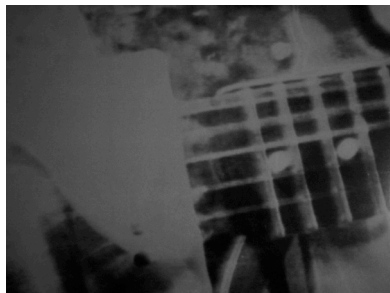


# *"When You Wake You're Still In A Daydream Nation"*

En undersøkelse av støygitarestetikk i et utvalg låter av  
My Bloody Valentine og Sonic Youth



Masteroppgave ved Institutt for Musikkvitenskap  
Universitetet i Oslo, februar 2006

**Henning Sandsdalen**

## **Forord**

Det å skulle skrive en masteroppgave, og ikke minst skrive den ferdig, er en lang og omstendelig prosess. Etter å ha jobbet med denne oppgaven i drøye ett og et halvt år er det en god følelse å se den nærme seg et ferdig resultat. Prosessen fra de første forsøkene på å utvikle idéene mine og frem til nå har vært lang og slitsom, men fremfor alt svært lærerik. Jeg vil rette en stor takk til professor Stan Hawkins for grundig og oppmuntrende veiledning underveis, samt et vell av faglig inspirasjon og engasjement. Ellers har hyggelige samtaler med mine medstudenter på musikkvitenskap av både faglig og mer hverdagslig karakter vært nyttige og inspirerende å ha med seg i oppgaveprosessen. Takk til Gaute Storsve for korrekturlesing og konstruktiv tilbakemelding. Takk til Sonic Youth og My Bloody Valentine for å ha laget musikken som har inspirert meg til å skrive nettopp denne oppgaven. Og sist, men viktigst, takk til min kjære Lene for språklig korrektur, tålmodighet og oppmuntringer underveis, og til vår fantastiske sønn Eilif. Dere får meg til å føle meg som verdens aller heldigste gutt.

Oslo, januar 2006  
Henning Sandsdalen

## Innhold

<b>1. Introduksjon.....</b>	<b>5</b>
Innledning.....	5
<b>1.1. Problemstilling.....</b>	<b>8</b>
"Gitarsentrisitet".....	8
Målsetninger.....	10
<b>1.2. Metodiske tilnærminger.....</b>	<b>10</b>
Musikkhistorisk tilnærming.....	10
Musikalsk analyse.....	12
Estetisk tilnærming.....	14
<b>1.3. Estetikkbegrepet, mot et lydestetikkbegrep.....</b>	<b>16</b>
Lydestetikk og lydideal.....	21
Støygitareestetikk.....	23
Populærmusikkforskning som et faglig grunnlag.....	25
<b>2. To Here Knows When</b>	
<b>Bølgende klangflater av støygitar i musikken til My Bloody Valentine</b>	
<b>2.1. Historisk del.....</b>	<b>30</b>
Innledning.....	30
Gitarbasert alternativrock i England.....	32
Formingen av My Bloody Valentine. Bakgrunn.....	33
My Bloody Valentine på Creation.....	36
<i>Loveless</i> .....	36
My Bloody Valentine etter <i>Loveless</i> .....	38
<b>2.2. Analyse av et utvalg låter fra My Bloody Valentines produksjon.....</b>	<b>39</b>
You Made Me Realise.....	39
(When You Wake) You're Still In A Dream.....	42
Loomer.....	43
To Here Knows When.....	46
Sometimes.....	47
Blown A Wish.....	49
What You Want.....	51

### **3. Expressway To Your Skull**

#### **Støygitarestetikk i musikken til Sonic Youth**

##### **3.1. Historisk del..... 53**

Innledning..... 53

En New York-spesifikk sammenblanding av punk og kunst..... 55

Mot et eget gitarideal; den tidlige utviklingen av Sonic Youth. Bakgrunn..... 58

Mot formingen av et band..... 59

Inspirasjon, påvirkning..... 60

Utviklingen av et nytt gitarvokabular. *Confusion is Sex*..... 61

Turnering i Europa. *Bad Moon Rising*..... 63

Fra SST til Geffen. Undergrunn til mainstream?..... 64

##### **3.1. Analyse av et utvalg låter fra Sonic Youths produksjon..... 67**

The Burning Spear..... 67

The World Looks Red..... 69

I Love Her All The Time..... 71

Expressway To Your Skull..... 74

Schizophrenia..... 76

Eric's Trip..... 79

Scooter+Jinx..... 82

Titanium Exposé..... 83

##### **4. Konklusjon..... 87**

**Litteraturliste..... 94**

**Diskografi..... 97**

**Sammendrag..... 98**

# 1. Introduksjon

## Innledning

Fredag 12. august 2005 var det duket for storfint besøk på Øyafestivalen i Oslo. Sonic Youth var booket inn til å avslutte på hovedscenen denne kvelden, og dette var en konsert det ble knyttet skyhøye forventninger til. Jeg, sammen med veldig mange andre, hadde sett frem til dette siden bandet ble bekreftet booket til festivalen måneder i forveien. Sonic Youth hadde ikke besøkt Oslo siden de var her i forbindelse med utgivelsen *Goo* tidlig på nittitallet. Dagen i forveien hadde også alternativheltene i Dinosaur Jr. spilt på festivalen som ledd i deres første turné med originalbesetningen på over femten år, og visstnok var det medlemmene i Sonic Youth som hadde overtalt dem til å begynne å spille sammen igjen og å bli med på festivalturné i Europa.

Det knytter seg mange paradokser til Sonic Youth, som navnet til tross har en snittalder oppunder femti. Bandets frontfigur Thurston Moore ser fortsatt svært ungdommelig ut der han høy og keitete står og vrenger signaturlyder ut av gitaren. Kona hans, bassist og gitarist Kim Gordon (som er bandets eldste), står fortsatt og hopper i midten med kort skjørt og lav reimføring. Bortsett fra det grå håret fremstår gitarist Lee Ranaldo også som svært ungdommelig og trommeslager Steve Shelley har samme overgrodde nerdesveis som han alltid har hatt. Musikken, låtene, gitarspillet og gitarstøyen fremstår som moden, men langt fra stagnert. Bandets to siste plater *Murray Street* (2001) og *Sonic Nurse* (2004) røper begge et band som er i stadig utvikling.

Setlisten denne kvelden var hovedsakelig hentet fra disse to platene med en og annen overraskelse fra tidligere album i tillegg. Mye av dette materialet fremstår som ganske neddempet, og det som slår meg er hvor vakkert det låter av de særegne gitarene til Ranaldo og Moore. Disse to, som fra tidlig på åttitallet til fulle utforsket elgitarens støymuligheter, spiller lyriske og melodiose gitarstemmer. Likevel er støygitarestetikken stadig vekk ikke for langt unna. I Sonic Youths univers har alltid det støyete blitt satt opp imot det melodiske. Jim O'Rourke, som ble med i bandet i perioden rundt *Murray Street*, ender opp med å spille de mest utagerende og støyete elementene i løpet av konserten. I ekstranummeret 'Expressway To Your Skull' blir i tillegg den svenske frijazzsaksofonisten Mats Gustaffson med og forsterker bandet, og settet avsluttes med en tjue minutter lang improvisert sekvens bestående av sakshyl og feedbackstøy som tar slutt på grunn av at festivalens konserter må være ferdig til klokken elleve (grunnet støybestemmelser ved utearrangementer). Man får inntrykk av at

egenlig kunne dette holdt på mye lenger, og undertegnende hadde i hvert fall ikke fått nok av Sonic Youths støygitarkaskader.

