

Auditive stemningsbilder i en ekstrem musikalsk
kontekst - en studie av produksjon, komposisjon og
sound i norsk black metal



Martin Sund Hemli

Masteroppgave i musikkvitenskap

Institutt for musikkvitenskap

Universitetet i Oslo

Vår 2012

Forside-fotografiet er fra Immortals konsert under Hole in the sky-festivalen, Bergen 2011.
Gjengitt med tillatelse fra fotograf Jarle H. Moe

En stor takk rettes til min veilder, professor Stan Hawkins, for mange timer med interessante diskusjoner og nyttige tilbakemeldinger. Hawkins synspunkter har vært en stor drivkraft til å forme det teoretiske grunnlaget rundt oppgavens empiri og fokus. Takk til Jarle H. Moe for tillatelse til å gjengi hans fotografi av Immortal i oppgaven. Takk til Eilen Josefsen og Erik Wiborg for ideer og design av illustrasjoner. En stor takk til samboer June Susanne, mor og far for råd og støtte under skriveprosessen.

Oslo 2012

Martin S. Hemli

Innhold

Kapittel 1: Introduksjon

- Innledning s. 1
- Metodologi og analytiske perspektiver s. 2
- Den musikalske sjangerkontekst s. 9

Kapittel 2: Komposisjon

- Innledning s. 12
- Analytiske problemstillinger og musikalsk egenart s. 13
- Praktisk analyse – musikalske parametere og auditiv utforming s. 17
Storming Through Red Clouds and Holocaustwinds (Immortal)

Kapittel 3: Sound

- Innledning s. 30
- Begrepet sound og redegjørelse for kontekst s. 31
- En mangfoldig lyd-estetikk s. 32
- Geografiske variasjoner av sound s. 36
- Analytiske modeller og teknologiske perspektiver s. 37
The Sun No Longer Rises (Immortal)
Unholy Black Metal (Darkthrone)
- Om forholdet mellom sound og produksjon s. 43

Kapittel 4: Studioproduksjon

- Innledning s. 45
- Innspillingsstudioets kontekst s. 48
- Praktisk analyse s. 52
A Sign For The Norse Hordes To Ride (Immortal)
- Produksjonsanspekter – mediering av musikk og sound s. 55
Summer Of The Diabolical Holocaust (Darkthrone)

Kapittel 5: Subjektivitet og intertekstualitet

- Innledning s. 60
- Musikkens omgivelser: personlige og visuelle tendenser s. 62
- Kontekstualisering av subjektet og musikken – en analyse s. 67

Kapittel 6: Konsertestetikk

- Innledning s. 77
- Konsertfremførelsens estetikk s. 78
- Live-soundets estetikk s. 81
- Autentisitet og bransjekredibilitet s. 85
- Subjektet og sjangerens estetikk s. 86
- Analytiske perspektiver s. 89

The Sevent Date of Blashyrkh (Immortal live Wacken Open Air)

Epilog

- Subkulturen i et bredere perspektiv s. 94
- Samfunnskritikk s. 95
- Medias rolle i sjangerens utvikling/den globale undergrunnen s. 96
- Norsk black metal i dag – 1990-tallet i et moderne perspektiv s. 97
- Konklusjon s. 98

Kilder

- Litteratur s. 102
- Forelesninger/masterpublikasjoner/artikler s. 109
- Diskografi/intervjuer s. 110
- Magasiner/dokumentarer/websider s. 111

Kapittel 1: Introduksjon

Innledning

Denne masteroppgaven er en analytisk studie av komposisjon, produksjons og sound i norsk black metal. Oppgavens empiriske fokus formuleres gjennom tittelen «auditive stemningsbilder i en ekstrem musikalsk kontekst». Oppgaven tar for seg analyser av musikalske, produksjonstekniske og sjangerkulturelle parameterne som ligger til grunn for utformingen av den auditive stemningen i norsk black metal. Musikkens auditive karakter vil også relateres til hvordan eksponeringen sjangeren fikk i media på 1990-tallet har medvirket til å skape en oppfatning av norsk black metal som subkulturelt fenomen.

Gjennom sin over 20 år lange eksistens har norsk black metal gjennomgått en enorm utvikling. Først og fremst er dette relatert til den musikalske utvikling som har kommet til uttrykk gjennom de mange undersjangerne av feltet. Disse sjangrene identifiseres ofte gjennom narrativitet og komposisjonestetikk og defineres som blant annet symfonisk black metal, melodisk black metal, viking metal, ambient black metal og nasjonalsosialistisk black metal. Men black metal-sjangerens eksistens omhandler også en utvikling i form av samfunnsaksept og kommersiell virksomhet. I dag blir norsk black metal presentert som en del av norsk musikkens kulturarv blant annet med egne utstillinger og som sjanger har musikken fått større innpass i det offentlige rom. Black metal er en av Norges største musikalske eksportartikler. Til tross for dette er sjangeren fortsatt et undergrunnsfenomen på generell basis i Norge. Relasjonen til massemediens eksponering av miljøet på 1990-tallet kan vurderes som en medvirkende faktor til at musikken fortsatt har større utbredelse utenfor Norges grenser. Jeg vil argumentere for at musikken må behandles i relasjon til sin egen *musikalske* kontekst. De ekstreme handlingene det norske samfunnet opplevde på 1990-tallet utgjør en liten del av det totale black metal-feltet og disse handlingene må kunne distanseres noe fra black metal som musikalsk sjanger.

I denne oppgaven tar jeg for meg norsk black metal med utgangspunkt i de parameterne som spiller inn i prosessen rundt utforming av musikken og musikkens estetiske forvaltning. Dette innebærer en tolkning av hvordan de musikalske kjerneelementene formes gjennom plateproduksjon, konsertvirksomhet og den visuelle representasjonen av musikken. Harmonikk, rytmikk, instrumentbruk, spilleteknikk og studioproduksjon analyseres i forhold til hvordan sjangeren som subkultur utformer idealene rundt den totale musikalske produksjonen. Subjektivitet og intertekstualitet vil vektlegges som hovedgrunnlag for fokuset

på estetikkens idealer. Diskusjonen rundt estetikkens forvaltning relaterer jeg til Stephen Davies (2003) og hans argumenter om: «the observation that there is a socio-historical aspect to what composers are able to specify as relevant to their work's identities [...] (Davies 2003: 439). Musikken må behandles ut i fra tiden den ble komponert i. Oppgaven tar for seg norsk black metal med utgangspunkt i musikken slik den fremsto på 1990-tallet, og dermed blir Davies perspektiver på forholdet mellom musikken og den aktuelle samtidskonteksten et relevant perspektiv i analysen.

Akademisk forskning på musikken i black metal-sjangeren viser seg å være underrepresentert. I stor grad omfatter forskningen emner som narrativitet, religion, psykologi, sosiologi og subkulturell forskning¹. En av grunnene til at musikken ikke er behandlet i like stor grad som de tilhørende parameterne kan ha sammenheng med at musikken ofte kommer i skyggen av konteksten rundt. Den akademiske forskningen vektlegger i mye større grad det narrative, ikonografiske og subkulturelle aspektet musikken er en del av. Oppgavens problemstilling er i så måte et bidrag til en forståelse av norsk black metal ut i fra en tolkning av musikkens kjerneelementer. Hvordan er sjangerbetegnelsen *norsk black metal* knyttet til musikkens auditive karkater?

Problemstilling

Opgavens problemstilling er delt i tre hovedfokus:

- Hvilke parametre innen produksjon, komposisjon og sound utgjør kjernen av 1990-tallets norske black metal-sjanger?
- Hvordan relaterer musikken seg til den norske black metal-scenen som helhet? Dette diskuteres med hovedvekt på subjektivitet, intertekstualitet og audiovisuell estetikk
- Hvordan er forholdet mellom soundets utforming og presentasjonen av sound fundert? Med utgangspunkt i albumproduksjon og konsertestetikk

Metodologi og analytiske perspektiver

Som nevnt innledningsvis er hovedfokus rettet mot områdene komposisjon, produksjon og sound. Hovedelementene som behandles i henhold til komposisjon omfatter perspektiver på harmoniske, rytmiske og tonale strukturer. Men empirien omfatter også hvordan instrumentenes roller blir ivaretatt i forholdet mellom musikken komposisjon og hvordan den

¹ se blant annet Goodrick-Clarke 2002 og Partridge & Christianson (Eds.) 2009

fremstår gjennom albumets mediering². Produksjon tar for seg perspektiver på det tekniske rundt innspillingsprosessen og hvordan musikken presenteres *live* i konsertsammenheng. Dette omfatter blant annet den audiovisuelle kombinasjonen av musikken og musikernes presentasjon av den gjennom soundets utforming. Sound- begrepet tar for seg iscenesettelsen av sjangeren, som jeg relaterer til Stan Hawkins diskusjon av «the musical text» (Hawkins 2002: 26) hvor Hawkins argumenterer for:

[...] hermeneutics and homological models are useful for accomodating the values and meanings of musical texts. At the same time, issues of class, gender and race become central to any interpretation of music and identity [...]. They are inextricably connected to the modes of production and reception of music within a socially grounded context (Hawkins 2002: *ibid.*).

Å behandle musikken ut i fra den konteksten den utgjør en del av dreier seg om to sentrale vinklinger. Hawkins poengterer subjektets identitet og den sosiale konteksten. I henhold til norsk black metal utformer jeg derfor analysen med vekt på subjektivitets-teori og *agency*³. Nemlig hvordan musikerne representerer kulturen gjennom musikkens uttrykk.

Tolkningen av de musikalske parameterne vektlegges sterkere enn de ekstra-musikalske faktorene og oppgaven er ikke en detaljert studie i religiøse perspektiver, medias rolle i henhold til eksponering eller sjangerens totale musikalske mangfold. Men dette vil diskuteres i henhold til musikkens utforming i epilogen. For selv om musikken må utgjøre primærmålet for analysen av de auditive stemningene, er den kulturelle historien så markant at diskusjonene må settes opp mot hverandre. Norsk black metal er en sjanger som innehar et bredt spekter av musikalsk utforming (under-sjangre) og estetiske verdier (hva som vektlegges av produksjonsparametere). Denne oppgaven er på ingen måte et forsøk på å kartlegge feltets musikalske strukturer som en felles enhet. Begrepet norsk black metal favner i dag over så mange ulike uttrykk at man må forholde seg til en rekke undersjangre av feltet for å dekke det musikalske mangfoldet. I likhet med dette er også tidsaspektet relevant for forståelsen av feltet. Man snakker om ulike perioder i sjangerens eksistens⁴.

² Mediering diskuteres i kap. 4 ut i fra Brøvig-Hanssen 2010: 159

³ Subjektivitet og *agency* diskuteres ut i fra Hawkins 2011: *Subjectivity and agency in popular music*

⁴ Se Christe 2004: «early black metal» s. 109 og «Scandinavian black metal» s. 274

Analysene tar utgangspunkt i det jeg vurderer som to av de mest sentrale aktørene i sjangerens tilblivelse tidlig på 1990-tallet, bandene Darkthrone og Immortal. To album utgjør grunnlaget for analysen. *Pure Holocaust* (Immortal 1993) og *Under A Funeral Moon* (Darkthrone 1993). Det som gjør nettopp disse albumene svært interessante i henhold til en komparativ studie er at de er gitt ut i samme år, men låter svært forskjellig. En medvirkende faktor til dette er perspektiver på geografisk tilhørighet⁵. Dette vil analyseres med utgangspunkt i musikkens ulike parametere for å gi et perspektiv på hvordan disse bandene forvalter sin tolkning av norsk black metal. Det empiriske fokus på subjektivitet og hva dette innebærer i henhold til bandenes særegne uttrykk og strukturelle organisering av musikken utgjør analysen kjerne. Oppgaven søker ikke å fremstille en fasit på hvordan norsk black metal skal låte, da dette ikke har noen hensikt i henhold til det brede spekteret musikken innehar. Men ved å ta for seg disse to meget viktige bandenes musikk fra tiden da sjangeren hadde sitt store gjennombrudd, ønsker jeg å undersøke hvordan musikken forholder seg til sjangerbetegnelsen norsk black metal. Hvilke parametere utgjør kjernen av musikkens uttrykk? Hvordan henger dette sammen med subkulturens utforming? Dette er spørsmål som knytter problemstillingen til empirien og metodologiens utforming.

I henhold til min rolle som student av det musikkvitenskapelige felt, med populærmusikkforskning som hovedområde, vil dette utgjøre grunnlaget for oppgavens analytiske tilnærming og utforming. Men i likhet med den vitenskapelige og teoretiske delen av oppgaven vil empirien også baseres på min rolle som konsertgjenger, tilhenger og amatørutøver av musikken. Dette vil være med på å rette fokus mot enkelte parametere der erfaring og personlig kunnskap ligger til grunn for valg av fokusområder. Dette omfatter blant annet perspektiver på instrumentenes roller i den musikalske konteksten. Mitt mangeårige virke som bassist i ulike tilhørende musikkuttrykk har skapt en genuin interesse for å rette fokus på hvordan samspillet instrumentene seg imellom er med på å utforme den totale musikalske konteksten og hvordan de særegne strukturene og auditive karakterene skapes gjennom konstruksjon av soundscape⁶. I likhet med dette senteres en del av empirien rundt mine personlige erfaringer som konsertgjenger og konsertutøver. Dette utgjør et viktig ledd i

⁵ Geografisk tilhørighet diskuteres ut i fra blant annet *sonic cultures* (Greene 2005: «Chapter One: Introduction. Wired Sound and Sonic Cultures»)

⁶ Soundscape - se blant annet Grandin 2005: 235

fokuset på nettopp konsertfenomenet som arena for kulturell virksomhet og musikalske opplevelser. Både i forhold til produsentene (musikerne som presenterer og ivaretar musikken) og konsumentene (tilhengerne som opplever musikken og er en del av den subkulturelle helheten).

Analysene baserer seg på transkribert partituranalyse og digitale gjengivelser av de spektrale strukturene i selve lydkildens utforming. Transkripsjonsbasert analyse åpner opp for den tilbakevevende debatten om forholdet mellom den klassiske musikkulturen og den populærmusikalske konteksten. I henhold til hele feltet heavy metal (som også norsk black metal føyer seg inn under) er det ikke noe marked for offisielle publikasjoner av notebaserte gjengivelser av musikken. Det man kan forholde seg til er privatpersoners publikasjoner på internett og i svært liten grad i trykt form. I motsetning til den klassiske musikktradisjonen der publiseringer av partiturer utgjør en stor del av tolkningsgrunnlaget vil denne oppgavens analyse baserer seg på det innspilte materialet. En analytisk tolkning av musikken ut i fra albumets karakter vil derfor gi grunnlag for vektlegging av blant annet spilleteknikk og instrumentenes utforming.

I kapitlene om produksjon og sound der det er albumenes helhetlige fremtoning som settes i fokus blir digitale gjengivelser av lydbølgenes strukturer benyttes for å kunne gi en innsikt i hva som faktisk forårsaker det man hører gjennom persepsjonen og tolkningen av den. Spektrogrammer og fremstillinger av lydbølgenes utforminger, tonenes frekvensnivåer og betoningmønster vektlegges for å kunne gi et nyansert bilde av den tekniske delen av lydens strukturelle organisering. Disse analysene, både digital gjengivelse og partiturbasert transkripsjon vil relateres til de ulike parametrene rundt komposisjon og produksjon som er med på å utforme musikkens totale strukturer. Fagmessig knyttes dette til et interdisiplinært forskningsfelt med hovedvekt i *popular musicology* og tankegangen om å sette musikken i lys av de involverte faktorene den utgjør en del av. Empirien er sentrert rundt Martin Claytons argument (2003):

«What we *might* look for is a kind of metatheory that is able to take into account the contingency of the very idea of the musical structure. The underlying intention of this metatheory would be to address the relationship among *sound*, as an integral aspect of human interaction; the *experience* of producing, perceiving and responding to that sound; and the processes by which people imagine that sound to possess structure or to convey meaning (Clayton 2003: 66)

Claytons argument benyttes for å understreke hvor viktig det er for tolkningen at elementenes relasjon til hverandre undersøkes for å kunne beskrive konteksten. Allan F. Moore beskriver

dette som: «interpretation of our environment, of what surrounds us, is the *sine qua non* of our existence, and the music we use is definitely a part of our environment» (Moore 2007: xi). Moore refererer til hvordan musikken må analyseres med utgangspunkt i helheten og det er særlig med tanke på mine sound-analyser at teorien om forholdet mellom musikken og den fysiske konteksten den utgjør en del av blir vektlagt. Dette forklarer jeg med et fokus på hvordan musikken refererer konteksten gjennom sine produksjonsidealer. Produksjonsanalyse beskrevet av McAdams, Depalle og Clarke (2004) med utgangspunkt i at «for the sound characterization to be complete, the category of *noisy* sounds has to be considered» (McAdams, Depalle og Clarke 2004: 167). Dette produksjonsidealet er veldig viktig i black metal-konteksten, både i forhold til instrumenteffekter og for utformingen av lydlandskapet rundt instrumentene.

Christopher Smalls lansering av begrepet *musicking* (1998) og begrepets definisjon som et fokus på at alle involverte parters roller i helheten behandler jeg ut i fra Pierre Bourdieus tanker rundt kulturell kapital som en del av tolkningsgrunnlaget for en musikkjangers totale utforming:

Det sosiale rommet er konstruert på en slik måte at aktørene eller gruppene fordeler seg ut fra den posisjonen de har i statistiske fordelinger utfra de *to differensieringsprinsippene* som utvilsomt er mest virksomme i de mest framskredne samfunnene, som USA, Japan eller Frankrike: økonomisk kapital og kulturell kapital. Det følger av dette at aktørene har desto mer felles jo nærmere de står hverandre langs disse to dimensjonene og desto mindre felles jo fjernere de står fra hverandre (Bourdieu 1995: 34)

I relasjon til Bourdieu fokuserer oppgaven mye på estetikkens kontekst. Estetikkens utforming av det musikalske reflekterer en tanke om et subkulturelt uttrykk som benytter musikken som en formidler av idealer om ideer sentrert rundt den kunstneriske prosessen. Dette poengterer jeg gjennom en parallell til Simon Frith og hans tanker om populærmusikkens estetikk:

Music constructs our sense of identity through the experiences it offers of the body, time, and sociability, experiences which enable us to place ourselves in imaginative cultural narratives. Such a fusion of imaginative fantasy and bodily practice marks as well the integration of aesthetics and ethics (Frith 1998: 275).

Med utgangspunkt i en slik formulering vil jeg fokusere på musikkens interpretasjon av kulturens idealer og hvordan dette står som et sterkt symbol på estetikkens karakter. Det litterære grunnlaget spenner over en rekke ulike fagområder innenfor den musikkvitenskapelige forskningen. Hovedvekten befinner seg innenfor forskning på

populærmusikk som en total kontekst hvor ikke bare det tonale spiller inn, men også subjektet, geografien, tiden, og den samfunnsideologiske tradisjonen musikken befinner seg i. Musikken gjøres til konteksten og jeg benytter teorien rundt den kulturelle kapitalen i samspill med den vitenskapelige analysen til å lese musikken som en formidler av estetikk og idealer. Den sjangerrelaterte forskningen vil også vektlegges av det historiografiske perspektivet. Mye av konteksten rundt persepsjonen av black metal er basert på at enkeltstående handlinger blir grunnlag for et fokus som ikke er representativt for feltet som helhet. For å skape en nyansert tolkning av helheten er det viktig å vurdere hvordan historien fortelles og hva den vektlegger i henhold til de faktiske forhold man står overfor. Odd Skårberg tar for seg ulike relasjoner til historisk fremstilling av musikkuttrykk gjennom studier av rockabilly-kulturen (2003). Skårberg trekker frem at:

For eksempel viser en nyere stilterm som «psycobilly» hvordan den opprinnelige rockabilly-utformingen har tatt opp stilimpulser fra ettertiden, noe som viser at «dialogen» går mange veier og har flere nedslagsfelt bakover i tid (Skårberg 2003: 201).

Det som er viktig å gripe fatt i ved Skårbergs poengtering er at analysen må inkludere en diskusjon om hvilke elementer av sjangeren, kulturen og estetikken som vektlegges. Like viktig er hvilket musikalsk materiale som analyseres og hvordan den refererer den faktiske konteksten. Kildekritisk tilnærming er viktig. Forekomstene av feiltolkning skyldes ofte en kombinasjon av medias publiseringer og de kildene en velger å forholde seg til. Historien blir ofte skrevet med utgangspunkt i de markante hendelsene og de involverte som kan relateres til disse. Men dette er ikke alltid den rette veien å gå i henhold til å skape et bredere bilde av helheten. Et eksempel på dette av nyere dato er filmdokumentaren *Metal: A Headbanger's Journey* (Dunn 2005). Sosialantropolog og filmregissør Sam Dunn presenterer norsk black metal med utgangspunkt i 1990-tallets kirkebranner og de sataniske dimensjonene av feltet. Dette skaper debatt i media og Dunn velger som en følge av dette å lage en egen black metal-dokumentar som ekstramateriale til dvd-versjonen av filmen hvor han presenterer norsk black metal i et bredere spekter ut fra de ulike involverte. Et historiografisk perspektiv er derfor viktig for å tolke musikkens rolle i helheten.

I likhet med elementene som ligger til grunn for analysens utforming vil jeg diskutere betydningen av analysen relatert til det jeg definerer som den *vitenskapelige debatten*. Empirien retter fokus mot en diskusjon om å vektlegge Norges forhold til black metal-feltet i den musikkvitenskapelige konteksten. Populærmusikkens inntog i den klassisk funderte musikkvitenskapen har gått fra en liten rolle til stor dominans og en bred variasjon i

forskningsområder og publikasjoner. Etter min mening er det derfor viktig at black metal-sjangeren også behandles ut i fra de musikalske parameterne i den vitenskapelige konteksten.

Musikksjangre som hardrock og heavy metal er representert i den populærmusikalske vitenskapen, men de mer ekstreme uttrykkene i mye mindre grad enn de mer kommersielle formene. Én side av debatten kan selvsagt henge sammen med at musikken fremdeles utgjør en nisje-sjanger i Norge og at majoriteten av musikkens tilhengere befinner seg utenfor Norges grenser. Relevansen av å likestille black metal med sjangre som rock og blues innenfor populærmusikkforskningen er viktig i henhold til hvilken rolle musikken har hatt å si for Norge som et ledd i den globale musikkindustrien. Så kan man selvsagt diskutere forholdet mellom musikkens auditive fremtoning og den tradisjonen som ligger til grunn for tolkningen. Særlig med tanke på det studiotekniske og idealer om innspilling. En allmenn oppfatning av norsk black metal fra tidlig 1990-tall med tanke på albumproduksjon er ofte basert på at det låter stygt, teknisk dårlig og ubehagelig å lytte til rent produksjonsmessig. Dermed blir dette en debatt rundt de faktorene som utgjør populærmusikkens studiotekniske estetikk. En estetikk som favoriserer en søken etter et teknisk best mulig uttrykk. I norsk black metal kan én tendens derimot beskrives ut i fra idealer om å formidle stemninger fremfor å skape «teknisk perfekte» produksjoner. Til tross for at musikken har andre parametere for produksjonsmessig utforming bør den kunne analyseres på lik linje med andre former for populærmusikalske uttrykk.

Diskusjonen dreier seg om autentisitet og kredibilitet som blant annet pongteres slik av Lindberg et al 2005: «Outside the U.S. different interpretations of “authenticity” caused center/periphery problems, as an aesthetic favoring origins collided with one favoring individual expression. Which was more “authentic”: to sound American or rock in one’s own idiom?» (Lindberg et al 2005: 338). Poenget Lindberg et al omtaler er hvilke parametere som legges til grunn for musikkens utforming. Norsk black metal har opparbeidet seg en viktig posisjon i det globale musikkmarkedet og den musikalske konteksten må kunne knyttes til perspektiver på analyse for å gi grunnlag for en forståelse av hvordan den er strukturert og hvordan den relateres til det sjangerhistoriske aspektet rundt subkulturen. Det som er viktig er å ha en kritisk, men åpen tilnærming til feltet. På den måten kan man oppnå en forståelse av hvordan musikken er strukturert, hvilke faktorer ved det sjangerkulturelle den gjenspeiler og man får en erkjennelse av dens viktige rolle i musikkhistoriens utvikling. (se Derek B. Scott

2003: 6 – 7)⁷. Det er ikke snakk om å konkludere med at feltet har en felles utforming og et felles budskap, men man vil kunne gjøre seg opp en mening om hvordan helheten er konstruert ut i fra de faktorene som spiller inn i den aktuelle konteksten.

Den musikalske sjangerkontekst

Opgavens behandling av sjangerrelasjoner må forklares ut i fra en historisk kontekst. Norsk black metal er en del av heavy metal-feltets 40-årige eksistens, og empirien rundt sjangerrelasjoner fokuserer på hvordan musikken forholder seg til tidligere uttrykk. De ulike musikalske parameterne knyttes opp mot aktuelle musikalske paralleller som finnes i heavy metal-feltets historie. Dette vil ikke omfatte en detaljert gjennomgang av historien, men et perspektiv på den *sjangerutviklingen* som ligger til grunn for dannelsen av norsk black metal i forhold til sentrale parametere innenfor komposisjon, produksjon og sound. For å sette dette i en kontekst viser jeg til hvordan historiske skildringer av heavy metal-feltet forklarer sjangerutviklingene. Ekstrem metalens stildannelse tidfestes til slutten av 1970-tallet (se f.eks. Christe 2004). Heavy metal og punk som på slutten av 1970-tallet var veletablerte musikkuttrykk utvikles til undersjangere som blant annet speed metal, thrash metal, death metal⁸. De sentrale elementene ligger i å kombinere heavy metal-stilens riffbaserte estetikk med punkens hurtige tempo. Dette beskrives av Robert Walser (1993) i forbindelse med utviklingen av *thrash metal*:

The musicians who created thrash were influenced by both heavy metal and punk; Motörhead, an important pioneer of speed metal, has played for both punk and metal audiences since the 1970s. The punk influence shows up in the music`s fast tempos and frenetic aggressiveness and in critical or sarcastic lyrics delivered in a menacing growl. From heavy metal, thrash musicians took an emphasis on guitar virtuosity, which is usually applied generally to the whole band (Walser 1993: 14).

Walser trekker frem hovedelementene tempo, gitar-teknikk og vokalens utforming. Disse elementene utgjør grunnlaget for forskjellene i det stilistiske uttrykket til thrash – og death metal- musikken. Disse uttrykkene sameksisterer med black metalens tilblivelse, og spiller en viktig rolle i utviklingen av det norske black metal-soundet. Thrash metal, som vokser frem i

⁷ Derek B Scott 2003: 6 – 7 en diskusjon av hvilke parametere som er involvert i å definere musikkens elementer og kontekst

⁸ Se Purcell 2003 og Christe 2004: “Thrash metal” s. 137

henholdsvis USA og Europa på begynnelsen av 1980-tallet, den første bølgen av black metal som også utvikles i Europa tidlig på 1980-tallet og den første bølgen av Death Metal skaper en eksplosjon av ekstreme musikkuttrykk som utgjør en sammenhengende faktor for dannelsen av den norske bølgen av black metal rundt 1990. Ved å definere den musikalske kontekst vil dette kunne gjøres ved å se på to sammenfallende faktorer. De musikalske parameterne som er signifikante for sjangeren tilblivelse, og den måten disse parameterne modifiseres for å skape det nye uttrykket.

Den norske black metal-scenen har hentet inspirasjon fra tidligere tider på områder som vokalens utforming, trommenes spillemønstre, riffestetikk og tonalitet/tempo. Men kjernen er sentrert rundt hvordan musikerne, på en nyskapende måte, forholder seg til tidligere tiders uttrykk. Hovedmomentet med oppgaven er å se på hvordan stemningen i musikken skapes. Det er et utbredt fenomen blant musikere innen sjangeren å forklare musikken som stemningsbilder. Stan Hawkins diskusjon av «visualising sound through videography» (2002) kan benyttes som et perspektiv på musikalske stemningsbilder. Hawkins poengterer at: «As with music compositional processes, the repetitions found in the large-scale structural organisation of visual events function as unifying devices in the song`s narrative (Hawkins 2002: 114). Variasjonen i det instrumentale er ofte et virkemiddel som er med på å skape det kraftfulle uttrykket sjangeren innehar gjennom den melodiske kontekstens sterke referanser til temaer og situasjoner. Mitt poeng i så måte er å trekke frem relasjonen mellom de instrumentale partiene og den musikalske konteksten de forekommer i.

Historisk sett forholder man seg til ulike tidsepoker av black metal-feltet. Den første bølgen, som oppsto ved overgangen fra 1970 – 1980 – tallet beskrives ofte musikalsk som thrash metal, men med en annen narrativ tematikk, gjerne i retning av det okkulte (McIver 2005: 13). Det britiske bandet *Venom* blir i så henseende kreditert som oppfinnerne av sjangerens navn med deres album fra 1982, *Black Metal*. I senere tid har Venoms frontmann Cronos uttalt at denne tittelen skulle være en samlebetegnelse på et musikkuttrykk som forvaltet «alt som var bra med hardrock», og stilmessig er det lang fra denne formen for black metal, til den norske grenen av sjangeren (Metal Hammer Norway nr. 007). En tendens blant de bandene som formet norsk black metal på 1990-tallet (blant annet Mayhem og Darkthrone) var at de startet med å spille death metal. Dette var datidens mest ekstreme uttrykk og var interessant nettopp på grunn av det.. Darkthrones trommeslager Gylve «Fenriz» Nagell poengterer dette forholdet mellom death/black metal i forbindelse med innspillingen av Darkthrones album *Under A Funeral Moon*. Bandets forhold til death metal blir etter hvert noe anstreng og bandet ønsker

dermed å skape ny musikk som henviser til den første bølgen av black metal, og spesielt et band som svenske Bathory (Darkthrone 1993). Når man står overfor dette forholdet av musikalske referanser til 1980-tallets black metal kombinert med 1990-tallets norske variant er spørsmålet hvordan stemningen i musikken skildres. Hvilke estetiske idealer ligger til grunn for hvordan disse musikalske referansene til tidligere tiders musikk omformes og tolkes i den nye konteksten kjent som norsk black metal? Tekstinnholdet er ofte sentrert rundt konkrete skildringer som fargelegges av musikken og her må misantrop-begrepet⁹ nevnes. I Darkthrone's tilfelle står dette som en sterk faktor. Distansering fra de tradisjonelle musikalske og produksjonstekniske elementene står sentral i begrepet. Dermed vil oppgaven ta for seg hvordan de ulike parameterne i den musikalske konteksten forholder seg til denne distanseringen og hva dette innebærer.

De resterende kapitlene i oppgaven vil ta for seg disse ulike perspektivene og knytte de sammen med fokuset på hvordan sjangerbetegnelsen blir ivaretatt. Kapittel 2 følger linjene fra sjangerrelasjonen i introduksjonskapittelet. Den analytiske diskusjonen tar for seg hvordan de kompositoriske elementene er konstruert og hvordan de utformes i det totale musikalske forløpet. Kapittel 3 tar for seg perspektiver på sound. Sound definerer jeg som den totale auditive konteksten. Kapittelet ser på helheten av stemningen i musikken gjennom analyser av soundets karakter. Kapittel 4 diskuterer produksjonsaspektet relatert til studioinnspilling. I tråd med sound-analysen tar jeg som en følge av dette for meg tekniske aspekter på innspillingsstudioet som et ledd i den musikalske prosessen. Kapittel 5 omhandler subjektivitet og intertekstualitet. Et av de mest sentrale spørsmålene i diskusjonen om musikkens auditive karakter er hvordan musikerne presenterer musikken og ivaretar sjangerens elementer gjennom de intertekstuelle referansene. Kapittel 6 kontekstualiserer kapittel 5 gjennom analyse av konsertestetikk. Hovedvekten ligger i forholdet mellom hvordan produktet er konstruert (den innspilte musikken) og hvordan representasjonen (konserten) formidler produktet. Epilogen diskuterer den musikalske konteksten norsk black metal ut i fra et bredere perspektiv.

⁹ Darkthrone's Ted "Nocturno Culto" Skjellum om *The Misanthrope* - <http://www.youtube.com/watch?v=JzRnPmm1xwE&feature=fvsr>

Kapittel 2: Komposisjon

Innledning

Dette kapittelet tar for seg komposisjonsperspektiver hos Immortal og analysen er bygd opp av en teoretisk og en praktisk del. Den teoretiske delen tar for seg en diskusjon av analysetradisjoner knyttet opp mot norsk black metal og den praktiske delen presenterer en analyse av Immortals låt «Storming Through Red Clouds and Holocaustwinds»¹⁰. Analysen tar utgangspunkt i forholdet mellom det auditive, det narrative, og det estetiske. Når begrepet estetikk benyttes i dette kapittelet referer det til karakteristiske komposisjonsparametere. Denis Crowdy diskuterer forholdet mellom geografisk spredning og variasjon i musikalsk uttrykk (2001) ved å påpeke at: «The development of regional styles tends to imply movement from relatively homogenous origins (overseas music heard on radio or seen in towns) to more heterogenous results (distinctive regional styles)» (Crowdy 2001: 152). Ved å trekke paralleller til estetiske komposisjonsparametere i norsk black metal ser man den samme tendensen i henhold til utvikling. Hvilke kompositoriske parametere står frem som mest sentrale og hvordan er de organisert for å skape det totale uttrykket?

I tillegg til det musikalske er tekstinhold et sentralt parameter. Her ønsker jeg å trekke frem eksempler på hvordan det lyriske innholdet forsterkes gjennom den musikalske utformingen. Perioden analysens musikk eksempel er hentet fra omtales historisk som som den andre bølgen av black metal¹¹. I henhold til et slikt perspektiv ønsker jeg å se på utviklingen fra sjangerens opphav til hvordan den forvaltes i denne epoken av sjangeren. Keith Kahn-Harris beskriver den norske grenen av feltet black metal slik:

In the early 1990s Norwegian bands such as Emperor, Mayhem, Burzum and Darkthrone developed a highly distinct and influential form of black metal, characterized by screamed, high-pitched vocals, extremely rapid tempos, `tremolo` riffs, a `trebly` guitar sound, and simple production values (Kahn-Harris 2007: 4).

Som Kahn-Harris poengterer er det kombinasjonen av kompositoriske elementer og den produksjonstekniske estetikken som er avgjørende for stilkarakteristikken i de ulike formene for ekstrem metal. Målet med denne analysen er å kartlegge hvordan Immortal skaper sin

¹⁰ Låten finnes på albumet *Pure Holocaust* (Osmose Productions 1993)

¹¹ Den andre bølgen av black metal beskrives som den norske bølgen – se Christe 2004: 274

musikk ut i fra disse ulike kategoriske perspektivene. Dette gjøres for å gi et innblikk i den totale konteksten rundt den norske black metalens egenartede uttrykk gjennom albumet *Pure Holocaust*.

Analytiske problemstillinger og musikalsk egenart

Hvilke elementer spiller inn i analyse av musikk i en gitt auditiv kontekst? Det første som må nevnes er forholdet mellom nedtegnet musikk og innspilt musikk. Hvilke hensyn tar analysetradisjonen til de auditive parameterne som er en del av selve medieringsprosessen? Anne Danielsens diskusjoner av rytmisk analyse (2006) trekker frem et elementært poeng i debatten om forholdet mellom det nedtegnede og det hørbare: «However, it is important to distinguish between levels of pulses within such a theoretical framework and what is actually heard, between quarters as a reference structure and quarters as a sounding rhythmic gesture» (Danielsen 2006: 46). Danielsens argument inngår i diskusjonen som sentrerer rundt en analyse og tolkning av musikalske parametere som ikke behandles med tradisjonell partituranalyse. Elementer som er særlig relevante i forhold til norsk black metal omfatter blant annet lydets utforming. Hvordan instrumentenes «stemmer»¹² formes i produksjonen og hvordan de ulike instrumentenes plass i lydbildet skaper det soundet som musikken har.

