusikken og kunstmusikken, og noen mulige måter dette har påvirket låtskrivingen deres. Vi har også funnet en rekke verktøy og teorier som kan belyse støyens innhold og funksjon i Sonic Youths musikk. Jeg tror også vi kan anta at denne metoden for å jobbe med støy har en viss overføringsverdi til undersøkelser av støy i andre populærmusikalske kontekster, nettopp fordi den vektlegger en relasjonell forståelse av støy.

### 5.1 Videre forskning

En naturlig videreføring av denne oppgaven vil være å undersøke om de metodene vi har tatt i bruk for å analysere støyen i Sonic Youths musikk, er overførbare til andre band og stiler, eller til Sonic Youths senere album (de analysene jeg har sett fokuserer gjerne på albumene fra før år 2000). Det ville også vært interessant å se om dette er anvendelig i møte med «rene» støysjangre som den japanske «harsh noise» med artister som Merzbow i spissen.

Som nevnt i innledningen valgte jeg blant annet bort det kritiske feministiske perspektivet på indie-scenen som Bannister. Dette ville også vært naturlig å fokusere på i en videre studie av Sonic Youth. Flere av kildene jeg bruker i denne oppgaven nevner bandet som enten et prototypisk eller veldig innflytelsesrikt band i indie-sammenheng. Denne sjangeren domineres for det meste av hvite menn, og de bandene som består utelukkende av kvinner eller som har et tydelig feministisk image eller budskap tilskrives ofte en egen sjanger som f.eks *riot grrrl*. Sonic Youth virker som et unntak fra dette, Kim Gordons sentrale posisjon i bandet tatt i betraktning samt bandets insitering på at de tre låtskriverne er likestilte i bandets hierarki. Derimot har jeg sett i en betydelig andel av omtalene om, og intervjuene av, bandet at pressen og fans ofte fokuserer på gitaristene

---

<sup>199</sup> Robert Walser, "Analyzing popular music," in *Analyzing popular music*, ed. Allan F. Moore (Cambridge: Cambridge University Press, 2003). s. 22



mest, og spesielt Moore. Derfor ville en kritisk feministisk undersøkelse av bandet være interessant.

Et annet perspektiv jeg ikke har tatt opp i denne oppgaven er bandets tilknytning til hip hop og raseproblematikk. Som vi har sett tar bandet opp temaer som undertrykkelse og utnyttelse på *Bad Moon Rising*, uten at vi har sett nærmere på dem. Browne nevner også at bandet var bevisste på at de ville bruke Martin Bisis (som var kjent for å jobbe med hip hop og eksperimentell musikk) studio til å spille inn albumet, fordi dette ville gi dem noe av hip hoppens kredibilitet. I tillegg ga bandet ut *the Whitey Album* i 1988, inspirert av Madonna og hip hop. I en eventuell analyse av dette hadde raseaspektet kanskje vær belysende. I tillegg hadde den tidlige punken også problemer med rasisme, noe jeg ikke har tatt opp og som kan ha en påvirkning på fortolkningen av den serien avvisninger vi har observert gjennom punkens utvikling, og som har påvirket rock, pop, og indie i ettertid.