Hva er det som er så tiltalende med hvordan Sonic Youth låter? Hva er det som gjør dette bandet, og da spesielt gitarspillingen og lydestetikken deres, så unikt? Mulighetene for å skape nye lyder gjennom gitaren står som et veldig interessant og fascinerende emne for meg, og gjennom Sonic Youth har jeg blitt inspirert til å velge dette som tematikk for mitt masterarbeid. Gjennom dette bandet får man et godt inntrykk av det omfanget av lydlige muligheter som ligger innbakt i instrumentet elgitar. Konserten denne sommeren bekreftet for min egen del bandets status, samt rettferdiggjorde en studie av dette bandet og musikken deres.

Grunnlaget for denne oppgaven og min egen musikalske oppvåkning strekker seg tilbake til tiden rundt 1992, som er det året jeg fylte 13 år og skaffet meg CD-spiller og mine første CD'er. Denne gryende musikkbevisstheten og -interessen henger sammen med at Nirvana på denne tiden fikk en internasjonal hit med singelen *Smells Like Teen Spirit* og albumet *Nevermind*. Albumet hadde kommet ut i slutten av september året før og solgte til gull i løpet av noen uker (Azerrad 2002: 3). Fra første gang jeg hørte 'Smells Like Teen Spirit' fikk jeg følelsen av at dette var noe helt spesielt, at dette bandet representerte noe nytt og skilte seg ut fra den musikken jeg hadde vært eksponert for tidligere. Broren min og jeg begynte å følge med på *120 Minutes*, en programpost på MTV som var viet alternativ musikk, og ble gjennom dette programmet kjent med en masse band som var enten for små, alternative, eller ikke kommersielle nok for å oppnå vanlig spilletid på kanalen. Året 1991 står som det året undergrunnen plukkes opp av kommersielle krefter og blir (kanskje motvillig) en del av mainstreamen. Band som før spilte for lokale scener og turnerte rundt i et undergrunnsnettverk ble plutselig en del av populærkulturen. Filmen *1991 – The Year Punk Broke* (Geffen 1992) gir en interessant skildring av dette tidspunktet i musikkhistorien og viser blant annet liveopptak av Nirvana på turné i Europa sammen med Sonic Youth, Dinosaur Jr., Mudhoney og andre band fra amerikanske indiescener.

Det er viktig å påpeke at året 1991 ikke markerer at noe helt nytt ble til i denne sammenhengen, men at det heller er snakk om et resultat av at amerikansk undergrunn hadde bygd seg opp i løpet av åttitallet og dannet et stort nettverk av såkalte "independent labels" (derav klassifiseringen "indie"). Dette var uavhengige plateselskaper som var startet og drevet av musikkinteresserte idealister for å gi ut platene til band de kjente, spilte i selv, eller var fans av. Nøkkelen til å kunne drive en selvstendig label ligger i distribusjon, og ved å utveksle kataloger med labeler lokalisert i andre byer, samt utgi fanziner og selge plater per postordre, kunne de små selskapene få spredd musikken sin rundt i landet og det ble etter hvert skapt

store uavhengige nettverk som virket utenfor de kommersielle distribusjonskanalene. Labeler som Sub Pop, Touch & Go, Dischord, SST og en rekke andre står som pionerer og viktige eksponenter for indiebevegelsen. En annen viktig faktor er også oppblomstringen av såkalte collegeradiostasjoner som gjerne spilte musikk fra uavhengige labeler (de kommersielle FM og AM stasjonene spilte ikke alternativ musikk). Michael Azerrads bok *Our Band Could Be Your Life – Scenes from the American Indie Underground 1981 – 1991* (2002) gir et utfyllende bilde av denne utviklingen, og tar for seg utvalgte sentrale band i hvert sitt kapittel. Historiene om band som Butthole Surfers, Big Black, Dinosaur Jr., Black Flag, Sonic Youth og flere andre gir et godt bilde av hvordan scenene oppsto, og hvordan indiebevegelsen utviklet seg utover åttitallet. Boka er et grundig dokument for de musikalske strømningene i denne perioden, og utgjør viktig kildemateriale for en studie av alternativrock.

Alternativrock fikk en massiv påvirkning på min egen musikkpreferanse. Da min og broren min sin CD-samling i starten bestod av kun fire CD'er, var alle disse utgivelser med alternative band: *Dirty* med Sonic Youth, *Isn't Anything* og *Loveless* med My Bloody Valentine og *Bleach* med Nirvana. Faktisk så var det sånn at jeg syntes *Nevermind* låt for polert, og jeg endte dermed opp med å kjøpe det mer rufsete debutalbumet *Bleach* i stedet. My Bloody Valentine ble gitt ut av Creation, som var den viktigste indielabelen i England på denne tiden. 1991 og tiden rundt markerer ikke bare et gjennombrudd for amerikanske undergrunnsband, men også et gjennombrudd for alternativrock mer internasjonalt. Undergrunns scenen i England skiller seg ut fra den amerikanske blant annet ved at det i starten var få band som var opptatt av å utvikle en gitarbasert lydestetikk. The Jesus and Mary Chain og My Bloody Valentine kan ses som unntak fra dette, og disse bandenes påvirkning, og kanskje spesielt My Bloody Valentines, inspirerte en rekke band som fulgte i deres fotspor. Band som Ride, Swervedriver, Lush og mange andre fulgte opp My Bloody Valentines drømmende, duse lydbilde og denne retningen har senere blitt kalt "shoegazer" (fordi bandmedlemmene angivelig ser ned på føttene sine når de spiller). I motsetning til hardcore scenen i Amerika, der bandene ofte hadde sitt utspring fra mindre steder, så var scenene i England heller knyttet opp mot undergrunns miljøene i de store byene (som Manchester og London).

Hensikten med denne oppgaven er ikke å lage en samlet oversikt over indiebevegelsen og alternativrocken i tiden rundt 1991. Men jeg vil peke på et viktig aspekt ved dette gjennombruddet som danner et kjernepunkt for hva jeg vil ta for meg i oppgaven og hva som interesserer meg, og det er det faktumet at alle disse bandene er gitarbasert. Hvis man skal peke på ett felles kjennetegn i denne musikken, så er det den spesifikke bruken av elektrisk gitar og utviklingen av nye lydidealer gjennom gitaren som gjør seg mest gjeldende (ved

diskusjon av gitar og gitarestetikk i denne oppgaven er det utelukkende elektrisk gitar det er snakk om dersom ikke annet er spesifisert). Det er dette oppgaven min skal dreie seg om.

For meg representerer denne perioden en innovasjon innen rockeestetikken som var med på å reaktualisere gitaren innenfor denne tidsperioden. Jeg mener ikke med dette å si at gitaren var fraværende innen rock og populærmusikken på åttitallet, selv om det også kunne vært interessant å betrakte den overveldende synthbruken innen åttitallets populærmusikk i et slikt perspektiv. Gitaren var i aller høyeste grad tilstede, og da spesielt innenfor heavy metal, trash og andre former for tyngre rock. Utvikling av *den* gitarestetikken er også viktig, men jeg mener at gitarbruken i alternativrocken representerer en motpol til heavy metal-estetikken og en fornyelse innen gitarlyd og gitarbruk som skiller seg markant ut fra denne. Det er nettopp denne innovasjonen innen lydestetikk som interesserer meg mest og som jeg vil beskrive som "støygitarestetikk". Av de aktuelle bandene innen indiebevegelsen i denne perioden har valgt ut to band som jeg vil vie hver sin case study: My Bloody Valentine og Sonic Youth. Jeg har valgt ut disse bandene fordi jeg mener de skiller seg klart ut som de aller viktigste innovatørene innen gitarbruk i denne perioden. De representerer individuelle lydidealer og lydestetikk, og ulik bruk av gitarstøy. Samtidig representerer de forskjellig geografisk opprinnelse ved at Sonic Youth er fra Amerika og My Bloody Valentine fra Irland/Storbritannia. De to bandene deler det kjennetegnet at de kom med et nytt bidrag til populærmusikken som skiller dem ut fra tidligere musikk og også egen samtid. Jeg ser dem som så godt som like viktige innen fornyelsen av gitarbruk og rockeestetikk i perioden opp mot slutten av åttitallet og tidlig på nittitallet, og begge bandene har hatt stor påvirkningskraft både i egen samtid og i ettertid.