Fokuset er ikke rettet mot en tanke om at transkripsjon og digitale visualisering av lyd ikke er tilstrekkelig analytiske verktøy, men estetikkens strukturer i norsk black metal innehar idealer som distanserer seg noe fra populærmusikkens tanker om komposisjon og produksjon. Dette vil også kunne relateres til diskusjonen av fremskrittene som gjøres i den digitalt funderte musikkproduksjonen. Nærmere bestemt den delen av eksperimentell elektronisk musikk hvor det auditive primært skapes ved digitale hjelpemidler og ikke fysiske instrumenter. Danielsens tar for seg aspekter på analyse av slike faktorer (2010) og trekker frem at: «One challenge in examining the interplay between virtual and actual aspects of rhythm is determining the virtual structure; that is, the categories or schemes at work in our structuring of actual rhythmic events» (Danielsen 2010: 20). Paralleller fra Danielsens poengtering av forholdet “actual/virtual” i henhold til det rytmiske kan trekkes til kompositoriske aspekter på de musikalske parameterne struktur i black metal. Et eksempel på dette er hvordan

¹² Instrumentenes stemmer beskriver jeg som hvordan de ulike instrumentene er konstruert og utvikles i låtens musikalske forløp

instrumentenes klanglige utforming (støy og forvrengning), ofte er like viktig som det harmoniske/rytmiske materialet som ligger til grunn for produksjonen.

Hva man ønsker at analysen skal vise henger sammen med det utgangspunktet man legger til grunn for hvordan musikken er konstruert. Nicholas Cook (1994) trekker frem en slik tankegang gjennom sin diskusjon av *serial note count*.

[...] a serial note count is simply one example of several sorts of analysis whose purpose is to discover what the composer did: uncovering complex proportional schemes in Renaissance polyphony or Bartók, and the secret names encoded in Schumann`s or Berg`s music, are other examples where an analysis is right or wrong in a purely historical sense – either the composer did what the analyst says, or he did not (Cook 1994: 215)

Mitt poeng i forhold til Cooks argument er å påpeke det faktum at hvis et musikkuttrykk skal kunne forklares med utgangspunkt i kompositoriske parametere må forholdet mellom det tonale/rytmiske materialet og måten det blir utført på legges til grunn. Hvordan vektlegges innspilt materiale som grunnlag for det analytiske? I den klassiske musikken tar den performative vending, eller fremføringsanalyse, for seg det som faktisk blir spilt. Dirigenten og orkesterets tolkning av det nedtegnede materialet settes i fokus. Richard Middleton (1990) diskuterer analysetradisjonene ved å trekke frem at:

Notation-centric training induces particular forms of *listening*, and these then tend to be applied to *all* sorts of music, appropriately or not. An important part of conventional musicological training is in the skill of score-reading-with-`inner-hearing`. But what is heard is strongly guided by what has been really – predominantly – heard in the past (notated music [...]) and by the score`s propensity, in its very layout and in the nature of the act of scanning, to privilege acts of aural abstraction, synchronization, blending and arranging in hierarchy (Middleton 1990: 105).

Middletons dskusjon har et historisk perspektiv. Forholdet mellom den noterte musikken og det innspilte materialet er stadig i utvikling. Denne formen for analytisk tilnærming gjør seg gjeldende i populærmusikken som analysefelt. Her omhandler det musikk som i hovedsak ikke foreligger i partitur-format, men i innspilt form. Middletons henvisning til ulike former for lytting vil kunne relateres til perspektiver på kulturell kapital og hvordan man tolker musikken i forhold til den kunnskapen man har om musikkens strukturer. Peter Wicke tar for seg historiske aspekter på studioinnspillingsteknikk (2009) og hvordan et innspillingsstudio benyttes som et instrument for å skape ulike dimensjoner av opplevelse på selve innspillingen. Wicke benytter seg av begrepene 1) The Simulated Performance, 2) The Simulated Space, og 3) Simulated Sound. Begrepet *The Simulated Space* forklarer Wicke med den teknologiske

utviklingen som gjør det mulig å skape musikk i et lydstudio som ikke vil være mulig å gjenskape i konsertsammenheng.

[...] music was not only removed from its previously inescapable real-time reference, but, through the technology of electromagnetic recording and through the transformation and storage of an electrical equivalent of the soundwave, sound also acquired a form of existence in which it could be processed and arranged in a manner that went far beyond the possibilities of mechanical sound production by musical instruments (Wicke 2009: 157)

Denne faktoren er relevant i den «moderne» black metal-konteksten og omhandler hvordan det kompositoriske tillegges en auditiv karakter som er nyskapende i henhold til tradisjonell studioproduksjon. Den siste kategorien, *Simulated Sound*, tar for seg digitaliseringen av opptak – og innspillingsutstyr. Hvordan den teknologiske utviklingen har ført til en utvikling av lydelementer som ikke frembringes av akustiske eller elektriske instrumenter. Wicke påpeker at: «digitalized sound represents, then, nothing more than binary numbers, even if they gain value and acoustic reality from the sampling of natural sounds. At this point, sound began to be perceived on its own terms, and the link between material, medium and acoustic perception was broken forever (Wicke 2009: 166). Et slikt perspektiv som Wicke poengterer er et av kjerneelementene i black metal-uttrykket. Nemlig å fokusere på hvordan disse soniske parameterne forsterker det kompositoriske også i live-sammenheng.

I tilfellet norsk black metal står man overfor en sjanger som faller inn under populærmusikkens analytiske normer men som i aller høyeste grad også distanserer seg fra den. Black metalens musikalske syntaks utfordrer de tradisjonelle parameterne¹³. Esa Lilja foretar en diskusjon av musikalske trekk i heavy metal (2009). Om vokalen trekker Lilja frem at: «A shouting vocal style that largely ignores melody became essential to the majority of black and death metal. Due to this, lyrics are often hard to comprehend without reading them from album covers» (Lilja 2009: 45). Videre trekker Lilja frem relevansen av gitarens utforming innen ekstrem metal.

[...] guitar riffs often include such fast notes pitches are often rather difficult to separate from one another. Rather interestingly, the kind of extremely fast guitar picking displayed in, for example, Bathory's "Armageddon" (*Bathory 1984*), makes the guitar sound like a tremolo effect and not anymore

¹³ At black metalens musikalske syntaks utfordrer de tradisjonelle pop.musikalske parameterne refererer til mine behandlinger av studioproduksjon og instrumentbruk

separately articulated individual notes. These characteristics were taken further by the 1990s Norwegian black metal bands such as Darkthrone in, for example, *Under A Funeral Moon* (1993). (Lilja 2009: 46).

Lilja kommenterer to viktige parametere ved komposisjonestetikk, nemlig gitarstrukturer og vokal utforming. Det som utgjør denne diskusjonens kjerne er at når man skal analysere et musikalsk uttrykk må man identifisere de musikalske kodene for å kunne forstå hvorfor musikken er produsert slik den er. Keith Kahn-Harris (2007) argumenterer for at: «to understand how the scene refracts capital and how this translates into power within the scene we have to look more closely at the institutions of the scene (Kahn-Harris 2007: 78). På samme måte vil tolkningen av de musikalske, tekniske og estetiske parameterne utgjøre en faktor for forståelsen av subkulturens utforming.

I tilfellet norsk black metal er en del av tankegangen bak det auditive uttrykket at det skaper en bestemt musikalsk «stemning» eller aura. Ross Hagen diskutere sjangermangfoldet i black metal (2006) og trekker frem at: «Often, there is a sense of cultural recycling in bands that claim to play `old school`, `true` or even `pure` black metal in that they seek to recreate the `primitive` sound of the black metal bands from the early 1990s» (Hagen 2006: 16 – 17). Så for å kunne tolke musikken på best mulig måte vil jeg se på relasjonene mellom hvordan det kompositoriske er organisert og hvordan de ulike instrumentene forvalter det kompositoriske materialet. Hovedpoenget med den analytiske fremstillingen i kapittelet er å peke på de kompositoriske grunnelementene. Musikkens karakteristiske kjerneelementer. Om dette perspektivet trekker Esa Lija fram følgende: «In the analysis of popular music, there remains a question of the primary text (*Urtext*), which in most Western art music is a written score, whereas in popular music it is the live performance or recording» (Lilja 2009: 18). I forlengelsen av dette kommer perspektivet på hvor stor del subkulturen som helhet spiller inn i den musikalske prosessen. I den følgende delen skal jeg gjennom analyse av et konkret musikk eksempel forsøke å poengtere disse ulike emnene.

Praktisk analyse – musikalske parametere og auditiv utforming

Eksempelet er hentet fra «vers»-delen av Storming Through Red Clouds And Holocaust Winds. Hvordan er bassens rolle utformet i dette eksempelet?

Fig. 1: Basslinje «vers» [00:42 – 00:52]



Transkripsjon av det tonale/rytmiske forløpet: Sentrale akkorder: ||Db F| Eb F| Db F| Eb Db||

I dette eksempelet innehar bassen en sekundær harmonisk rolle. Det tonale spekteret følger gitarens harmonier og som en følge av dette ligger den tonale frekvensen i det dype registeret. Dermed utfylles de harmoniske forbindelsene til gitarstemmen. Bassen spiller utelukkende akkordfremmende toner, i hovedsak grunntonebasert. Ved å se på strukturene i det harmoniske, og det tonale, er det små «figurer» som utgjør kjernen i den kompositoriske oppbygningen. Første takt består av en figur med sekund-avstander (Db – D – D – Db). Denne gjentas i 2 takt sekvensert til Eb, og så tilbake til Db i tredje takt. I fjerde takt kommer figuren to ganger, først i Eb, deretter i Db.

I forhold til det rytmiske er bassens rolle nokså standard, i den form at den spiller fire 8-deler på hvert slag i takten. Men når dette kombineres med intervallforholdene i riffets oppbygning (sekundforholdene Db – D/ Eb – E) forsterkes inntrykket av den rytmiske strukturen gjennom sekvenseringen av det tonale innholdet. Innen feltet heavy metal finnes det mange eksempler på komposisjonsidealer hvor gitaren spiller riffet, mens bassen kun ligger på en orgel-punkt-tone, eller bardun-tone gjennom hele riffet. Dette skaper gjerne en harmonisk motvekt. Men i dette eksempelet er bassens «dobling» av gitarens riff med på å skape en ekstra dimensjon av det harmoniske og rytmiske uttrykket.

Robert Walser diskuterer rytmiske forhold i populærmusikken (1993). Walser omtaler rytmiske funksjoner i heavy metal, og trekker frem følgende:

Rhythm in heavy metal often seems very simple; it appears only to rouse physical energy and cue collective participation in heavy metal's version of dancing, headbanging. [...] Accents and rhythmic

deviations, whether performed by the vocalist, the guitar soloist, or the whole band, are all the more significant for being played against the solid pulse that characterizes metal. Although most metal is in 4/4 time, the rhythmic framework is organized more basically around a pulse than a meter (Walser 1993: 49).

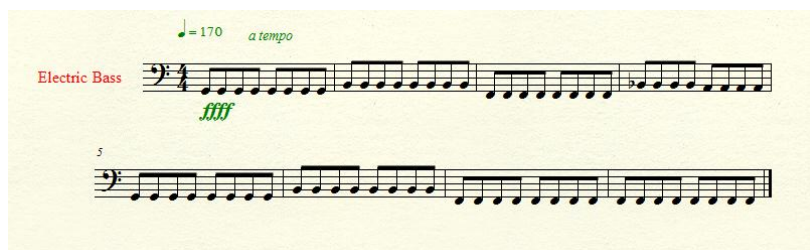
Walser trekker frem en rekke sentrale parametere. Både i forhold til strukturering av rytmikk og hvilken effekt de rytmiske strukturene genererer gjennom det totale musikalske forløpet. Dette kan ledes til en diskusjon av rytmikkens substans innenfor en sjanger som norsk black metal. Rytmisk forskning har en tendens til å være sentrert rundt musikkgenre hvor metrisk variasjon er sentralt (såkalt taktskifte). Innenfor den formen for black metal som denne studien tar for seg, er det i stor grad snakk om musikk som forholder seg til et metrisk taktmønster (i hovedsak 4/4 eller 6/4). Men som dette eksempelet søker å poengtere, er det den rytmiske organiseringen av det kompositoriske som sørger for å skape grunnlaget for variasjonen i musikkens utvikling. Kombinasjonen av den tonale og harmoniske organiseringen av de rytmiske strukturene (innen hver takt) er et av de parameterne som gjør at musikken får sitt spesielle uttrykk. Dette viser at små alterasjoner av den rytmiske strukturen utgjør en viktig faktor. Nemlig at den indre organiseringen av de ulike kompositoriske elementene benyttes som et virkemiddel for å skape kjerneelementene i låtens karakteristiske trekk.

Fig. 2: Basslinje mellomspill [00:53 – 01:03]

Eksempelet viser basslinjen i mellomspillet av «Storming Through Red Clouds and Holocaustwinds». Hva skiller bassens mønster fra det foregående eksempelet?

Sentrale akkorder: ||:G|H|F|Bb A|G|H|F|F:||

Transkripsjon av det tonale/rytmiske forløpet:



The image shows a musical score for Electric Bass. It is written in 4/4 time and starts with a tempo marking of 170 bpm and 'a tempo'. The score consists of two staves of music. The first staff begins with a dynamic marking of 'ffff'. The music is a continuous eighth-note pattern. The second staff starts with a measure rest marked '5'.

Bassgitarens musikalske forløp gjennomgår en utvikling. I motsetning til «verset» er denne mellomspill-delen organisert på en annen måte rent harmonisk. Bortsett fra 4. takt (med den kromatiske nedgangen fra Bb – A) inneholder hver takt én akkord. Når dette kombineres med

måten trommene forandrer sin spillestil (behandles senere i analysen) innehar mellomspilledelen en helt annen harmonisk puls. Dette skaper en stor kontrast til det foregående. Der «verset» var preget av hurtige akkordskifter og sekvenseringer av harmoniske temaer i hver nye takt, innehar mellomspillet en rolig harmonisk puls som virker som et godt bindeledd i overgangen til neste vers.

Bassens tonale senter er igjen plassert rundt grunntoneharmonikken. Hvor bassen følger gitarens harmonier ved å forsterke det dype registeret i det tonale spekteret. I de to siste taktene, takt 7. og 8., spiller gitaren en F med tillagt sekst (F6). Her «ligger» bassen på akkorden grunntone mens gitaren harmoniserer over de akkordfremmende tonene i sekstakkorden. Dette tolker jeg som en omvendt instrument-estetikk. Med dette sikter jeg til at bassen ofte pleier å spille linjer som utfyller gitarens tonale senter, mens i dette tilfellet er det bassens fulle rolle å sørge for harmonisk fundament for gitarens tonale bevegelser.

Denne formen for musikalsk tematisk variasjon og kontraster er ikke unik for black metal feltet¹⁴. Men måten det gjøres på er en faktor som spiller inn i den totale oppfattelsen av sjangerens egenart. En tanke som ofte gjør seg gjeldende i så måte er parallellen til kunstmusikkens idealer om *affektlæren*. Prinsippet om at de ulike satsene skulle inneha kontrasterende uttrykk. I en sjanger som preges av gitarbaserte temaer, riff, og repeterende strukturer er det nettopp hvordan strengeinstrumentene former det musikalske som står i sentrum for låtenes musikalske utvikling. Diskusjonen om relasjonen mellom den klassiske musikktradisjonen og heavy metal feltet innehar mange synspunkter på fellestrekk ved disse genrene. Esa Lilja hevder at: “even though repetition and monotony are most obvious inherited from the blues, and furthermore, from psychedelic rock to heavy metal, the influences of European art music can not be neglected” (Lilja 2009: 157). Idealene om hvordan stemningen i musikken utvikles er en viktig parallel i forhold til Liljas poengtering. Det sentrale i dette eksempelet viser at musikken i sin søken etter å skape kontinuerlig utvikling ikke bare benytter harmoniske og rytmiske endringer, men også endringer i forhold til det spilletekniske. Noe som i stor grad også gjør seg gjeldende i den klassiske tradisjonen.

¹⁴ Tematiske variasjoner og kontraster i black metal refererer til mangfoldet av det musikalske uttrykket – se f.eks Lillegård 2009

Fig. 3: gitarstemmer «vers» [00:42 – 00:52]

Eksempelet tar for seg gitarens struktur i henhold til tonalitet og rytmikk

Sentrale akkorder: ||Db D D Db | F F F F | Eb E E Eb | A A Ab Ab |

|Db D D Db | F F F F | Eb E E Eb | Db D D Db||

Transkripsjon av det tonale/rytmiske forløpet:



The image shows a musical score for an electric guitar. It consists of two staves of music. The top staff is labeled 'Electric Guitar' and features a tempo marking of 170 bpm and the instruction 'tremolo picking'. The music is written in 4/4 time and uses a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notes are organized into power chords, which are triads consisting of the root, fifth, and octave. The bottom staff continues the music, starting with a measure number '5'. The overall style is heavy metal, characterized by the use of power chords and a fast, rhythmic tremolo picking pattern.

Gitarens struktur fokuserer på den harmoniske forankringen. Harmonisk utgjør gitaren den kompletterende delen av bassens funksjon. I mye av den tradisjonelle heavy metal musikken er power chord-fenomenet svært utbredt. En power chord består ofte bare av akkordens grunntone (1.trinn) og kvint (5.trinn). Dette er et intervall som oppleves nokså tungt og samtidig nøytralt. Nøytralt i den forstand at det ikke inneholder noen av de toneartsbestemmende tonene (ters – 3.trinn, som definerer dur/moll-tonaliteten), og de dissonerende 6., 7., og 9.trinns intervallene. Transkripsjonen av gitarens harmoniske struktur er notert med en treklangsbasert power chord (grunntone, kvint, og oktav).

Gitarriffet som utgjør «versets» grunnlag er strukturert etter power chord-prinsippet. Ingen klare dissonerende toner. Hensikten dette har er at harmonien, i samspill med den rytmiske strukturen, tillegges et hardt uttrykk som i stor grad baserer seg på å skape et støttende harmonisk element til trommenes spilletekniske mønster. Kompakte strukturer utgjør idealet i et slikt kompositorisk format. Der trommene spiller hurtig og markant (at alle underdelingene betones) forsterker bass og gitar dette ved å forholde seg til nøytrale harmoniske strukturer i hurtige rytmiske figurer.

Harris M. Berger og Cornelia Fales (2005) tar for seg utviklingen av gitarens forhold til *timbre* (tonenes klangfarge) innen feltet heavy metal. Bergers begrep *heaviness* (Berger 1999) benyttes i diskusjonen rundt klangfargenes mange utforminger og spektrere. «[...] the term «heaviness» can be used to refer to a wide range of instrumental timbres and compositional

elements, first and foremost the term «heaviness» refers to distorted guitar timbres (Berger 1999: 58-58)” (Berger/Fales 2005: 187).

Jeg ønsker å ta utgangspunkt i nettopp dette begrepet «heaviness» for å forklare eksempelet i fig. 3. Noe av det som gjør at musikken innehar sitt karakteristiske uttrykk er utviklingen som ligger i forholdet mellom strengeinstrumenter og trommenes spilleteknikk. I det tradisjonelle heavy metal feltet har man i stor grad forholdt seg til å følge den grunnleggende pulsens karakter¹⁵. Hvis en låt spilles i taktarten 4/4 er det de fire slagene i takten som utgjør grunnmønsteret. Men ettersom utviklingen av de ekstreme formene for metal har ført til hurtigere tempo, og mer fokus på underdelingene helt ned til 16.-dels nivå, har den kompositoriske utviklingen sørget for en tendens til å bygge opp låter med vekt på en rytmisk organisering på dette mikro-nivået¹⁶.

At gitaren og bassen i dette tilfellet forholder seg til 16.-dels-underdelinger er ikke bare viktig for tempoet, men også for den rytmiske og harmoniske drivkraften som black metal feltet innehar. Mikro-rytmiske tendenser er avgjørende for komposisjons-elementene i flere av ekstrem metal-sjangrene. Både black – og death metal er fundert i uttrykk hvor ikke bare tempoets karakter er avgjørende, men også hvordan betoning av tempo er organisert. Mikro-rytmikk er et begrep som både kan benyttes med utgangspunkt i sjangerkarakteristikk og tekniske analyser. I denne analysen er begrepet ment som en forklaring til hvordan et av musikkens karakteristiske elementer, nemlig underdelingene, er avgjørende for den rytmiske strukturen.

¹⁵Den grunnleggende pulsens karakter viser til hvordan ekstrem metal feltet har tatt utgangspunkt i tempo og rytmisk betoning fra blant annet thrash-metal-sjangeren

¹⁶ Mikro-rytmiske perspektiver beskrives med utgangspunkt i Anne Danielsen 2006: *Presence and Pleasure. The Funk Grooves of James Brown and Parliament.*

Fig. 4: gitarstemmer mellomspill [00:53 – 01:03]

Gitarens utvikling analyseres med utgangspunkt i den forhenværende transkripsjonen

Sentrale akkorder: ||G| H | F| Bb A|

|G| H | F6| F6 ||

Transkripsjon av det tonale/rytmiske forløpet:



The image shows a musical score for an electric guitar. It consists of two staves of music in 4/4 time. The first staff is labeled 'Electric Guitar' and features a tempo marking of 170 bpm and the instruction 'tremolo picking'. The music is written in treble clef and consists of a series of chords. The second staff continues the piece, starting with a '5' above the first measure, indicating a fifth fret. The music is characterized by a dense, rhythmic tremolo picking pattern.

Gitarens spilleteknikk vektlegges her. En av black metal gitarens mest utbredte tekniske finesser er tremolo-teknikken¹⁷. Denne teknikken behandler jeg ut i fra både den tekniske utførelsen og effekten den genererer. Dette gjøres gjennom å fokusere på hvordan opplevelsen av puls blir et virkemiddel i den kompositoriske konteksten. Ved første gjennomhøring kan det oppleves som at den harmoniske pulsen er inndelt i 4/4. I den forstand at akkordene betones med ett anslag på hver 4.-del i takten. Ved nøyere gjennomlytting kommer det derimot frem at gitaren spiller en underdeling som er 8.-dels og 16.-delsbasert. Dette er avhengig av hvordan den harmoniske pulsen defineres.

I transkripsjonen er gitaren nedtegnet med 8.-dels-underdelinger for å gi en enklere identifisering ved gjennomhøring. I realiteten er 16.-dels underdeling den korrekte identifiseringen av forløpet. Effekten denne tremolo-teknikken innehar er dermed at når hver akkord betones på 16.-dels-nivå skapes følelsen av at akkordskiftene blir «flytende» og at tempoet (i gitarens harmoniske puls) er roligere enn den faktisk er. På den måten gir dette en affekt-utvikling i forhold til betoningsmønsteret i «vers»-delen. Denne delen er som nevnt dominert av markante 8.-dels figurer.

¹⁷ Tremolo-teknikken diskuteres ut i fra Hagen 2011, Kahn-Harris 2007 og Lilja 2009.

Slike tendenser tar Keith Kahn-Harris for seg i relasjon til ekstrem metal-feltet (2007). Kahn-Harris diskuterer forholdet mellom gitar og trommer i ekstrem metal ved å poengtere følgende:

The tempo of the guitars may not necessarily match that of the drums. Often, guitars play to a more reasonable tempo, while the drummer play blast beats. Conversely, guitarists may play `tremolo` riffs of 500-600 BPM while the drummer plays at slower tempos. The use of tempos of 200 BPM and above can create an odd effect of stasis in the music. This paradoxical stasis, together with the simultaneous combination of fast and slow tempos on drums and guitar, can make the music seem both fast and slow (Kahn-Harris 2007: 33).

Kahn-Harris presenterer ulike scenarier hvor forskjellige kombinasjoner av spilletekniske parametere utgjør musikkens uttryksfokus. I nettopp denne låten har jeg forsøkt å peke på hvordan dette er med på å skape den musikalske særegenheten som knyttes til begrepet norsk black metal. Som nevnt innledningsvis søker oppgaven å trekke frem hvordan de ulike musikalske parameterne er konstruert for å sette fokus på hvordan musikken relaterer seg til sjangerbetegnelsen norsk black metal. En viktig observasjon så lang er altså forholdet mellom den rytmiske underdelingen hos trommer og gitar. Nettopp hvordan gitaren følger trommenes underdelinger i «vers»-riffet og hvordan den gjennom tremolo-teknikken skaper følelsen av roligere tempo i overgangen.

Fig. 5: trommer «vers» [00:42 – 00:52]

Et sentralt aspekt er trommenes variasjon av spillestil. Hvordan er dette organisert her?

Transkripsjon av det rytmiske forløpet

The image shows a musical score for drums in 4/4 time, with a tempo of 170 BPM. The score is divided into three parts: Snare Drum, Bass Drum, and Cymbal Line. The Snare Drum part features a fast, repetitive pattern of eighth notes, marked with a green 'f' (forte) dynamic. The Bass Drum part features a slower, repetitive pattern of quarter notes. The Cymbal Line part features a slower, repetitive pattern of quarter notes. The score is written on a yellow background.

Angivelsen av 170 BPM (beats per minute) gir et tempo med i underkant av 3 slag i sekundet. Dette er et relativt hurtig tempo spesielt når trommene markerer 16-dels figurer. Som vist av transkripsjonen er dette en enkel fremstilling av trommenes rytmiske struktur. Og grunnet det hurtige tempoet er det begrenset hva trommene faktisk kan gjøre i tidsforløpet. Forholdet

mellom variasjonen av hvordan trommene spiller på denne delen og den neste er på et mikronivå. Allikevel er effekten av dette stor. I første omgang skal jeg ta for meg hva som skjer i denne «vers»-delen.

Trommenes meget hurtig spillestil som fokuserer på underdelinger av taktfigurene kalles *blast beats*. Dette kan relateres til tremolo-teknikken hos gitaren i den form at de markerte slagene spilles så hurtig at det blir vanskelig å oppfatte det som en rekke repeterte slag. En følelse av at trommene spiller en «sammenhengende virvel» er ofte en vanlig tolkning av spillestilen. Variasjonene av *blast beats* er mange ut i fra hvilke stilarter de forekommer innenfor. I dette tilfellet benyttes en variant hvor basstrommene markerer følelsen av time (tid) ved å spille 8.-dels-underdelingene i takten. Dette forsterkes av cymbalen som markerer annenhver 8.-del i det rytmiske forløpet. Disse to rytmiske parameterne fungerer som støttegrunnlag for skarp trommen som markerer 16-dels-underdelingene og er det viktigste kjennetegnet ved *blast beat*-teknikken. Grunnet det hurtige tempoet skapes følelsen av at skarp trommen «flyter» i en sammenhengende bevegelse.

Timothy Warner diskuterer ulike persepsjonsperspektiver knyttet opp mot studioproduksjon og argumenter følgende:

Perception and contextualization not only play an important role in the creative process of popular music record production, but also inform the analytic listener's response to a particular recording and will account for their level of engagement, appreciation and methodological approach. Moreover, while a finished and released recording is sonically fixed – the sounds do not change – the ways in which these sounds are perceived and contextualized are far from static and may undergo considerable modification over time. (Warner 2009: 144)

Denne tankegangen relaterer jeg til forholdet mellom musikkens kompositoriske strukturer og persepsjonen av musikken. Nemlig det faktum at musikken, i alle ledd, er kontekstualisert i den settingen den springer ut av. Forholdet mellom den skapende prosessen (fra komponistene/bandets side) og relasjonen til kulturen (slik musikken oppfattes) er et viktig ledd i å ivareta musikkens sjangerrelaterte fokus. Som dette musikkeksempel viser tar jeg tak i sentrale aspekter ved musikken og benytter dette som grunnlag for videre utvikling av sjangerkonteksten. Dette utgjør en medvirkende faktor til å forsterke persepsjonen av hvilke parametere som utgjør musikkens kjerne.

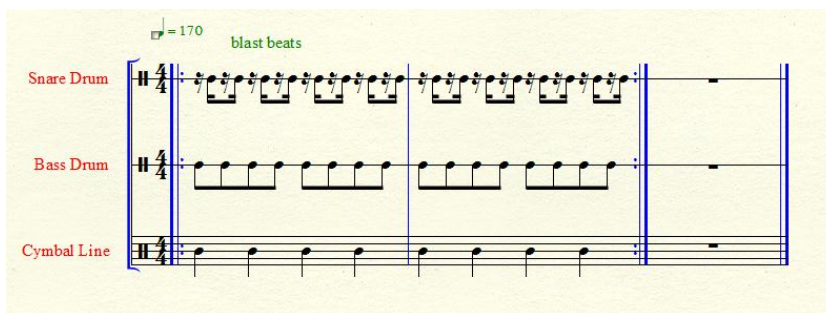
Analysene viser at relatert til et totalkulturelt fokus er den norske black metal grenen svært bevisst på hvilke oppgaver de ulike parameterne har i den musikalske konteksten. Når man

utfører en analytisk betraktning må konteksten og tilstedeværelsen av de ulike faktorene tas i betraktning. Dette forholdet forsterkes av relasjonen mellom den bevisste referansen til tradisjonen og den kunstneriske friheten som ligger i de nyskapende nyansene av musikken. De musikalske parameterne bevisstgjør sjangerens idealer gjennom sin eksistens.

Fig. 6: trommer mellomspill [00:53 – 01:03]

Eksempelet beskriver trommenes utvikling i tidsforløpet

Transkripsjon av det rytmiske forløpet:



I utformingen av trommenes rytmiske struktur i mellomspill-delen vektlegger jeg hvordan trommene gjennom enkle forandringer fanger den utviklingen som gitaren og bassen skaper gjennom sitt harmoniske og rytmiske spill. Som nevnt tidligere har mellomspill-delen en endring i affekten musikken uttrykker, og for trommenes del åpnes lydbildet gjennom cymbalbrukens endringer. At lydbildet åpnes forklarer jeg gjennom at den harmoniske pulsen oppleves som langsommere grunnet det spilletekniske (tremolo) og det harmoniske (færre akkorder i takten). Det tekniske trommene her gjør annerledes er at cymbalen markerer hver 4.-del i takten. Dette gjør at fokuset på underdelingene sentreres rundt 4.-delene og 8.-delene i basstrommen.

I verset ligger det rytmiske mønsteret plassert innenfor 8.-dels- og 16.-dels-underdelinger som derfor skaper inntrykk av at den harmoniske pulsen (og tempoet) er hurtigere enn det faktisk er. Denne variasjonen er meget effektiv i det totale musikalske forløpet (de to delene opplevd under ett). Disse små alterasjonene viser hvordan de tekniske detaljene er nødvendige for å oppnå musikalsk utvikling. I likhet med det foregående eksempelet fokuserer jeg på forholdet mellom musikken, relasjon til tradisjonen, samt bevissthet og persepsjon. Forholdet mellom persepsjon og forståelse diskuteres av Andy McGuinness og Katie Overy (2011).

What music is capable of providing, rather than communication, is communion – an intimately shared experience between listener and listener and between listener and performer. We suggest that the

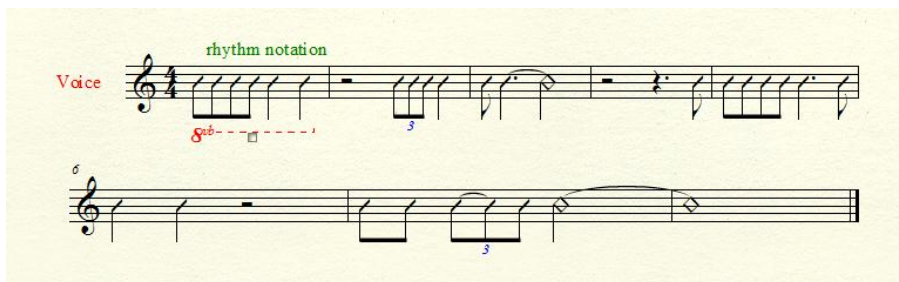
mechanism of emotional contagion supports an experience of empathy in music listeners, and offer some insights into the relationship between underpinning neural processes and levels of consciousness (McGuinness/Overy 2011: 245).

Denne relasjonen mellom «lister and performer» som McGuinness/Overy trekker frem er et ganske interessant aspekt vedrørende norsk black metal. Det sentrale er hvordan tolkningen relaterer seg til de elementene som spiller inn i den totale konteksten. Sett fra et sosiologisk ståsted handler det om å kjenne de kulturelle kodene for å kunne nyte effekten av hvordan disse er komponert. Innen en hvilken som helst musikalsk sjanger vil en lytter som ikke er vant til å høre på den aktuelle musikken ha problemer med å forstå hvorfor musikken låter slik den gjør dersom lytteren ikke kjenner til de grunnleggende faktorene som definerer hvorfor og hvordan musikken er komponert slik den er.

Fig. 7: vokalens rytmiske utforming

Eksempelet tar for seg vokalens rolle i den musikalske konteksten

Transkripsjon av vokalens rytmiske plassering i verset



Vokalens kontekstualisering er sentral i alle tidsepoker av heavy metal-feltet.

Kontekstualisering viser til hvilke auditive egenskaper vokalen har og hvilken rolle den utgjør. Vokalens ulike utforminger er ofte et ledd av den musikalske prosessen som får mye oppmerksomhet. Innenfor ekstrem metalens sfære er det mange ulike varianter for vokal utforming¹⁸. I tilfellet norsk black metal er det den mest ekstreme formen for scream (eller growl) som benyttes. Vokalen «snerres» frem på en måte som gjør at ord/tekst er vanskelig å oppfatte. Og effekten dette gir kan tolkes i mange ulike retninger.

¹⁸ De to mest sentrale formene av vokal i ekstrem metal er death metal-stilens dype growling og black metalens lyse skrik. Timbre er et viktig virkemiddel for utforming av disse

Jeg former analysen ut i fra en empiri om at vokalen har flere roller, både som instrument, formidler og kulturell referanse. Et perspektiv er at vokalen snerres frem for at det mytiske rundt det narrative skal ivaretas. Dermed blir vokalens rolle som et instrument der effekten av lyden i det totale bildet er med på å bygge opp rundt låtens stemning. I dette analyse-eksempelet er vokalen plassert i starten av hver frase. Dette resulterer i følgende forhold: vokal – instrumentalparti (ip) – vokal – ip – vokal – ip. I tillegg er lange tekstlinjer fremført meget hurtig, slik at ordene og innholdet er enda vanskeligere å oppfatte. I sammenheng med dette kommer også aspektet om at vokalens rytmiske struktur ikke følger tradisjonelle inndelinger for vers-refreng-oppbygging¹⁹. Når det gjelder vokales rolle vil jeg foreslå følgende tolkning basert på mine arbeider med musikken. 1) vokal som tekstformidler, 2) vokal som instrument, 3) vokal som auditiv effekt, 4) vokal som vokal.

Vokal som tekstformidler har en innlysende betydning. At det narrative skal formidles. Denne faktoren kommer i mindre grad til rådighet i eksempelet. Dette skyldes at den totale produksjonen sørger for at vokalen er «gjemt» i lydbildets «dybde». Vokal som instrument vil vise til tilfellene hvor vokalens rolle blir på lik linje med de andre instrumentene, at den rytmiske og melodiske føring er et viktig ledd i det totale musikalske forløpet. Vokal som auditiv effekt er den kategorien som denne oppgavetekstens analytiske materiale befinner seg innenfor. Som nevnt tidligere er vokalen utformet slik den er med tanke på betoning, klangfarge, og ordenes artikulasjon. Dette gjøres for på best mulig måte å mystifisere tekstinnhold men samtidig være et bidrag til helhetens auditive struktur. Vokal som vokal omhandler de tilfellene hvor vokalens melodiske og tekniske utforming står i sentrum, som ikke er svært relevant for denne analysen, men som absolutt forekommer innenfor andre varianter av den norske black metal sjangeren.