## 6. Litteraturliste

- "History of Recessions in the United States." 2020, accessed 28.11. 2020d, <https://www.thebalance.com/the-history-of-recessions-in-the-united-states-3306011#1970>.
- Attali, Jacques. *Noise : The Political Economy of Music*. Bruits : Essai Sur L'economie Politique De La Musique. Vol. 16, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- Azerrad, Michael. *Our Band Could Be Your Life : Scenes from the American Indie Underground 1981-1991*. Boston: Little, Brown, 2001.
- Bannister, Matthew. *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. United Kingdom: Ashgate Publishing Ltd, 2006.
- Bennett, Anthony J. "1984: "It's Morning Again in America"." In *The Race for the White House from Reagan to Clinton* New York: Palgrave Macmillan, 2013[https://doi.org/10.1057/9781137268600\\_3](https://doi.org/10.1057/9781137268600_3).
- Browne, David. *Goodbye 20th Century: Sonic Youth and the Rise of the Alternative Nation*. London: Piatkus, 2009.
- Cage, John. *Silence : Lectures and Writings*. Wesleyan. Vol. 628, Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 1961.
- Carson, Tom. "Rocket to Russia." In *Stranded: Rock and Roll for a Desert Island*, edited by Marcus Greil, 107-17. New York: Da Capo, 1996.
- Cassidy, Aaron, and Aaron Einbond. *Noise in and as Music*. Huddersfield: University of Huddersfield Press, 2013.
- Cateforis, Theo. *Are We Not New Wave? Modern Pop at the Turn of the 1980s*. Ann Arbor: the University of Michigan Press, 2011. <https://doi.org/10.3998/mpub.152565>.
- Covach, John. "Pangs of History in Late 1970s New-Wave Rock." Chap. 9 In *Analyzing Popular Music*, edited by Allan F. Moore. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Cowell, Henry, and Sidney Cowell. *Charles Ives and His Music*. Oxford: University Press, 1969.
- ed. Washburne, Christopher, and Maiken Derno. *Bad Music: The Music We Love to Hate*. United Kingdom: Routledge Ltd, 2004. doi:10.4324/9780203309049.
- Effects, Coda. "Big Muff Tonestack : Dealing with Mids Frequencies ". Accessed 20. 04. 2020. <https://www.coda-effects.com/p/big-muff-tonestack-dealing-with-mids.html>.
- Fantana, Chris. "Amplifier Faq: What Is the Difference between Gain, Overdrive, and Distortion?". (2020). Accessed 22. 04. 2020. <https://guitar.com/features/opinion-analysis/amplifier-faq-what-is-the-difference-between-gain-overdrive-and-distortion/>.
- Fink, Robert, Melinda Latour, and Zachary Wallmark. *The Relentless Pursuit of Tone : Timbre in Popular Music*. New York: Oxford University Press, 2018.
- Gendron, Bernard. *Between Montmartre and the Mudd Club : Popular Music and the Avant-Garde*. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- Gilroy, Paul. "Soundscapes of the Black Atlantic." In *The Auditory Culture Reader*, edited by Michael Bull and Les Black, 381-95. Oxford: Berg, 2003.
- Gordon, Kim. *Girl in a Band: A Memoir*. London: Faber & Faber Ltd, 2015.
- Hahn, Michael, "Equalization 101: Everything Musicians Need to Know About Eq," *LANDR*, 2018, <https://blog.landr.com/eq-basics-everything-musicians-need-know-eq/>.
- Hebdige, Dick. *Subculture : The Meaning of Style*. London; New York: Routledge, 1979.
- Hegarty, Paul. *Noise, Music : A History*. New York: Continuum Bloomsbury Academic, 2007.
- Machin, David. *Analysing Popular Music : Image, Sound, Text*. London: SAGE, 2010.
- Marcus, Greil. "Gulliver Speaks." *Artforum*, 1983. <https://greilmarcus.net/2019/04/09/gulliver-speaks-11-83/>.
- . "Sonic Youth—under the Counter, over the Top. ." *Artforum*, 1986. <https://www.artforum.com/print/198606/sonic-youth-under-the-counter-over-the-top-35029>.
- Merriam -Webster.com*.
- .
- "Pop Art." u.å, accessed 05. 12. 2020, [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/themes/pop-art/appropriation/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/pop-art/appropriation/).
- Nattiez, Jean-Jacques. *Music and Discourse : Toward a Semiology of Music*. Musicologie Générale Et Sémiologie. Princeton, N.J: Princeton University Press, 1990.
- Neale, Stephen. *Genre*. London: British Film Institute, 1980.
- Næss, Hans Erik, and Lene Pettersen. *Metodebok for Kreative Fag*. Oslo: Universitetsforl., 2017.

- O'Meara, Caroline, and Robert Fink. "New York Noise: Music in the Post-Industrial City, 1978–1985." ProQuest Dissertations Publishing, 2006.
- "Jazz Bomb. Surf Staple. Indie Icon: A Jazzmaster History." Fender.com, accessed 05.12. 2020, <https://www.fender.com/articles/gear/jazz-bomb-surf-staple-indie-icon-a-jazzmaster-history>.
- Ruscha, Edward. "Brave Men Run in My Family." 1983. oljemaleri. <https://edruscha.com/works/brave-men-run-in-my-family/>.
- Ruud, Even. *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforl., 2016.
- Sandsdalen, Henning. "When You Wake You're Still in a Daydream Nation" : En Undersøkelse Av Støygitarestetikk I Et Utvalg Låter Av My Bloody Valentine Og Sonic Youth. Oslo: H. Sandsdalen, 2006.
- Schafer, R. Murray. *The Soundscape : Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vt: Destiny Books, 1994.
- Seydel, Roy, "How to Use Panning to Get Bigger Sound in Your Mix," LANDR, 2016, <https://blog.landr.com/use-panning-get-massive-width-mix/>.
- Soja, Edward W. *Thirdspace : Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Cambridge, Mass: Blackwell, 1996.
- "Sonic Youth - Bad Moon Rising " Discogs, Updated 2020, accessed 11.12.2020, <https://www.discogs.com/Sonic-Youth-Bad-Moon-Rising/release/381545>.
- "Appropriation." u.å., accessed 05.12. 2020, <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/appropriation>.
- Thompson, Emily Ann. *The Soundscape of Modernity : Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Cambridge, Mass: MIT Press, 2002.
- Walser, Robert. "Analyzing Popular Music." Chap. 2 In *Analyzing Popular Music*, edited by Allan F. Moore. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Warner, Daniel, and Christoph Cox. *Audio Culture : Readings in Modern Music*. New York: Continuum, 2004.

#### Diskografi:

- Sonic Youth. «Kill Yr Idols» fra *Kill Yr Idols* (Zensor) 1983
- . *Bad Moon Rising* (Blast first) 1985