## 1.1. Problemstilling

### "Gitarsentrisiet"

I denne oppgaven er jeg opptatt av hvordan mulighetene som ligger i elgitaren utforskes og utnyttes for å skape nye lyder og teksturer. Instrumentet og estetikken rundt fornyes gjennom å finne frem til nye teknikker og spillemåter. Elgitaren utgjør en forutsetning for denne fornyelsen og fungerer dermed som et verktøy for å utvikle nye musikalske stilarter og retninger. Steve Waksman er også opptatt av kraften og mulighetene som ligger i gitaren. Waksman undersøker i sin bok *Instruments Of Desire* (2001) hvordan elgitaren har blitt integrert inn i et mangfold av eksisterende musikalske kontekster, og hvordan den har redefinert disse kontekstene og skapt nye kunnskapsfelt innenfor populærmusikkhistorien



(Waksman 2001: 10). Robert Walser er også "guitarocentric" i sin tilnærming til heavy metal ved at han søker å komme "beyond the vocals", og de viktigste låtskriverne og solistene innen genren han studerer er gitarister (Walser 1993: xv). Walser går inn på spesifikke utstyrvalg og påviser viktigheten av bevissthet i forhold til spesifikt utstyr i musikerens søken etter "riktig" lyd med Eddie Van Halen som eksempel:

Van Halen himself helped develop the sounds upon which his techniques depend by experimenting with a Variac voltage control that made his amp sound "hotter". Van Halen also built some of his guitars himself, and this knowledge of guitar construction and modification affected his playing, just as his musical imagination drove the technological experiments (Walser: 69).

Dette fokuset på spesifikke utstyrvalg i forbindelse med å oppnå en bestemt lydestetikk vil også være sentralt i mitt eget arbeid i denne masteroppgaven. I tillegg til å ha et fokus på selve gitarbruken og gitarspillingen, er jeg også opptatt av hvordan bestemte typer gitarer og utstyr har betydning i formingen av en særpreget lydestetikk, noe som utgjør en mer teknologisk rettet side av problemstillingen. Ut ifra denne overbevisningen vil jeg gå inn på de ulike musikernes utstyrpreferanser og se på hva de legger til grunn for de valgene de gjør på denne fronten.

Valg av gitarer og utstyr har også stor betydning for bandenes visuelle fremtreden i livesammenheng, bandbilder og platecoverkunst. Musikerens forhold til sine instrumenter og sitt utstyr er sentralt i så godt som all slags musikalsk virke, og da gjerne spesielt viktig innenfor denne musikken (alternativrock) der forsterkere og gitarer blir utnyttet og tynet maksimalt for å oppnå de lydene og lydbildene musikerne er ute etter. Dette er viktige aspekter som jeg vil forsøke å belyse i forhold til begge bandene. En formulering av problemstillingen lyder som følger: Hvordan og hvorfor utgjør gitaren og en utviklet støygitarestetikk et kjernepunkt for lydestetikken til Sonic Youth og My Bloody Valentine? Hva kjennetegner de ulike stilskeperne i de to bandene og hva ligger til grunn for den lydestetikken som kommer til uttrykk i musikken deres? Denne problemstillingen leder inn på et delproblem som dreier seg om bruken av estetikkbegrepet, og da særlig i forbindelse med rockrelatert musikk: Hva legger jeg til grunn for min bruk av estetikkbegrepet? Er det spesielle problemer som oppstår i møtet mellom estetikk og rockrelatert musikk?

Dette problemet vil jeg møte ved å diskutere estetikkbegrepet ut ifra dette problemfeltet og komme frem mot en definisjon av lydestetikk. Begrepet lydestetikk vil utgjøre et av de sentrale begrepene i oppgaven, og jeg vil forvare å bruke dette begrepet på linje med begrepet sound.

## **Målsetninger**

Gjennom føringene som legges i problemstillingen søker denne oppgaven å belyse hvordan det jeg beskriver som støygitarestetikk utgjør et kjernepunkt i lydestetikken til Sonic Youth og My Bloody Valentine. Gjennom analyse av et utvalg låter fra de to bandenes produksjon er det et mål å gi et rikt bilde av hvordan stilskaperne i disse bandene utnytter gitarens muligheter, og hvordan denne bruken er avgjørende for bandenes unike lydestetikk.

Før jeg kommer inn på de to bandene i hver sin case study vil jeg utdype min egen forståelse og bruk av estetikkbegrepet i denne oppgaven i tråd med delproblemet beskrevet ovenfor.

I denne masteroppgaven har jeg satt sammen et metodeapparat av tre ulike tilnærminger. Disse er tenkt å fungere i sammenheng og har som mål å sammen belyse og gi svar på problemstillingen. Gjennom historisk kartlegging ønsker jeg å sette bandene inn i en kontekst og gi dem en musikkhistorisk plassering. Dette utgjør en historisk tilnærming. Videre vil jeg gjennom musikalsk analyse redegjøre for spesifikke musikalske aspekter og forløp. Med utgangspunkt i den historiske tilnærmingen og musikalsk analyse vil jeg komme inn med en personlig estetisk tilnærming som vil søke å utdype og utfylle det som kartlegges i de to foregående. Gjennom arbeidet og empirien som fremlegges gjennom dette analyseapparatet er det et uttrykt mål å gi mening til begrepene støygitarestetikk og lydestetikk. Nedenfor vil jeg redegjøre mer i detalj for hva jeg legger i de ulike metodiske innfallsvinklene.

## **1.2. Metodiske tilnærminger**

### **Musikkhistorisk tilnærming**

Innenfor det tverrfaglig pregede populærmusikkfeltet er det lite av ren historieskriving lik den vi finner innenfor tradisjonell musikkhistorie, altså den vestlige kunstmusikkens historie.

Kunstmusikkens historie har blitt grundig dokumentert gjennom store faktaverk fra musikkvitenskapens begynnelse, og hovedlinjer og genealogier har blitt nøye kartlagt. På bakgrunn av dette arbeidet har det blitt skissert en entydig kanon for kunstmusikkens historie. Historieskrivingen innenfor populærmusikkfeltet er mer uoversiktlig og består, heller enn av akademiske arbeider, i hovedsak av rockebiografier og autobiografier som ofte er skrevet av musikkritikere fra de store aktørene innen populærmusikkpressen. Når det gjelder rock, og kanskje spesielt alternativrock, er materialet av spredt karakter. Gjennom å sette sammen et

lappeteppes av ulike bøker, samt intervjuer, konsertanmeldelser og annet materiale kan man oppnå en viss oversikt over feltet og de aktørene man interesserer seg for. Odd Skårberg skriver i kapittelet 4 i sin doktoravhandling *Da Elvis kom til Norge* (2003) om historiserende prosesser i rock'n'roll på 1950-tallet (Skårberg 2003: 198-199). Med dette mener han å ta for seg de temaer som litteraturen holder fram som særlig betydningsfulle for stilen og som er med på å forme vårt bilde av denne musikken i ettertid. Ifølge Skårberg har populærmusikkforskningen siden begynnelsen av nittitallet tatt opp hvordan vi imøtegår fortidens populærmusikk, og et begrep om dialog har vært fremtredende her (ibid.).