Narrative aspekter – forholdet mellom musikken og teksten

Hvordan blir tekstinnholdet «støttet» av de musikalske parameterne? Tekstmaterialet som benyttes er de 8 første linjene av teksten til *Storming Through Red Clouds and Holocaustwinds*. Det musikalske fundamentet teksten fremføres over er «vers»-delen som er behandlet i de foregående analysene.

¹⁹ tradisjonell form forklarer jeg som AABAB-formen som ikke er like relevant i black metal-konteksten.

Keith Kahn-Harris diskuterer ulike perspektiver på konstruksjon av scener i subkulturer i (2007). Om estetisk konstruksjon påpeker Kahn-Harris følgende:

Scenes are constructed through the development of particular aesthetics, musical and otherwise, that become both internally and externally visible. Sometimes this process occurs in a highly self-conscious way, as in the self-mythologization of Norwegian black metallers in the 1990s (Kahn-Harris 2007: 100).

Dette perspektivet på selv-mythologisering gjør seg gjeldende i ulike former. I flere ledd av den totale kulturelle konteksten den norske black metal scenen sprang ut av på starten av 1990-tallet er distansering en viktig faktor. I likhet med at produksjonsteknikk forvalter en estetikk om å gjøre tekstinhold «distansert» og «mystisk» gjennom uklar produksjon viser dette eksempelet hvordan teksten er med på å referere til ideen om «det udefinerbare». Dette begrepet forklarer jeg med at stemningen musikken uttrykker forsterkes av det virkelighetsfjerne innholdet i teksten. De aktuelle tekststrofene som behandles i denne oppgaven lyder som følger: «Sons Of Northern Darkness. Under The Throne Of The Moon. United With Forces Of Evil .And Infernal Doom.Lords Of Tragedies Storm. As The Valleys Gates Opens.Decayed Lands Of Sorrow.Waits Below” (Demonaz 1993). Åpningen setter uten tvil standarden for at konteksten befinner seg i en narrativ setting som er distansert fra virkeligheten og som innehar tematikk relatert til en mytologisk tankegang. Av sentrale referanser til et mytologisk perspektiv trekker jeg frem kategorier som det guddommelige, det religiøse (det onde), og dommedagsprofetier. De fire første linjene kan sees på som en narrativ beretning som utspiller seg i en virkelighetsfjern verden av guddommelig karakter.

Med utgangspunkt i forholdet mellom det musikalske og det narrative er bruk av pauser en viktig faktor. Det heter seg at «det man ikke spiller er like viktig som det man spiller», og i dette tilfellet er den dramatiske effekten sterk ved at tekstinholdet strekkes ut i tid. Når én tekstlinje avløses av et instrumentalparti før neste tekstlinje inntreffer skaper dette en forventning hos lytteren om hva som måtte komme. I likhet med de musikalske parameterne som er behandlet i analyseeksemplene i oppgaven kan vokalens fremtoning sees på som et instrument hvor den rytmiske og melodiske karakteren er viktig for persepsjonen. Vokalen følger til en viss grad rytmikken i gitarens hoved-riff, men ikke nøyaktig, og dette skaper en «friksjon» som er med på å uttrykke stemningens auditive karakter. Tekstens tematikk, med referanser til en fjern virkelighet, finnes også sentralt i black metal scenens grunnleggende estetikk. En estetikk som søkte å skape noe som på mange områder var motstridende til det kommersielle. I tillegg er måten ordene uttales på en faktor for å vektlegge enkelte ord sterkere enn andre. Dette skaper en idé om tekstens referansepunkter. I de fire første

tekstlinjene betones ordene Darkness – Moon – Evil – Doom, som på én måte oppsummerer noe av den symbolske tematikken rundt den kunstneriske estetikken.

Ved å analysere hvordan viktige kompositoriske elementer er konstruert og hvordan de avspeiler hverandre vil dette gi et grunnlag for analysen av sound. Soundet former komposisjonen og er grunnlaget for produksjonen. For å forklare hvordan stemningene i musikken skapes er en av hovedfaktorene å ta for seg hvordan den auditive konteksten som former de kompositoriske parameterne er konstruert. Dermed vil kapittelet om sound se på hvilke faktorer som er fremtredende i nettopp denne perfektioneringen av komposisjonens strukturer.

Kapittel 3: Sound

Innledning

Hvordan reflekteres musikkens kompositoriske parameter gjennom soundet? Harris M. Berger (1999) argumenterer for at: «we must understand the organization of attention as a kind of *practice*, equally the result of the practitioners` agency and the social context (Berger 1999: 170). Bergers poeng reflekteres av forholdet mellom musikken og musikerne som presenterer den. Norsk black metal som undergrunnscene er forankret i den musikken bandene skaper og den forståelsen tilhengerne av scenen har av uttrykket. Når ordet sound her benyttes i en overordnet betydning er det for å vise til den totale konteksten som utgjør scenens auditive karakter. Dette forholder seg til både innspilt materiale og «live» konsertfremførelser. Ingemar Grandin (2005) diskuterer fenomenet *soundscape* i henhold til begrepets ulike konnotasjoner:

Engineering shapes the soundscape, and, therefore, attention to the soundscape can help to reveal the nature of the engineering. Indeed, one of the basic ideas underlying R. Murray Schafer`s (1994) theory of the soundscape is that it can be “read” – the way things sound in a place tells us something about the place (Grandin 2005: 235).

Med utgangspunkt i dette sitatet vil jeg diskutere de ulike relasjonene til soundscape – begrepet. Den første faktoren er det teknologiske perspektivet. Forholdet mellom teknologiens utforming og mediet musikken presenteres av diskuterer Greene (2005) med utgangspunkt i følgende:

The experience of listening to different and often contrasting music heard in Kathmandu soundscapes (radio and audiocassette sound) has led to a new aesthetic in which engineers, influenced by their listening («reception») practices, employ multitrack recording technologies deliberately to record music with abrupt juxtapositions of musical style and texture (Greene 2005: 7).

Dette perspektivet relaterer jeg til hvordan black metal-konteksten forholder seg eldre uttrykk som inspirasjon for å utvikle et nyskapende uttrykk og R. M. Schafers teori om forhold mellom musikalsk uttrykk og sted. Teknologien må analyseres ut i fra kontekstens helhet. Innspilt musikk får sin tekniske og auditive utforming i henhold til den sjangerkulturelle konteksten den er en del av. Dette vil da kunne relateres til begrepet *sonic cultures*²⁰ og forholdet mellom den kulturelle kapitalen og subjektivitets-teori. Forholdet mellom sound og subjektivitets-teori beskriver jeg som tilhengernes persepsjon og utøvernes formidling. Norsk

²⁰ Sonic cultures diskuteres med utgangspunkt i Greene & Porcello 2005

black metal er en sjanger som ofte blir misforstått i henhold til dens auditive uttrykk. Man må derfor se soundets utforming med utgangspunkt i de parameterne som spiller inn i dets utforming og eksistens.

Begrepet sound og redegjørelse for kontekst

Begrepet sound kan defineres på ulike måter i henhold til konteksten det behandles ut i fra. Som en videreføring av kapittel 2 tar dette kapittelet for seg hvordan norsk black metals karakteristiske auditive uttrykk fremstår gjennom perspektiver på den totale plateproduksjonen av *Under A Funeral Moon* og *Pure Holocaust*. Hensikten ligger i å se på hvordan de sentrale musikalske parameterne utformes og forsterkes av den studiotekniske produksjonen. Dette vil også behandles ut i fra perspektiver på soundscape. Norsk black metal er en sjanger som i dag favner om mange forskjellige auditive uttrykk²¹. På den samme måte er norsk black metal et begrep som i henhold til sound ikke kan behandles ut i fra felles idealer, men jeg velger å snakke om et felles utgangspunkt som tolkes forskjellig hos de ulike aktørene innen scenen. Det dreier seg om forholdet mellom den kompositoriske konteksten og det auditive uttrykket.

Cornelia Fales benytter begrepet *sonic contextualization* og forklarer dette med følgende:

In this sense, contextualization is the direct opposite of artifactualization: artifactualization camouflages the distinctive features of real, acoustic sound that betray its origin in a sourceful soundscape; contextualization attaches to an artifact features that are typical of acoustically produced sound, thus locating the sound in the acoustic world (Fales 2005: 168).

Som et ledd i diskusjonen av begrepet vil argumentet Fales her frembringer også lede mot en forklaring av hva sound-begrepet i denne sammenhengen ikke vil omfatte. Dette kapittelet vil ikke omfatte den nevrologiske persepsjonsforskningen på hvordan lyder tolkes og oppfattes. Kapittelet tar for seg perspektiver på lydbølgenes utforming i henhold til spektral-strukturene, men hovedfokuset vil sentreres rundt hvordan den auditive konteksten gjenspeiler musikken som ligger til grunn. Dette setter jeg i forbindelse med den teknologiske bearbeidelsen av

²¹ Ivar Bjørnsom, gitarist i Enslavd, presiserer i intervju med NRKP3s radioprogram *Pyro* at hele ekstrem metal-scenen i dag er ganske komplisert og forvirrende i henhold til mangfoldet og variasjonen av band og musikalske retninger: «Old is the new new and the new is the new old»

musikken gjennom plateproduksjonens strukturelle innhold. I henhold til ordets leksikalske definisjon²² oversettes sound med blant annet lyd, klang og tone. Dette er parametere jeg tar tak i og behandler ut i fra kapitelets fokus. Når sound-begrepet benyttes her er det for å beskrive de elementene som utgjør helheten av det klingende materialet. Elementene man faktisk hører ved å lytte til et album i henhold til studio – og innspillingsteknikk, hvordan albumet er produsert (om mediering) og hvordan musikken som ligger til grunn for produksjonen samkjøres og forsterkes av den tekniske produksjonen.

En mangfoldig lyd-estetikk

En studie av sound-begrepet i norsk black metal er en omfattende oppgave. Jeg vil derfor ta for meg en diskusjon som relaterer sound-begrepet til hvordan Darkthrone og Immortal definerer sine auditive uttrykk²³. Diskusjonen belyses gjennom studier av Darkthrones album *Under A Funeral Moon* og Immortals album *Pure Holocaust*. Empirien som ligger til grunn definerer jeg som den auditive estetikken. Måtens bandenes plater er produsert i henhold til de kompositoriske parameterne. Darkthrones trommeslager Gylve «Fenriz» Nagell har om bandets relasjon til utviklingen av black metal-scenen uttalt at: «hvis vi er Hank Williams er moderne black metal Garth Brooks» (Nrk Lydverkets *Black Metal Spesial*). Darkthrone har alltid ivaretatt sitt egenartede uttrykk og dette resulterer i at mye av tankegangen rundt Darkthrones studioproduksjon kan forklares ut i fra den faktoren at musikkens monotone preg og dystre stemning (både i henhold til tekstenes temaer og musikkens harmoniske/rytmiske utforming) ligger til grunn for utformingen av produksjonen. I tilfellet Immortal vil jeg trekke frem et ideal om forholdet mellom melodisk/tematiske motiver og rytmisk motvekt til dette. Musikken jeg har tatt for meg viser at klarheten i Immortals produksjoner er en faktor som gir de musikalske temaenes utforming større rom i produksjonen. Hvilke sentrale parametere ligger til grunn for soundets utforming? Dette er et tilbakevendende spørsmål. I likhet med de mange konnotasjonene som følger sound-begrepets historie²⁴ vil et bands konstruksjon av sitt

²² Fra Svenkerud, Herbert 2000:

²³ Immortal – se http://www.immortalofficial.com/blog/?page_id=184 - Darkthrone – se <http://www.peaceville.com/bands/2194>

²⁴ Sound-begrepets hovedkonnotasjoner i den musikalske konteksten forklarer jeg ut i fra et det relaterer seg til en enkelt *lyd*, et sjangeruttrykk og instrumentestetikk

personlige sound reflektere en rekke involverte parametere. Disse parameterne er i den norske black metal-konteksten relatert til hvordan den auditive stemningen skapes gjennom sound-produksjonen.

Jeg ønsker å sette sound-begrepet i relasjon til *sjangerestetikk*. Dette forholdet er uten tvil medvirkende til hvordan man former et musikalsk uttrykk og vil derfor være et naturlig fokus for kapittelet. Mye av denne estetikken kan med utgangspunkt i både forskningslitteraturen og banduttalelser beskrives gjennom Keith Kahn-Harris (2007) sin diskusjon rundt musikalsk utvikling: «The early 1990s black metal bands attempted to make metal `real` again and remove its mundanity» (Kahn-Harris 2007: 150). Mundanity (rutinepreg) er en historisk faktor som spiller inn i helheten. Nytenkningen hos både Immortal og Darkthrones medlemmer vil jeg beskrive ut i fra at den er fundert i en utvikling eller perfektionering av sjangre som tidlig death, - og black metal. Som en medvirkende faktor til det å skape egne uttrykk presiserer bandmedlemmene (Aites & Ewell 2010) at inspirasjon fra tidligere tider og egne idealer utgjør det viktigste grunnlaget for musikkens eksistens.

Så hvilke parametere utgjør kjernen i soundet til norsk black metal? Ross Hagen (2011) diskuterer karakteristiske trekk ved dette soundet og trekker blant annet frem relasjonen til folkemusikk og lokal forankring: «some Norwegian black metal bands demonstrate an affinity with traditional styles of Scandinavian folk music in their guitar parts, utilizing drones and modal melodic figures reminiscent of the style» (Hagen 2011: 185). Både Immortal og Darkthrone benytter melodiske riff og melodilinjer som fremtredende elementer for musikken drivkraft. Disse melodiske linjene er ofte viktige parameter som ligger til grunn for hvordan de musikalske lagene rundt melodiene utformes. Denne formingen av melodiene utgjør dermed også grunnlaget for hvordan produksjonen av soundet vektlegges. Hagen trekker frem nettopp denne relasjonen (2006) ved å påpeke følgende:

The relatively slow pace of harmonic change in black metal hints at the primary performance aspect that sets Norwegian black metal style apart from other styles of extreme heavy metal, namely its treatment of rhythm. Most styles of heavy metal utilize a propulsive rhythmic drive intended to encourage moshing and head-banging. Black metal tends to de-emphasize this in favor of a swirling and indistinct atmosphere. Part of this effect is due to the way this music is produced, but there are several key elements within the band's own performance techniques that create this sound (Hagen 2006: 38)

Denne poengteringen utgjør grunnlaget for et av de trekkene som skiller norsk black metal fra den tradisjonelle riff-konstruksjonen i heavy metal. Som både Walser, Waksman og Weinstein har poengtert i sine arbeider om heavy metal²⁵, er ofte låt-strukturene sentrert rundt gitar-riff med hurtige tempo og staccato-betoning. I motsetning til denne formen for riff-strukturering har den norske black metal-scenen forvaltet en estetikk hvor riffene er bygd opp av akkordprogresjoner. Hos band som Darkthrone blir ofte akkordprogresjonene spilt på samme måte som i punk-sjangeren. Akkorden holdes hele takten men det er måten plekteret benyttes for å betone akkorden som avgjør strukturen av riffet. Her benyttes gjerne tremolo-teknikken, som nevnt tidligere, hvor anslaget på strengene er så hurtig at bevegelsen oppleves som en sammenhengende bevegelse. Hos Immortal vil jeg trekke frem et annet viktig sound-parameter. Bandet benytter en bredere tolkning av akkordstrukturene som ofte innebærer bruk av arpeggio-teknikken. Denne teknikken utføres ved at hver tone spilles for seg, i motsetning til en sammenhengende bevegelse som inkluderer alle akkordens toner.

Forholdet mellom de melodiske strukturene, låtens tempo og spilleteknikk er svært avgjørende for soundets karakter. Kombinasjonen av rolig harmonisk puls (én akkord per takt) og tremolo-teknikken er en medvirkende faktor til den norske black metalens karakteristiske uttrykk. I henhold til Harris M. Berger (1999) og hans *phenomenology of musical experience*²⁶ skaper dette en opplevelse av flere lag i harmoniens kontinuitet. Opplevelsen av tempo vil derfor være forskjellig og jeg vil presisere at det er aktuelt å snakke om flere nivåer. Det overordnede tempoet er ofte hurtig og oppleves hurtig med utgangspunkt i trommenes underdelinger av takten. Akkordenes harmoniske puls er rolig (få akkordskifter over lengre tidsstrek). Men hver akkord spilles hurtig (tremolo) og oppleves rolige. Ross Hagen behandler dette ved å poengtere følgende om tremolo-teknikken:

This technique is used regardless of whether the guitarist is playing a melodic line or an underlying riff, creating the overall droning quality that pervades black metal, diminishing the rhythmic emphasis that would normally accompany the musical changes. It also keeps the sound from fading out (Hagen 2006: 39).

²⁵ Robert Walser 1993, Steve Waksman 2009 og Deena Weinstein 2000

²⁶ Harris M. Berger 1999: *Metal, Rock and Jazz. Perception and the phenomenology of musical experience.*

Hagen poengterer mine analyser om forholdet mellom melodiske linjer og akkordprogresjoner. Det sentrale er at disse elementene er viktige parametere i soundets oppbygning. Soundet forsterkes ved at disse tekniske elementene former den musikalske stemningen. For å relatere musikalske parametere til hvordan sjangerhistorikken reflekteres i Darkthrones musikk henviser jeg til Albert Mudrian (2009). Darkthrone intervjues om innspillingsprosessen rundt deres 1994-utgivelse *Transilvanian Hunger*. «Fenriz» diskuterer overgangen fra metal-sjangerens hektiske 1980-talls uttrykk til det karakteristiske Darkthrone-uttrykket fra deres tidlige 1990-tallets album:

You`d have like, riffs and riff changes and tempo changes from the NWOBHM, until death metal and even grindcore. What was the world ready for? More hectic stuff? I don`t think so! So, when Von started doing their thing, we`re all clicking like, «Holy shit! They`re doing the monotone thing!» That was the freshest thing [we`d] heard since we here born. Suddenly the monotone things was allowed, and we would be like, “Yep, we will open up to that”. (Mudrian 2009: 185).

Fenriz trekker frem det amerikanske bandet Von som en inspirasjonskilde for overgangen til et sound preget av monotone uttrykk, og dette kan settes i sammenheng med Darkthrones produksjonsidealer. Fenriz har presisert hvor viktig studioprobatikken på 1990-tallet var for å skape et organisk uttrykk fremfor et digitalt plastikk-uttrykk (Oslopuls 2009). Og en sentral ting ved analysen vil da være å ta for seg sammenhengen mellom musikkens kontinuitet og produksjonens utforming. Dette omhandler hvordan feltet heavy metal (fra 1970-tallet og fremover) fostret nye uttrykk og hvordan disse uttrykkene utvikler seg i forhold til hverandre. I tilfellet norsk black metal relaterer jeg dette til musikken som et uttrykk som kan sees som en motvekt til den dominerende kommersielle populærmusikken Den subkulturelle tilhørigheten er også en faktor som må tas i betraktning med hensyn til utformingen av soundet. Hvordan tolkes forholdet mellom subkulturens idealer og estetiske perspektiver? Hva har dette å si for musikernes relasjon til konteksten? Diskusjonen er ofte todelt mellom tilhengerne og utøverne. Jeffrey J. Arnett (1996) påpeker at:

Many metalheads find a crucial source of meaning in their involvement with heavy metal, not just from the way they resonate to the lyrics of the songs but from their admiration of the performers, from their participation in the collective ritual of the heavy metal concert, and from becoming part of a youth subculture that shares not merely music but a way of looking at the world (Arnett 1996: 25).

Arnett påpeker at kontekstens kjerne reflekteres av helheten. Fra musikernes ståsted er ofte egne tanker om tilhørighet en drivkraft. En måte å kunne tolke de ulike musikalske uttrykkene på vil være å ta utgangspunkt i bandmedlemmenes «roller» som personer i og utenfor scenen.

Hvordan man forholder seg til sin posisjon i den subkulturelle konteksten og subkulturens posisjon i den samfunnskulturelle helheten.

Geografiske variasjoner av sound

Som et ledd i den totale prosessen rundt sound-estetikken vil også aspekter på geografisk tilhørighet utgjøre en sentral del av empirien. Andy Bennett diskuterer forholdet mellom musikk og sted (2004), blant annet ved å påpeke at:

A further way in which music maps onto and becomes a medium for the articulation of particular discourse of space and place relates to its function as a creative resource in the context of urban and regional space. [...] Although instances of local music-making vary, both in size and productivity, in every city and many provincial towns around the globe there are identifiable music `scenes` (Bennett 2004: 7)

Referansen til Bennett danner utgangspunktet for en diskusjon rundt norsk black metal som musikalsk scene²⁷. Deena Weinstein diskuterer *The cultural sociology of heavy metal* ved å beskrive heavy metal som kulturell scene som en *bricolage* (Weinstein 2000).

It is not like a machine in which each part is specially adapted to contribute to the proper functioning of the whole. A bricolage is much looser than that. Its parts exist for themselves as much as they do for the whole. They are held together not by physical or logical necessity but by interdependence, affinity, analogy, and aesthetic similarity (Weinstein 2000: 5).

Det Weinstein poengterer er hvordan de ulike elementene sameksisterer. Scenens kontinuitet er fundert i hvordan de ulike faktorene reflekterer hverandre. En like viktig faktor i tolkingen er hvordan man ser scenens diversitet i henhold til aktørenes estetikk og idealer. For med utgangspunkt i sound vil diskusjonen relateres til en rekke sammenfallende faktorer. På øverste nivå snakker jeg om den norske black metal-scenens rolle i den globale konteksten. Den samme tendensen vil også gjøre seg gjeldene i den nasjonale konteksten hvor forholdet mellom inkludering og ekskludering bygger opp rundt oppfattelsen av sjangeren som et felles uttrykk og felles idealer. Til slutt kommer det interne nivået hvor de involverte aktørene ut i fra sin geografiske tilhørighet skaper sine egne tolkninger med utgangspunkt i den estetikken som sjangeren forvalter.

²⁷ Musikalsk scene kan defineres både som en fysisk scene, en konstruksjon der musikk fremføres og ut fra en sjangerkulturell kontekst (en beskrivelse på musikk og kultur)

Peter Webb diskuterer teoretiseringen av *music and the milieu* (2004) og argumenterer for at:

If we look at the work of Bourdieu on the `cultural field` and situate that around a phenomenology that illuminates fine-grained individual experience, we can progress some way towards understanding the social phenomena of popular musical milieu. This approach can lead us to understand the importance of location, association, narrative and production (Webb 2004: 68).

Sitatets avsluttende poengtering, om *location, association, narrative* og *production* er alle nærliggende faktorer som er spesielt relevante vedrørende forståelsen av variasjonen i tilfellet norsk black metal. Tendensen rundt tilblivelsen av black metal-scenen på 1990-tallet var fundert i geografiske grupperinger som låt forskjellig, ut i fra de involverte utøvernes fokus. Vestlandsscenen (med Immortal og Enslaved som ledende aktører) og østlandscenen med Darkthrone og Mayhem som fremste eksponenter. Selv om relasjonen innad i scenen var sterke, var det allikevel stor stilistisk skilnad mellom de geografiske grupperingene i henhold til tekst, komposisjon og produksjon..

Analytiske modeller og teknologiske perpspektiver

I dette avsnittet tar jeg for meg et utvalg av analytiske modeller og teoretisk fokus som danner grunnlaget for en diskusjon og analyse av sound hos Immortal og Darkthrone. Det første eksempelet er «The Sun No Longer Rises» (*Pure Holocaust* Osmose 1993). Dette eksempelet vil diskuteres i henhold til Dockwray & Moores artikkel «Configuring the sound-box 1965 – 1972» (*Popular Music* 2010: Volume 29/2). I artikkelen benytter Dockwray & Moore seg av sound-box - modellen som analytisk forankring ut i fra følgende definisjon:

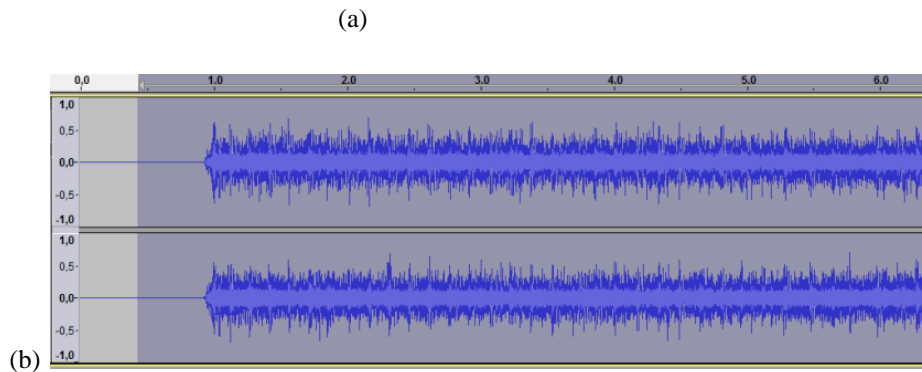
[...]the `sound-box`, the use of a four-dimensional heuristic model (consisting of the dimensions laterality, register, prominence and temporal continuity) for the discussion of the apparent locations of sound sources within recordings (Dockwray/Moore 2010: 182).

Modellen forklares som en fire-dimensjonal heuristisk-systematisk modell²⁸ som tar for seg hvordan man best oppnår og lagrer kunnskap. Dockwray & Moore organiserer sin sound-box modell med utgangspunkt i de fire parameterne *laterality* (sideforflytning – lydbildets «bevegelser»), *register* (toneregister/tonehøyde), *prominence* (framspring – lydbildets

²⁸ Shelly Chaiken – se Dockwray & Moore 2010

«dimensjoner»), og *temporal continuity* (tempoets kontinuitet). Med dette som bakgrunn vil jeg trekke frem sentrale parametere ved Immortals sound-idealer

Eks.1: Intro, «The Sun No Longer Rises» [00:00 – 00:10]



Gjengivelse av lydbølgens struktur med tidsakse og panoreringsfrekvens

Figuren viser en digital gjengivelse av det lydbølgens strukturer i henhold til tidsinndeling (a) og frekvensnivå (b). Sifrene i kolonne (b) viser høyre – og venstre-panorering. I midten sees gjengivelsen av de kraftigste frekvensene. Disse er tilhørende trommer, bass og gitarens akkordstemmer. Elementene med høyest/lavest verdi (i henhold til desimal-skalaen) tilhører de lyseste tonene av gitarens melodiske elementer. Anne Danielsen diskuterer denne formen for sound-analyse (2006) og påpeker:

[...] the prejudice in favor of timbral and dynamic contrasts has consequences both for the spatial dimensions – simultaneous instruments are articulated as single voices through differences in timbre and pitch – and for time. One voice, for instance a lead vocal, often presents an enormous range of different sounds regarding timbre, pitch, and dynamics within a rather short period of time (Danielsen 2006: 51).

Det interessante med referansen til Danielsen er å se på hvordan lydbølgens spekter er utformet i henhold til hvordan musikkens ulike instrumenter vektlegges i den kompositoriske prosessen. Ved å trekke paralleller til hvordan Immortal organiserer sine produksjoner gir denne visualiseringen en ytterligere referanse til tankene om forholdet mellom de ulike lagene av instrumenter (som nevnt tidligere i kapittelet). Dette kan relateres til Stan Hawkins beskrivelser av house-sjangeren (2008). Hawkins beskriver følgende om beat-strukturen i house-sjangere: Indeed, the units denoting the beats determine their quality of movement through their schematic groupings into metrical measurements. Main beat-types in the groove appear on and off the beat” (Hawkins 2008: 92). Denne måten å forholde seg til inndeling mot en akse vil også kunne gjøre seg gjeldende i henhold til tonal pitch, slik tilfellet er i eksempel-

figuren. Ved å kunne se hvordan pitchens ulike karakterer fortøner seg i det helhetlige bildet kommer struktureringene frem og dette forsterker mine analyser av de kompositoriske prinsippene og forhold mellom instrumentene.

I relasjon til sound-box-modellen er lydbildet i dette eksempelet i kontinuerlige bevegelse og fremstilt med utgangspunkt i det jeg kaller en *chase*-struktur. Det melodiske temaet skyves fremover av det rytmiske underlaget. Dette har klare paralleller til de kompositoriske perspektivene på forholdet mellom melodi – og akkompagnementsinstrumentenes roller. Disse rollene forholder seg til flere lag av instrumenter og hvordan disse er organisert i forhold til hverandre. Sjangerrelatert har black metal-sjangeren en tendens til å forsterke de instrumentale partiene gjennom en slik dyp/lys frekvens-relasjon. I motsetning til å forsterke kontrastene til partiene med vokal. Disse partiene har ofte en mye «mørkere» utforming og dermed blir skillene mellom lagene og bevegelsene i lydbildet mindre fremtredende.

Som nevnt er register-aspektet vesentlig i hvordan soundet utformes. Tonenes plassering i lyst/mørkt register er et parameter som ikke bare binder sammen de melodiske og harmoniske strukturene men også det melodiske og det rytmiske. Ved å ta utgangspunkt i det melodiske ledemotivet i låten vil jeg peke på at de melodiske bevegelsene opp og ned på skalaen samkjøres med trommenes periodiske inndelinger i det rytmiske underlaget. Der den første tonen i ledemotivet betones sterkere enn de etterfølgende tonene gjøres det samme i trommenes markeringer. Denne sterke relasjonen mellom gitar og trommer som grunnlag for struktureringen er ikke et særegent tilfelle i norsk black metal. Men det som skiller seg ut fra tilhørende uttrykk er at det ofte er gitaren og trommene som står for store deler av det som faktisk inntreffer i det musikalske forløpet. I andre sjangre innenfor det store feltet ekstrem metal finner man gjerne tilfeller hvor bassgitaren tillegges friere roller. Men i dette tilfellet er bassen kun å regne som en underbygger av trommene og gitarenes kontinuitet.

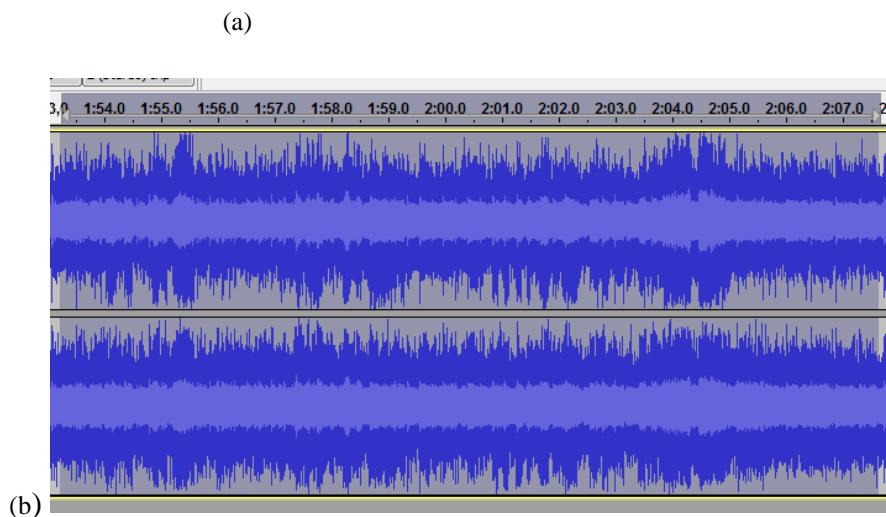
Prominence – begrepet blir derfor relevant i så henseende. Hvis man tolker begrepet relatert til framspring – og i overført betydning hvordan lydbildets dimensjoner utfyller hverandre viser analysen av dette eksempelet en tendens til å forholde seg til det jeg kaller naturlige og unaturlige dimensjoner. Naturlige dimensjoner vil i så måte vise til de fysiske instrumentene som er tilstede i lydbildet (gitarer, bass, trommer). De unaturlige dimensjonene er den støyen som tillegges lydbildet for å gi instrumentene den riktige utformingen.

I denne intro-sekvensen er forholdet balansert slik at instrumentene vektlegges i større grad enn elementene rundt. Dette gjør at medieringen ikke bærer preg av å vise til en konkret form

for innspillingsreferanse (som skal omtales nærmere i eks.2). I forhold til instrumentlagenes strukturering og vektlegging er det et klarere preg over de lysere delene av registeret. Dette forklarer jeg ut i fra hvordan den metriske pulsen betones i de ulike leddene.

Dockwray & Moores benevning av *temporal continuity* er i likhet med de andre parameterne inndelt i flere lag. Dette analytiske eksempelet inneholder ingen alterering av tempo. Men i henhold til den metriske underdelingen er det kontrasten mellom det rytmiske fundamentet og det melodiske ledemotivet som utgjør differansen. Trommene spiller blast beats med underdelinger som markerer 16-delene på hver taktfigur. I kontrast til dette blir det melodiske temaet organisert på et 4-dels nivå. Dermed skapes kontrasten mellom den *rolige* melodiske flyten som underbygges av det meget hurtige rytmiske grunnlaget. Dette er igjen et virkemiddel som benyttes for å gi det melodiske (og særlig melodiske temaer i lyst register) en ekstra sterk stemningsledende kontrast. Analysen viser at kontinuiteten skapes ved å variere forholdet mellom rytmisk underdeling og tonenes register. Denne organiseringen gjør at det sentrale i soundets karakter skapes av at de mørke og hurtige temaene avløses av melodiske linjer. Disse linjene, som til tross for at trommenes underdeling gjerne er den samme, oppleves som roligere og mektigere grunnet melodiens betoningens mønster med utgangspunkt i den rytmiske konstruksjonen.

Eks. 2: “vers”, Unholy Black Metal [01:54 – 02:07]



Gjengivelse av bølgeform av utsnittet

Denne analysen tar utgangspunkt i Darkthrones låt «Unholy Black Metal», fra albumet *Under A Funeral Moon* (Peaceville 1993). Som figuren viser er frekvensnivået i henhold til panorering ganske konsentrert mot midten. Rent konkret er uttrykket nokså komprimert og en

referanse til «less is more»-begrepet vil jeg trekke frem som en viktig faktor. At albumet ikke er produsert vil være en feilaktig vinkling. Men «Fenriz» har selv uttalt i forbindelse med produksjonen av et av Darkthrones senere utgivelser («F.O.A.D.», 2007) at en slik estetikk ofte er tilstedet: «det er så å si ikke produsert – jeg har i hvert fall ikke skrudd på en eneste knapp» (OsloPuls 2008). Dette forklarer jeg som en produksjonsestetikk hvor selve kraften, eller råskapen i bandets spilling står sentralt. Den atmosfæren instrumentene skaper ligger til grunn for selve verkets utforming.

Analysens fokus senteres rundt Simon Zagorski-Thomas artikkel «The stadium in your bedroom: functional staging, authenticity and the audience-led aesthetic in record production» (*Popular Music* 2010). I denne artikkelen diskuterer Zagorski-Thomas blant annet begrepet *ambience* og dets forekomst i rockemusikkens plateproduksjon. *Ambience* kan også brukes som en beskrivelse på en egen avart av black metal-sjangeren (ambient black metal). Men i Zagorski-Thomas tilfelle benyttes begrepet om bruken av bakgrunnsstøy eller andre omgivende effekter. Disse effektene er viktige for å gi lydbildet en bestemt karakter i henhold til produksjonen. Zagorski-Thomas nevner blant annet en av måtene å tenke rundt produksjonen av *space* i musikken med følgende poengtering:

The primary way of using *ambience* to create the impression of a large space in rock music in the mid – to late 1960s is mimetic, in some way, of being in the front row of the concert experience: a loud direct version of the sound, and a quieter but long reverberation in the background. The issue of realism (or rather the lack of it) here is also related to concert-style amplification (Zagorski-Thomas 2010: 256).

Space er en viktig referanse i black metal. Soundet formes blant annet av hvordan musikken blir tillagt tekniske effekter. Dette relateres til «necro»-lydbildets grimme og mørke karakter. Denne måten å tenke produksjonsestetikk på, nemlig det å skape rom i musikken ved å referere til en konkret fysisk eller psykisk situasjon, er høyst gjeldende i tilfellet Darkthrones. Og dette eksempelet omhandler nettopp hvordan innspillingen formes slik at den gir inntrykk av å vise til noe konkret, selv om den ikke nødvendigvis gjør det. Rent konkret vektlegger denne analysen forholdet mellom instrumentenes roller i det musikalske forløpet, og hvordan de er utformet. Lelio Camilleri diskuterer «The triple-layer structure of sonic space» i sin artikkel «Shaping sounds, shaping spaces» (*Popular Music* 2010). Camilleri trekker i den forbindelse fram begrepene *morphological*, *spectral* og *localized space* (Camilleri 2010: 205). I henhold til disse begrepene vil jeg fokusere på bruken av *ambience* i Darkthrones «Unholy Black Metal» ut i fra at det har en todelt effekt. Det første aspektet er knyttet opp mot det å skape en skilnad mellom instrumentene og den *støyen* instrumentene pakkes inn i. Det andre

aspektet forholder seg til hvordan de ulike parameterne er konstruert og plassert i henhold til helheten.

Det interessante med dette eksempelet er at låtens enkle harmoniske og rytmiske struktur gjør at det produksjonstekniske i større grad spiller inn i selve soundets utforming. En enkel beskrivelse av utdraget gjør jeg med utgangspunkt i tre hovedfokus-momenter: trommer, vokal og gitarakkompagnement. Det repetitive aspektet er ledende for denne sekvensen. Og både rytmikk og harmonikk har en enkel og monoton struktur. Dermed utgjør det produksjonstekniske en stor rolle i helheten. Med utgangspunkt i Camilleris begreper *morphological* og *spectral space* tolker jeg at måten de ulike stemmene (instrumentene) forandrer auditiv karakter på (i henhold til sin spektrale utforming) utgjør et sentralt virkemiddel for låtens bærende karakter.

Cymbalenes støynivå og måten dette utvikler seg i det musikalske forløpet skaper en sterk kontrast til strengeinstrumentenes lukkede innpakning. Forholdet mellom åpent og lukket space er en sentral faktor i den monotone og ambiente formen for black metal. Der musikken i seg selv er repetitiv og lite innholdsrik er de produksjonstekniske nyansene med på å skape den auditive stemningen og utformingen av de musikalske parametrene. Denne estetikken kan forklares gjennom Ross Hagens studier (2006) av Darkthrone: «In Darkthrone's case the `rough` nature of their sound represents a deliberate choice to pursue a sort of metal `primitivism`» (Hagen 2006: 46). Hagen poengterer her et av de sentrale trekkene ved «necro»-soundet. Nemlig at uttrykket skapes av de enkle men kraftfulle virkemidlene rundt det musikalske materialet.

Vokalens mediering er i tillegg en faktor som utgjør mye av eksempelets egenart. I likhet med Zagorski-Thomas sine tanker om hvordan vokalens utforming i rocken har vært et virkemiddel for å etterligne relasjonen til konkret fysisk forankring (Zagorski-Thomas 2010: 256), er vokalens utforming i dette eksempelet veldig levende i den form at den skaper en følelse av distansering til settingen. Vokalen løfter innspillingen ut av platestudioet og skaper dermed en ytterligere dimensjon til de naturlige forholdene av instrumenter, tekniske aspekter og produksjonsestetikk. Omgivende støy blir i denne sammenheng en dimensjon som bærer låten frem på en måte som gjør at musikken oppleves sterkere enn om den faktisk hadde vært fremført akustisk. Dermed får det produksjonstekniske en ytterligere virkning i helheten. Effekten dette tilfører lyttere og tilhengere omhandler hvordan man som observant blir deltaker og får kontekstualisert sin relasjon til musikken gjennom produksjonens utforming.

Dette kan sees i sammenheng med Harris M. Bergers studier (1999) av death metal-scenen.

Berger utdyper at:

Death metal's heaviness and affects have not sprung from the pristine individuality of the composer's soul; they have been constituted by the practice of social actors operating within numerous contexts, including the development of pop metal and the deindustrialization of Britain and the United States. The participant's exploration of grim emotions has not occurred as some autonomous aesthetic project but is used to serve the broader purpose of casting away obstacles, motivating the self, and clearing a path for action (Berger 1999: 272).

Bergers poengtering av forholdet mellom de involverte aktørene og den konteksten disse utgjør en del av et av hovedmomentene for utviklingen av soundet i norsk black metal. Ved å utføre disse analysene er fokuset fundert nettopp i hvordan musikken formes slik den gjør ut i fra hvordan den er komponert.

Om forholdet mellom sound og produksjon

Dette kapittelet har hatt som mål å trekke frem relevante aspekter rundt sound, med tanke på hvordan det utformes i henhold til albumproduksjonen, og hvordan paralleller som instrumenter og kompositoriske virkemidler trekkes til den tekniske delen av innspillingen. Det påfølgende kapittelet vil behandle produksjon for seg selv, og gå inn på tekniske aspekter rundt den prosessen som utformer soundet, både i henhold til studio og til live-scenens fremførelsesaspekter. En faktor som er særdeles interessant i så måte er relasjonen mellom studioproduktets utforming og det performative aspektet ved konsertfremførelsen. I henhold til aspekter på fabricated space, eller simulated space²⁹. Og innspillingsstudioet som et ledd i den kreative prosessen.

Men produksjon omfatter ikke bare studio-teknikk. Det omhandler i like stor grad hvordan de ulike faktorene fra albumets atmosfære gjenskapes i konsertsammenheng. Hvordan utøverne tolker sine egne innspillinger og hvilke elementer som presenteres som det auditive fundamentet i live-formatet. Konsert-estetikken er ofte fundert i et ønske om å avspeile subkulturens totale sammensetning. Og dermed får man den tilleggende faktoren som omhandler det audiovisuelle aspektet. Forholdet mellom musikkens auditive strukturer og måten dette visualiseres i live-formatet. Hvilke aspekter ved den subkulturelle tilhørigheten er

²⁹ Dette diskuteres ut i fra teoriene om hvordan «rommet» rundt instrumentene i produksjonen utformes – se Brøvig-Hanssen 2010 og Wicke 2009

viktige for at musikken skal fremstå troverdig for utenforstående? Philip Auslander argumenterer med følgende perspektiv:

I want to suggest that the visual artifacts of rock serve a particular function within rock culture and that live performance plays a pivotal role in this regard. The function I am alluding is that of establishing *authenticity* of the music for the rock fan (Auslander 1999: 65).

Autentisitetetsfaktoren er gjeldende i så mate. Kombinasjonen av musikalitet og visualitet vil være en medvirkende faktor i persepsjonen av inntrykkene som musikken gir tilhengerne. Utover dette kommer også perspektivene på produksjon i relasjon til musikernes subjektive tolkning av tilhørighet til scenen som musikalsk institusjon. Den norske black metal-kulturens mangfold favner om en rekke ulike tolkninger og holdepunkter i henhold til hva som oppleves som relevant for de involverte aktørene. Dermed blir produksjonsaspektet en totalomfattende beskrivelse av musikernes posisjon i henhold til dannelsen og utformingen av sin musikalske og personlige plass i subkulturen.

I første omgang skal jeg ta for meg produksjon knyttet til innspillingsstudioet. Jeg mener at en viktig vinkling for å se på hvordan uttrykket i den norske black metal-konteksten er konstruert handler om forholdet mellom forvaltning av soundet og bevaring av den musikalske stemningen. Derfor er studioproduksjon er veldig interessant moment å ta for seg. Musikkens stemninger er forankret i det kompositoriske materialet. Hvordan spilleteknikk og instrumentestetikk behandler det kompositoriske forsterker stemningene. Dermed er medieringen av musikken et viktig ledd i prosessen. Det handler om å kunne gjenskape den auditive karakteren som uttrykkes gjennom den fremførte musikken. Enten det er i et øvingslokale eller på en konsert. Stemningene ligger til grunn for produksjonens utforming. Dette vinkles derfor analysene ut i fra.

Kapittel 4: Studioproduksjon

Innledning

På hvilken måte er studioproduksjon en medvirkende faktor til utformingen av soundet i norsk black metal? Dette kapittelet tar for seg det jeg forklarer som den musikkskapende studioproduksjonen. Empirien funderes i en tolkning av rollefordelingen mellom produsent og musikere og hvordan det kompositoriske materialet som ligger til grunn formes gjennom innspillingsprosessen og albumets mediering. Eksemplene som ligger til grunn for analysen hentes fra albumene *Pure Holocaust* og *Under A Funeral Moon*, hvor hensikten er å analysere hvordan sentrale kompositoriske parametere forsterkes gjennom soundets karakter og medieringens struktur.

Prosessen i et produksjonsstudio dreier seg om hvordan musikken komponeres etterfulgt av hvordan musikken formes gjennom medieringen. Dette utgjør grunnlaget for det jeg forklarer som den auditive kontekstens estetiske utforming. Det som er viktig å poengtere ved en slik analyse er at i et musikalsk uttrykk som black metal er det ikke bare de kompositoriske parametere (harmonikk, melodikk, rytmikk, instrument-teknikk), og det tekniske rundt studioproduksjon (opptaksutstyr, lydeffekter, balanse) som utgjør det ferdige resultatet. Det er helheten av sjangerens lyd-eksistens. Dette forklarer jeg med forholdet mellom soundet slik det er fremført og hvordan produksjonen ivaretar dette soundet. Viktigst av alt dreier lydens eksistens seg om hvordan albumproduksjonen bidrar til å skape sluttresultatet.

Chris Rojek (2011) argumenterer for forholdet mellom det tekniske utstyret som tas i bruk og effekten dette genererer:

A string quartet is not as loud as an orchestra because the latter has more players and more sound-making machines. Electronic amplification concentrates this effect in one player or a small ensemble connected to a keyboard or an electric guitar. Deep Purple or Iron Maiden can achieve the same auditory impact as the London Symphony Orchestra or the New York Philharmonic (Rojek 2011: 183).

Rojeks argument vil i relasjon til studioproduksjonen knyttes til perspektiver på hvordan norsk black metal forholder seg til heavy metal tradisjonens «store» verker. Hvordan benyttes de musikalske parametere som tradisjonelt har vært heavy metal-feltets karakteristiske kjennetegn? Disse parametere omfatter trommenes rytmiske strukturer, gitarenes harmoniske progresjoner og vokalens tekniske utforming. Det interessante er å ta for seg hvordan disse musikalske parametere former den stemningen og den sound-estetikken som norsk black

metal har. Analyse av studioproduksjon omfatter ikke bare tekniske perspektiver på utstyr og innspilling. Men også hvordan artister og produsenter benytter de mulighetene et studio kan tilby for å perfektionere det musikalske uttrykket.

I utgangspunktet dreier diskusjonen seg om hvordan soundet formes. Keith Kahn-Harris diskuterer forholdet mellom tekstinnhold og musikalsk kontekst i death metal-sjangeren (Kahn-Harris 2003). Kahn-Harris argumenterer for at: «Given that such sounds are generally coded as harsh and unpleasant, they seem utterly suited to the subject matter of the lyrics» (Kahn-Harris 2003: 84). Kahn-Harris snakker om hvordan soundet i death metal reflekterer de musikalske parameterne. På samme måte er norsk black metal et uttrykk hvor tematikk i tekstinnhold og harmoniske/rytmiske strukturer ligger til grunn for hvordan musikken blir produsert. Produksjonsanalysen vil derfor forholde seg til et perspektiv på musikkhistoriske referanser. Hvordan de ulike instrumentenes bidrag utformes for å skape den musikalske karakterens kjerne.

Tidlig på 1990-tallet var norsk black metal et undergrunnsfenomen. Med tanke på den teknologiske utviklingen og ikke minst stor grad av tilgjengelighet på innspillingsutstyr i dag må perspektiver på studioproduksjon også omfatte hvilke muligheter som fantes for innspilling (særlig relatert til de økonomiske rammene rundt selve produksjonen). Ved analyse av norsk black metal fra denne perioden er produksjonestetikken fundert i «undergrunns-lydbildet»³⁰. I praksis omhandler det kombinasjonen av at mulighetene for innspillinger med høy teknisk kvalitet var vanskelig å gjennomføre, samt at tendensen utviklet seg til at stemningen i musikken best kunne gjengis ved å skape «autentiske» innspillinger. Disse innspillingene kjennetegnes av at musikken er mediert på en realistisk måte med mye fokus på elementer som skal forsterke musikkens karakter. Hos Immortal gjøres dette ofte gjennom en fremheving av gitarharmoniene og en distansering av slagverkets (ofte dominerende) karakter. Hos Darkthrone er tendensen fundert i forvrengninger av lyden, live-studio-estikk og lite bearbeiding av innspillingen i ettertid. Dermed genereres effekten av at musikken innspillingen ivaretar uttrykket slik det fremstår i live-fremføringen.

³⁰ «undergrunns-lydbildet» beskrives ut i fra necro-begrepet. For en diskusjon, se Knapskog 2006: 30

Norsk black metal er et sjangerbegrep som av utenforstående ofte forbindes med et bestemt musikalsk uttrykk og et bestemt lydbilde. En slik tankegang er noe misvisende. Musikkens variasjon er stor og selv om den internasjonale musikkpressen opererer med titler som «Scandinavian black metal» og «norwegian black metal» (Christe 2004), er forskjellen i både tekstinnhold og musikalsk utforming stor i de ulike undersjangrene av black metal-feltet. Med utgangspunkt i forhenværende stilarters idealer om produksjonsetetikk vil første ledd i prosessen av å identifisere sentrale trekk ved norsk black metal være å ta for seg musikken som inspirerte sjangeren. De mest sentrale sjangrene innenfor ekstrem metal-feltet er den første bølgen av black metal (1980-tallet), death metal og thrash metal.

Den første bølgen av black metal karakteriseres blant annet med utgangspunkt i hurtig tempo og primitiv sound. Dette er en av faktorene som har vært avgjørende for den norske black metalens produksjonsidealene. Joel McIver (2005) beskriver thrash metal som: «a faster, heavier, more precise take on traditional heavy metal» (McIver 2005: 12). Produksjonsteknisk kjennetegnes thrash-metal albumene av at trommer og gitarer utgjør medieringen midtpunkt, et annet sentral trekk ved norsk black metal. Death Metal forklarer McIver som: «Typified by gutteral, often indecipherable vocals, a deeper, more bass-heavy production than the thrash bands and the use of blastbeats» (McIver 2005: 13). Death metalens link til norsk black metal er at mange av de sentrale bandene som Mayhem og Darkthrone spilte death metal tidlig i sin eksitens. Death metal-album kjennetegnes av klare produksjoner som fremhever det tekniske aspektet ved musikken og da det monotone, primitive uttrykket i den første black metal bølgen ble en grunnleggende faktor for utformingen av norsk black metal, distanserte bandene seg fra både musikalske og produksjonstekniske idealer ved death metal. Det musikalske materialet som ligger til grunn for den norske black metalens grunnstrukturer er sentrert rundt gitar, trommer, vokal og hvordan stemningen i musikken best kommer til uttrykk gjennom en monoton, primitiv produksjon.

Empirien om medieringens fokus baseres på forholdet mellom opak og transparent mediering. Dette baseres på Ragnhild Brøvig-Hanssens arbeider (2010). Brøvig-Hansen forklarer begrepene slik:

A listener`s focus is thus directed not only toward what is mediated but also toward the act of mediation itself. I call this particular aesthetic `opaque mediation` to highlight the degree of exposure of the relevant mediating technology, as opposed to `transparent mediation`, in which the ideal is a use of mediating technology that the listener can completely ignore ⁽²⁾ (Brøvig-Hanssen 2010: 159)

Brøvig-Hanssens definering av disse medieringsbegrepene er relevant for å ta for seg produksjonen av lydbildet i norsk black metal. Sjangeren ivaretar uttrykket i produksjonen gjennom å frembringe musikkens klare referanselementer³¹. Harris M. Berger (2009) forklarer dette som: «*timbres of attention and action*» (Berger 2009: 29). Dette dreier seg om hvordan musikken organiseres slik at lytterens fokus rettes mot de elementene som utgjør musikkens drivkraft. Vokalen er et eksempel på dette. En overordnet tendens er at vokalens plasseres så langt bak i lydbildet at ordene ikke er hørbare. Dette forsterkes også av måten vokalen fremføres på (scream, growl). Hensikten kan forklares med to faktorer. 1) vokalen benyttes som et instrument, der effekten av dens auditive karakter er med på å forme stemningen i produksjonen. 2) den «mystiske» stemningen rundt soundets karakter ivaretas gjennom å gjøre vokalen vanskelig å oppfatte. For å gå tilbake til fokuset på den musikkskapende studioproduksjonen (produsentens rolle, mixing av produksjonen og mediering av albumet) dreier dette seg om spørsmål som hvordan instrumenter, vokal og resten av produksjonens auditive innhold organiseres i forhold til hverandre. Hvordan tillegges produktet ytterligere dimensjoner av auditiv fremtoning gjennom de kvalitetene man ønsker å frembringe? Dette vil ligge til grunn for den påfølgende diskusjonen og eksemplene i analysen.

Innspillingsstudioets kontekst

Hvilken rolle utgjør fortidens innspillinger for black metal-kontekstens albumproduksjon? Tilgjengelighet og økonomiske utfordringer var en av de medvirkende faktorene til 1990-tallets produksjonsestetikk. Relasjon til tidligere musikkstilers uttrykk har også utgjort en relevant faktor. Darkthrones trommeslager Gylve «Fenriz» Nagell forklarer bandets produksjon og referansefaktorer (14.04.09). «Fenriz» beskriver hvordan overgangen fra «et organisk lydbilde», som han beskriver som den mest autentiske formen for plateproduksjon, har blitt overskygget av den teknologiske utviklingens fremskritt i studioproduksjonen, og hvordan dette etter hans mening, har ødelagt utviklingen i metal-sjangerens plateproduksjon. Fenriz presiserer at den digitale «plastikk»-lyden, som han forklarer de moderne innspillingene med, utgjør en trussel for hvordan sjangeren auditive uttrykk forvaltes, og dette er hovedmomentet som ligger til grunn for at Darkthrone fremdeles er tro mot sitt enkle,

³¹ disse elementene definerer jeg som i hovedsak vokal, gitar og trommer med utgangspunkt i hvordan de er utformet i forhold til produksjon og komposisjon

organiske uttrykk – 20 år etter at de «klassiske» Darkthrone-albumene ble utgitt (Nagell, Gylve «Fenriz» 2009: Ibid.) Konkret omhandler et slikt utsagn perspektiver på kreativitet og utvikling. Tendensen jeg ser i norsk black metal er at musikkens utvikling går i ulike retninger. Tidlig 1990-tall dreide seg om å ivareta og perfektionere det nye uttrykket. Det uttrykket som ble beskrevet som autentiske. Deretter kom utviklingen av sjangerblanding og inkludering av nye instrumenter. Musikken tok en annen vending og idealene forandret seg. I dag ser vi en tilbakevendende tendens til det å gjenskape det primitive og enkle uttrykket fra 1990-tallet, hvor blant annet Darkthrones estetikk står sterkt.

Det økonomiske aspektet rundt produksjonen var også et viktig ledd i innspillingsproblematikken Darkthrone måtte forholde seg til da de ble signert på Peaceville Records rundt 1990. Studioene som kunne tilby den organiske lyden var dyre, og Fenriz har følgende anekdote fra innspilling i et «moderne studio»:

Vi ble faktisk nødt til å dra til «den nye teknologiens høyborg, Sunlight Studio i Stockholm. I starten ville ikke Thomas Skogsberg at jeg skulle få ha med noen av mine egne trommer, han ville kun at jeg skulle bruke «el-trommer». Jeg krangla meg til at jeg skulle ha med tammene mine, men han nekta at jeg skulle få med basstrommene. Man var jo omtrent på gråten. Nå visste vi at plata vår på en måte måtte bli «plastic». Heldigvis var det mulighet for dymaniske triggere på basstrommene, slik at vi unngikk den verste klikk-klikk lyden. (det heter basstromme nettopp på grunn av at det skal være mye bass. Den nye teknologien ødela faktisk trommelyden for all fremtid, skulle det vise seg. I metal, vel og merke). (Nagell 2009: Ibid.)

«Fenriz» trekker frem Slayers album *Reign In Blood* (1986) og Metallicas *Master of Puppets* (1986) som gode eksempler på hvordan standarden for et metal-album skulle være. Det som kjennetegner disse albumene er hvordan gjenskapningen av en live-orientert innspilling fremhever musikkens karakteristiske parametere.

Produsentens rolle er ikke bare å sørge for de tekniske aspektene rundt en plateproduksjon, men også å bevise at han forstår musikkens karakteristiske trekk. Produsenten tillegger musikken en ekstra dimensjon gjennom sitt arbeid. Med dette sikter jeg til hvordan en produsent tolker artistenes arbeid gjennom sin forståelse for musikken og sine kunnskaper rundt de tekniske aspektene ved produksjonen. Dette er med på å tilføre musikken det ekstra løftet som på best mulig måte gjenspeiler soundets idealer³². «Fenriz» poengterer at: «jeg

³² se Hundvin 2009

mener ærlig at ingen metal skive skulle behøve bedre eller mere fremtidsrettet lyd enn f.eks. Piece of Mind med Iron Maiden. It ends there» Autentisitetdiskusjonen vil absolutt gjøre seg gjeldende i dette tilfellet. Denne tendensen er sælig tilstedeværende i heavy metal-kulturen. Det å være tro mot uttrykket omhandler ofte perspektiver på albumproduksjonen. At musikken skal presenteres slik den faktisk vil fremstå live i konsertsammenheng.³³

Et viktig skille i perspektivene på det jeg beskriver som lydets kvaliteter er skillet mellom *lydeffekter* og lydets *effekt*. Gjennom å analysere musikalsk uttrykk med vekt på det studiotekniske er det naturlig å ta for seg hvordan de enkelte lydsporene er utformet (forholdet mellom den effekten lydsporet tillegges og den totale effekten lydsporet skaper i musikken). Som følge av dette må også de aktuelle lydsporene roller diskuteres. For å eksemplifisere dette tar jeg utgangspunkt i gitarsporet på introen av Darkthrones låt «Under A Funeral Moon» (*Under A Funeral Moon* Peaceville 1993). Gitaren er tillagt «distortion»-effekt, samtidig som diskantfrekvensene er svært høye og bassfrekvensene tonet ned. Dette er lydsporets tillagte effekter og sørger for å gi gitaren en skarp og skitten fremtoning. Lydsporets effekt blir da i dette tilfellet at gitarsporet, som opererer i et høyt register, kontrasterer godt med resten av låtens uttrykk, som i hovedsak domineres av dype basstoner, kraftige trommer og en dyp og forvrengt vokal. Forholdet mellom de mørke og de lyse frekvensene er en del av fundamentet i de instrumentale aspektene ved norsk black metal.

Valg av innspillings – og produksjonsutstyr er en medvirkende faktor til hvordan norsk black metal fremstår i albumproduksjonen. Hvordan en produsent og et band utvikler idealene rundt innspillingen kan ofte være avgjørende for resultatet. Produsent Eirik «Pytten» Hundvin har vært med på å bringe frem uttrykkene til en rekke av de mest sentrale aktørene innen den norske black metal scenen. Hundvins arbeid som produsent (Grieghallen Studio, Bergen) har vært svært viktig for en rekke av de største bandene innen feltet³⁴. Hundvin forteller om sin rolle som produsent og om hvordan hans perspektiver på sjangerforståelse spiller inn i arbeidet med de ulike bandene: «Gigantonomien har tatt knekken på det ekte uttrykket i musikken». Dette er et av poengene som ligger til grunn for Hundvins idealer om plateproduksjon. Han presiserer at: «rocken ble for pompøs, og mye av Emerson, Lake, and

³³ diskuteres ut i fra Keightley 2001: 134

³⁴ Blant annet Immortal, Enslaved, Gorgoroth, Burzum og Mayhem – se Hundvin 2009

Palmer og Yes sin musikk var for eksempel ute av proporsjoner i min verden» (Hundvin 11.11.09). Hundvin forklarer at punkens utvikling også gikk i «feil retning», men at thrash metalens inntog i musikkverdenen var det nødvendige vendepunktet for hans idealer om sjanger – og produksjonestetikk. «Så begynte det å dukke opp en del thrash metal-band og det syntes jeg var veldig spennende. Man hadde aldri hørt de progresjonene og den lyden før, dette elementet som er litt stygt og uforståelig for mange folk». (Hundvin 2009: ibid). Prosessen er ofte fundert i forholdet mellom nye tendenser i musikkbransjen og distansering fra tidligere uttrykks ekspansjon. Det tekniske utstyrets man har til rådighet kan også ofte være avgjørende for skapelsen av nye uttrykk. Hundvin trekker frem samspillet mellom bandene og sin rolle som produsent som en viktig del av innspillingsprosessen, og forklarer dette slik:

«Det som jeg var heldig med, var at jeg fikk være med på en ny musikkstil. Og en ny musikkstil er ikke definert, men blir til underveis. Hele tida i et samspill. Jeg har prøvd å lete frem det som er essensielt i black metal, nemlig noe klart, tydelig og brutalt. Stygt i de fleste folks verden». [...] (Hundvin 2009: ibid)

Her ligger kjernen i en produsents rolle i forhold til valg av utstyr og hvordan musikken skal forvaltes. Musikkens koder og uttrykk må kunne videreføres gjennom det tekniske utstyret. Når grunnfundamentet i norsk black metal var et necro-lydbilde med en «grim» og «mørk» karakter, må dette ligge til grunn for de valgene som gjøres rundt det produksjonstekniske.

Mye av de estetiske rundt studioproduksjon i norsk black metal er sentrert rundt det å skape stemningsbilder, som forsterker det lyriske innhold og de harmoniske; – rytmiske; – og melodiske strukturene. Intertekstuelle referanser er ofte en medvirkende faktor. I likhet med sjokkrock-sjangeren³⁵, hvor et av hovedmomentene var at publikum selv skulle tolke elementene ut i fra egne referanser, er den norske black metal-musikken fundert i en kombinasjon av hva artistene vil formidle og hvordan lytteren selv tolker det ved å tillegge sine personlige referanser. I forhold til mine arbeid med ulike albumproduksjoner i norsk black metal brukes de intertekstuelle referansene ofte til å forsterke musikkens karakter. Kategorisk deler jeg disse referansene inn i følgende hovedkategorier: 1) konkrete gjenstander, 2) fenomener, og 3) sinnsstemninger. Generelle eksempler på disse kategoriene kan være; 1) en kirkeklokke, som da gjerne kan ha en religiøs symbolsk verdi, eller

³⁵ sjokk rock – se Sam Dunn Metal Evolution 9: 11

gjenspeiler noe konkret i teksten. Dette kan også være en faktisk sampling av en kirkeklokke, eller i noen tilfeller en cymbal som har slående likhetstrekk med lyden fra en kirkeklokke. 2) regn – og tordenskrall. Denne referansen har vært en gjenganger i metal-historien. Kjente eksempler på dett er blant annet representert gjennom låtene «Black Sabbath» og «Raining Blood»³⁶. Dette skal gjerne symbolisere både den faktiske opplevelsen av fenomenet, men også de personlige tanker lytterenn forbinder med det. I likhet med kategori 3) som for eksempel kan referere til horror-filmer representert gjennom utdrag fra konkrete filmdialoger – og monologer.

Praktisk analyse

Analysen fokuserer på hvordan musikken behandles i studioproduksjonen og setter dette opp mot en tanke om norsk black metal som en distansering fra (og kritikk til) populærkommersialismen. Låtene som analyseres er Immortals «A Sign For The Norse Hordes To Ride» (*Pure Holocaust*) og Darkthrone «Summer of the Diabolical Holocaust» (*Under A Funeral Moon*). Hvordan gjenspeiler musikken sjangerens estetikk? Empirien vektlegger det multidimensjonale aspektet³⁷ hvor analysen trekker frem produksjonens behandling av musikalske kjerneelementer.

Eks.1: “A Sign For The Norse Hordes To Ride” [00:19 – 00: 30]

Analysen tar utgangspunkt i et 4-takters melodisk tema som gjentas 3 ulike steder i låten. Disse 3 tilfellene tillegger jeg ulik funksjonsverdi. 1.gang kan temaet beskrives som en overgang mellom intro og vers. 2.gang kan det forklares som en videreføring inn til nytt tema, og 3.gang som variasjon av tekstens musikalske grunnlag. Transkripsjonseksempelet viser forholdet mellom tonal og rytmisk kontekst.

³⁶ Låten «Black Sabbath» fra albumet *Black Sabbath* (Black Sabbath 1970) og låten “Raining Blood” fra albumet *Reign in Blood* (Slayer 1986)

³⁷ Det multi-dimensjonale aspektet relateres til sound-box-modellen. (Dockwray/Moore 2010)

Fig.1: harmonisk/rytmisk gjengivelse av temaet

The image shows a musical score for guitar. At the top, it indicates a tempo of 130 (♩ = 130). The score is divided into two systems. The first system has two staves: 'harmonic structure' and 'rhythmic pattern'. The 'harmonic structure' staff shows a sequence of chords: Bbm, C#dur, Bbm, C#dur. The 'rhythmic pattern' staff shows a sequence of 16th notes, with a triplet of 16th notes in the first measure of the second system. The second system has two staves: 'harm.' and 'rhythm'. The 'harm.' staff shows a sequence of chords: Bbm, C#dur, Bbm, C#dur. The 'rhythm' staff shows a sequence of 16th notes, with a triplet of 16th notes in the first measure of the second system.

Temaet spilles av gitaren og kan noteres som vist i eksempelet. Strukturen er enkel og baserer seg på sekst-intervaller. Hver akkord holdes gjennom hele takten, bortsett fra den 4 takten i frasen, som avløses av en 2-toners nedadgående bevegelse som markerer overgangen til repetisjonen av temaet. Det tonale senter kretser i de to første taktene av temaet rundt Bb-moll mens det i de to siste taktene forankres i C#-dur. Akkordene, som er store terser i omvendning (små sekster), vil da få funksjonene; Bbm C#-dur

|| III | VII | I | VII ||

Det sjangerkarakteristiske ved dette temaet utspiller seg i temaets rytmiske parametere. Nemlig gjennom forholdet mellom harmonisk rytme som indikerer akkordskiftene (en per takt) og betoningmønsteret (hvordan den enkelte akkord blir betont). Temaet spilles med 16-dels underdeling, og denne relasjonen mellom hurtige anslag og langsomme akkordskifter er en veldig sentral del av riff-tankegangen i norsk black metal. For Immortals del, og særlig representert gjennom denne låta, skapes sterke kontraster i det musikalske forløpet gjennom vekslingen mellom harmonisk hurtige, mørke riff, og harmonisk langsomme melodiske temaer i lysere toneleier.

Måten dette temaet fremføres på, er i tråd med interpretasjonspraksisen i norsk black metal. I selve utføringen av 16-dels-figuren temaet består av praktiseres det en variasjon mellom 16-dels-trioler og straighte 16-deler (tremolo – effekten). Denne spilletekniske effekten benyttes i tilfeller hvor man opererer med temaer som har langsom harmonisk rytme. Som nevnt

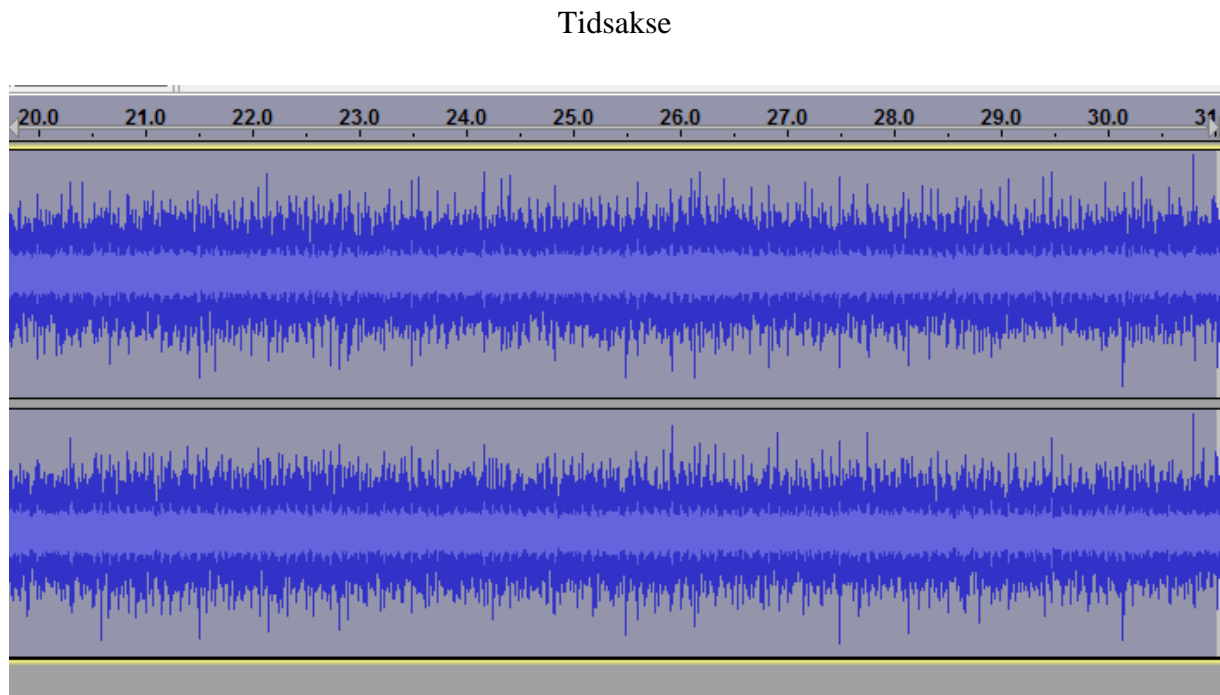
tidligere genererer dette en opplevelse av at temaet er konstant ved første gjennomlytting. Ved å lytte til de to første taktene av temaet virker det nesten som om akkorden bare betones på 1. slag i takten og deretter klinger ut hele takten. Dette er ikke tilfellet. Ved å høre nærmere etter på temaet, hører man altså at akkordenes anslag er så hurtige at det er grunnen til denne «effekten»

Rent produksjons-teknisk er medieringen på dette låteksempelt transparent, i den grad at det ikke forekommer noen elementer som bryter med den musikalske settingen. Albumet er spilt inn hos Erik «Pytten» Hundvin, og det som særlig er fremtredende ved denne låten er hvordan de ulike parameterne er balansert i forhold til hverandre. Her snakker man om en balanse som er fundert i «live-estetikk». Men også en balanse som setter «stemningene» i musikken i fokus. Ved å se på forholdet mellom intro-temaet (de første 20 sekundene av låten) og eksempel-temaets første `inntreden` er dette et godt eksempel på den affekt-utviklingen som musikken favoriserer. Ved å tolke hvordan disse temaene er mediert skaper dette et perspektiv på forholdet mellom de «brutale» og de melodiske partiene. Nemlig det å produsere auditive stemningsbilder. Mye av estetikken i black metal-musikken ligger i å sette toner til stemninger, følelser og inntrykk. Dette gjøres gjennom bruk av kontraster i musikken, ikke ulikt kunstmusikkens affektlære. Det finnes mange eksempler på slik variasjon. Dette Immortal-eksempelet skisserer disse variasjonene gjennom forholdet mellom en «brutal» intro (hvor den harmoniske rytmen er meget hurtig og melodikken er nokså dissonansbasert) til et tema med rolig harmonisk puls og lyse toneleier. Lydbildet går fra kaotisk til oversiktlig og overgangen fra «grumsete» til «klar» produksjon er med på å fremheve den musikalske utviklingen.