Selv om musikken og tiden jeg skal ta for meg i denne oppgaven er mye nærmere (1980 til tidlig 1990-tallet) i tid enn Skårbergs 1950-tall, begynner det også å bli en stund siden. Det er viktig å reflektere over sitt eget historiske perspektiv, og sin mulighet til å forstå en tidligere historisk periode. Man må være seg bevisst at den oppfatningen man har av fortiden er preget av ens nåværende forståelseshorisont. Hva vil jeg se som historiserende prosesser i litteraturen jeg leser? Slik jeg forstår Skårberg er det snakk om de kjernehendelser som definerer stilen eller som virker instrumentelle for å føre den videre (ibid.). Jeg tror det er viktig å forsøke å fatte de aspektene ved bandene jeg tar for meg her i denne oppgaven som ligger til grunn for deres posisjon ikke bare i egen samtid, men også i dag.

I møtet med litteraturen er det viktig å forholde seg kritisk til det man leser, og for min egen historieskriving velger jeg kildekritikk som en metodisk overbygning. Det å sammenstille flere kilder og se dem opp mot hverandre er viktig for å oppnå en bredere forståelse av tiden og musikken jeg skal skrive om. Det å orientere seg i et mangfold ulike typer kilder utgjør en stor utfordring og det er viktig å holde seg til det som er relevant. Kildematerialet mitt omfatter bøker, artikler, intervjuer, diverse internettkilder, konsert/dokumentarfilm, plater og linernotes. Ut ifra dette vil jeg forhåpentligvis kunne sette sammen gode beskrivelser av Sonic Youth og My Bloody Valentine.

Richard Middleton hevder at for å kunne studere historisk lokaliserte former for populærmusikk er det nødvendig å plassere dem innenfor konteksten av hele det musikkhistoriske feltet (Middleton 1990: 11). Poenget her er at man ikke kan oppnå noen historisk forståelse av en form for populærmusikk ved bare å se på denne isolert. Et av Middletons eksempler går på at for å kunne gi en tilfredstillende analyse av modalitet i rock, må man også ta for seg den modale folkesangens tilbakegang i sin opprinnelige sosiale kontekst, oppblomstringen av urban folk-musikk, komponisters bruk av modalitet, gjenoppdagelsen av modal middelalder- og renessansemusikk også videre (ibid.: 12). Hele dette feltet som kartlegges her er i stadig bevegelse, og noen bevegelser er viktigere enn andre. Middleton skiller, gjennom Gramsci, mellom to strukturplaner der bevegelsene foregår:

"Situation", som er de dypeste, organiske strukturene av sosial forming. Bevegelser på dette planet er fundamentale og relativt permanente. Det andre planet, "Conjuncture", dreier seg om lettere, mer flyktige karakteristiske trekk. Disse er knyttet til de organiske strukturene, men endres raskere og mindre betydningsfullt (ibid.).

I mitt tilfelle dreier det seg da om å kartlegge gitarbruk innenfor populærmusikkfeltet i perioden jeg tar for meg her i oppgaven. Her er det også geografiske forskjeller mellom bandene som har betydning for deres respektive kontekstualisering. Sonic Youths amerikanske/New York-spesifikke kontekst skiller seg markant fra My Bloody Valentines engelske/London-spesifikke kontekst. I England var syntbruken, også innenfor mer alternativ musikk, mer dominerende enn i Amerika. I amerikansk kontekst var indiebandene på åttitallet i hovedsak gitarbaserte.

### **Musikalsk analyse**

Den tradisjonelle musikkvitenskapen støter på flere problemer i møtet med populærmusikk, og har ut ifra dette blitt grundig kritisert<sup>1</sup>. Blant annet er et av problemene at terminologien er upassende og gir lite mening i forsøk på å forklare musikalske aspekter ved populærmusikk. For eksempel kan populærmusikken fort leses som statisk og enkel på grunn av manglende harmonisk oppbygning eller minimale forløpsstrukturer. Musikkvitenskapen har tradisjonelt hatt et fokus på tonehøyde, struktur og harmoniske fenomener, mens det er lite fokus på rytmiske elementer og klangfarge ("timbre"). En grunn til dette er at musikkvitenskapen er notesentrert, at man ser musikken i sammenheng med et partitur. Dette fører til at musikkviteren favoriserer de musikalske egenskaper som lettest lar seg illustrere gjennom notasjon. Et annet problem er en dominerende estetikk som favoriserer transcendens; musikalsk mening knyttes opp mot et opphøyet, idealisert bilde av "verket". Det analytikerens hører er antatt å samsvare med det idealiserte verket og muligheten for alternative auditive lesninger blir forkastet til fordel for én ideell lesning (Middleton 2000: 4).

I forsøk på å løse disse problemene har det blitt utviklet en "ny musikkvitenskap"<sup>2</sup>, et teoretisk rammeverk tenkt spesifikt for å forstå populærmusikk, som har kommet med forslag til nye måter å høre harmonier på ved å se akkordrelasjoner og harmonisk forløp løsrevet fra det funksjonsharmoniske. Man har kommet opp med nye modeller for rytmisk analyse, styrt fokuset mer over på klangfargenyanser og tonehøydemanipulasjoner, funnet måter å forstå teksturer og former på som relaterer til generisk og sosial funksjon, samt løsrevet seg fra det

---

<sup>1</sup> For eksempel i Middleton (1990), Moore (2001) Walser (1993).

<sup>2</sup> Blant annet McClary og Walsers artikkel 'Start Making Sense!' tar opp dette (Frith og Goodwin (red.) (1990) *On Record*).

notesentrerte perspektivet (ibid.). Nye notasjonsformer har blitt utviklet i form av sensitiv transkripsjon og grafisk fremstilling<sup>3</sup>, og vanlig notasjon blir heller ikke sett på som et så stort problem lenger. Det har blitt klart at hvordan notasjonen benyttes innenfor en analysemetode er viktigere enn selve notasjonens iboende egenskaper.

Det har vært omfattende debatter om musikkvitenskapelig tilnærming til populærmusikk. Problemet går altså ut på at det musikkvitenskapelige begrepsapparatet er utviklet for å beskrive den vestlige kunstmusikken, og å forholde seg til notert musikk. Innenfor populærmusikk, og i musikken til Sonic Youth og My Bloody Valentine, er det de aspektene ved musikken som ikke lar seg fange av et notebilde som er de mest interessante. Utgangspunktet er også vidt forskjellig i at der vestlig kunstmusikk er skapt på et partitur av én komponist, består populærmusikalske låter gjerne av et stort lappeteppe av ulike bidragsytere og uten noen enestående opphavsmann<sup>4</sup>. Allan F. Moore sier at en direkte bruk av konvensjonell musikkvitenskap på rock leder til gale konklusjoner (Moore 2001: 5). Metoden man bruker må tilpasses de ulike forutsetningene og utfordringene i rock. Moore velger å benytte notasjon i sine analyser, men da kun som enkle illustrasjoner og ikke som sentrale elementer. Robert Walser benytter i *Running With The Devil* (1993) ekstremt detaljerte transkripsjoner av Van Halens hårreisende gitarløp som en sentral del av sitt argument<sup>5</sup>. Også David Brackett benytter veldig nøyaktige og til tider omstendelige transkripsjoner i sine analyser, blant annet i behandlingen av James Brown (Brackett 2000: 108-156). I tillegg til notasjon benytter Brackett også andre former for representasjon gjennom grafiske blokker og "spectrum photos" som viser musikkens frekvensspekter.