Gitarstemmens forandring av auditiv karakter fra intro-riffet til det melodiske temaet er et annet sentralt virkemiddel. Intro-riffet består av to gitarstemmer. Én som spiller hoved-riffet (i mørkt, hurtig toneleie) og én som komplementerer riffet med et melodios tema i bakgrunnen. Det er den sistnevnte som utvikles til temaet analysen tar for seg. I første instans (når temaet fungerer som støtte til hoved-riffet) er det basert i en moderat distortion-effekt. En enkel forvrengning av lydsignalet i tråd med resten av produksjonen. Men når gitarstemmen går over i det omtale temaet blir distortion-effekten noe tonet ned og en delay-effekt tar over hovedfokuset av temaet. Dette er med på å forsterke de tekniske aspektene rundt tremolo-teknikken, og den stemningskontrasterende effekten knyttet til det tonale innholdet.

Produksjonsaspekter – mediering av musikk og sound

Fig.2: bølgeform – soundets karakter



Frekvensspekter

To elementer fremstår som det viktigste i soundets karakter. Forholdet mellom trommer og gitar. Sekvensen drives frem av gitarens harmoniske progresjon. Som vist i transkripsjonen av akkordsekvensen er det tremolo-teknikken hos gitaren som skaper lydbildets midtpunkt. Dette forsterkes av basstrommens tekniske spillestil. Basstrommene betoner 16-delene på samme måte som gitaren. Denne kompakte rytmiske figuren, hvor både trommer og gitar utelukkende betoner hver 16-del i takt-inndelingen gjør at disse elementene fremstår som eksempelets midtpunkt. Dette kommer tydelig frem gjennom frekvensspekterets dimensjoner. Som figuren ovenfor viser er sound-produksjonen formet slik at kontrastene mellom det lyse og det mørke registeret utgjør grunnlaget for balansen i produksjonen.

Hvordan produksjonen ivaretar soundets karakter er avgjørende for interpretasjonen. Medieringen er gjort slik at fokuset rettes mot gitarharmoniens progresjon. Bassen er plassert lang bak i lydbildet, og innehar utelukkende en støtteposisjon for gitarens akkordprogresjon. Trommene følger gitarens rytmikk, og dette gjør at den rytmiske drivkraften er klar og fremtredende i lydbildet. Forholdet mellom gitarens synkoperte rytmikk og skarptrommens markering av hvert 2. og 4. slag gjør at soundets karakter forsterkes ytterligere.

Produksjonsanalysen tar utgangspunkt i forholdet mellom de musikalske parameterne og hvordan soundet formes i innspillingen. Med utgangspunkt i bølgediagrammet er kjernen i selve produksjonen å balansere det dynamiske forholdet mellom harmonikken, rytmikken og tonenens karakterer. Som diagrammet viser er lydkildene konsentrert mot midten av spekteret, hvor mørke frekvensene befinner seg. De lyse frekvensene plasseres i ytterkanatene av diagrammet. Det som er sentralt i dette eksempelet er hvordan musikkens kraft genereres gjennom produksjonen. Trommene og bassgitarens frekvenssenter blir ikke tonet ned i selve produksjonen. En tendens kan ofte være at effekten de rytmiske parametere generere i live-sammenheng minker i studioproduksjonen. Dette er ikke tilfellet her. Grunnen er at innspillingen er mediert slik live-formatet ville fremstått hvor den organiske lyd-estetikk ivaretas gjennom produksjonen.

Harmoniene er det andre sentrale momentet. Black metal-produksjoner bygger ofte innspillingene rundt de harmoniske strukturene. I motsetning til vokalen som ofte er vanlig i populærmusikken. Vokalens rolle er sekundær, harmonienes rolle er primær. Det som er viktig å trekke frem er at i denne formen for black metal er det ikke nødvendigvis selve kvaliteten på albumet som settes i fokus, men nettopp hvordan musikkens karakter presenteres. De harmoniske gitarpartiene er lydbildetds bærende element. Dette relaterer seg til analysene om hvilke kompositoriske parametere som utgjør musikkens kjerne.

Dynamikken er kanskje den mest interessante faktoren. I forhold til tradisjonell oppfatning av dynamikk, med det sikter jeg til at hele bandet følger samme dynamiske struktur, er det i dette eksempelet tilfeller av flere dynamiske lag. På samme måte som komposisjonsanalysene har fokusert på forholdet mellom *utført tempo* og *opplevd tempo* vil jeg trekke frem denne poengteringen i forhold til dynamikken. Trommene ligger til grunn for dynamikkens utforming. Dobbel-pedalene markerer 16-dels-underdelingene og som diagrammet viser er slagkraften massiv. Men grunnet effekten som gitarens tremolo-effekt skaper, gjør dette at den dynamiske effekten preges av dette. Den genererte effekten blir da at gitarens flyter rolig i pp (forsiktig anslag) mens den egentlig følger trommene i ff (kraftig anslag). I kombinasjon med hvordan lydbildet faktisk er fremstilt er produksjonen mediert på en måte som gjør at lydbølgene kan generere effekten av musikken slik den oppleves. Selv om lydkildene er konsentrert mot ytterpunktene av spekteret er lydenes ulike karakterer svært fremtredende. Dette blir dermed en effekt i seg selv, nemlig hvordan instrumenten produksjonsmessige utforming skaper den dynamiske og balanserende utviklingen.

Eks.2: “Summer of the diabolical holocaust” [00: 25 – 00: 52]

Eksempelet tar for seg en melodisk linje i gitarstemmen som er vist i eksempelet nedenfor. Temaet er en 1-takts figur som repeteres og sekvenseres.

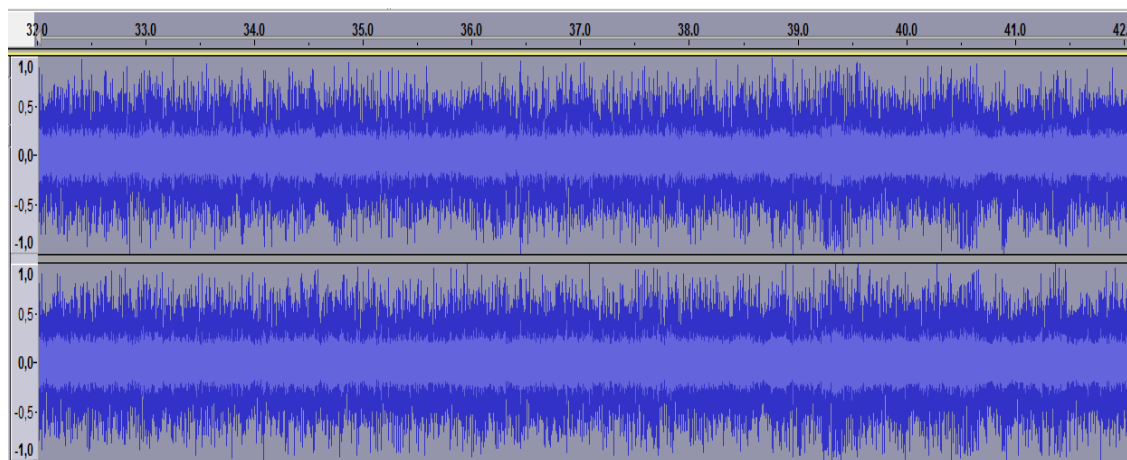
Fig.1: harmonisk/rytmisk gjengivelse av temaet

The image displays two staves of musical notation for an electric guitar. The top staff is in 4/4 time and features a melody with a tempo marking of ♩ = 150 and a dynamic marking of *ffff*. The melody consists of quarter notes and eighth notes, with a section of tremolo picking indicated by a green note and the text "tremolo picking ♩ = [triple eighth notes]". The bottom staff shows a bass line with a starting fret of 6 and includes triplets of eighth notes. Annotations include "hammer on pull off" and "sim. figure" (simulacrum figure).

Akkordprogresjonen i temaet er sentrert rundt: A, F#, E, D# og det melodiske gitar temaet er produksjonens midtpunkt. Bassgitaren er mikset lavt i produksjonen og fungerer som gitarharmonienes støtte med en grunntonefigur. Fordi bassen er plassert så langt bak i lydbilde gjør dette at den oppfattes som en sammenhengende figur som gir gitarstemmaene harmonisk og rytmisk flyt. Trommene ligger langt bak i miksen. Skarptromme, cymbaler og basstrommen er ikke tillagt forskjellige grader av volum, men mediert slik at slagverket som helhet fungerer som en kompakt rytmisk drivkraft.

Fig. 2: bølgeform - soundets karakter

Tidsakse



Frekvensspekter

Produksjonen av soundets karakter er satt sammen av ulike faktorer. Det første er hvordan instrumentenes roller vektlegges. Stemningen i musikken skapes av at gitarens harmonier og melodiske linjer blir støttet av bassens tonale senter. Trommenes rytmiske underlag tilfører musikken kraft og fremdriv, som igjen manifesteres gjennom effektene instrumentene tillegges. Disse effektene er gitarens forvrengning (distortion) kombinert med det toneleie gitaren befinner seg innenfor. Når de lyse tonene og akkordprogresjonene tilføres denne forvrengningen skaper det en intensitet hos gitarstemmen som er avgjørende for hvordan musikken fremstår. Black metal er et uttrykk hvor harmoniene står i fokus (Hagen 2011) og dette er særlig avgjørende i produksjonen.

Produksjonsperspektiver - mediering

De sjangeridentifiserende faktorene består av spillestil, utstyrsteknikk og medieringspraksis. Måten det musikalske materialet medieres ut i fra er helt avgjørende for å beskrive hva som utgjør grunnelementene i norsk black metal. Utstyrsteknikk og medieringspraksis er kombinasjonen som i siste instans fanger soundets karakter. Analysen viser at det gjennom å fange lyden i rommet slik det fremstår er et sentralt element i produksjonen. En slik estetisk tenkning omtales av Rolling Stones-gitarist Keith Richards (2010) med følgende anekdote:

Så ble bassisten stengt inne, slik at alle til slutt sto i små båser. En spilte i et enormt rom uten å bruke noe av det. Denne tanken om å skille folk fra hverandre innebærer nøyaktig det motsatte av hva rock

and roll er, nemlig å ta opp den lyden som en gruppe mennesker lager i et rom. Det dreier seg om lyden de lager sammen, ikke hver for seg (2010: 481)

Det som allikevel må tas med i diskusjonen er hvordan black metal band på generell basis har en tendens til å spille inn album i separerte sekvenser. Analysene viser at et avgjørende prinsipp ved produksjonen av musikken derfor handler om hvordan rommet rundt musikken formes slik at den organiske og autentiske konteksten opprettholdes. For Darkthrone er dette et sentralt parameter. Perspektiver på «simulert rom» og «hvit støy» er viktig i den forbindelse. Julio d'Escriván trekker en parallell til denne produksjonseffekten (2012) og forklarer dette slik:

«sound diffusion» or «sound projection» are terms from avant-garde and academic electroacoustic music practice referring to the art of placing audio feeds from a pre-recorded composition in a multi-speaker sound setup. This also includes the use of pre-recorded elements combined with live performance (d'Escriván 2012: 89 – 90)

Poengtingen d'Escriván gjør er veldig relevant i forhold til den primitive black metal-konteksten. «Necro» er et uttrykk som beskriver denne formen for lyd-estetikk. Det karakteriseres av at forholdet mellom de mørke og de lyse frekvensene i lydbildet forsterkes av omliggende støyelementer som fyller ut de spektrale konturene i helheten. Darkthrone benytter denne teknikken for å skape den dybden og det rommet som produksjonen innehar. Forholdet skapes av at produksjonens instrumenter utformes kompakt og plasseres i midten av lydbildet, mens støy-elementene fyller opp rommet rundt. Dette gir produksjonen en karakter som skaper en dobbel produksjons-effekt. På den ene siden er instrumentene med på å legge grunnlaget for selve utformingen av lydbildet og på den andre siden generere støyen rundt en dybde som tilfører låten en organisk effekt.

Norsk black metal har en klar bevissthet om hvordan de sentrale parameterne i musikken skal trekkes frem i produksjonen for å skape den stemningen musikken har. Det som allikevel er viktig å poengtere er at det ikke er snakk om felles idealer for hvordan musikken skal produseres. Det som fremstår som et fellestrekk er nettopp at man bevisst bygger opp om de parameterne som utgjør kontekstens kjerne. Uansett om det er tekstmaterialet, et gitarriff, en rytmisk progresjon eller en bestemt melodilinje som utgjør musikkens drivende element, er det fremhevingen av disse parameterne som skaper stemningen. Disse elementene vil diskuteres ytterligere i det påfølgende kapittelet om subjektivitet og intertekstualitet for å trekke frem hvordan musikken representeres gjennom den visuelle estetikken rundt sjangerens eksistens.

Kapittel 5: Subjektivitet og intertekstualitet

Innledning

Det stadig tilbakevendende spørsmålet i oppgavens er hvordan *stemningen* i norsk black metal skapes? Komposisjon, produksjon og sound er relatert til det musikalske, men musikernes fysiske representasjon og den visuelle tematikken rundt musikken er en faktor som også må vektlegges. Et empirisk fokus på subjektivitet og intertekstualitet ligger derfor til grunn for dette kapitlet. Denne diskusjonen bringer frem forholdet mellom musikalsk analyse og en studie av kulturens utforming. Det visuelle aspektet, relatert til musikken og representasjonen av den, er med på å forme kulturen den utgjør en del av. Hvordan ivaretas forholdet mellom det musikalske og det visuelle i konstruksjonen av ikonografien, subjektet og de intertekstuelle referansene?

Gjennom å plassere det musikalske aspektet ved norsk black metal i en større ramme dreier det seg om å definere musikken som en omfattende *tekst*. Stan Hawkins definerer begrepet som: «not just the written word, but all practices that signify – through images, sounds, objects and activities (eg. dance)» (Hawkins 2011). Selve musikken (det auditive) preges av hvordan produktet presenteres gjennom det visuelle. Tolkningen av musikken fargelegges av den ikonografiske konteksten rundt musikken. Hvordan symbolbruken benyttes for å gi musikken er intertekstuell referanse og en historisk tilknytning. Norsk black metal er en visuell sjanger. Et musikalsk uttrykk som er sterkt knyttet opp mot å iscenesette musikken gjennom ikonografiske referanser. Tendensene rundt sjangerens tilblivelse beskrives på følgende måte av Anders Odden (2012): «what characterized early norwegian black metal was the remoteness distancing it from all other musical expressions» (Odden 2012: 4). Det sentrale aspektet ved ikonografiens tendenser er nettopp denne klare parallellen til musikkens egenartede karakter. Gjennom å tolke denne konteksten fremstår musikkens utforming som et fundament for den visuelle estetikken. Ikonografien og de intertekstuelle referansene i norsk black metal kan sees på som et bilde av lydets karakter, hvor komposisjonens kjerneelementer visualiseres gjennom referanser.

Hvilke elementer ved ikonografien reflekter musikken? Subkulturens estetikk funderes i det musikalske. Musikken kommer til uttrykk gjennom kulturen. Denne analytiske forankringen beskriver Stan Hawkins som: «textual generation of meaning: in sound, images, books, computer games, etc.»(Hawkins 2011). Det dreier seg om persepsjonen og tolkningen av produktet som medieres. En viktig faktor i den forbindelse er hvordan den intertekstuelle

faktoren skaper mening i estetikkens utforming. Derek B. Scott forklarer intertekstualitetens rolle ved at: «Intertextuality [...] acknowledges the circulation and interplay of meaning across numerous signifying practices [...]. Intertextuality does not mean simply quoting someone or something» (Scott 2009: 10). I norsk black metal kommer intertekstualiteten til uttrykk gjennom de referansene tilhengerne av musikken tillegger det visuelle aspektet ut i fra sine kunnskaper om musikken. Musikernes personlighet skaper grunnlaget for tolkningene og de referansene som knytter sammen det auditive og det visuelle.

Kapittelets overordnede empiri tar utgangspunkt i identitetsdiskusjonen relater til musikken. Hvilke faktorer ved individets karakter former den konteksten musikken presenteres gjennom? Identitet og subjekt er faktorer som tar for seg hvordan vi orienterer oss i forhold til omgivelsene rundt oss. Stan Hawkins formulerer dette forholdet slik: «What is it to be a person (subjectivity) and how do we describe ourselves to others (identity)» (Hawkins 2011). Analyse må derfor ta for seg hvordan subjektet former og presenterer musikken. Da den norske black metal-scenen hadde sitt utspring ble det visuelle aspektet knyttet opp mot provokasjon. Anders Odden presiserer at: «As important as the extreme image was, it could not have kept a genuine and lasting interest if the bands exclusively made use of shock aesthetics [...]» (Odden 2012: *ibid.*) Det er allikevel en klar referanse mellom hvordan musikken er konstruert og måten ikonografien har vært med på å forme sjangeren i en større kontekst. Gjennom musikkens mediering gjenspeiles musikernes personlige forhold til den kulturelle konteksten.

Relater til teorier om subjektets utforming kommer problemstillingen om hvilken effekt subjektets karakter skaper i den musikalske prosessen? Dette dreier seg om perspektiver på «agency»-begrepet. Hawkins forklarer begrepet med at: «Agency is a discursive construction exemplifying the productive character of power. Agency is associated with freedom, free will, action, creativity, originality, possibilities of change through the action of free agents» (Hawkins 2011). Det Hawkins poengterer er hvilken effekt musikkens karakter skaper gjennom de kreative parameterne som spiller inn i den totale produksjonen. Virkningen musikken tilfører lytteren formes ut i fra det musikalske materialet, den personlige representasjonen og den visuelle innpakningen. Gjennom en analyse med vekt på tolkning av subjektivitet, intertekstualitet og ikonografi ønsker jeg å påpeke hvordan effekten av dette former det musikalske uttrykket. En viktig faktor ved analysen av norsk black metal som musikalsk sjanger er å beskrive hvordan de ikke-musikalske elementene er med på å forme

den karakteren musikken har. Sammenhengen mellom stemningen i musikken og de ulike parameterne innenfor den artistiske estetikken³⁸ er avgjørende for resultatets karakter.

Musikkens omgivelser; personlige og visuelle tendenser

Den ikonografiske estetikken i norsk black metal omhandler forholdet mellom musikken og den visuelle konteksten rundt det musikalske produktet. Ikonografien omfatter bilder og symboler som gjenspeiler tekstinnhold og stemningen i musikken. Sentrale temaer og motiver som går igjen er naturbilder og okkulte referanser. Moynihan og Söderlind (2003) poengterer at mye av tematikken i musikken avbildes av kontrasten mellom det vakre og det onde:

There is no doubt that a vast numbers of those involved in Black Metal emulate a barbaric image in their appearance and demeanor, statements and lyrics. The music could certainly be similarly described as barbarous by an unwary listener, although it is often complex and beautiful as well (Moynihan & Söderlind 2003: 201 – 202)

Det som påpekes her er et viktig argument for forståelsen av det visuelle aspektet rundt musikken. Den melodiøse tematikken i musikken blir ofte beskrevet som auditive skildringer av naturlandskaper. Dette henger sterkt sammen med at band som både Darkthrone og Immortal benytter naturen som inspirasjon i den kreative prosessen³⁹. Ofte er tankegangen sentrert rundt distanseringen fra storbyen. At naturen skaper en kontekst som åpner opp for inspirasjon og kreativitet. Spørsmålet er hvordan det visuelle og det auditive reflekterer hverandre? Coveret til Darkthrones *Under A Funeral Moon* viser et svart/hvitt-fotografi av et av bandmedlemmene i en mørk skog hvor liksminken i ansiktet og et tre er bildets fremtredende parametere. Treet står lengst frem i bildet og personen står langt bak. Bildets karakter består av to forhold. Fargekontrasten svart/hvitt og det minimalistiske innholdet i bildet. Arild Torvund Olsen (2005) tar for seg estetiske tendenser hos Darkthrones album *Soulside Journey* (1991), *A Blaze in the Northern Sky* (1992) og *Under A Funeral Moon* (1993). Torvund trekker frem følgende om naturskildringene:

Bruken av naturbilete er altså ein av dei tematikkane som *Under A Funeral Moon* vidareutviklar, og i tillegg til at me ser innslag av tre og greiner på framsidebilete, finn me som nemd innslag av natur of skog i fleire av songtekstane, som til dømes i teksten på «Inn i de dype skogers favn (Olsen 2005: 81)

³⁸ Dette diskuteres ut i fra audiovisualitet – se blant annet Auslander 1999 og Richardson & Hawkins 2007

³⁹ Bandmedlemmene utdyper dette i dokumentaren *Until the light takes us* (Aites & Ewell 2010)

Disse tre albumene som Olsen tar for seg kan beskrives som Darkthrones definitive overgang fra death metal til black metal. Både visuell og auditiv estetikk er fundert i det primitive og det stemningsskapende. Albumets visuelle referanser er fundert i forholdet mellom naturen og døden, gjennom det mørke skoglandskapet og bandmedlemmenes bruk av liksminke.

Albumets tittel, *Under A Funeral Moon*, gjenspeiler måten albumets fotografier er utformet. I albumets «fold out cover» er det trykt et bilde med tittelen *Taakeferd*. Bildet er malt av Tania Stene, og viser et tåkelaagt skoglandskap. I dette landskapet ser man en silhuett av et kappekledd følge av mennesker. Dette kan gi assosiasjoner til «under a funeral moon», og tematikken er sentrert rundt en mytisk fremstilling av den narrative konteksten.

Den ikonografiske tematikken må også behandles i henhold til begrep som blasfemi, provokasjon og en trang til å sjokkere. Dette er faktorer som på generell basis har vært representativt for sjangerens visuelle tematikk⁴⁰. Men den visuelle estetikken refererer også til musikernes personlige scenekarakterer. På Immortals album *Pure Holocaust* (Osmose 1993) er det bandmedlemmene som utgjør bildets innhold. Sentralt i bildets tematikk står liksminke og nagler. Bildet er trykt i svart/hvitt og de tre medlemmenes er portrettert med fokus på deres musikalske/personlige karakter. Dette forholder seg til hvordan de tre medlemmenes liksminke er utformet, som dermed gir bandmedlemmene individuelle scenekarakterer. En slik referanse finnes hos det amerikanske rockebandet KISS (Kahn-Harris 2007: 146). De fire bandmedlemmene hadde sin unike scenekarakter med artistnavn, kostymer og karakteristisk sminke. Men i tilfellet hvor karakterene i KISS utelukkende var fundert i sceneopptreden og show, er det en sterkere tilknytning mellom privatperson og scenekarakter i black metal. Ofte er generelle tendenser blant musikerne at scenepersonligheten gjenspeiler privatpersonen⁴¹

Subjektivitet i norsk black metal vil her omhandle de *personlige referansene*. Hvordan personligheten og musikken fremstår i den totale konteksten. Stan Hawkins behandler personlige tendenser i populærmusikken relatert til parodi-aspektet (2001). Hawkins trekker frem at:

Multi-levels of parodic representation in pop are determinable as much by their temporal detail as their spatial dimension. We know that fun in musical enjoyment is a vital factor in laying down the prerequisite of playfulness on the part of the pop artist. And this is how parody is enticed into the

⁴⁰ Visuell tematikk analyserer jeg ut i fra ikonografi, live-fremførelser, albumcover etc. - se blant annet Olsen 2005

⁴¹ Dette diskuteres blant annet av medlemmene i Mayhem – se Lydverkets Black Metals Spesial

discourse of pop – through its remarkable power it brings musical performance into close range by making the performer appear `authentic`. We might then consider the familiarisation of the pop identity through parody and fun as an indispensable step in actualising the creativity of genre (Hawkins 2001)

Forholdet som Hawkins poengterer er relevant i diskusjonen om visuelle og personlige tendenser i norsk black metal. At en del av den visuelle estetikken kan trekkes i retning av at det parodiske er en medvirkende faktor til hvordan den visuelle «markedsføringen» utformes. Ved å overdimensjonere elementene som symboliseres med sjangeren (liksminke, svart lær og nagler) vil bruken av disse elementene spille inn på hvordan sjangeren oppfattes og hvilken effekt dette får for opplevelsen av musikken. Som eksempel benytter jeg «back-coveret» på *Under A Funeral Moon*. Bildet viser bandets medlemmer i ulike positurer og med ulike rekvisitter. I likhet med tematikken fra selve «front-coveret» er bildet i svart/hvitt. Settingen er en kirkegård og de tre medvirkende musikerne på albumet poserer i liksminke, svarte klær og med ulike gjenstander som symboliserer det okkulte. Den effekten som ligger i måten det ikonografiske er utformet og hvordan bandmedlemmenes kombinerer dette med sitt musikalske uttrykk er en viktig faktor i opplevelsen av norsk black metal.

Hva slags effekt skapes av musikkens personlige og visuelle karakter? Bade Immortal og Darkthrone er band med klare visuelle referanser og individuelle musikalske uttrykk. Denne effekten og den utforming diskuterer jeg i relasjon til *agency*-begrepet. Stan Hawkins poengterer at *agency* omhandler «the productive character of power» (Hawkins 2011: *ibid.*). Det dreier seg om å forstå hvordan effekten av musikk og bilde oppnår karakter gjennom presentasjon og persepsjon. Keith Kahn-Harris tar for seg ekstrem-metal-feltet relatert til musikk sjangerens kulturelle effekt (2004). Kahn-Harris trekker frem følgende:

Extreme metal and black metal scenes have used reflexive anti-reflexivity to maintain the stability and isolation of avant-garde obscurity. In doing so, they have sacrificed their ability to address capital and power within and without the scene. For all the exiting and provocative forms of music it has produced, much of scenic practice is ultimately nihilistic (Kahn-Harris 2004: 107 – 108)

Kahn-Harris trekker frem et poeng her som er viktig å diskutere i et bredere perspektiv. Det første momentet er scenen på 1990-tallet. Til tross for at scenen var et lukket og lite inkluderende miljø var forholdet mellom det nasjonale og det globale en viktig faktor. Black metal miljøet i Norge på 1990-tallet distanserte seg fra populærkulturens normer. Den kulturelle presentasjonen av musikken var provoserende, blasfemisk og fiendtlig. Men når man tar for seg hensikten til distribusjonen av musikken, er kjernen sentrert rundt den globale undergrunnen. Musikkens visuelle karakter gjorde at den ble fanget opp av ekstreme metal-

miljøer i andre land. Musikken var et forum for de likesinnede, og grunnen til at den norske grenen av black metal feltet i dag omtales som en egen sjanger og et eget uttrykk skyldes den nedslagskraften kombinasjonen av det auditive og det visuelle hadde i undergrunnsmiljøene utenfor Norges grenser. I dag er scenen utelukkende drevet av den musikalske konteksten.

Black metal-sjangeren har blitt inkluderende også i henhold til det musikalske.

Sjangerblanding, samarbeid mellom ulike artister og konserter i regi av kommersielle oppdragsgivere er noen av de mest sentrale eksemplene på dette⁴². Annerkjennelsen av musikkens relasjon til Norge som «kulturell nasjon» gjør at black metalens musikalske effekt i dag favner over et mye bredere og inkluderende spekter enn ved starten på 1990-tallet.

Så på hvilken måte levendegjøres intertekstualitetens referanser gjennom personlig idealer og estetikk? Musikken levendegjøres gjennom tolkningen. Musikernes presentasjon av produktet og tilhørernes kunnskap om sjangeren er viktige parameter i forståelsen av musikkens referanser. Denne presentasjonen kommer ofte til uttrykk gjennom de intertekstuelle referansene som kan omfatte en konkret gjenstand, en situasjon eller en gitt kontekst. Arild Torvund Olsens behandling av dette relatert til Darkthrone (Olsen 2005) peker blant annet på følgende aspekter ved *Under A Funeral Moon*-albumet:

Ved å nytta slike myrke, Kittelsen-inspirerte skildringar av naturen, både i tekstane og på bileti, kan Darkthrone skapa eit bilete av noko urovekkjande, utan å måtte ty til «fantasidemonar», draker og liknande. Soleis kan dei halde fram den skrekktadisjonen som er knytt til metallsjangeren, men på eit vis som gjer at dei ikkje øydelegg kjensla av at det dei syner er noko ekte og autentisk (Olsen 2005: 81)

Olsens poengtering føyer seg inn i den sjangerkategoriske diskusjonen om tekstlige referanse-aspekter. Metal-sjangeren som overordnet felt er preget av ulike referansepunkter når det gjelder det narrative innholdet⁴³. Det som ofte karakteriserer den norske black metal-grenen er forankring i religion, okkultisme og tung vekt på nasjonal historie. Ved å sammenligne hvordan musikken presenterer teksten, og hvordan den visuelle estetikken former sluttproduktet blir linken til nasjonal historie en sterk faktor. Moynihan og Søderlind (2003) diskuterer dette ved å påpeke følgende:

The cultural legacy of Norwegian folktales presents a grotesque world of trolls, witches, and foreboding forests. These have had a profound influence on many younger black metal groups. [...] Modern

⁴² Blant annet Satyricons opptreden under Ski-vm i Oslo 2011, Keep of Kalessins deltakelse i Melodi Grand Prix 2010 og Enslaveds konsert på Henie Onstad Kunstsenter 2011

⁴³ For en oversikt - se Christie 2004

folklore has had a more difficult time in Norway and horror culture has never been allowed a place here (Moynihan/Søderlind 2003: 41)

Denne poengteringen ser jeg på som en av vinklingene i relasjonen til den geografiske tilhørigheten. Når den musikalske utviklingen går fra et veletablert uttrykk (death metal) til det å skulle skape noe helt nytt (norwegian black metal), vil ofte den lokalhistorien man er forankret i spille en viktig rolle. Både i forhold at dette forekommer som en naturlig inspirasjonskilde, men også for at det blir i et ledd i å skape noe man både fysisk og psykisk kan relater sin personlighet til. Et annet viktig poeng som Moynihan & Søderlind trekker frem er skrekk-sjangerens fraværelse i Norge på 1980- og 1990-tallet. En del av idealene rundt det visuelle aspektet (særlig hos band som Mayhem) ble fundert i horror-filmenes evne til å sjokkere seerne. Denne linken kan fører helt tilbake til heavy metal-feltets opprinnelse⁴⁴. Dermed er det kombinasjonen av at de intertekstuelle referanser og hvordan de er fundert i en kontekst som utgjør analysens kjerne, og kulturestetikken blir igjen en relevant faktor.

Richard Middleton diskuterer forholdet mellom musikken og kulturen den er en del av (2006). Middleton presenterer følgende problemstilling i relasjon til tolkningens forankring: «If songs do in some sense voice the popular, how are these voices to be understood? Where do they come from and what do they have to say?» (Middleton 2006: 36). Med utgangspunkt i Middletons poengtering trekker jeg en parallell til hvordan subjektet representerer musikken. Når en musikkform utøves i relasjon til en kontekst vil denne konteksten defineres av de individene som utøver den. Sagt på en annen måte dreier diskusjonen seg om hvilke elementer ved musikkens tilhørighet som ligger til grunn for interpretasjonen. Er black metal-konteksten utelukkende definert av det narrative innholdet og symbolikken musikken presenteres gjennom? Jeg vil argumentere for at den ikke er det. Ved å referere til den geografiske og historiske konteksten som musikken tilhører er uttrykket i seg selv representativt for sjangeren. Men måten det forsterkes på gjennom den billedlige oppbygningen er avgjørende for hvordan det musikalske vil kunne relateres til sjangeren.

Denne problemstillingen belyses av Jason Toynbee (2000). Toynbee diskuterer kategorisk sjangerinndeling relatert til auditiv estetikk i blant annet hardcore-stilen: «Take the issue of tempo. Where do the slower hardcore numbers fit in? Should they be excluded because they are the wrong speed? And if so what might be the cut-off point?» (Toynbee 2000: 105). Den samme problemstillingen er tilfellet for black metal-konteksten. Skal en for eksempel kunne si

⁴⁴ Black sabbath har blant annet uttalt at evnen til å skremme publikum gjennom musikken er et medvirkende element

at et band som ikke bruker liksminke på scenen faller utenfor de kriteriene som utgjør norsk black metal? Slik jeg ønsker å vinkle denne analysen vil spørsmålet dreie seg om hvordan de personlige og visuelle referansene ivaretar musikkens kjerneelementer. Den viktigste faktoren i så måte er hvilke musikalske elementer som ligger til grunn for den symbolikken som musikken presenteres gjennom. Norsk black metal er ikke bare et musikalsk uttrykk. Det er også et poetisk uttrykk. Det er et visuelt uttrykk. Det er også et element som er fundert i den provokasjonen og populærkultur-kritikken som benyttes i produksjonen. Avant-garde begrepet⁴⁵ er en relevant faktor i beskrivelsen av hvordan tradisjonelle parametere som produksjon, ikonografi og intertekstualitet benyttes i en nyskapende form gjennom utradisjonell sound-estetikk og symboler med sterke kulturelle referanser. I analysene som følger vil jeg derfor trekke frem elementer som er avgjørende for hvordan subjektivitet og intertekstualitet er medvirkende til å forsterke de musikalske parameterne.

Kontekstualisering av subjektet og musikken – en analyse

Analysens teoretiske fundament tar utgangspunkt i et argument Nicola Dibben presenterer i diskusjonen om en tolkning av musikk i en sosialkulturell kontekst (Dibben 2001):

Thus, the `common-sense` view of song production and consumption is one in which the singer reflects on his or her personal, emotional experience, forms this reflection into a musical narrative, performs this narrative to bring out its inner meaning, and is read by the listener who brings his or her own emotional experiences to bear on the song – a process which endows the listener with privileged access to the artist`s psyche (Dibben 2001: 520)

Grunnen til at denne referansen benyttes er for å belyse diskusjonen om hvilke faktorer som ligger til grunn i det å tolke den musikalske konteksten ut i fra et spørsmål om hvilke referanser som vektlegges i presentasjonen av den. Eksemplene som benyttes i analysen som følger tar for seg spørsmål om sjangertilhørighet, sjangeridentifisering og hvordan dette forholder seg til bruken av referanser til kulturell praksis. Grunnen til at Immortal vektlegges i det analytiske skyldes at bandets visuelle estetikk er sterkt knyttet opp mot stemningen i musikken. Stemning er det stadig tilbakevendende temaet for oppgaven, og et viktig argument i debatten om musikkens kjerne og hva som skaper dens karakter. Den musikalske behandlingen (kap.2, 3, og 6) utgjør selvsagt et mer detaljert fokus, men i likhet med Deena Weinstains studier av det sosialkulturelle aspektet som omkranser musikken (Weinstein 2000) er symbol-analysen et vesentlig ledd som jeg velger å sette i relasjon til helheten.

⁴⁵ Jeg benytter dette begrepet som en relasjon til nyteknningen i den norske black metal musikken

Dibben-sitatet tar for seg relasjonen mellom artistens personlige presentasjon av musikken og den tolkningen tilhøreren gjør gjennom persepsjonen av musikken. Hvilke aspekter er det som er avgjørende for hvordan presentasjonen formes? Dibben nevner at artisten former sine personlige refleksjoner til et musikalsk narrativ, og fremfører dette narrative for å tilføre det mening. Denne tankegangen er selvsagt en tradisjonell definering av relasjonen mellom artistens subjekt og presentasjon, tilhørerens subjekt og tolkning. Analysen vil måtte forholde seg til flere refleksjoner rundt dette temaet. Hvordan kan musikk i utgangspunktet skape mening? Hva slags mening er det den skaper? Og viktigst, for hvem er det musikken skaper mening? Med utgangspunkt i denne teoretiske diskusjonen tar analysen for seg en detaljert studie av de ulike perspektivene på subjektivitet, intertekstualitet og ikonografi hos Immortal. Materialet som ligger til grunn er konsert-dvden *The Seventh Date of Blashyrkh*, fra festivalen Wacken Open Air, Tyskland 2007. Analysen beskriver hvordan bandet fremtrer på scenen med utgangspunkt i hvordan den visuelle presentasjonen av musikken utføres.

Subjektet og det visuelle scenerom

Hvordan representerer scenens fysiske og visuelle utforming stemningen i musikken? Det første aspektet jeg vil trekke frem er musikken som fremføres, musikerne som fremfører den og scenens *fysiske dimensjon*. Immortals musikk er teknisk krevende. Dette stiller krav til musikernes ferdigheter. Det mektige lydbildet gjør at persepsjonen av musikken forsterkes når det kombineres med det visuelle aspektet. At scenen er stor og at den fremføres av en trio skaper en effekt av hvor mye kraft som ligger i musikernes fysiske fremførelse. Susan Fast (2001) relaterer opplevelsen av musikk i live-formatet til volum-effekten ved å trekke frem følgende:

Musical sounds are special because they are out of the ordinary: they represent an organizing of sound different from the everyday. And if they are louder than everyday sounds for a sustained period of time, they command our attention completely and may completely envelop us physically (Fast 2001: 131).

På samme måte som at musikkens volum fanger oppmerksomheten vil jeg påpeke at det levende aspektet ved selve fremførelsen er viktig for å gi musikken en reel kontekst. Stan Hawkins diskuterer dette poenget relatert til soundets kontekst gjennom å presisere at:

Possibly the greatest challenge of pursuing structural processes in the sound-box lies in the task of exposing the characteristics of music as auditory events in space and time. Certainly each phrase, each sound, each idiom that constitutes the code is different from the next, a phenomenon which certainly invites imaginative formulations of representation (Hawkins 2002: 10)

Det Hawkins poengterer handler om hvordan musikalske figurer representerer mening og referanser gjennom sin eksistens. Den fysiske konteksten musikken presenteres i er avgjørende for å kunne definere uttrykket. Live-formatet er kontekstens kjerne. Dette relaterer jeg til Hawkins og Niblock (2011). Deres diskusjon av musikkens kommunikative rolle trekker blant annet frem følgende:

[...] the large-scale relationship between artist and the crowd means the complex musical production behind a single song needs to be multi-dimensional. The implications of gesture, musically, are about creating and heightening the feeling of the closely-knit crowd, and to this end, communicating playfulness is part and parcel of showing an audience that one is sincere (Hawkins & Niblock 2011: 164)

På den måten blir kombinasjonen av musikken som fremføres og den fysiske dimensjonen av selve fremførelsen en avgjørende faktor for hvordan musikken visualiseres.

Jeg ønsker også å knytte perspektivet på musikkens multi-dimensjonale funksjon til forholdet mellom scenens innhold og musikerne. Hvordan scenens utforming er med på å påvirke tolkningen av musikkens sjangerkulturelle kraft. Størrelsen på scenen, plassering av utstyret og den fysiske avstanden mellom bandets musikere skaper et rom som forsterker inntrykket. Immortals minimalistiske trio-format frembringer det mektige lydbilde musikken består av og sørger ved det for at opplevelsen forsterkes i kombinasjonen mellom det auditive og det visuelle. Norsk black metal er et uttrykk som ikke forbindes med «kunstig» produksjon. Albumene forvalter et uttrykk som sentreres rundt musikkens egen eksistens. Gjennom live-presentasjon blir uttrykket autentiske karakter forsterket. Immortals evne til å gjenskape stemningen musikken innehar gjennom sin fysiske fremføring gjør at scenerommet som omgir musikerne forsterker relasjonen mellom soundets og musikkens karakter. Thomas Bossius diskuterer musikkens funksjon i black metal (2003) ved å vektlegge personlige tendenser. Bossius hevder at:

Man ser alltså här at musikens användning och funktion går in i varandra och intimt hänger samman. Man använder musiken för att ge utlopp för sina känslor och frustrationer, med detta följer automatisk funktionen att man i musiken bearbetar och hanterar det man bär inom sig (Bossius 2003: 170)

Bossius referanser til personlige følelser kan relateres til live-formatet. Jeg vil argumentere for at måten musikken fremføres på, eller rettere sagt, omgivelsene musikken presenteres i, er en medvirkende faktor til hvordan soundets estetikk ivaretas. Det andre er scenelysets karakter i kombinasjon med bandmedlemmenes sceneantrekk. Immortals konsert er forankret i et blå-hvite scenelys. Dette kan tolkes som en referanse til vinter-tematikken som er forankret i det

narrative universet til Immortal. Lyssettingen spiller en like viktig rolle i å skape en visuell gjengivelse av det auditive. I likhet med musikernes stilrene utseende, utelukkende svart og hvitt, blir scene-lyset ikke bare en faktor som passer til det estetiske rundt opptreden, men også en gjenspeiling av sentrale trekk i det narrative innholdet⁴⁶. En gjennomgående faktor som materialiserer seg innen ulike områder som tekstmateriale (det narrative) og den visuelle estetikken rundt konsertproduksjonen. Dette blå-hvite «måneskinnslyset» er med på å rette stemningen mot den mytiske tematikken, og det distanserte forholdet mellom den virkelige verden, og det kunstneriske universet som man kan plassere Immortals musikk innenfor. Et skille som i stor grad opprettholdes gjennom utøvernes fremtreden i tillegg til den totale innpakningen.

Subjektet og bevegelser

Fig.1⁴⁷: headbanging



⁴⁶ Dette baserer seg på tekst-materialet til låtene på albumet *Pure Holocaust*

⁴⁷ Alle illustrasjoner er tegnet av og gjengitt med tillatelse fra Erik Wiborg

Bildet er et eksempel som på klarest mulig måte gir uttrykk for hvordan opplevelsen av musikken, stedet og den totale atmosfæren utspiller seg for den enkelte musiker.

Headbanging, som også kan være en kroppslig gjengivelse av rytmiske elementer i musikken, er et utbredt konsept innen metal-sjangeren. Både personlig uttrykk for stemning og signalisering til publikum kan ligge til grunn for effekten av disse bevegelsene relatert til musikken. Spørsmålene som må stilles er hvordan subjektet relaterer seg til musikken og sjangeren og hvilke symboler som identifiserer musikken?

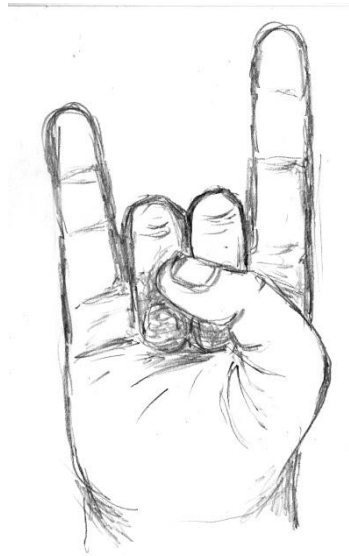
Holly Kruse reflekterer rundt sine studier av «Independent music scenens» (2003) og konkluderer med at:

«Two important means by which subjects located themselves within the social space of independent pop/rock music scenes were through genre identification and through personal narrative histories of involvement with the genre. Implicit in these identifications and personal histories was the idea that they constituted a connection with an authentic musical practice, and that these identities were constituted both locally and interlocally (Kruse 2003: 115).

I Immortals tilfelle vil en slik tilknytning til det autentiske omhandle hvordan personligheten former musikkens fremføringskarakter. Musikkens viktigste parameter er slagverket, gitaren og vokalens utforming. Blast beats-teknikken, tremolo-teknikken og growl-teknikken er det som rent auditivt plasserer musikken i konteksten. Stemningen i musikken skapes gjennom presentasjonen. Som nevnt tidligere er kommunikasjonen mellom band og publikum et ledd i prosessen. Dette kan være verbal kommunikasjon eller gestikulasjons-kommunikasjon. Ved å understreke kraften som ligger i musikkens karakter gjør dette at musikkens kjerneparametere ivaretas. Det å tilføre musikken mening er relatert til at musikken formes gjennom den fysiske og visuelle forsterkningen gjennom bevegelse. Rent praktisk kan dette utarte seg forskjellig, men kjernen er bandmedlemmenes kroppslige tolkning av musikken. Hawkins & Niblock (2011) trekker frem at musikernes formidling av det auditive, og deres deltakelse i det musikalske fellesskapet i live-settingen, genererer kulturell substans: «Visual aspects of performance [...] ensure that the performer is not merely the producer of a sound, but, like the audience, also a listener who elevates the moment of reception to a shared cultural experience» (Hawkins & Niblock 2011: 158). Ved å trekke en parallell fra poenget om utøveren som formidler av musikkens kulturelle substans kan headbangingen sees som en faktor for å uttrykke den stemningen som oppleves mellom publikum og band gjennom det musikalske uttrykket.

Ikonografi og symboltolkning

Fig.2:



Hvordan tolkes dette symbolet gjennom sine referanser og konnotasjoner? En historisk parallell benhandles av Andrew L. Cope (2010). Cope tar for seg ekstrem metalens inkorporering av det sataniske representert gjennom analyser av bandet Venom. Cope poengterer at: «Where Black Sabbath projected an image of biblical Satanism (of frightening evil to be feared and shunned), Venom made Satan their hero, adopting stage names taken from LaVey's Satanic Bible [...]» (Cope 2010: 104). Symbolanalyse er ofte basert på hvordan symboler brukes og hvilke funksjoner det tillegges. Symboler i dette eksempelet defineres som et *tegn*. Analysen handler derfor om hvilken kommunikativ effekt dette har i lys av konteksten. Som Cope presiserer er det hvordan en historisk referanse benyttes til å skape mening som er avgjørende for effekten dette har.

Tegnet som illustrasjonen viser blir på folkemunne kalt «djevelfhornene». Dette tegnet er på mange måter blitt synonymt med heavy musikk i alle varianter av sjangerspekteret. Både artister på scenen og publikum benytter tegnet for å kommunisere seg i mellom under en konsert. Hensikten med tegnet er å gi uttrykk for personlig følelser om at musikken skaper glede og verdsettes av de tilstedeværende. Det er også et hyllest-symbol fra publikum til artister (og omvendt) som kommuniserer hvordan stemningen og atmosfæren under konserten blir tolket av de involverte. Men hvordan fant symbolet veien inn i heavy metal-konteksten? Hvilke historiske referanser finnes relatert til tegnet?

Teoriene om tegnet opphav og historisk tilknytning er mange. Dette er også tilfellet for hvordan metal-verdenen begynte å benytte seg av det for å uttrykke stemning og sjangertilhørighet. Den mest omtale historien omhandler vokalist Ronnie James Dio (Rainbow, Black Sabbath, Dio). Han er mannen som i metal-sjangeren blir kreditert for innføringen av «djevlehornene». Symbolet er forbundet med religion og overtro og forklares som en tolkning av «The Evil Eye». Dette fenomenet symboliserer både det onde og en beskyttelse mot det onde (i overtroisk betydning). Som Dio presiserer ble han introdusert for tegnet gjennom sin religiøse bestemor. Dio lærte at tegnet kunne benyttes for «å gi noen det onde øyet», men også som en beskyttelse mot det onde⁴⁸. I tråd med heavy metal-kontekstens narrative forankring i forholdet mellom det gode og det onde innførte Dio derav tegnet som et symbol på nettopp dette.

Tegnets betydning har utviklet seg gjennom 40 år med heavy metal, og i dagens sjangerkontekst vil man kunne forsvare tegnet mening ut i fra en rekke ulike perspektiver. Dette inkluderer blant annet skildring av musikalsk stemningen og musikkens karakter. De tunge rytmene, mørke harmoniene og det hurtige tempo vil i en sosialkulturell setting beskrives som et heavy uttrykk, og derfor symboliseres med devlehornene. En mer generell sjangerestetisk tolkning ligger i den populærkulturelle bruken av tegnet.

Intertekstualitet og sceneantrekk

Hvilke aspekter ved musikkens kontekst representeres gjennom klærnes referanser? I metal-konteksten snakker ofte journalister, utøvere og tilhengere om «metal-uniformen» og det er klare referanser mellom hvordan utøvere av forskjellige uttrykk forholder seg til sceneantrekk⁴⁹. De arketyperiske referansene tilknyttet ulike sjangeruttrykk har forvaltet en estetikk om at tradisjonelle metal-band benytter skinnjakke-stilen, death metal har militær-antrekk og black metal den «krigerske» uniformen. Denne stereotypiske kategoriseringen er ingen form for mal om hvordan konteksten faktisk er, men historiske tendenser synes ofte å ivareta disse klare skillene i bruk an ulike antrekk. Så hva symboliserer egentlig sceneantrekket? Matthew Bannister behandler problematikken ut i fra sine perspektiver på Indie Rock (2006). Bannister påpeker at: «Intertextuality includes both influence and quotation. There are instances of direct self-conscious quottion, sometimes ironic [...]» (Bannister 2006: 77). Dette aspektet må diskuteres med utgangspunkt i norsk black metals

⁴⁸ Se Dunn 2005: «Devil Horns Origin»

⁴⁹ Se Dunn 2012: 8:11 NU Metal

forhold til den visuelle scene-estetikken. Hva kommuniseres gjennom måten musikerne fremstår visuelt på?

Philip Auslander (2006) trekker frem hvordan den psykedeliske rocken på 1960 – og 1970-tallet brukte personlig visuell representasjon som kommunikativ effekt: «One of the ways that psychedelic rockers demonstrated continuity with their audiences was to present stage personae that were not dramatically different from the people one could see in the streets» (Auslander 2006: 14). Ut i fra dette perspektivet vil black metal-kontekstens visuelle estetikk dreie seg om å distansere seg fra det naturlige, nettopp gjennom å skape et visuelt uttrykk som gjengir musikkens stemningskarakterer.

En av de store inspirasjonskildene til black metalens visuelle sceneantrekk er Kim Bendix Petersen, bedre kjent under artistnavnet King Diamond. Som vokalist i bandet Mercyful Fate og senere som soloartist King Diamond var han en pioner både for det musikalske uttrykket, de okkulte elementene og den visuelle estetikken i black metal. King Diamond har uttalt at for han var de sataniske elementene knyttet opp mot en livsstil snarere enn religion. Og at han med glede skulle gått rundt med liksminke som privatperson, hvis det hadde vært sosialt akseptabelt (Sam Dunn, Metal Evolution. Ep. 9:11)

I black metal-konteksten er mye av estetikken sentrert rundt både provokasjon, blasfemi, selvironisering og humor. Til tross for at myten på 1990-tallet var fundert i en dødsseriøs og alvorlig tankegang om fiendtlighet og «krig mot det bestående» må humoren og det ironiske aspektet trekkes inn i tolkningen. Kahn-Harris (2007) trekker frem at: «In the early 1990s Norwegian scene, black metal was seen as the opposite of `fun` and some bands claimed never to laugh, an attitude that has persisted among some black metallers» (Kahn-Harris 2007: 15). Denne friksjonen mellom parodien og seriøsiteten omhandler den mystifiseringen av uttrykket og virkemidlene som benyttes for å understreke dette er nettopp det utradisjonelle scenekostymet med klare referanser til den historiske kriger-karakteren

Fig.3: Intertekstualitet og «corpse paint»



Hvordan formidles stemningen i musikken gjennom artistenes visuelle person? Spørsmålet omhandler hva symbolikken representerer. Kimberly Jackson diskuterer goth-sjangerens bruk av vampyr-karakteren opp mot de referanser og assosiasjoner som finnes i vampyrens mytiske kontekst (2006). Jackson trekker frem følgende om vampyr-karakterens rolle i goth-kulturen:

The vampire [...] does not simply produce cultural-subcultural misunderstandings at the level of the (superficial) image – on the one hand, an evil, heretic, blood-sucker with no capacity for human emotion and, on the other hand, a tortured yet glamorous and sophisticated figure – but, rather, presents (prior to the cultural-subcultural distinction) the decadence (excess and decay) of the cultural imagination itself and the society from which it originates (Jackson 2006:178)

Analysen handler om hva det visuelle representerer gjennom måten det blir presentert. I forhold til konsertscenen som kunstnerisk plattform benytter jeg subjektivitets-teori i relasjon til hvordan musikkens uttrykk gjengis i musikernes fremtreden. En slik diskusjon vil også omfatte black metal-sjangerens forhold til sceneantrekk, og hvordan ansiktsmaling benyttes som et visuelt virkemiddel for å forsterke stemningen i musikken. I denne sammenhengen er ikke *sminke* et dekkende uttrykk i forhold til hvordan musikere opp gjennom historien har benyttet seg av dette virkemiddelet. Ved å ta for seg det mest naturlige forholdet for komparative studier innen denne debatten, nemlig glam metal i forhold til black metal, er det tydelig skiller i estetikken rundt sceneutkledding. Denne diskusjonen vil kunne relateres til Stan Hawkins analyser av forholdet mellom kjønn og subjektets utforming (2009). Hawkins

trekker frem utviklingen av de visuelle referansene ved å argumentere for at: «The development of the gendered look is crucial to any debate on subjectivity. Whereas clothes, make-up and earrings might have been indisputable signifiers of femininity in earlier decades, the advent of pop and rock and roll disturbed this (Hawkins 2009: 100). Både bevegelsesmønstre og sceneantrekk kan relateres til debatten om det mannlige og maskuline subjektet. I motsetning til glam rock, hvor tradisjonelle feminine aspekter inkorporeres i subjektets utforming, ser man innen black metal-kulturen en referanse til den ultra-maskuline mannlige krigeren, en manifestasjon på den norrøne tematikken og den stemningen som refereres til i tekst-materialets innhold.

Subjektets referanser

Som kapitlets diskusjon og analyser har poengtert er perspektivene på subjektivitet og intertekstuelle referanser i norsk black metal sentrert rundt parameterne som forsterker den musikalske kontekstens forankring i kulturen. Live-formatet utgjør en arena for å forsterke de musikalske parameterne gjennom måten disse fremheves i selve fremføringen. Det kompositoriske og det produksjonstekniske aspekter ved musikken forsterkes i det fysiske formatet live-konserten innehar. Musikernes fysiske opptreden og bruk av bevegelser benyttes både for å understreke de musikalske temaenes relevans og for å skape et stemningsfellesskap mellom band og publikum. Tegn – og symbolbruk benyttes som referanser til sjangertradisjonen, med hovedvekt på hvordan disse symbolene er tolket i metal-konteksten. Sceneantrekk og sminke visualiserer mystikken og referansene til den narrative konteksten.

Jostein Gripsrud diskuterer dette utfra perspektiver på hvordan visuell kommunikasjon tolkes (2006): «An important part of the reason why the distinction between denotation and connotation has been developed is the fact that the meanings or signifieds of signs tend to change with time and place. They are not absolutely and finally fixed in their meaning once and for all (Gripsrud 2006: 16)». Dermed blir konklusjonen om subjektivitet og intertekstualitet at aspekter som tid, tilhørighet og musikalsk kontekst må legges til grunn for en tolkning av black metal-kontekstens intertekstuelle referanser. Ved å relatere feltet til et felles utgangspunkt for estetikkens grunnlag vil ikke de tilhørende parametrene, som musikk og produksjonsidealer, kunne tolkes til fulle. Det som er avgjørende for både Immortal og Darkthrones representasjon av black metal-estetikken er hvordan de musikalske parametrene på mikro-nivå utgjør grunnlaget for den autentiske presentasjonen gjennom albumenes kontekst.

Kapittel 6: Konsertestetikk

Innledning

Live-konserten som audiovisuell formidlingsarena ligger til grunn for utformingen av dette kapittelet om konsertestetikk. Audiovisuell formidlingsarena er et begrep jeg benytter for å vise hvordan musikken visualiseres gjennom musikernes fremtreden og hvordan dette er med på å forme helhetsinntrykket for både band og publikum. Keith Negus (1996) beskriver analysen av musikkvideo som: «a series of *repeated semiotic particles*. Such particles combine music, image and words in particular ways that mediate music in a manner that *allows* for various contexts and accompanying activities» (Negus 1996: 94). Negus omtaler her hvordan persepsjon og opplevelse av musikkvideo knyttes til hvilken kontekst musikkvideoen presenteres i. På samme måte kan man trekke paralleller til en live-konserterolle som audiovisuell formidlingsarena med tanke på hvordan kombinasjonen av det innspilte materiale og den visuelle forsterkningen av dette presenteres av musikerne på scenen. Denne empiriske vinklingen er fundert i et fokus på hvordan de musikalske faktorene i norsk black metal forsterkes gjennom konsertfremførelsen og det estetiske som ligger til grunn i utformingen av den.

Hva ligger så i begrepet konsertestetikk? Rent musikk-historisk vil et slikt begrep ofte henviser til kunstmusikkens ulike idealer om hvordan en konsertoppføring skulle gjennomføres i henhold til de ulike tradisjonene og kontekstene den var en del av⁵⁰. I denne sammenheng benyttes begrepet i henhold til norsk black metal, og baserer seg på en tanke om å se på hvordan sentrale musikalske parametere i musikken (som melodiske temaer, narrativt innhold og lydbildets utforming) forsterkes av den visuelle delen av en konsertoppføring. Anne Danielsen diskuterer ulike perspektiver på populærmusikkens estetikk (2002), og presiserer at en slik diskusjon baseres på: «[...] å peke ut noen viktige populærmusikalske estetiske dimensjoner sett fra musikkens eget ståsted» (Danielsen 2002: 130). På samme måte vil dette kapittelet ha som grunnleggende fokus å se på forholdet mellom hvordan det musikalske materialet som ligger til grunn blir formidlet i henhold til den visuelle forsterkningen av musikkstilens karakteristiske elementer.

Kapittelet sentrerer rundt aspekter på opptreden (performance) og fremføringspraksis (performativity). Simon Frith diskuterer performance-begrepet i relasjon til populærmusikk,

⁵⁰ Se Davies 2003: «Ch. 28: Music».

dans og teater (1998), og påpeker at: «[...] the term `performance` defines a social - or communicative – process. It requires an audience and is dependent, in this sense, on interpretation; it is about meanings» (Frith 1998: 205). Ved å ta utgangspunkt i dette forholdet mellom publikums forventninger og musikernes interpretasjon av materialet som fremføres kan en diskusjon om meningen (tolkningsgrunnlaget) gjøre seg gjeldende i henhold til konteksten. Fokuset rettes ikke bare mot å se på musikken slik den blir fremført i henhold til det innspilte materialet, men hvordan musikerne på scenen er med på å forme og å visualisere musikken for publikum. Tolkningen av musikernes rolle som formidler av det aktuelle materialet beskriver Frith med utgangspunkt i et fokus på: «Objectifying the artist as the medium of the art; subjectifying the artist as the site of the narrative» (Frith 1998: ibid.). Disse perspektivene vil utgjøre grunnstrukturen i relasjonen mellom de ulike momentene knyttet til konsertestetikkens utforming. Dette funderes i hvordan musikernes presentasjon av musikken er med på å skape den konteksten som utgjør live-konsertens atmosfære.

Konsertfremførelsens estetikk

Ett av parameterne som definerer norsk black metal som subkulturell kontekst er forholdet mellom musikken som innspilt materiale, og musikken som fremført materiale i *live* konsertsammenheng. Ian Inglis diskuterer mediering av musikk satt opp mot live-konserten som fysisk opplevelse (2006):«[...] the performance of much contemporary popular music is routinely `mediatized`, reaching its audience through an array of increasingly sophisticated audio-visual technologies, rather than live (Inglis 2006: XIII)». Denne formen for musikalsk distribusjon vil også kunne være en medvirkende faktor til hvordan en konsert iscenesettes fra musikernes ståsted, med tanke på hvor omfattende produksjonen er, og hvilke publikumsgrupper produksjon vil rettes mot. Hvordan presenteres musikken gjennom konsertformatet i henhold til den visuelle representasjonen og musikkens karakteristiske kjerneelementer? Dette relaterer seg til den fysiske settingen konserten er forankret i. Keith Negus diskuterer dette forholdet i sine perspektiver på kultur-begrepet (1999). Negus argumenterer for at:

«We need to understand the meanings that are given to both the `product` and the practices through which the product is made. Culture [...] needs to be understood as a constitutive context within and out of which the sounds, words and images of popular music are made and given meaning (Negus 1999: 20).

Forholdet som Negus poengterer, produktet og praksisen, er toneangivende for hvordan musikerne former presentasjonen ut i fra det materialet og de idealene som ligger til grunn for utførelsen. I norsk black metal er tendensen fundert i klare definisjoner av sammenhengen mellom det narrative og det visuelle. Og den musikalske live-konteksten utgjør dermed et forum for produksjon av kulturelle idealer som gjenspeiler hvordan kjerneelementene (det kompositoriske og det produksjonstekniske) lar seg forsterke av den visuelle karakteren konserten tilføres.

Den audiovisuelle representasjonen diskuterer jeg ut i fra hvordan publikum foran scene opplever det musikerne presenterer på scenen⁵¹. Diskusjonen rundt konsertproduksjoner omhandler ikke bare hvordan musikken vektlegges i henhold til konteksten, i forhold til om konserten avholdes i et lite publokale eller på en gigantisk utendørs festival-arena. Men også hvordan de involverte aktørene, i samhandling med publikum, skaper den atmosfæren som utgjør konsertopplevelsens kjerne. Ross Hagen trekker frem karakteristiske produksjonsforhold som også omhandler sentrale musikalske kjerneelementer (Hagen 2011):

Rather than produce the record in a way such that the individual voices are crisply defined and easily heard, black metal bands often blur the parts together to create an atmospheric wash of sound. As would be expected, this practice obscures the drummer somewhat and renders indistinct the rhythms of the other parts as well, sometimes drowning out the bass guitar entirely. Similarly, the vocals are often mixed quite low so that they become a part of the overall atmosphere rather than existing on a privileged plane within the recording (Hagen 2011: 187).

Atmosfære er en sentral faktor i produksjon av sound-idealer. Sentrale norske black metal band som Mayhem og Darkthrone er tydelige på å presisere at både live – og studioestetikk utformes med bakgrunn i en søken etter å skape en konkret musikalsk stemning og aura⁵². Jeg vil beskrive en konsertfremførelse som en prosess med ulike ledd som spiller inn i helheten. Dette omhandler i første ledd forholdet mellom musikken og musikernes forvaltning av den. Med dette mener jeg hvordan musikken blir fremført i henhold til det innspilte materialet. Blir enkelte elementer ved innspillingen utelatt eller forandret i henhold til teknologiske utfordringer rundt fremførelsen?

Neste ledd vil dermed dreie seg om publikums kjennskap til musikken og hvordan musikken blir mottatt under konsertfremførelsen. Keith Kahn-Harris poengterer dette gjennom å

⁵¹ Dette støttes blant annet av Weinstein 2000: *Heavy Metal. The Music and its culture*

⁵² Uttalelser fra medlemmer i Darkthrone og Immortal er å finne i Nrk Lydverkets Black Metal Spesial

presisere at: «Scene members claim subcultural capital by knowing the complex histories of the scene and by having heard the music of its vast numbers of bands» (Kahn-Harris 2007: 122).

Med utgangspunkt i Kahn-Harris poengtering presenterer jeg det siste leddet i prosessen som kommunikasjonen mellom band og publikum, enten den er verbal eller på et gestikulasjonsnivå. Denne kommunikasjonen er med på å skape den stemningen som igjen sørger for det siste leddet i den totale konteksten, atmosfæren. Deena Weinstein beskriver dette forholdet med at:

The concert represents the heavy metal subculture to its members in an idealized form, but it also relates the member to the wider culture of heavy metal by bonding them with each other in a transitory community. That community is, to be sure, a semblance of a continuous community, but for the duration of a few hours it genuinely comes into being, with an apparent past and future (Weinstein 2000: 223 – 224).

I henhold til Weinsteins skildringer kan heavy metal-konserten sees på som en komprimert representasjon av sjangerens som kulturelt fenomen⁵³. Aktørene på scenen presenterer materialet og publikum foran scenen er mottakerne som skal tolke presentasjonen. Den kulturelle kapitalen, om kunnskap og forståelse av konteksten vil da skape det fellesskapet som dannes mellom musikere og tilhørere gjennom den kommunikasjon og de reaksjonene som forekommer under stemningene i konserten. En konsertfremførelse er i likhet med en teateroppsetning et samspill mellom aktørene på scenen og mottakerne foran scenen. I en teateroppsetning spiller skuespillerne ofte på publikums reaksjoner. Publikums reaksjoner er en drivkraft som sørger for at ensemblet på scenen yter maksimalt. Dette er også tilfellet under en konsertfremførelse. Stemningen og atmosfæren er kanskje det viktigste leddet i det å skape en god konsert, både for publikum og musikere. Den musikalske konteksten omfatter hvor konserten blir avholdt, hva slags musikk som fremføres, og for hvem den blir fremført. Dette vil også kunne ha innvirkning på hvordan en konsertproduksjon i praksis påvirker aktører og tilhørere. Hvordan musikken vektlegges i henhold til konteksten forklarer jeg ut i fra de parameterne som er med på å forsterke live-inntrykket og tolkningen av det innspilte materialet. Disse parameterne dreier seg om alt fra lyssetting, lokalets akustikk eller lydanleggets kvaliteter, og tilhørernes fysiske fasiliteter (om det er sitteplasser eller ståplasser). Kombinasjonen av musikken, konteksten og den kulturelle kapitalen (tilhørernes

⁵³ Med dette sikter jeg til hvordan konserten representerer både det musikalske og det visuelle aspektet ved sjangerkulturens kjernelementer

kjennskap til musikken), vil dermed utgjøre grunnlag for opplevelse av atmosfæren og tolkning av konsertens stemningsutvikling.

Live-soundets estetikk

Audiovisuell representasjon er et vidt begrep og den norske black metal scenen har utallige tolkninger av denne representasjonsformen⁵⁴. En generell tendens er allikevel sterke relasjoner mellom tekstinnhold, musikalsk stemning og den visuelle forsterkningen av disse parameterne. Eksempelet nedenfor tar utgangspunkt i Immortals vokalist Olve «Abbath» Eikemo⁵⁵. Den visuelle stemningen formes av kombinasjonen av «Abbaths» sceneantrekk og det blå-hvite scenelyset. Dette frembringer assosiasjoner til den kalde og fjerne settingen som beskrives i Immortals tekster. «Abbath» kan beskrives som manifisteringen av persongalleriet i det narrative innholdet. I kombinasjon med scenens belysing skaper dette en referanse til *The Seventh date of Blashyrkh* som en fysisk kontekst. En kontekst som tar utgangspunkt i tekstmaterialet fra låten *Blashyrkh (Mighty Ravendark)*⁵⁶

Visualisering av musikalsk stemning

Audiovisuelle forhold og dets relasjon til kulturell kontekst diskuteres av Richardson & Hawkins (2007) med utgangspunkt i at: «both are part of an affective totality whose unity is nevertheless partial and bound up in multiple complex ways with the cultural situatedness of performers and listeners» (Richardson & Hawkins 2007: 15). Kulturell kontekst, eller fysisk sted, vil alltid være en innvirkende faktor på hvordan rammene rundt en konsert kan utformes. Har konserten i tillegg et konkret tema, eller spesielle referanser, vil dette også ha innvirkning på den visuelle estetikken rundt konsertens gjennomføring. Denne diskusjonen tar utgangspunkt i Immortals konsert *The Seventh Date of Blashyrkh*, I konsertens tittel finnes det referanser til Immortals tekstmateriale, nærmere bestemt låten «Blashyrkh (Mighty Ravendark)». Denne låten inneholder tekstlinjer som: «the spreaded wings of Blashyrkh waits», og «demons stride at the gates of Blashyrkh». Når Immortal i tillegg åpner konserten med at vokalist «Abbath» roper; «Welcome to the seventh date of Blashyrkh» er det en indikerende faktor på at bandet skal ta publikum med på en imaginær reise til en mytisk og fjerntliggende verden.

⁵⁴ Dette belyses av Sam Dunn 2005: *Metal: A Norwegian Black Metal Documentary*

⁵⁵ Fra konsert-dvden *The Seventh Date of Blashyrkh*

⁵⁶ Låten er å finne på Immortals album *Battles in the North* 1995

Et ledd i denne diskusjon vil være å rette fokus mot hvordan musikerne presenterer sammenhengen mellom det jeg definerer som produktet (den innspilte musikken) og produksjonen (live-konserten). Presenteres materialet ut i fra de parameterne som vektlegges som mest relevante i den aktuelle musikken? Forholdet mellom innspilt musikk og live-musikk diskuteres av Stephen Davies (2003). Davies argumenterer for at:

While the live performer faces the risk of wrong notes and memory lapses, the artist in the studio has the luxury of multiple takes and editing. As a result, recordings made in the studio cannot display the features of live performance that depend on the challenge of making music in real time, even if they involve them. (Davies 2003: 498).

Davies poengterer en rekke momenter som vil være avgjørende for å kunne vurdere innspilt studio-materiale opp mot live-materiale. Når Davies nevner at «the live performer faces the risk of wrong notes», kan dette trekkes inn i diskusjonen rundt heavy metal-tradisjonen som en arena for musikalsk improvisasjon. En naturlig sammenlignbar faktor er forholdet mellom jazz og rock i henhold til improvisasjon. I jazz-tradisjonen favoriseres improvisasjonsfaktoren og sees på som et tegn på virtuositet og sjangerkunnskap. Robert Walser behandler begrepet *signifyin`* (1997:), i henhold til jazzmusikk og trompetstilen til Miles Davies. Kort forklart er begrepet relatert til det å forholde seg til kjernene av det musikalske materialet, men å improvisere ut over dette⁵⁷. Walser beskriver begrepet ut i fra at: «Signifyin` [...] works through reference, gesture, and dialogue to suggest multiple meanings through association (Walser 1997: 168). I praksis kan dette gjøres ved å referere til for eksempel en bestemt melodilinje gjennom å inkorporere enkelte av melodiens toner i en improvisert linje. I heavy metal-tradisjonen er det derimot en bredere praksis om å forholde seg til det innspilte materialet slik det er. Improvisasjon forekommer, men i mye mindre grad enn i jazz-kulturen. Ofte dreier improvisasjonen i metal-konteksten seg om hvordan man varierer riffenes struktur, og ikke i så stor grad det virtuose gitarspillet i solo-partiene. Men dette er elementer som varierer i henhold til hvert enkelt bands praksis på området.

Immortals konsert (*The Seventh Date of Blashyrkh*) rommer alle de interessante elementene som vil gjøre seg gjeldene i en studie av konsertfremføring som musikalsk formidlingsarena. Disse elementene er ikke bare fundert i tekniske musikalske detaljer, men også visuelle effekter som på et detalj-nivå er med på å gjøre musikkformidlingen komplett. Sett fra musikernes ståsted vil dette omhandle perspektiver på subjektivitet, sjangerforståelse og personlig idealer. Nærmere bestemt hvordan musikerne ser sin posisjon innenfor det

⁵⁷ Signifying.begrepet diskuteres ut i fra Walser 1997 og Gates 1988

musikalske landskapet, hvordan musikken blir formet ut i fra denne posisjonen og hvilke elementer som ligger til grunn for hvordan dette gjøres⁵⁸.

Fra publikums side vil fokuset rettes mot forholdet mellom kunnskap og tolkning. Denne persepsjonen er fundert i forholdet mellom kunnskap og personlig opplevelse av musikken. Paul Willis (2000) argumenterer for dette forholdet i henhold til subkulturer ved å trekke frem at: «Since the obvious potential for a meaningful relation with important cultural items will already have been exploited by the dominant culture, subordinate cultures have to explore the neglected or unseen possibilities to generate their own meanings (Willis 2000: 135 – 136). Willis trekker frem et viktig argument som kan benyttes om den norske black metal-sjangeren. Den faktoren at aktørene utforsker eller utvider bruken av de parameterne som er med på å formidle musikken. Her vil jeg trekke frem estetikken rundt den studiotekniske behandlingen av instrumentenes utforming og den visuelle representasjonen av det narrative innholdet som de viktigste elementene.