Dessuten er rocken og popens primære medium innspillingen<sup>6</sup>, der en lang rekke variabler har vært med på å forme akkurat det stykket musikk som finnes på én bestemt plate. Den unike innspillingen og plateutgivelsen utgjør det studieobjektet et unikt partitur utgjør innenfor klassisk musikk. I denne oppgaven vil jeg begrense meg til å se på innspilte og utgitte versjoner av låter.

Jeg vil benytte enkel transkripsjon i analysedelene til å illustrere enkelte melodi-elementer og basslinjer. Ellers er målet med den musikalske analysen å gi oversikt over låtstrukturer, harmoniske aspekter, samt instrumentarie og arrangementsdetaljer. Denne redegjørelsen skal skape et fundament for den videre estetiske diskusjonen. Analysene skal

---

<sup>3</sup> For eksempel i Brackett (2000).

<sup>4</sup> Dette aspektet kobles ofte sammen med Roland Barthes' klassiske tekst *The Death of the Author* fra *Image-Music-Text*. Blant annet Brackett tar opp dette (Brackett 2000: 14-17).

<sup>5</sup> For eksempel transkripsjonen av Van Halens *Eruption* på side 71-73 som beskrives som "new virtuosity" og ellers i kapittel tre (Walser 1993: 57-107).

<sup>6</sup> Kjerneargumentet til Gracyk (1996) går ut på at rockens estetikk er fundert i innspillingen og innspillingsteknologi (se Gracyk 1996, kapittel 1,2 og 3).

ikke bli for omstendelige, men heller gi en kartlegging for å vise gitarenes rolle i lydforløpet og lydbildet. For å kunne gi et bilde av variablene og spennvidden i Sonic Youths og My Bloody Valentines gitarvokabular er det viktig å kunne gå inn på aspekter ved flere låter, som igjen er fra ulike plater som representerer ulike stadier i produksjonen deres. Slik blir det mulig å skissere opp en utvikling av støygitarestetikken i de to bandene.

Når det gjelder harmonikk så kreves det en tilnærming som går langt utover det funksjonsharmoniske i disse låtanalysene. Slik som kritikken mot tradisjonell musikkvitenskapelig tilnærming (diskutert ovenfor) indikerer, gir det sjelden mening å snakke om kadenser og akkordforbindelser i tradisjonell, funksjonsharmonisk forstand i møtet med rockrelatert musikk. Harmonikken og akkordforløpene er skapt ut ifra andre premisser, og tilnærmingen de må møtes med må derfor endres. Fokuset må skiftes over fra harmonisk bevegelse til teksturer og klangfarger, mikrotonalitet, klanglige effekter og virkemidler, manipulering av lyd og selve utøvelsen (Moore 2001: 18-19). Videre må man også ta for seg riffstrukturer og deres betydning i låtforløpet. I stedet for å være strukturert gjennom harmonisk bevegelse er rock og rockrelatert musikk, spesielt i forbindelse med gitarbaserte gener, sentrert og strukturert rundt unike riff.

### **Estetisk tilnærming**

I form av en mer personlig estetisk tilnærming vil jeg gå inn på elementer i musikken som jeg kartlegger gjennom musikalsk analyse. Jeg velger å kalle dette en personlig empiri, altså bevismaterialet jeg legger til grunn for påvisningen av støygitarestetikken i musikken til Sonic Youth og My Bloody Valentine. Ved å beskrive og vise konkrete gitargenererte elementer i musikken vil jeg forsøke å få frem et rikt bilde av hva jeg legger i begrepet støygitarestetikk, og vise hvordan dette fremstår i musikken og virket til de to bandene. I denne tilnærmingen ligger min fortolkning av de musikalske hendelsene, som vil sammen med den musikalske analysen vil være med på å underbygge kjerneargumentet i denne masteroppgaven. Jeg vil forsvare at Sonic Youth og My Bloody Valentine innehar helt sentrale roller innen fornyelsen av elgitaren og gitarvokabularet før og rundt 1990, og at begge band har hatt stor betydning for den videre utviklingen av rockrelatert musikk etter dette, og fortsatt har det i dag. Som et fokus for en estetisk tilnærming velger jeg å ta i bruk Allan Moores begrep "sound-box":

For rock, the 'strand' of texture is often equivalent to 'instrumental timbre'. It can best be conceived with reference to a 'virtual textural space', envisaged as an empty cube of finite dimensions, changing with respect to real time (almost like an abstract, three-dimensional television screen). This model is not dissimilar to that employed intuitively by producers, but I shall refer to it as the 'sound-box' rather than

the 'mix' to indicate that my analysis privileges the listening rather than the production process (Moore 2001: 121).

Ifølge Moore kan vi se et instruments klangfarge (timbre) i sammenheng med et virtuelt teksturalt rom, som han kaller sound-box. Moore poengterer at denne termen refererer til en lytterposisjon; at det man studerer et ferdig lydprodukt og skiller det fra selve produksjonsprosessen. Dette er et viktig poeng som fremhever at produksjonen vi hører på er et ferdig produkt og ikke underveis i en prosess. Hensikten her er å analysere hvordan de ulike lydene orienterer seg innenfor en sound-box. Lydene er organisert vertikalt og horisontalt i lydbildet (derav boks, som en TV), men det er også snakk om en dybde dimensjon (depth). Videre analyseres tettheten (density) i lydbildet, og eventuelt om det er hull i soundboxen; områder som ikke er utnyttet eller som er luftigere enn andre. Er lydbildet balansert? Er det skjevheter innen soundboxen? Lydene orienteres ut ifra frekvensrespons, og noen lyder kan være kompakte og direkte, mens andre dekker et stort frekvensspekter.

Gjennom dette perspektivet vil jeg foreta en analyse av Sonic Youths og My Bloody Valentines lydestetikk slik den fremstår i de ulike låtene. Ved å orientere de ulike lydkildene innenfor sound-box begrepet vil jeg kunne gi gode beskrivelser av de ulike produksjonene. Jeg vil også vurdere elementer fra de forskjellige låtene opp imot hverandre.

I denne tilnærmingen kommer jeg også inn på en mer grundig vurdering av aspekter rundt lydestetikk som har å gjøre med produksjonsdetaljer og konkrete utstyrsvalg. For meg har valg av spesifikke gitarer, forsterkere, effektbokser og andre lydskapende elementer stor betydning for hvordan lydestetikken fremstår. En viktig del av mitt argument er at denne bevisstheten i forhold til spesifikt utstyr utgjør et sentralt element av støygitarestetikken til Sonic Youth og My Bloody Valentine. Videre mener jeg at man ikke kan diskutere produksjon og lydestetikk uten å inkludere disse teknologiske aspektene i beskrivelsen. Når det gjelder gitarestetikk har utstyrsvalg også en viktig visuell side ved at det er bestemmende for et bands ikonografi i videoer, på konserter og også ofte på platecovere<sup>7</sup>.