Musikkvideo som audiovisuell representasjon av norsk black metal har ofte et fokus på filmtekniske parametere som virkemiddel for å forsterke musikkens strukturer. Anahid Kassabian trekker frem ulike forhold mellom musikk og film og argumenterer for at:

[...] the relationship of any musical event to other musical events, and points along this continuum include: `quotation`, where a moment of music quotes another; `allusion`, where a quotation brings with it reference to another whole narrative; `Leitmotiv`, a term from Wagner that is used, often quite loosely, to describe themes for characters or ideas; and finally one-time music, which, while referring to musical codes generally, does not refer to any other specific musical event (Kassabian 2009: 47 – 48).

Det Kassabian trekker frem her vil jeg vinkle opp mot spørsmålet om hvordan dette organiseres i live-sammenheng? I likhet med konsertfremførelsens estetikk, vil live-soundets estetikk dreie seg om hvordan det innspilte materialets gjennomgående karakter presenteres i konserten. Kan man snakke om en symbolsk forsterkning av konteksten? Symboler er ofte sterkt fundert i allmenn tolkning av disse. I denne sammenheng vil symboler omhandle visuelle effekter på scenen som utgjør en definisjon av konteksten. I diskusjonen rundt audiovisuelle tradisjoner i hardrocken er mye av fokuset ofte rettet mot musikernes utseende og fremtoning. Deena Weinstains studier av heavy metal-konserten som kulturelt fenomen (Weinstein 2000) omhandler blant annet perspektiver på sammenheng mellom musikkens auditive karakter og artistenes visuelle representasjon av den.

⁵⁸ Argumentene er fundert i forholdet mellom black metal-historiens kontekst (blant annet Moynihan & Søderlind 2003) og subjektivitets-teori

Weinstein refererer til Judas Priests vokalist Rob Halford og argumenterer for at: «The visual spectacle of metal concerts, particularly the stage set and props, follow Halford's principle of representing and symbolizing the genre. Many of the items echo the gothic-horror or heroic-fantasy motifs that adorn so many heavy metal album covers» (Weinstein 2000: 218). Disse audiovisuelle tradisjonene relateres til sammenhengen mellom musikken og musikernes bruk av ulike antrekk, sminke, hårfrisyrer, samt pyrotekniske effekter og det man kan benevne som sceneutsmykning. I den påfølgende analysen eksemplifiseres dette med perspektiver på back drop (scenens bakteppe), slagverket, og gitarforsterkerne. Dette er elementer som står sentralt i den visuelle forsterkningen av konserten som formidlingsarena. Eksempelene som følger tar utgangspunkt i Immortal og hvordan bandet fremstår på scenen i henhold til de tre ulike symbolske kategoriene som beskrives her.

*Back drop*⁵⁹

Bandets logo er drapert over hele bakveggen på scenen. Dette visuelle virkemiddelet er ofte en svært viktig del av den kulturelle kontekstens definering. Da med utgangspunkt i at bandet skaper en ekstra dimensjon i forhold til å presentere seg selv som artister og formidle sin musikk på klarest mulig måte. «Back drop» tradisjonen, og da særlig inne feltet heavy metal, kan relateres til amatør-stadiene i bands karrierer. Hensikten kunne da være å stadfeste for publikum og eventuelle bransjefolk hvem de faktisk var. Utviklingen har med tiden gjort at «back drop»-kulturen har blitt et ledd i identitetsfølelsen til bandene i senere tider. Særlig relevant er dette i forhold til denne aktuelle konserten. Wacken-festivalen er en samling av musikk fra mange forskjellige metal-uttrykk. Dermed blir faktoren med å fange publikums interesse gjennom å stadfeste hvem man er et viktig parameter. I så henseende vil jeg trekke frem dette som en måte å kontekstualisere sin musikalske identitet ut i fra.

Basstrommeskinn og «marshall-vegg»⁶⁰

Denne diskusjonen relateres til autenticitet og hvordan Immortal bruker scenografien til å forsterke sin fysiske tilstedeværelse. Dette er også et eksempel på hvordan persepsjonen av musikkens ulike paramtere kan forsterkes gjennom det visuelle aspektet. Immortals trommeslager («Horgh») har sitt eget navn på basstrommeskinnene. I metal-kulturen er det en utbredt praksis at bandets navn er avbildet på trommene. Denne tradisjonen spores tilbake til swing-jazz-epoken på 1930, - 40 – og 50-tallet hvor ulike jazz-ensembler hadde navnet til

⁵⁹ Diskuteres ut i fra Whiteley 2004: om visuell estetikk, tolkning og «mening»

⁶⁰ Diskuteres ut i fra Middleton 2005: om autenticitet

band-lederen på sine notestativer. Jeg trekker frem dette eksempelet for å understreke hvordan den personlige karakteren til musikerne utgjør en del av det å fremføre musikken. Individets egenhet er et viktig konsept i norsk black metal. Dette kommer til uttrykk nettopp gjennom hvordan musikerne personifiserer sin opptreden gjennom representasjonen av musikken. Det andre eksempelet tar utgangspunkt i «Abbath» foran sin «marshall-vegg» som består av 10 forsterker-kabinetter. En tradisjon godt fundert i rockens historie. Hensikten med dette beskriver jeg som et virkemiddel for å visualisere lydens auditive kraft. Selv om gitarforsterkerne på scenen ikke nødvendigvis har betydning for det volumet publikum forholder seg til⁶¹, vil dette visuelle aspektet være avgjørende for at den musikalske stemningen og kraften i musikken formes hos publikum.

Autentisitet og bransjekredibilitet

I en beskrivelse av en konsertfremførelse kommer jeg ikke utenom diskusjon om sell out-prinsippet som er representativt i alle musikkformer. For å bygge videre på den audiovisuelle autentitets-diskusjonen vil jeg ta for meg musikkens utforming relatert til det å forvalte sin egen musikalske karakter. Konteksten sentrerer rundt artister eller band som gir avkall på sine opprinnelige idealer om deres rolle som musikere til fordel for en kommersiell suksessoppskrift som kun drives av økonomiske baktanker. Sell out-problematikken blir knyttet til ulike elementer i bransjen. Den vanligste faktoren er et band som forandrer sitt uttrykk etter oppfordring fra plateselskapet om at visse uttrykk har et større radiopotensiale, og dermed en mye større publikumsinteresse. Keith Negus (1999) poengterer dette ved å trekke frem at: «[...] companies have also been engaging in more down-to-earth and calculated attempts to `engineer` their cultures» (Negus 1999: 71). Motargumentet til dette, som ofte kommer fra artister som har gått denne veien, er å trekke frem det å stå på stedet hvil som et eget eksempel på sell out-tendenser. Hvis et band ikke utvikler seg, men bare gir ut plate etter plate med samme uttrykk fordi man vet at dette er noe fansen setter pris på, vil dette i seg selv kunne forklares med å gi fansen makt over karrieren⁶².

Keith Kahn-Harris trekker frem 1990-tallet som tidsperioden da thrash metalen hadde nådd sitt klimaks, og at den kreative drivkraften hadde stagnert (Dunn 2012 *Metal Evolution*. Ep. 6:11).

⁶¹ Publikums opplevelse av volum på konserter avhanger av P.A.-systemets kvaliteter

⁶² Denne diskusjonen er basert i Sam Dunns 2012 *Metal Evolution: ep. 6:11 – Thrash Metal* hvor band som Metallica og Slayer uttaler seg om sell-out-tendensene i metalens utvikling.

Debatten har mange innfallsvinkler i henhold til hvilke idealer de involverte favoriserer. Det være seg om bandet har et utpreget religiøst fundament, som hos Gorgoroth, eller nasjonalsosialistiske tendenser som hos Taake. Diskusjonen favner også om inkluderingen av keyboard og symfoniske parametere som Dimmu Borgir har perfektjoner gjennom sin musikk. Denne tendensen møtte stor motstand hos aktørene som favoriserer den opprinnelige formen for black metal, der de enkle strukturene står sentralt. Konsertvirksomheten i det norske black metal miljøet er preget av debatten om musikalske valg og om idealistiske grunnlag, da det favner over alle aspektene rundt inkludering og ekskludering. Historisk har dette alltid vært eksisterende faktorer, uavhengig av hvilke arenaer det utspiller seg på. Et godt bilde på dette gis av Kjetil Manheim (2007), tidligere bandmedlem i Mayhem⁶³. Manheim forteller at Mayhems gitarist og «mentor» Øystein Aarseth ønsket at black metal miljøet skulle være et lukket miljø for de få privilegerte som fikk være med. Ser man på situasjonen i dag, hvor band som Keep of Kalessin har deltatt i Melodi Grand Prix, og Satyricon benyttes som en del av klesdesigner-kjeden Moods of Norways moteshow under VM på ski i Oslo 2011, har utviklingen gjennomgått en enorm prosess. Fra å være en subkultur som ble forbundet med ondskap og idealistiske vrangforestillinger benyttes black metal i dag som en markedsføring av Norge som kulturell nasjon.

Subjektet og sjangerens estetikk

Subjektets estetiske sjangertolkning velger jeg å benytte som et forsøk på å fange grunnfundamentene i forholdet mellom personlige idealer, hvordan disse gjør seg gjeldende i musikken, og hvordan dette er med på å forme sluttproduktet slik det fremføres. Simon Frith diskuterer *the egocentric aesthetics* (Frith 2004: 34) med utgangspunkt i hvordan lyttingen og opplevelse av musikk i moderne tid har utviklet seg fra et sosialt til et personlig stadium. Frith trekker fram at: «Music listening became tied up with personal identity and the sense of self; music became something through which one laid claim to and identified one`s own physical and geographical space (Frith 2004: 33). Til tross for at Frith vektlegger at musikk, i alle former, vanskelig kan forklares ut i fra en individuell kontekst, vil denne tankegangen rundt personlighetens stadfestelse være sentral for idealene bak utforming av sound i norsk black metal. Samtidig som man innehar en posisjon i et fellesskap, i den forstand at man er medlem i et band, er fokuset ofte sentrert rundt «oss og dem», hvor en distansering til det populærkulturelle kommer til uttrykk gjennom det nisje-feltet som musikken tilhører.

⁶³ Fra dokumentaren *Once Upon a time in Norway. The history of Mayhem and the rise of Norwegian Black Metal*

Ved å ta for seg et sjangeruttrykk som med tiden har utviklet seg i så mange ulike retninger som black metal har gjort, fra den monotone og musikalsk enkle formen på begynnelsen av 1990-tallet, til majestetiske symfoniske uttrykk, synth-baserte ambient-uttrykk og inkorporering av elementer fra sågar tradisjonell rock som death/thrash metal, er det naturlig at man tar subjektets estetiske idealer med i forståelsen av feltet. Darkthrone er eksempelvis et band som hele tiden har vært tro til sitt opprinnelige uttrykk uten nødvendigvis å presisere at det er black metal-kulturens idealer som ligger til grunn. Bandmedlemmenes egne perspektiver på hvordan musikk skal låte utgjør drivkraften til hvordan bandets estetikk utformes. I mange musikkjangere forekommer det klare skiller mellom hvordan en artist er som scenepersonlighet, som offentlig person i media og som privatperson. Helt siden heavy metal-sjangeren gjorde sitt inntog i musikkverdenen på 1970-tallet har det vært et gjennomgående fokus fra involverte musikere at det er en sterk sammenheng mellom personlighet og artistisk fremtreden. I motsetning til Darkthrone er bandet Gorgoroth et eksempel på at tanker og idealer rundt religion og nasjonal historikk er drivkraften, med musikken som en medvirkende faktor i helheten⁶⁴.

Dette setter jeg opp mot personlighet og teatralske tendenser. En beskrivelse som skal favne om den fysiske og visuelle måten musikerne på scenen velger å fremføre musikken på. Om det visuelle og ikonografiske aspektet ved black metal hevder Helen Farley (2009) at: «The symbolism, extreme lyrics and diabolical imagery are intended to shock and as such are a protest against the pervasiveness of societal norms» (Farley 2009: 83). NRK-programmet Lydverket har i sin dokumentar om norsk black metal blant annet intervjuet bandmedlemmene i Mayhem om deres karakteristiske sceneshow som ofte innebærer visuelle effekter som dyrekadaver og selvskading. Daværende vokalist Sven Erik «Maniac» Kristiansen presiserer at forholdet mellom scenepersonlighet og privatperson utgjør en sammenhengende faktor og at sceneshowet er «et ekte uttrykk for en del av personligheten». Diskusjonen kan allikevel omfatte det forhold som omhandler tradisjonene. Tilhengere, journalister og de involverte artistene selv har ofte en klar mening om «hva som er metal», i betydningen hvilke koder som forbindes med sjangeren, og det «kravet» som stilles i henhold til å være tro mot sjangeren. Weinstein forklarer dette med at: «heavy metal is inhospitable, if not hostile, to performers whose looks do not conform to its code of appearance» (Weinstein 2000: 64). Å trekke paralleller til perspektiver på provokasjon og blasfemi vil derfor være et naturlig moment i henhold til de mest ekstreme variantene av den sceniske fremtreden.

⁶⁴ Se Dunn 2005:

Ross Hagen trekker frem estetikken rundt band-logoer ved å poengtere at: «Sometimes pagan or anti-Christian symbolism is quite overt in the logos» (Hagen 2011: 189), så et aspekt rundt den visuelle fremtreden vil være å se det som en videreføring av bandets selvvalgte retningslinjer, ikke nødvendigvis som en direkte innvirkning på hvordan musikken best skal fremføres. Symbolikken som går igjen i album-cover og bandlogo, samt det narrative universet vil utgjøre grunnlaget for en del av hvordan scenepersonelementene til de ulike artistene utformes.

Dette er igjen relatert til perspektiver på maskulinitet. Den mannlige black metal-utøveren er et begrep jeg benytter om hvordan scenepersonelementet til musikerne fremtrer rent fysisk. Deena Weinstein omtaler maskulinitet i heavy metal-kulturen med utgangspunkt i Simone de Beauvoirs definering av begrepet (Weinstein 2000). Weinstein presiserer at: «Masculinity means being active, and femininity means being passive. Men act, women are acted upon – through sight, touch, or merely imaginative transformations. Power, the essential inherent and delineated meaning of heavy metal, is culturally coded as a masculine trait» (Weinstein 2000: 67). En slik klassisk definisjon av begrepet er treffende når det gjelder den visuelle fremstillingen av black metal musikken, både på scenen og i henhold til ikonografiske temaer. Mannspersonens overlegenhet stadfestes gjennom både narrativt innhold og visuelle idealer. En slik tendens vil også kunne relateres til forholdet mellom sceneperson og privatperson.

Philip Auslander oppsummerer forholdet mellom artist og privatperson ved at:

Popular musicians do not perform their personae exclusively in live and recorded performances; they also perform them through the visual images used in the packaging of recordings, publicity materials, interviews and press coverage, toys and collectibles, and other venues and media, including music video. The ability to perform the personae across a multitude of platforms has become particularly important now that the traditional profit center of the music industry, the sound recording, is becoming increasingly less viable (Auslander 2009: 308).

Måten musikerne fremtrer på scenen er innenfor metal-sjangeren generelt knyttet sterkt opp mot visuelle idealer om fysisk utseende. Disse idealene gjør seg gjeldende i alle ledd av musikernes involvering med scenen, både på og utenfor. I den totale konteksten rundt den audiovisuelle representasjonen av norsk black metal, hvordan bilder og symboler forsterker de musikalske parameterne, er perspektivet på subjektets utforming også relatert til spørsmålet om hvordan kjønnsperspektivet fremstilles. Subjektets utforming er i denne sammenheng en forklaring på scenepersonelementenes karakter, og kjønnsperspektivet relateres til den macho utformingen karakterene innehar. Denne diskusjonen omfatter atmosfæren rundt musikernes

væremåte på scenen og gjennom selve interpretasjonen og formidlingen av musikken. Robert Walser (1993) presiserer følgende om dette forholdet:

For all of its male rhetoric of supremacy – phallic imagery, macho posturing, the musical semiotics of male power – metal`s rebellion and fantastic play offer its fans, both male and female, opportunities to make common cause against certain kinds of oppression, even as the same text may enable each gender to resolve particular anxieties in very different ways (Walser 1993: 133).

Walsers definerings «male rhetoric of supremacy» vil i tilfellet norsk black metal være sterkt knyttet opp mot utformingen av den visuelle innpakningen av det narrative innholdet. I liket med hvordan musikken er komponert, er den visuelle estetikken fundert i aspekter på mytologiens referanser til de gamle nordiske gudene, de uovervinnelige. Dette settes i lys av forholdet mellom den mytiske virkeligheten i tekstene, og den reelle visualiseringen av tekstinnholdet.

Analytiske perspektiver

Den analytiske tilnærmingen vil som nevnt ta utgangspunkt i en tolkning av Immortals konsert *The Seventh Date of Blashyrkh*. Bakgrunnen vil være fundert i det Simon Frith beskriver som *the process of double enactment* (Frith 1998: 212). Her forklarer Frith en artists oppgave på scenen som en formidler av kulturen, og et instrument i den musikalske prosessen: «they enact both a star personality (their image) and a song personality, the role that each lyric requires, and the pop star`s art is to keep both acts in play at once» (Frith 1998: ibid.). Konteksten omhandler også fremføringsanalyse med utgangspunkt i å vurdere musikken ut i fra fremførelsen⁶⁵. I kunstmusikken er den performative vendingen fundert i forholdet mellom det nedtegnede partituret, og hvordan musikerne tolker dette i fremføringens forløp. I heavy metal-konteksten er det i svært liten grad forum for å utgi nedtegnede partiturer av musikken, og forholdet vil derfor omhandle hvordan musikerne tolker det innspilte materialet i konsertens formidling. Nicholas Cook (1999) påpeker at:

Instead of assigning either work or performance priority over the other, then, the best course is to see them as having a relationship of dialogue with one another. Lawrence Rosenwald expresses this well when he says that the piece exists `in the relation between its notation and the field of its performances (Cook 1999: 245).

Denne dialogen mellom produktet og produksjonen er grunnlaget for mine påfølgende analyser som er inndelt i tre hovedkategorier: 1) musikalsk kontekst, 2) visuelle kontekst, og

⁶⁵ tolkningen av det noterte/innspilte materialet.

3) personlig kontekst. Kategoriene defineres ut i fra sammenhengen mellom hvordan de musikalske parameterne forsterkes av det visuelle tilskuddet fremføringen innehar, og musikernes personlige tolkning av det narrative innholdet i sammenheng med visualiseringen av det. Empiriens hovedvekt ligger i hvordan de musikalske stemningene skapes.

Analyse: “Unsilent Storms In The North Abyss”⁶⁶

Eks. 1: - den musikalske kontekst (produktet og produksjonen)

Forholdet mellom produktet og produksjonen omhandler musikken som skapes og hvordan den presenteres live. Weinstein tar for seg dette forholdet med å definere utviklingen av produktet som en prosess hvor: «The development of a unique sound is an emergent characteristic, reflecting the musical interests, influences and personalities of the band and its dominant members» (Weinstein 2000: 78). Om fremføring av produktet presiserer Weinstein at: «On Stage the performers can get full and immediate feedback about their music, something they can never have in the studio» (Weinstein 2000: 84). På den måten kan analysen rettes mot en tanke om at live-materialet utformes både med utgangspunkt i de tekniske forholdene som konteksten omfatter, men også med tanke på hvordan musikken vil bli tolket av publikum.

Tre sentrale parametere fremstår som mest relevante i henhold til det innspilte materialet. Rytmiske figurer, harmoniske temaer og gitarens spilletekniske struktur. Immortals musikk er mye fundert i tekniske tromme – og gitarpartier med intrikate rytmiske figurer. Dette er særlig i overgangene mellom de ulike delene av låtens struktur. I denne live-versjonen vektlegges disse markeringene ekstra tungt, og dermed oppnår bandet en effekt som gir fremførelsen et fokus av hvor teknisk utfordrende musikken faktisk er, og hvilke ferdigheter det faktisk krever fra musikernes side for å kunne fremføre denne musikken slik den er gjort i studio.

De harmoniske elementene er musikkens fundament. De mørke melodiske figurene som avløses av akkordprogresjonene i lysere toneleie er i henhold til det modale og dissonerende særdeles sentrale i lydbildet, både innspilt og live. Til tross for slagverkets massive dominans frembringes gitarens harmonier slik at den i samspill med trommene utgjør det sentrale i den musikalske konteksten. Tonematerialet er strukturert slik at den dissonerende strukturen ivaretar forholdet mellom de mørke linjene og de lyse akkordene. Dette gjenspeiles i gitarens evne til å veksle mellom hurtig melodier og rolige arpeggio-figurer.

⁶⁶ Immortal fra konsert-dvden *The Seventh date of blashyrk*

På samme måte er gitarens relasjon til det innspilte materialet en viktig faktor i helheten. Som jeg har vært inne på i tidligere analyser er gitaren på studioalbumet spilt inn med flere ulike stemmer. En stemme som spiller melodilinjer og en stemme som legger akkordgrunnlaget⁶⁷. Den treffende løsningen på dette i live-fremføringen er at gitarist «Abbath» veksler mellom akkordprogresjonenes mest sentrale elementer og melodienes tonale løp. Dette gjør at det tonale innholdet blir fyldigere og mer variert enn om «Abbath» hadde valgt bare å konsentrere seg om akkordgrunnlaget, slik tilfellet kan være i de situasjoner hvor kun en gitarist skal gjøre «jobben for to». Måten det melodiske og tonale behandles på i «Abbaths» gitarspill trekker frem de viktigste elementene i harmoniens strukturer uten at det låter tilgjort, og det teknisk krevende aspektet ved selve gitarspillingen kommer tydelig frem i riffenes utforming. I den forbindelse er det viktig å trekke frem at «Abbath» utfører sitt gitarspill så avansert og innholdsrikt som mulig, for å presentere alle de melodiske detaljene. Kjernen ligger i de instrumentaltekniske parameterne, som kommer til sin rett i «Abbaths» evne til hele tiden å variere gitarspillet med hint til de ulike gitarstemmenes sammenheng. Både harmonisk grunnlag og melodiske passasjer blir inkorporert til å utfylle hverandre på et meget nøyaktig og teknisk krevende nivå.

Eks. 2: - den visuelle kontekst (symboler og scenografi)

Scenelyset er den faktoren som etter min mening er mest fremtredende i henhold til å visualisere kontekstens tilhørighet. Som nevnt tidligere kan man spore en sterk sammenheng mellom tekstinnhold og visuelle virkemidler for å underbygge disse. Ved å ta utgangspunkt i låtens tittel: «Unsilent Storms In The North Abyss», er poesien i seg selv et mesterlig grunnlag til å kunne skape visuelle assosiasjoner. Kombinasjonen av at det er en utendørs konsert, helt mørkt grunnet konsertens tidspunkt på kvelden, og scenelysets sammensetning, fører til at lysets karakter skaper en særdeles effektfull visualisering av «The North»-relasjonen i teksten. Nordlyset er uten tvil et underliggende tema i forhold til hvordan kombinasjonen av blått, grønt og gult lys gir scenen en mektig visuell effekt. Immortals tekstunivers er sterkt forankret i mystifiseringen av det gamle, nordiske vintersamfunnet, og denne lys-settingen tolker jeg ut i fra at den er benyttet som en visuell dimensjon på nettopp det.

Eks. 3: - Den personlige kontekst (idealer om musikalske strukturer)

⁶⁷ Dette diskuteres med utgangspunkt i gitarens rolle som ledende instrument – se Waksman 1999: «Ch.7: Heavy Music: Cock Rock, Colonialism and Led Zeppelin»

Den personlige kontekst, hvordan musikerne optræder og fremstår, kan relateres til Even Ruuds begreb, *det personlige rom* (Ruud 1997: 67). Hvordan den personlige identiteten reflekteres gennem de forholdene som et menneskes liv er centrert rundt. I dette tilfellet omhandler det hvordan musikerne på scenen fargelegger den aktuelle konserten gjennom sin væremåte og tolkning av det musikalske materialet. Om personlige tolkninger, minner og følelser knyttet til musikklytting presiserer Ruud følgende: «Musikken blir på denne måten et personlig uttrykksmiddel, et språk som formulerer eller artikulerer følelsene. Man opplever også ved lytting til musikk en slags sammensmeltning med musikken, hvor artisten `synger det jeg føler` (Ruud 1997: 87). Denne formen for personlig uttrykk og auditiv «formulering» er en viktig faktor i live-konserten som kontekst. Musikken tilføres en levede og personlig dimensjon som er med på å gi tilhørerne en sterkere opplevelse av den.

Hvilke musikalske parametere er relevant for dette? Ved å ta utgangspunkt i tittelens ord «Unsilent Storms» er også nettopp den auditive fargeleggingen av dette en faktor som gjør at særlig trommenes karakterer tilfører konteksten en ytterligere referanse. Trommenes karakteristiske tekniske spillestil, blast beats, blir et auditivt bilde på tekst-universets referanser. Trommene er markant dominerende i lydbildet, og den spilletekniske strukturen er med på å bygge opp rundt gitarens harmoniske stemningsreferanser. «Abyss» eller avgrunn, er et annet narrativt begrep som er med på å utforme scenens visuelle struktur. Det jeg søker å poengtere i den forbindelse er manifesteringen av «riders of the north» som er et tilbakevendende fenomen i Immortals tekstunivers. «Abbaths» sceneantrekk kan sees på som en fremstilling av hvordan person-galleriet i tekst-universet ville sett ut. Disse nordiske krigerne som frekventerer er imaginært univers hvor både guddommelige og vanlige mennesker settes i en sammenhengende kontekst.

Ross Hagen poengterer at: «In Norway, band members often adopt names derived from Norse or Germanic myth [...] (Hagen 2011: 190). Ved å introdusere begrepet «the black metal ethos»⁶⁸ vil jeg poengtere at den sterke linken mellom det musikalske, det narrative og det visuelle er et av de mest sentrale fenomenene ved hele black metalen som musikalsk subkultur. Dette dreier seg om denne totalomfattende manifesteringen av de ulike parametere i alle disse nevnte leddene. Dette er uten tvil det som gjør at fenomenet black metal både på det auditive og visuelle plan gir så sterke inntrykk og assosiasjoner til den involverte part. Hos Immortal er visualiseringen av tekst-universet en sterkt medvirkende

⁶⁸ En beskrivelse av kulturens særpreget

faktor til at live-konserten blir så inntrykksfull som den faktisk er. Når man får den ekstra dimensjonen av musikernes direkte visuelle link til det narrative, sørger dette for at kontekstens utforming styrkes og at man i tillegg blir klar over hvordan de ulike musikalske parameterne og disses strukturer er med på å gi auditive referanser til teksten. Et perspektiv på analysens tilnærming er å rette fokus på at Immortals musikalske uttrykk, tekst-univers og visuelle fremtoning utgjør en total artistisk og musikalsk identitetsformidling som er fundert i det faktum at musikkens kontekst skal omfatte alle de aspektene ved den som gir den sin særegne karakter.

Ross Hagen trekker frem et ledd i estetikken ved å trekke frem det visuelle som «[...] a picture that seems to be little more than a screaming face emerging from black nothingness» (Hagen 2011: 190). Dette er en skildring som gir en ny dimensjon til tolkningen av black metal-universet slik det fremstår i Immortals musikalske kontekst. Den mystiske referansen til «The North» blir ikke bare presentert gjennom det narrative grunnlaget, men gjennom de tonale strukturene, og den visuelle avbildningen av tekstens poetiske innhold.

Harmonisk er musikken komponert i en modal og dissonerende struktur som gjør at symbolverdien en slik musikalsk kontekst innehar gir konkrete visuelle referanser til det mytiske, det nordiske og guddommelige. En slik tolkning vil selvsagt innebære en kunnskap om kunstmusikkens bruk av melodiske og harmoniske strukturer, og disses referanser til ekstra-musikalske parametere. Immortals musikk, og totale artistiske fremtreden er uansett så klare i sine detaljer at kombinasjonen av disse ulike faktorene til sammen skaper en levende og mektig avbildning på det tematiske tekst-universet gjennom sine referanser til vår historiske, musikalske og kulturelle kunnskap om forholdet mellom melodiske strukturer, visuelle referanser, og hvordan vi tolker disse referansene i den situasjonen og innenfor det soundet musikken presenteres.

Musikernes tilstedeværelse innen scenen utgjør kontekstens kjerne. Dette er stemningens forankring. Faktorer som distansering fra populærkulturen og nytenkning i henhold til innspilling og ikonografi vil kunne nevnes som de mest sentrale elementene i norsk black metal. Det harmoniske og rytmiske materialet som ligger til grunn for utformingen av sluttproduktet er uten tvil et viktig ledd i prosessen. Men trangen til å skape stemninger og bestemte atmosfæriske uttrykk er i siste instans det som levendegjør norsk black metal gjennom selve produksjons-prosessen og utøvelsen av musikken.

Epilog

Subkulturen i et bredere perspektiv

Fra et historisk perspektiv er norsk black metal en musikk sjanger som i stor grad har vært forbundet med den estetiske tematikken rundt den musikalske produksjonen. Selv om denne oppgaven er et bidrag til diskusjonen om at norsk black metal bør tolkes med utgangspunkt i de musikalske parameterne, kan ikke den omkransende konteksten ignoreres. Elementer som politikk, tolkning av Norges historie, religion og trangen til å utfordre samfunnets tradisjonelle idealer om kulturell produksjon er faktorer som har medvirket i utformingen av norsk black metal som subkulturelt fenomen.

Ser man tilbake på sjangerens tidslinje fra midten av 1980-tallet til i dag, er mye av oppfatningene rundt subkulturen et resultat av hvordan media valgte å fremstille relasjonen mellom musikken og de ekstreme handlingene. Kirkebranner, vold, blasfemi og sataniske tendenser skaper interesse og sterke reaksjoner hos folk. En interessant debatt å ta for seg er forholdet mellom fokuset media skapte og interessen for sjangeren fra et globalt perspektiv. Som en følge av dette kommer aspekter på hvilke målgrupper musikken i størst grad appellerte til? Tenårs generasjonens søken etter det ekstreme er en stadig tilbakevendende faktor og derfor er det relevant å ta for seg hvordan de omkringliggende elementene som politikk, kulturell forankring og produktiv nyskapning spiller inn i helheten.

Hvem var de involverte i tilblivelsen av norsk black metal? I hovedsak tenåringer med ambisjoner om å spille musikk med ekstrem uttrykk. Inspirasjon ble hentet fra forskjellige kategorier som musikk, film, lokal geografi (naturen) og en tanke om å forvalte dette uttrykket i produksjonen av musikken gjennom å benytte utradisjonelle musikalske parametere. Men var black metal-kulturen i Norge et utbredt fenomen? I hovedsak var det et lite miljø bestående av folk som spilte i band og som hadde ambisjoner om å lage ekstrem musikk. I utgangspunktet var det ikke mer komplisert enn det. Så hva ligger til grunn for assosiasjonene som raskt fremstod om okkultisme, satanisme, vold og kirkebranner? Mye av hendelsesforløpet tar utgangspunkt i at personene som faktisk ble tiltalt for handlingene markedsførte en sterk link mellom handlingene og musikken ut i fra et satanisk og fascistisk perspektiv. Tendensen i resten av miljøet gikk på å forvalte en tilknytning til den massive omtalen i media for å skape blest om musikken, som et ledd i å oppnå oppmerksomhet for dette nye uttrykket. Men hva ligger til grunn for den sterke tilknytningen mellom musikken og subkulturen?

Samfunnskritikk

Benjamin Noys diskuterer forholdet mellom musikken og ideologiske tendenser i black metal (2010). Noys påpeker følgende:

[...] Black Metal itself is a deliberately fractured field, a field of perpetual war between different articulations of consistency. Also, the consistency between `concrete sonic expression` and `spoken ideology` is, no doubt, contradictory, after all what ideology is not? But what is in question is how this consistency is produced, stabilised (even if only fleetingly), and `managed` through contradiction by Black Metal artists (Noys 2010: 107)

Kjernen i dette sitatet tar for seg et av hovedmomentene i diskusjonen, nemlig hensikten med de samfunnskritiske idealene i forhold til religion og livssyn. Som musikalsk parameter er black metal et uttrykk som utfordrer populærkommersialismens estetikk. Det er ett av fellestrekkene ved sjangeren som helhet. Men kan man si at kulturen også fungerer som en felles kritikk av begrepet samfunnsideologi? Det er ingen klare fellestrekk ved hvordan det samfunnsideologiske utspiller seg. Det som derimot er et fellestrekk er fokuset på å forvalte et uttrykk som distanserer seg fra de normale samfunnsnormene. Men black metal-kulturen kan heller ikke forklares som et felles tenåringsopprør. Da mye av idealene også gikk på en distansering fra det inkluderende fellesskapet. Dette kommer særlig til uttrykk gjennom albumproduksjonen og sound-estetikken. Hvis man skal diskutere norsk black metal ut i fra en empiri om dens rolle som samfunnskritisk organ, kommer man ikke utenom perspektiver på black metal som et kulturelt talerør for en omveltning av samfunnets idealer. Ikke drevet av fellesskapet, men av individets trang til å gå nye veier.

Black metal-miljøet i Norge på 1990-tallet var hovedsakelig delt inn i to ledd. De som produserte og utøvte musikken (og de som var dedikerte tilhengere av musikken og miljøet) mot «resten». Det var ikke rom for inkludering av «uvedkommende». Kjernen var platebutikken Helvete i Oslo, drevet av Mayhems gitarist Øystein «Euronymous» Aarseth. Butikkens lokaler var også tilholdsstedet for *Deathlike Silence*, plateselskapet Aarseth drev. Thomas Bossius (2003) presiserer at: «Kring Euronymous och Helvete började det under nittiotalets första år växa fram en väldigt löst hållan satanistisk cirkel, oftast refererad till som Den Svarta Cirkeln» (Bossius 2003: 97). Denne «sirkelen» var tilholdsstedet for de innvidde, de som ble akseptert som en del av kjernen rundt Aarseth .

Det samfunnskritiske aspektet vil ta utgangspunkt i to hovedfaktorer; blasfemi og provokasjon. Jeg har tidligere i oppgaven omtalt black metal-sjangerens komposisjon – og

produksjonsestetikk som en reversering av populærkommersialismens idealer. I forhold til kulturens samfunnsidealisme er det kristendommens overliggende kontekst som utgjør grunnlaget for diskusjonen. Norge er tross alt en nasjon fundert i kristne verdier. Mye av tematikken i både visuelle og narrative parametere må derfor kunne tolkes som en kritikk av de kristne moralene samfunnet er preget av. Dette kommer i hovedsak til uttrykk gjennom blasfemi og provokasjon.

Medias rolle i sjangerens utvikling

Å gi media skylden for hvordan Norge og det globale musikkmarkedet har oppfattet black metal-kulturen vil utgjøre et noe snevert fokus. Men kombinasjonen av det materialet som faktisk var tilgjengelig og måten de involverte musikerne valgte å fremstå på, skapte det fokuset man forbandt med sjangeren. Tidsperspektivet er viktig for hvordan en analyse av dette forholdet må fokuseres. Årene 1992 – 1993 var tidsperioden da mange av hendelsen inntraff. Moynihan & Söderlind (2003) fokuserer mye på dette blant annet ved å referere en artikkel i Dagbladet med tittelen «Booldy Triangle in the Satan Scene» (Moynihan & Sødellind 2003: 155). Black metal-miljøet var på denne tiden en veldig liten krets. Miljøet var ukjent for mange, og holdningen til de involverte var ikke åpen for allmenn inkludering. Når Dagbladet i dette tilfellet velger å fokusere på sammenhengen mellom kirkebranner, drap, vold og den tilknytningen som de tiltalte har til miljøet, skaper dette en generalisering blant befolkningen. Ett viktig parameter i den forbindelse er å skille mellom det som ble kalt «det sataniske» miljøet og musikalske black metal-miljøet. Det var ikke en åpenbar link mellom den proklamerte satanismen og musikkmiljøet som helhet. Til tross for at både okkultisme og paganisme utgjorde sentrale parametere i black metal-miljøet var det i stor grad benyttet som en del av den musikalske konteksten – det å skape det komplette uttrykket. Den voldelige satanismen som ble skildret gjennom media favner bare om en liten del av helhten.

Den globale undergrunnen

Det musikalske black metal-miljøet beskriver musikkens involverte. Et viktig ledd i sjangerens transkulturelle nedslagsfelt var den godt organiserte undergrunnskulturen. Forholdet mellom lokal, nasjonal og global er sentralt. Det lokale plan består av musikerne og bandene som skaper og formidler musikken. Hvilke aspekter på subjekt og estetikk spiller inn i denne konteksten? Jon Kristiansen (2011) trekker frem at den såkalte «tape trad»-tradisjonen var et av de aller viktigste formunene som fantes for distribusjon og import av musikk. Det var ingen offentlige kanaler for musikkens eksistens. Dette fungerte i første rekke

nasjonalt, men også i stor grad globalt. Igjen kommer perspektiver på målgruppe inn i diskusjonen. Ekstrem metal-feltet bør ikke beskrives som et opprør i tradisjon forstand, men et forum for å kanalisere følelser om et nyskapende uttrykk. Dette kan forklare hvorfor black metal-musikken fra Norge fikk så høy status i tiden. At det i det globale miljøet eksisterte en fasinasjon for at det i Norge fantes musikere som tok det ekstreme til et nytt nivå (i auditiv forstand). Norsk black metal ble ikke bare lyttet til internasjonalt, men også utøvet internasjonalt.

Norsk black metal i dag – 1990-tallet i et moderne perspektiv

Sett ut i fra dagens samfunn har black metal-sjangeren en helt annen posisjon enn på 1990-tallet. Både i forhold til kommersialisering, popularitet og generell status i musikk-kultursjiktet. Diskusjonen omhandler først og fremst skillet mellom black metal som musikalsk kontekst og black metal som ideologisk kontekst. Den ideologiske sekvensen er i dag konsentrert rundt narrativitet og konsertvirksomhet. Darkthrone har blant annet uttalt at den stemningen som eksisterte i black metal-miljøet på 1990-tallet ikke lenger eksisterer eller er relevant. Black metal-kulturen var ikke et samlet tenåringsopprør, men et ønske om å skape et nytt uttrykk som også inkluderte perspektiver på livssyn og samfunnsnormer.

Bandmedlemmene som i dag ser tilbake på 1990-tallet har en tendens til å distansere seg noe fra de voldsomme handlingene som et ledd i den musikalske konteksten. Det er viktig å spørre seg; hvem var de egentlig? Det ligger et naturlig skille i denne diskusjonen. Skille mellom musikken som kontekst og kulturen som handling. Med dette mener jeg at de aktørene som virkelig favoriserer det musikalske uttrykket konsentrert sine ideologiske perspektiver rundt auditivitet og visuell estetikk. Men black metal-mentaliteten kan ikke forklare med et felles ideologisk syn. Det hele kan forklares ut i fra en tanke om at samfunnskritiske idealer blir konsentrert gjennom musikalske eller fysiske kanaler.

Musikken er i dag ikke lenger forbundet med det ekstreme ideologiske perspektivet. Dette kan forklares med et definert skille mellom privatpersoner og et musikalsk miljø. Den norske black metal-scenen inntreffer stadig nye musikalske roller. Både i henhold til musikalsk uttrykk og hvordan musikken blir komponert. En tendens trekker tilbake til 1990-tallets primitive estetikk. En annen går i retningen av sjangerblandinger med kjente uttrykk som thrash, death og tradisjonell rock. Enkelte vil muligens hevde at black metal i dag ikke lenger er black metal. Fordi musikken var så sterkt knyttet opp mot de utradisjonelle og nyskapende audiovisuelle ideene som musikken er fundert i. Et godt eksempel på dette er hvordan et band

som Mayhem fortsatt inkorporerer nye elementer i musikken sin. Stadig på jakt etter nye og ekstreme auditive elementer.

Konklusjon

Oppgaven har analysert musikken i norsk black metal ut i fra et fokus på de musikalske parameterne. Målet har vært å gi en innsikt i hvordan de musikalske parameterne er komponert i forhold til den sjangerkulturelle estetikken som ligger til grunn. Oppgaven er ikke ment som en felles beskrivelse av det musikalske uttrykket i norsk black metal. Empirien rundt valg av analytisk materiale er derfor konsentrert rundt Darkthrone og Immortal som jeg mener kan beskrives som to av de mest sentrale aktørene innen sjangeren. Disse to bandene har likevel musikalske uttrykk som er vidt forskjellige, og dette ligger til grunn for et perspektiv på det musikalske mangfoldet. De to albumene som utgjør det musikalske grunnlaget, *Under A Funeral Moon* og *Pure Holocaust* er begge utgitt i 1993 og innehar derfor en sterk relasjon til den subkulturelle estetikken rundt produksjon av musikk og visuelle virkemidler slik den fremsto i sin originale kontekst.

Oppgavens «røde tråd» har vært å ta utgangspunkt i sjangerbetegnelsen *norsk black metal* og relatere dette begrepet til hovedkategoriene komposisjon, produksjon og sound. Kapittel 1 definerer det litterære grunnlaget og oppgavens fokus. Analysenes teoretiske forankring er basert på forholdet mellom popular musicology, kulturstudier og estetikk. Kapittel 2, som utelukkende fokuserer på komposisjonsparametere har vist at det er en sterk relasjon mellom de musikalske parameterne utforming og deres roller i helheten. Spørsmålet om hvor «black metal elementet» finnes i musikkens kontekst utgjør empiriens hovedbudskap. Kompositorisk er det gitarens harmonier, bassen utfyllene toner og trommenes rytmiske underdelinger som utgjør de viktigste elementene. Det dreier seg ikke bare om å spille fort med høy lyd, som en allmenn oppfatning ofte kan ta utgangspunkt i. Det sentrale elementet er hvordan spilleteknikk og rytmisk samarbeid forsterker det tonale innholdet.

Gitarens tremolo-teknikk er avgjørende. Dette er ikke noe grensesprengende nyhet. Men analysen viser at basstrommenes dobling av gitarens rytmikk skaper hovedelementet i musikkens kraft. I tillegg forsterkes musikkens tidsfølelse gjennom bassens rolle. Jeg har argumentert for at musikken kan tolkes som sammensatt av flere lag av tempo. Kombinasjonen av tremolo-teknikken og rolig harmonisk puls (få akkordskifter) gjør at musikkens karakter i de harmoniske progresjonene er rolige, mens det rytmiske underlaget er hurtig. Dette forsterkes av bassgangene som følger gitar-akkordenes grunnstrukturer. Forholdet mellom

musikk og vokal er også avgjørende. Vokalen kan forstås som både et rytmisk og et audtvt parameter. Det rytmiske er sentrert rundt plassering i taktfigurene. Vokalen er ofte rytmisk utradisjonell og dette gjør at ordene blir mindre tydelige. Dermed styrkes analysen om at vokalen er et virkemiddel for å formidle stemningene i musikken og tekst-innholdet.

Auditive stemningsbilder er et begrep jeg benytter både som en del av oppgavens overskrift og som et stadig tilbakevendende fokus. Begrepet er forankret i en empiri om å forklare norsk black metal ut i fra de musikalske parameterne. Stemningen i musikken er etter min mening det viktigste leddet i prosessen rundt utformingen av produksjonen. Kapittel 3 tar derfor for seg sound-begrepet for å videreføre komposisjonselementene fra kapittel 2 inn i den stemningsskapende konteksten. Soundet i black metal er bygd opp rundt et ideal om at musikken tilføres den medieringen som på best mulig måte ivaretar musikkens prinsipper. Rent praktisk er dette ofte fundert i hvordan det kompositoriske er organisert. Analysene har vist at det «primitive» lydbildet ofte er sentrert rundt gitarens distortion-effekt og vokalens plassering i lydbildet. Effekten av dette er det som er analysens kjerne. Ikke at det skjer, men hvorfor det skjer. Både produsenter og band uttaler at soundets estetikk ligger i det å bevare uttrykket slik det er. Autentsiteten i musikken går derfor på bekostning av tradisjonelle populærmusikalske produksjonsidealer.

Et av poengene med analysevinklingene har vært å rette fokus mot analysetradisjonenes relasjon til den musikalske konteksten. Et sentralt spørsmål er derfor om tradisjonell analyse kan benyttes for å forstå et uttrykk som benytter andre virkemidler enn det som normalt vil forekomme i en albumproduksjon. At vokalen ikke høres, at gitarene er tillagt så mye forvrengning av tonene er vanskelig å skille fra hverandre. At trommene er så dominerende i lydbildet at det opptar det meste av fokuset. Man kan nesten snakke om et sound uten teknisk relasjon. Populærmusikkens estetikk vil kanskje få problemer med å forklare en slik tilnærming til sound? Men svaret ligger i å behandle soundet ut i fra de sjangerkulturelle idealene som ligger til grunn. Ved å ta for seg hvordan de musikalske stemningene og musikkens drivkraft skapes kan man konkludere med at soundet i norsk black metal i stor grad er fundert rundt forvaltningen av musikkens kjerneparametere.

I utviklingen av dette har kapittel 4 tatt for seg produksjonsperspektiver. Hvordan ivaretas uttrykket gjennom produksjonen? Mye er fundert i forholdet mellom harmonikk og melodikk på den ene siden. Og rytmikk og teknikk på den andre siden. I tillegg kommer faktoren om kunstig rom. Den tankegangen om at musikken, slik den blir fremført i et rom, skal medieres

slik at ikke noe av det autentiske ved uttrykket forsvinner i selve produksjonen. Det organiske produksjonsidealet er grunnelementet for hvorfor musikken produseres på en utradisjonell måte.

Norsk black metal er ikke bare et auditivt uttrykk. Den er i aller høyeste grad også et visuelt uttrykk. Dette fokuserer jeg på i kapittel 5 der subjektivitet og intertekstualitet utgjør empirien for analysene. I likhet med at musikken har hatt en tendens til å bli beskrevet ut i fra et uttrykk blir også de visuelle parameterne relatert til en felles «mal». Black Metal-konteksten blir i stor grad definert ut i fra hvordan subjektivitet spiller inn i den musikalske konteksten. Mine analyser har derfor lagt vekt på ulike relasjoner mellom musikken og det jeg kaller visualiseringen av den. Å visualisere musikken har jeg blant annet fremstilt ut i fra perspektiver på bevegelse og symbolikkens referanser. Bevegelsene og ikonografien beskriver jeg som det å forsterke de musikalske parameterne.

Empirien bak dette er sentrert rundt subkulturelle teorier om metal-kulturen som en «kompakt kontekst». Kompakt i den forstand at det er sterke relasjoner mellom alle ledd av kulturen. Mellom musikere og deres identitet, mellom tilhengere og deres forhold til musikken og mellom publikum og musikere på en konsert. Bevegelsesmønstrene til musikerne på scenen forklarer jeg derfor som en måte å kommunisere musikkens kjernelementer på. Dette forsterker den musikalske stemningen og drivkraften for de involverte. Et ledd i nettopp denne «manifestasjonen» av musikkens kjernelementer forsterkes gjennom musikernes sceneantrekk og liksminke. Mitt motargument til den generelle oppfatningen om at sataniske referanser er hovedkilden til dette er at det er musikkens narrative kontekst og soundets stemning som utgjør hovedrelasjonen mellom musikken og musikernes visuelle stil. En del av det visuelle er også intertekstuelle referanser, symbolbruk og ikonografi. Analysene viser at effekten dette har er å referere til musikkens stemning gjennom visualisering av auditive parametere.

Konsertscenen er en arena for audiovisuell formidling. Kapittel 6 tar for seg konsertestetikk med empirisk fokus på hvordan produktet (det innspilte materialet) blir presentert gjennom produksjonen (konserten). Analysene viser to hovedpoeng i forhold til dette. Det ene er at stemningen i musikken blir gjort tydeligere gjennom den tekniske utfordringen musikken krever, og det andre er at visuelle effekter som scenelys og scenens fysiske utforming er med på å skape en autentisk setting rundt fremføringen av soundet. Dette konkluderer også oppgavens musikalske behandling. Kapittel 7 tar avslutningsvis for seg hvordan den faktiske

historien rundt black metal-kulturens eksistens kan ha bidratt til en global tolkning av musikken. Med hovedfokus på elementer som religion, samfunnskritikk og undergrunnskulturen er empirien rundt dette kapitlet fundert i historiografiske og kildekritiske analyser.

Mitt viktigste argument i diskusjonen om forholdet mellom musikken og den turbulente historien er å skille mellom den musikalske og den ideologiske konteksten. Jeg begrunner disse argumentene med at black metal-kulturen ikke var en politisk ideologi, men ble et forum hvor enkelte kunne uttrykke sine ideologiske prinsipper. Black metal-scenen var en arena hvor idealer om nyskapende og ekstrem musikk lå til grunn for at samfunnskritikk også kunne komme til uttrykk. Denne kritikken er ikke nødvendigvis fundert i politiske ideologier, men slik jeg har ønsket å fremstille det fundert i populærmusikalske verdier. Studioteknikk, konsertproduksjon, subjektivitets-estetikk og visuelle virkemidler er det som utgjør den musikk-relaterte delen av feltet. Den ideologiske konteksten knyttet til kirkebrannene kan ikke tolkes som representativ for kulturen som helhet. Den generelle ekstremismen omhandler om det å perfektionere den musikalske stemningen. Denne stemningen utvikles og blir ivaretatt gjennom de audiovisuelle kanalene som er knyttet til produksjonen av musikken.

Hovedkonklusjonen for oppgaven er at den musikalske konteksten definert som norsk black metal reflekterer en musikalsk stemning som forsterkes av måten de ulike komposisjons, produksjons og visuelle parameterne utformes. Den okkulte referansen er mangfoldig og omhandler ikke bare referanser til en ideologisk tanke. I hovedsak utformes musikken etter et ideal om å opprettholde en autentisk musikalsk karakter. Det er sterke referanser mellom den narrative konteksten, den musikalske konteksten og estetikken bak produksjonen. Som nasjon er Norge enestående når det kommer til black metal-kontesten. Musikken har klare referanser til andre musikalske uttrykk og produksjonsidealene. Men det som skaper musikkens særegenhet er hvordan musikerne selv benytter personlige relasjoner til eget liv som utgangspunkt for stemningens kontekst. Enten det er en tanke om kritikk av populærkommersialismen eller det er konkrete geografiske parametere. Den fysiske konteksten rundt natur og referanser til Norges historiske og kulturelle kontekst er noen av de elementene som autentisiteten bak ideene er fundert i. Musikken er en del av kulturen og kulturen må analyseres ut i fra den *den musikalske konteksten*. Stemningene skaper musikken og musikken formes av stemningene. Norsk black metal er definisjonen av auditive stemningsbilder i en særegen og gjennomført kontekst.

KILDER

Litteratur

Arnett, Jeffrey Jensen 1996: *Metalheads: Heavy Metal Music and Adolescent Alienation*. Westview Press

Auslander, Philip 1999: *Liveness: Performance in a mediatized culture*. Routledge

Auslander, Philip 2006: *Performing glam rock. Gender and theatricality in popular music*. University of Michigan Press

Auslander, Philip 2009: «Musical Persona: The physical Performance of popular music», s. 303 – s. 315, i Derek B. Scott 2009: *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Ashgate

Bannister, Matthew 2006: *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. Ashgate

Bennett, Andy 2004: "Introduction", i Sheila Whiteley, Andy Bennett & Stan Hawkins 2004: *Music, Spac and Place: Popular music and cultural identity*. Ashgate

Bennett, Andy & Kahn-Harris, Keith (Eds.) 2004: *After Subculture: Critical studies in contemporary youth culture*. Palgrave. Macmillan

Berger, Harris M. 1999: *Metal, Rock and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience*. Wesleyan University Press

Berger, Harris M. & Fales, Cornelia 2005: "«Heaviness» in the Perception of Heavy Metal Guitar Timbres: The Match of Perceptual and Acoustic Features over Time", i Paul D. Greene & Thomas Porcello (Eds.) 2005: *Wired For Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Middletown, Connecticut. Wesleyan University Press.

Bossius, Thomas 2003: *Med framtiden i backspegeln. Black metal- och transkulturen. Ungdomar, music och religion i en senmodärn värld*. Göteborg. Daidalos AB

Bourdieu, Pierre 1995: *Distinksjonen: en sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oversatt av Annick Prieur og Theodor Barth. Oslo. Pax

- Brøvig-Hanssen, Ragnhild 2010: «Chapter 10: Opaque Mediatin. The Cut-and-Paste Groove in Dj Foods `Break`» i Anne Danielsen (Ed.) 2010: *Musical Rhythm in the age of digital reproduction*. Ashgate
- Christe, Ian 2004: *Sound of the beast: The complete headbanging history of heavy metal*. New York. Harper Entertainment
- Clayton, Martin 2003: “Chapter 4: Comparing Music, Comparing Musicology” i Martin Clayton, Trevor Herbert & Richard Middleton (Eds.) 2003: *The Cultural Study of Music*. New York and London. Routledge
- Cook, Nicholas 1994: *A Guide To Musical Analysis*. Oxford University Press
- Cook, Nicholas 1999: «Ch.11: Analysing performance and performing analysis», s. 239 – s. 261, i Nicholas Cook & Mark Everist (Eds.) 1999: *Rethinking Music*. Oxford University Press.
- Cope, Andrew L. 2010: *Black Sabbath and the rise of heavy metal music*. Ashgate
- Crowdy, Denis 2001: “The Guitar Cultures of Papa New Guinea: Regional, Social and Stylistic diversity”, s. 135 – s. 155 I Andy Bennett & Kevin Dawe (Eds) 2001: *Guitar Cultures*. Oxford. New York. Berg.
- Danielsen, Anne 2002: «Estetiske perspektiver på populærmusikk», s. 129 – s. 155. i, Jostein Gripsrud (Red.) 2002: *Populærmusikken i kulturpolitikken*. Norsk Kulturråd
- Danielsen, Anne 2006: *Presence and Pleasure: The Funk Grooves of James Brown and Parliament*. Middletown, Connecticut. Wesleyan University Press.
- Danielsen, Anne 2010: “Chapter 2: Here, There and Everywhere: Three Accounts of Pulse in D`Angelo`s `Left and Right`”, i Anne Danielsen (Ed.) 2010: *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*. Farnham. Ashgate
- Davies, Stephen 2003: «Chapter 28: Music», i Jerrold Levinson (Ed.) 2003: *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Oxford University Press
- d`Escriván, Julio 2012: *Music Technology. Cambridge Introductions to Music*. Cambridge University Press

Dibben, Nicola 2001: "Pulp, Pornography and Spectatorship: Subject Matter and Subject Position in Pulp's *This is Hardcore*", *Journal of the Royal Musical Association*, 126, pp. 83 – 106". S. 501 – 524 i Allan F. Moore (Ed.) 2007: *Critical Essays in Popular Musicology*. Ashgate

Fales, Cornelia: "Chapter 8: Short-Circuiting Perceptual Systems: Timbre in ambient and Techno Music", i Paul D. Greene & Thomas Porcello (Eds.) 2005: *Wired for sound: Engineering and technologies in Sonic Cultures*. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut

Farley, Helen 2009: "Chapter 4: Demons, Devils and Witches: The Occult in Heavy Metal Music", i Gerd Bayer (Ed.) 2009: *Heavy Metal Music in Britain*. Ashgate

Fast, Susan 2001: *In the houses of the holy. Led Zeppelin and the power of rock music*. Oxford University Press

Frith, Simon 1998: *Performing Rites: On the value of Popular Music*. Harvard University Press

Frith, Simon 2004: "What is Bad Music?", i Christopher Washburne and Maiken Derno (Ed.) 2004: *Bad Music: The Music We Love To Hate*. New York & London. Routledge.

Gates, Henry Louis 1988: *The signifying monkey. A theory of Afro-American literary criticism*. Oxford University Press

Goodrick-Clarke, Nicholas 2002: *Black Sun: Aryan cults, esoteric Nazism and the politics of identity*. New York University Press

Grandin, Ingemar 2005: "Chapter 11: The soundscape of the Radio: Engineering Modern Songs and Superculture in Nepal", i Paul D. Greene & Thomas Porcello (Eds.) 2005: *Wired for sound: Engineering and Technology in Sonic Cultures*. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut

Greene, Paul D. 2005: "Chapter One: Introduction; Wired Sound and Sonic Cultures", i Paul D. Greene & Thomas Porcello (Ed.) 2005: *Wired For Sound: Engineering and Technologies in Sonic Cultures*. Wesleyan University Press

Gripsrud, Jostein 2006: "Chapter one: Semiotics: signs, codes and cultures (adapted by Jason Toynbee and David Hesmondhalgh)" i Marie Gillespie and Jason Toynbee (Eds.) 2006: *Analysing Media Texts*. Open University Press

Goodrick-Clarke, Nicholas 2002: *Black Sun: aryan cults, esoteric nazism and the politics of identity*. New York University Press

Hagen, Ross 2011: "Musical Style, Ideology, and Mythology in Norwegian Black Metal", s. 180 – s. 199, i Jeremy Wallach, Harris M. Berger & Paul D. Greene (Eds.) 2011: *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music Around the World*. Duke University Press

Hawkins, Stan 2002: *Settling the Pop Score: Pop texts and identity politics*. Ashgate

Hawkins, Stan 2008: "Feel the beat come down: house music as rhetoric", s. 80 – s. 102, i Allan F. Moore (Ed.) 2008: *Analysing Popular Music*. Cambridge University Press. [Digitally printet version 2008]

Hawkins, Stan 2009: *The British Pop Dandy. Masculinity, Popular Music and Culture*. Ashgate

Hawkins, Stan and Niblock, Sarah 2011: *Prince: The Making of a Pop Music Phenomenon*. Ashgate

Inglis, Ian (Ed.) 2006: *Performance and Popular Music: History, Place and Time*. Ashgate

Jackson, Kimberly 2006: "Gothic music and the decadent individual", i Ian Peddie (Ed.) 2006: *The Resisting Muse. Popular Music and Social Protest*. Ashgate

Kahn-Harris, Keith 2003: «Death Metal and the Limits of Musical Expression», i Martin Cloonan & Reebee Garofalo (Eds.) 2003: *Policing Pop*. Philadelphia. Temple University Press

Kahn-Harris, Keith 2004: «The Failure of Youth Culture. Reflexivity, music and politics in the black metal scene», s. 95 – 111 i *European Journal of cultural studies*, vol.7, nr.1.

Kahn-Harris, Keith 2007: *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Berg. Oxford. New York

- Kassabian, Anahid 2009: "Music, Sound and the Moving Image: The Present and a Future?", s. 43 – s. 57, i Derek B. Scott (Ed.) 2009: *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Ashgate
- Keightley, Keir 2001: "Chapter 5: Reconsidering rock", i Simon Frith, Will Straw & John Strret (Eds.) 2001: *The Cambridge Companion to Pop and Rock*. Cambridge University Press.
- Kruse, Holly 2003: *Site and Sound. Understanding Independent music scenes*. Peter Lang
- Lindberg, Ulf, Gudmundsson, Gestur, Michelsen, Morten & Weisethaunet, Hans (Ed.) 2005: *Rock Criticism from the beginning: Amusers, Bruisers, & Cool-Headed Cruisers*. Peter Lang Publishing
- Lilja, Esa 2009: *Theory and analysis of classic heavy metal harmony*. Vantaa: The Finnish Music Library Association
- McAdams, Stephen. Depalle, Philippe & Eric Clarke 2004: "Chapter 8: Analysing Musical Sound" i Eric Clarke & Nicholas Cook (Eds.) 2004: *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects*. Oxford University Press
- McGuinness, Andy & Overy, Katie: "Ch. 14: Music, consciousness, and the brain: music as shared experience of an embodied present", i David Clarke & Eric Clarke (Eds.) 2011: *Music and consciousness: philosophical, psychological, and cultural perspectives*. Oxford University Press.
- McIver, Joel 2005: *Extreme Metal II*. Omnibus Press
- Middleton, Richard 1990: *Studying Popular Music*. Open University Press
- Middleton, Richard 2005: "Ch. 10: The Real Thing? The Spectre of Authenticity in Modern Musical thought" i Richard Middleton (Ed.) 2009: *Musical Belongings. Selected Essays*. Ashgate
- Middleton, Richard 2006: *Voicing the popular. On the subjects of popular music*. New York. Routledge
- Moore, Allan F. (Ed.) 2007: "Introduction" i Allan F. Moore 2007 (Ed.) 2007: *Critical Essays in Popular Musicology*. University of Surrey, UK. Ashgate

- Moynihan, Michael and Söderlind, Didrik 2003: *Lords of chaos. The bloody rise of the satanic metal underground*. Feral House
- Mudrian, Albert (Ed.) 2009: *Prescious Metal: Decibel presents the stories behind 25 extreme metal masterpieces*. Da Capo Press
- Negus, Keith 1996: *Popular Music in theory: an introduction*. Polity Press
- Negus, Keith 1999: *Music Genres and Corporate Cultures*. Routledge
- Noys, Benjamin 2010: “‘Remain true to the Earth!’ Remarks on the Politics on Black Metal”, i Nicola Masciandaro (Ed.) 2010: *Hideous Gnosis. Black Metal Theory Symposium 1*. <http://blackmetaltheory.blogspot.com> [printed version]
- Odden, Anders 2012: “What is Norwegian Metal?” Foreword in Per Ole Hagen 2012: *Norwegian Metal in concert*. Kolofon Forlag
- Partridge, Christopher & Christianson, Eric (Eds.) 2009: *The Lure of the Dark Side: Satan and Western demonology in popular culture*. London. Equinox
- Pillsbury, Glenn T. 2006: *Damage Incorporated: Metallica and the Production of Musical Identity*. New York & London. Routledge.
- Purcell, Natalie J. 2003: *Death Metal Music. The Passion and Politics of a Subculture*. Jefferson, N.C.: McFarland
- Richardson, John & Hawkins, Stan 2007: “Introduction”, s. 13 – s. 23, i John Richardson & Stan Hawkins 2007: *Essays on Sound and Vision*. Helsinki University Press
- Ruud, Even 1997: *Musikk og identitet*. Universitetsforlaget. Oslo
- Savage, Roger W. H. 2010: *Hermeneutics and music criticism*. New York and London. Routledge
- Scott, Derek B. 2003: *From The Erotic to the Demonic: On critical musicology*. Oxford University Press.
- Scott, Derek B. 2009: «Introduction», i Derek B. Scott (Ed.) 2009: *The Asgate Research Companion to Popular Musicology*. Ashgate

Skårberg, Odd Sjønnø 2003: *Da Elvis kom til Norge: Stilbevegelser, verdier og historiekonstruksjon i rocken fra 1955 – 1960*. Det historisk-filosofiske fakultet. Universitetet i Oslo

Small, Christopher 1998: *Musicking: the meanings of performing and listening*. University Press of New England

Svenkerud, Herbert 2000: *Engelsk-norsk-norsk-engelsk ordbok*. J.W. Cappelens Forlag a.s.

Toynbee, Jason 2000: *Making Popular Music. Musicians, creativity and institutions*. London. Arnold

Waksman, Steve 1999: *Instruments of desire. The electric guitar and the shaping of musical experience*. Harvard University Press

Waksman, Steve 2009: *This ain't the summer of love. Conflict and crossover in Heavy Metal and Punk*. University of California Press

Wallach, Jeremy, Berger, Harris M. & Grenne, Paul D. (Eds.) 2011: *Metal Rules The Globe. Heavy Metal Music Around The World*. Duke University Press

Walser, Robert 1993: *Running With The Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Wesleyan University Press

Walser, Robert 1997: "Out of notes": Signification, Interpretation and the Problem of Miles Davies", s. 147 – s. 168, i David Schwarz, Anahid Kassabian & Lawrence Siegel (Eds.) 1997: *Keeping score: music, disciplinarity, culture*. University Press of Virginia

Warner, Timothy: "Approaches to Analysing Recordings of Popular Music", i Derek B. Scott (Ed.) 2009: *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Ashgate

Webb, Peter: "Ch.4: Interrogating the production of sound and place: the Bristol phenomenon, from Lunatic Fringe to worldwide Massive", i Sheila Whiteley, Andy Bennett & Stan Hawkins (Ed.) 2004: *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. Ashgate

Weinstein, Deena 2000: *Heavy Metal: the music and its culture*. Da Capo Press

Wicke, Peter: "The Art Of Phonography: Sound, Technology and Music", i Derek B. Scott (Ed.) 2009: *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*. Ashgate

Whiteley, Sheila 2004: "Ch.2: '1, 2, 3 What are we fighting 4?' Music, meaning and 'The Star Spangled Banner'" i Andy Bennett (Ed.) 2004: *Remembering Woodstock*. Ashgate

Whiteley, Sheila, Bennett, Andy & Hawkins, Stan 2004: *Music, Space and Place: Popular Music and Cultural Identity*. Ashgate

Willis, Paul 2000: "On Subculture and Homology", i Derek B. Scott (Ed.) 2000: *Music, culture, and society: a reader*. Oxford University Press

Forelesninger

Hawkins, Stan 2011: *Subjectivity and agency in popular music*. Forelesning MUS4217, 03.03.11. Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo

Masterpublikasjoner

Hagen, Ross 2006: *Norwegian Black Metal: Analysis of musical style and its expression in an underground music scene*. Department of Music. University of Colorado.

Knapskog, Kristine 2006: *Norsk ekstrem metal: Bergensscenen – en lokalscene i et globalt perspektiv*. Hovedoppgave i etnomusikologi. Universitetet i Bergen

Lillegård, Eva 2009: *Ekstrem Metal fra 1990-tallet og frem til i dag. En utviklingsstudie*. Masteroppgave i musikkvitenskap. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet. Trondheim

Olsen, Arild Torvund 2005: *Svartmetallestikk. Plateumslagi til Darkthrone I ljøs av teiknlæra etter Pierce*. Masteroppgave i visuell kommunikasjon. Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Artikler

Camilleri, Lelio 2010: "Shaping sounds, shaping spaces", i *Popular Music (2010) Volume 29/2*. p.p. 199 – 211. Cambridge University Press

Dockwray, Ruth & Moore, Allan F. 2010: "Configuring the sound-box 1965 – 1972", i *Popular Music (2010), Volume 29/2*. p.p. 181 – 197. Cambridge University Press

Fossberg, Harald 2008: *Nyanser av svart*. Aftenposten, Oslopuls 25.05.08

<http://oslopuls.aftenposten.no/?service=redirect&sourceid=1272889> [besøkt 24.04.12]

Hawkins, Stan 2001: "Musicological Quagmires in popular music. Seeds of detailed conflict", i *Popular Musicology online*, issue 1; musicological critique [besøkt 20.04.12]

Zagorski-Thomas, Simon 2010: "The stadium in your bedroom: functional staging, authenticity and the audience-led aesthetic in record production", i *Popular Music (2010) Volume 29/2*. p.p. 251 – 266. Cambridge University Press

Diskografi

Darkthrone 1993: *Under A Funeral Moon*. CD with multimedia bonus interview. Peaceville Records.

Immortal 1993: *Pure Holocaust*. Osmose Productions

Immortal 2010: *The Seventh Date of Blashyrkh: Live at Wacken Open Air In Germany, August 2007*. Nuclear Blast

Intervjuer

Bjørnson, Ivar: Intervju i NRK P3s program *Pyro*, <http://www.nrk.no/nett-tv/klipp/166103/> [besøkt 01.03.12].

Hundvin, Eirik "Pytten": *Et djevelsk godt studio*. I studentavisa *Studvets*, på trykk og web, 11.11.09, nr. 30 http://old.studvest.no/tema.php?art_id=11783 [besøkt 24.04.12]

Kahn-Harris, Keith: *Metal Evolution: Ep. 6:11 – Thrash Metal*. Scott McFadyen & Sam Dunn (producer/director). <http://www.nrk.no/nett-tv/klipp/827577/> [besøkt 14.03.12]

Kristiansen, Sven Erik "Maniac": NRK Lydverkets *Black Metal Spesial*. <http://www.nrk.no/nett-tv/klipp/221001/> [besøkt 14.03.12]

Manheim, Kjetil: *Once Upon A Time In Norway: The History of Mayhem and the rise of Norwegian Black Metal*. Dvd-dokumentar. Martin Ledang & Pål Aasdal (Prod.)

Nagel, Gylve «Fenriz»: *20 år på den mørke trone*. Aftenposten, OsloPuls. 02.06.08. <http://oslopuls.aftenposten.no/?service=redirect&sourceid=2027716> [besøkt 20.03.12]

Nagel, Gylve «Fenriz»: *Slik begynte Darkthrone*. Aftenposten, OsloPuls 14.04.09. <http://oslopuls.aftenposten.no/musikk/article182583.ece> [besøkt 02.03.12]

Sjellum, Ted «Nocturno Culto»: *The Misanthrope* -

<http://www.youtube.com/watch?v=JzRnPmm1xwE&feature=fvvr> [besøkt 19.04.12]

Magasiner

Metal Hammer Norway, nr. 007, des/jan. 2011/2012, s. 66 – 70. Guro Juul andersen (Red.).
Guess Publishing AS.

Dokumentarer (Tv/Dvd/Internett)

Aites, Aaron & Ewell, Audrey 2010: *Until the Light Takes Us*. Factory 25 LLC

Dunn, Sam 2005: *Metal: A Headbanger`s Journey*. Star Media Entertainment

- Rinnie James Dio Interview: «Devil Horns Origin»:
<http://www.youtube.com/watch?v=BxQpGu-ZgtY> [besøkt 24.04.12]
- Metal: A Norwegian Black Metal Documentary
<http://www.youtube.com/watch?v=yjgri4YxsKQ> [besøkt 24.04.12]

Dunn, Sam 2012: *Metal Evolution*. Metal Evolution Productions Inc.

- Ep. 6:11 – Thrash Metal <http://www.nrk.no/nett-tv/klipp/827577/> [besøkt 24.04.12]
- Ep. 8:11 – NU Metal: <http://www.nrk.no/nett-tv/klipp/832441/> [besøkt 24.04.12]
- Ep. 9:11 – Shock Rock: <http://www.nrk.no/nett-tv/klipp/834082/> [besøkt 24.04.12]

Immortal 2010: *The Seventh Date of Blashyrkh: Live at Wacken Open Air In Germany, August 2007*. Nuclear Blast

Ledang, Martin og Pål Asdal 2008: *Once Upon a time in Norway. The history of Mayhem and the rise of Norwegian Black Metal*. Another World Entertainment

Skjellum, Ted «Nocturno Culto» 2007: *Nocturno Culto`s The Misanthrope*. Peaceville records

Nrk Lydverkets *Black Metal Spesial*. Tilgang Nrk-nett-tv: <http://www.nrk.no/nett-tv/klipp/221001/> [besøkt 20.03.12]

Websider

Moe, Jarle H.: <http://jarlehm.com/blog/> [besøkt 24.04.12]

Immortal: http://www.immortalofficial.com/blog/?page_id=184[besøkt 22.04.12]

Darkthrone: <http://www.peaceville.com/bands/2194> [besøkt 22.04.12]