I en personlig estetisk tilnærming ligger det innbakt at de beskrivelsene jeg kommer med er subjektive. Mine måter å beskrive musikalske elementer på, samt valgene jeg gjør i forhold til hva jeg vil fokusere på, utgjør en viktig del av empirien som legges frem i dette arbeidet. Målet er å forankre disse subjektive beskrivelsene i musikalsk analyse, og kontekstualisere dem gjennom de historisk vinklede passasjene. Tanken er at de tre ulike

---

<sup>7</sup> Som en illustrasjon kan man nevne at My Bloody Valentines *Loveless* (1991) har nærbilde av en Fender Jazzmaster på forsiden og nærbilde av en Fender Jaguar på baksiden. Begge bildene er hentet fra videoen til låten 'To Here Knows When' fra samme album.

tilnærmingene jeg benytter meg av i arbeidet skal utfylle og belyse hverandre. Ut ifra dette rammeverket vil jeg gi en best mulig beskrivelse av støygitarestetikken slik den fremstår i musikken til Sonic Youth og My Bloody Valentine. I den subjektive empirien ligger min egen fortolkning av de musikalske hendelsene. Det er et mål å ikke bare vise hva som skjer i de ulike låtene, men også presentere en egen tolkning av disse momentene, noe som plasserer mitt prosjekt innenfor en hermeneutisk tradisjon.

### 1.3. Estetikkbegrepet, mot et lydestetikkbegrep

Jeg vil ikke her gå inn på en omfattende debatt rundt filosofisk estetikk og dens historie, men heller avgrense min egen bruk av estetikkbegrepet i denne oppgaven, samt knytte opp til estetisk faglitteratur jeg støtter meg på i min oppfatning av det jeg kaller "støygitarestetikk". I denne litteraturen søker forfatterne å tilnærme seg problemene som oppstår i møtet mellom filosofisk estetikk og populærkulturelle fenomener, deriblant rockrelatert musikk. Theodore Gracyk søker i boka *Rhythm and Noise* (1996) å skissere opp en omfattende "Aesthetics of Rock", altså en estetikk viet rockemusikken. I bokas siste kapittel, 'Sign O' the Times: Ideology and Aesthetics', tar Gracyk opp de ideologiske dimensjonene ved det å skulle sammenstille filosofisk estetikk og rock. Gracyk argumenterer for at sammen med den filosofiske estetikken følger det et ideologisk vedheng, grunnet tilknytningen og båndene til høykunsten og finkulturen gjennom tre århundre. Filosofisk estetikk tilnærmer seg sine emner som autonome objekter, og et godt kunstverk tenkes å inneholde en form for transcendens. Populærkulturens verdisyn kolliderer med det verdisynet som ligger til grunn for kunstverdenen og estetikken. Siden estetikk setter kunst - som skal være autonom - opp mot det kommersielle, vil enhver "rockens estetikk" være farget av det faktum at rocken er klart fundert i opptaksteknologi (noe som utgjør Gracyks hovedargument) og dermed uatskillelig fra den moderne musikkindustriens kommersielle virkemåter (Gracyk 1996: 207).

Det å finne ut hva rock "er" viser seg også problematisk: "Issues of ontology - worries about what a rock text is - are a straitjacket on rock. Existing as a social category, rock eludes or supersedes aesthetics" (ibid.). Det at rocken knyttes opp mot bestemte sosiale kategorier gjør at den fjerner seg fra estetikken. På en annen kant ligger bekymringen for at kunstverdenen og dens estetikk kan invadere rocken og populærkulturen: "The world of art can "stage a raid into Popular Culture"" (Roger Taylor sitert i Gracyk 1996: 211).

Gracyk går videre med å ta for seg problemene med estetikkens ideal om autonomi.



Estetikken må å nyte kunst på, gjennom desinteressert kontemplasjon, samt idealet om det autonome kunstverk, passer dårlig på rock: "[...] rock's love affair with noise and visceral punch are contrary to disinterestedness [...] where autonomous art is typically "the act of an individual, "we have seen that rock is most often collaborative" (ibid.: 212). Videre utdypes forskjellene ved at høykunsten gjerne krever en form for kulturell kapital for å kunne forstås, og mindre utdannet publikum vil enten forvirres eller miste interessen (i henhold til Bordieus distinksjoner). Oppfattelsen av en skillelinje mellom en høykunst som er singulær og stabil i sin meningsproduksjon, og en flyktig populærkultur, holder, ifølge Gracyk, ikke mål. Populærmusikken inneholder også lange linjer og stabilitet. Gracyk trekker frem flere eksempler på dette. Blant annet nevner han at Kurt Cobain ble inspirert til å begynne å spille av en plate med Black Flag som var gitt ut tre år før han hørte den, og at en gjeng håndverkere i et offentlig bygg som hører på gammel Rolling Stones ikke trenger å ha noen tanke for at de "overskrider populærkulturelle normer" (ibid.: 214). Gracyk anser motsetningen mellom populær smak og desinteressert "lovlig" smak å stamme fra lesninger av Kant, men han argumenterer for at dette er konklusjoner som Kant selv egentlig ikke fremholder. Heller enn å forsvare kunstens autonomi, argumenterer Gracyk, forsvarer Kant bestemte estetiske dommers autonomi. "[...] Kant offers his analysis of such judgments only as a theory of beauty. He never treats it as a theory of *art*" (ibid.: 215). Kant får skylden, men "kunst for kunstens skyld" er, ifølge Gracyk mer et resultat av romantisk 1800-tallstenkning.

Paradoksalt nok ligger rockens relative autonomi i at den distanserer seg fra det gamle autonomiidealet. "The categories and codes used in producing and listening to it reflect twentieth-century commodity culture rather than the drawing rooms, theaters, and salons that nurtured fine art, "pure" taste , and the "high" aesthetic" (ibid.: 218). Siden rockens publikum forkaster den desinteresserte kunstnyttelsen, unngår rock å bli koblet sammen med noen spesifikk sosial institusjon.

Gracyk trekker frem Andrew Goodwin, som argumenterer for at populærkulturen ikke kan nå et bredt publikum gjennom å spille på pastisj. Brorparten av publikum vil ikke kjenne til kildene og referansene, og de bryr seg heller ikke. De responderer heller til Whitney Houston enn Laurie Anderson (som blir sett på som "darling of postmodernism") (ibid.: 221).

Lawrence Grossberg argumenterer for å inkludere rocken innenfor postmodernismen. Grossbergs "ideology of authenticity" avhenger av en bestemt type sensibilitet som baserer seg på og revurderer forholdet mellom optimisme og kynisme (Grossberg 1992: 209). I begynnelsen skilte rocken seg klart ut fra ren underholdning. Grossberg skiller mellom "inauthentic rock" og "authentic rock". Skillet går på at den "ikkeautentiske" rocken domineres av økonomiske interesser og har mistet sin politiske brodd, mens "autentisk" rock

avhenger av å skildre private, men vanlige følelser, begjær, og opplevelser. Den krever at artisten har en reell forbindelse til sitt publikum (ibid.: 206-207). Innenfor det postmoderne er det, ifølge Grossberg, ikke lenger plass til et autentisk uttrykk. Den postmoderne sensibiliteten gir bare plass til en "authentic inauthenticity" (ibid.: 224). Gracyk går mot dette. For han holder det ikke mål at den postmoderne sensibiliteten skal ha gjort det umulig for artistene å oppnå autenticitet. Det å være en artist innebærer en søken etter et autentisk uttrykk, og han mener artistene har sin fulle frihet til å gjøre nettopp det (Gracyk 1996: 225).

"In conclusion, several very unfashionable themes cluster at the heart of an aesthetics of rock. As a cultural space in which the concept of "art" borrows into popular culture, rock seems to be a bastion of Enlightenment assumptions about itself. Artistic activity is offered as a strategy for surviving in a commodified culture" (ibid.: 226). Gracyks argument er at rock og filosofisk estetikk møtes i liberalismen. Kunstnerisk aktivitet blir en måte å overleve på innenfor den kommersialiserte kulturen. "Recognizing liberalism as an ideology regulating rock, we are no longer impelled to search for some real dividing line between rock and pop, entertainment and art, authenticity and insincerity, and the marginal and the commercial" (ibid.). Liberalisme frigjør rocken fra båssetting, og Gracyk mener at man ikke behøver å finne strikte skillelinjer mellom rock og pop, underholdning og kunst, autentisk og ikke autentisk uttrykk, det marginale og det kommersielle. "Rock's continued vitality depends on the continuing power of an ideological abstraction. In its turn, the project of liberalism is refreshed with new modes of expression" (ibid.). Gracyk mener at grunnlaget for rockens fortsatte vitalitet ligger i dens liberalisme, som fører videre til nye uttrykksformer.

Vi har sett at liberalisme utgjør et kjerneelement i Gracyks rockeestetikk og at han mener det er denne ideologien som både frigjør artistene til å utvikle sine uttrykk videre til nye former, og gjør dem i stand til å fortsatt tro på et autentisk kunstnerisk uttrykk til tross for det postmoderne. Hvis rockens estetikk er frigjort fra det postmoderne, er den da modernistisk? Gracyk sier ikke dette, men han virker oppsatt på å understreke at en tolkning i retning av at rocken kun er gjennomsyret av ironi og pastisj ikke stemmer overens med artistenes egen virkelighet. Artistene og fansen mener alvor. Gracyks konklusjon (sikkert ovenfor) som frigjør fra å trekke skarpe skillelinjer mellom antatte motpoler som rock og pop, underholdning og kunst, autentisk og ikke autentisk uttrykk, det marginale og det kommersielle, tiltaler meg. Men er ikke nettopp dette postmoderne? Ideologisk frihet og sammenblanding av antatte motpoler kan sies å gjennomsyre rockens, og også hele populærmusikkens, diskurs. Dette poenget gir god mening i forhold til Sonic Youth og deres oppblomstring i en New York kontekst preget av oppheving og sammenblanding av antatt høy og lav kunst, punk, rock, teater og samtidsmusikk. Jeg vil gå videre inn på denne New

York-spesifikke sammenblandingen i kapittel 3, som er viet Sonic Youth. My Bloody Valentine illustrerer også dette poenget, ved sin uavhengighet til foregående band og stilretninger i en britisk kontekst.

I kapittelet 'Towards a Popular Aesthetic' i boken *Performing Rites* (1996) gir Simon Frith en forståelse av populærmusikkens estetikk ut ifra et sosiologisk ståsted (Frith 1996: 269-278). Frith starter diskusjonen sin med å hevde at populærmusikken innenfor populærmusikkforskningen har blitt begrenset til å reflektere sosiale grupper, og musikalsk mening har blitt sett som sosialt strukturert. Problemet med dette, som han kaller homologiargumentet, er at musikken ikke bare representerer sosiale relasjoner, men også samtidig iscenesetter dem (ibid.: 269-270). Det at musikken i seg selv er en sosial prosess forbigås ofte, ifølge Frith, i forsøkene på å relatere musikken til sosiale prosesser. "[...] in examining the aesthetics of popular music we need to reverse the usual academic argument: the question is not how a piece of music, a text, "reflects" popular values, but how - in performance - it produces them" (ibid.: 270). For Frith beskriver estetikken en slags selvbevissthet; det sensuelle, det følelsesmessige og det sosiale i sammenheng som en utøvelse. Musikken utøver, sier Frith, i stedet for å representere, verdier.

Populærmusikken inneholder også transcendens: "'Transcendence" is as much a part of the popular as of the serious music aesthetics, but in pop transcendence articulates not music's independence of social forces but a kind of alternative experience to them. (Of course, in the end, the same is true to serious music too)" (ibid.: 275). Dette utsnittet viser at også Frith er ute etter å viske ut skillelinjene mellom kunstmusikk og populærmusikk ved å påpeke at dette også egentlig gjelder for kunstmusikkens transcendens; at kunstmusikken også gir en alternativ opplevelse av sosiale krefter.

For Frith utgjør hver enkelts individuelle smak, hvordan en person opplever og beskriver musikk, en nødvendig del av akademisk analyse. Betyr dette at verdien av populærmusikk koker ned til personlige smakspreferanser? Friths sosiologiske svar på dette er at slike preferanser er sosialt bestemt. Individuell smak utgjør egentlig eksempler på kollektiv smak som representerer kjønn, klasse og etnisitet. Men: "Pop tastes do not just derive from our socially constructed identities; they also help shape them" (ibid.: 276).

Frith konkluderer med at "Music is not in itself revolutionary or reactionary. It is a source of strong feelings which, because they are also socially coded, can come up against common sense. It may be that, in the end, I want to value most highly that music, popular or serious, which has some sort of disruptive cultural effect, but my argument is that music only does this through its impact on individuals, and that this impact is obdurately social" (ibid.: 277). Musikken har sin effekt kun på enkeltindivider og denne effekten er bestemt betinget av

sosiale prosesser. Kriteriene for hvordan vi vurderer musikk ligger i den individuelle smak som videre blir formet sosialt.

Mens Frith kommer med en sosiologisk innfallsvinkel til populærmusikkens estetikk, har David Brackett utgangspunkt i tverrfaglig orientert musikkvitenskap. Brackett viser i sitt kapittel om Elvis Costello i *Interpreting Popular Music* (2000) hvordan Costello er en artist som virker i et grenseland mellom kunst og det kommersielle. Brackett hevder at popmusikere må passe på å holde på et publikum av en viss størrelse for å fortsette å kunne gi ut plater gjennom plateselskaper, men samtidig må de forsøke å skape en følelse av kunstnerisk vekst som igjen øker risikoen for å gjøre musikken deres mindre tilgjengelig (Brackett 2000: 159). Ifølge Brackett (gjennom Bourdieu) består "populærestetikken" i å foretrekke funksjonalitet, fremfor kontemplasjon over form. Videre kan de som innehar dypest forståelse for "høy kunst" gradvis flytte blikket over på mindre "legitime" kunstverk. Brackett påpeker at eksistensen av en popmusiker med en musikkvitenskapelig tilnærming til opparbeidelse av teknikk og stilstudier, samt et publikum som setter pris på nettopp disse kvalitetene, ser ut til å bryte ned skillet mellom det legitime og det populære. Siden sekstitallet har populærmusikken hatt et stort publikum med stor kulturell kapital som ikke har benyttet denne på klassisk musikk. "The formation of a new audience has led to the possibility that popular music, once disposable, could be appreciated as art" (ibid.: 160).

Gjennom de ulike forfatterne har vi sett hvordan det oppstår problemer i møtet mellom filosofisk estetikk og henholdsvis rock og populærmusikk. Alle søker å oppløse de bastante skillelinjene mellom hva som skal oppfattes som kunst og hva som skal oppfattes som det populære. Ifølge Gracyk, Frith og Brackett kan musikere og publikum sette pris på musikken sin uten å måtte ta stilling til hvor den plasserer seg i forhold til dikotomien mellom det kommersielle og høykulturen. Gjennom rockens "liberalisme" kan musikerne skape den kunsten de vil, uten å ta inn over seg de postmoderne oppfatningene av at alt skal være gjennomsyret av pastisj og ironi. Musikken kan inneholde et utall forskjellige lag og frigjøres fra entydig båssetting. Denne opphevelsen gir god mening i forbindelse med Sonic Youth, som vi skal se at orienterer seg fritt mellom de antatte skillelinjene mellom kunst og det populære, samt kommuniserer med publikum helt på tvers av disse grensene. Er det dermed popmusikk de driver med, og hvorfor forklares deres suksess og eksistens med at de aldri har hatt en hit? Er det sånn at band som har et så rikt og komplekst uttrykk er dømt til å tiltrekke seg et stort, men likevel marginalt publikum? Det fenomenet Brackett påpeker, at artistene må gi en følelse av kunstnerisk vekst for ikke å stagnere, som samtidig øker risikoen for å produsere mindre tilgjengelig materiale, er noe som gjennomsyrer populærmusikkdiskursen, og kanskje spesielt i ytterkantene der band som Sonic Youth og My Bloody Valentine

opererer. Drivkraften for å skape musikk er åpenbart kunstnerisk motivert, men man må heller ikke avfeie betydningen av de kommersielle hensiktene som kan være tilstede, til tross for at musikken er marginal. Samtidig er artistene nødt til å selge et visst antall plater for å kunne fortsette sine karrierer, og her kommer det kunstneriske aspektet inn igjen, ved at publikum krever kunstnerisk utvikling og progresjon fra plate til plate. Ifølge Frith må vi også huske på at musikken selv aktivt er med på å forme populærkulturelle verdier og verdisyn. I forbindelse med My Bloody Valentine skal vi se hvordan kravet om full kunstnerisk frihet, samt en veldig lang og dyr innspillingsprosess, gjorde forholdet mellom band og plateselskap umulig. Innspillingen av *Loveless* (1991) førte til at Creation havnet på konkursens rand.

### **Lydestetikk og lydideal**

Før jeg går over i å definere begrepet "støygitareestetikk" ytterligere, vil jeg klargjøre hva jeg legger i begrepene "lydestetikk" og "lydideal". Lydestetikk, slik jeg ser det, innebærer hele det klanglige særpreget slik det fremstår i musikken til et band. Kort fortalt bandets *sound*. Jeg vil forsvare at disse to begrepene betyr tilnærmet det samme. Begrepet sound kan defineres, ifølge Brolinson og Larson (1981), som et musikalsk *nå*: "Vi vill alltså föreslå en avgränsning där "sound" avser grundkaraktären hos alla musikaliska element som det framträder i ett mycket kort tidsavsnitt av musiken, men som sätter sitt prägel på ett längre sammanhängande avsnitt" (Brolinson og Larson 1981: 181-182). Brolinson og Larson forklarer altså at soundet utgjør grunnkarakteren i de musikalske elementene.

Lydestetikk er representert i musikken slik den fremstår i en ferdig plateproduksjon, eller gjennom det auditive "nået" til et band i konsertsammenheng (det man hører der og da), gjerne i forbindelse med en bestemt konsertproduksjon. Når man snakker om at et band har en bestemt sound, kan man, mener jeg, på lik linje snakke om bandets lydestetikk. Hensikten med dette er å finne gode norske begreper å bytte ut de lånte engelske termene med.

Lydideal utgjør, mener jeg, mer et slags referansepunkt; det klanglige særpreget man ønsker å oppnå. Et lydideal har gjerne ideologiske undertoner i form av å foretrekke bestemte virkemidler fremfor andre, da gjerne for å distansere seg fra virkemidler forbundet med andre lydidealer. Når et bands lydestetikk fungerer som et lydideal for etterfølgende band, vil de etterfølgende bandene ofte forsøke å oppnå en lignende lydestetikk gjennom å benytte identisk eller tilsvarende utstyr, og også forsøke å annektere tilsvarende karakteristisk bruk av dette. Dette poenget kan også illustreres av plate- eller konsertanmeldelser der kritikerne/ anmelderne ser ut til å overby hverandre med å skissere opp inspirasjonskilder og referansepunkter for nye band. Et lydideal kan for eksempel gi bestemte føringer ved å

foretrekke analogt opptaksutstyr, på grunnlag av de klanglige karakteristika man oppnår gjennom bruken av det, fremfor digitalt opptaksutstyr. Ofte i denne sammenhengen er det en oppfatning om at gammelt utstyr er bedre og mer tidløst enn det nye, noe som klart har ideologiske dimensjoner. I Alec Foege's bok om Sonic Youth *Confusion Is Next* (1996) eksemplifiseres dette idealet i forbindelse med innspillingen av albumet *Sister*: "Chosen for its *ancient* (read: all-vacuum-tube) recording setup, Sear Sound provided *Sister* with its *tonal warmth*" [...] The band, particularly Lee and Thurston, had developed a *protracted interest in vintage equipment*, partly as a reaction to the impending all-digital consoles" (Foege 1996: 166, min utheving). Det er klart at valget av et bestemt studio med kun analogt utstyr er gjort med det mål for øyet å oppnå en lydestetikk og et resultat i henhold til et slikt lydideal. Rørforsterkere, rørkompressorer, kort sagt gammelt analogt utstyr med rørteknologi, blir foretrukket for sin "varme" lyd. Den siste tidens utvikling av gode emuleringer av gamle legendariske studioenheter i moderne digitale studioer åpner opp for en interessant debatt om autentisitet i forhold til teknologi. Blir det som er spilt inn med emulert utstyr like bra og "ekte" som de produksjonene der det kun er brukt originalt utstyr?<sup>8</sup>

De to begrepene lydideal og lydestetikk avhenger av hverandre gjennom at en lydestetikk fremstår med referansepunkter i lydidealer; lydestetikken til band som det aktuelle bandet har blitt influert av. Man kan si at et bands lydestetikk er et resultat av en blanding lydidealer representert av spesifikke inspirasjonskilder. Men en slik oppfatning glemmer det de aktuelle musikerne tilfører selv, både helt ut i fra eget hode og gjennom en tolkningsprosess av andres lydestetikk. Selv om man lar seg påvirke av foregående band vil man alltid ende opp med å bringe inn noe eget i form av individuelt særpreg. En ytterligere komplisering av dette er å se et band som en samling individuelle fortolkere med hver sin egenart som i interaksjon med hverandre gestalter en særpreget lydestetikk, påvirket fra ulikt hold av lydidealer samt egne tilskudd og idéer. I forbindelse med lydestetikk kan vi dermed skille ut to nivåer; hver enkelt musikers individuelle lydestetikk, og bandets lydestetikk som helhet. Det er også klart at det her er snakk om musikernes og bandets identitet som knyttes tett opp mot den lydestetikken de er ute etter å oppnå.

---

<sup>8</sup> Timothy Warner skildrer i sin *Pop Music - Technology and Creativity* (2003) overgangen fra analog til digital studioteknologi i første halvdel av åttitallet, med Trevor Horns produksjoner og virke som eksempel på de nye mulighetene denne overgangen åpnet opp for. Den analoge teknologien hadde preget klangfargen tidligere, gjennom at teknikerne hadde utnyttet komprimeringen og overstyringsnyansene i analoge båndspillere. Den nye digitale opptaksteknologien var uten disse mulighetene, og resultatet ble "renere", noe som ikke alltid er positivt (den analoge "varmen" forvant og lydbildet ble mer "klinisk"). Warner på sin side ser denne overgangen som positiv, ved at digitaliseringen åpnet opp for et helt annet spekter av redigeringsmuligheter (Warner 2003: 20-22).

## Støygitareestetikk

Det å skape egne begreper er en dristig sti å begi seg ut på, men jeg fant det formålstjenlig å lage et begrep som beskriver en støyestetikk basert spesifikt på bruk av gitaren og utnyttelse av de mulighetene som ligger i instrumentet. Dette for å skille fokuset fra andre former for musikalsk bruk av støy. En slik fokusering på gitaren og gitarbruk vil gjennomsyre hele oppgavearbeidet, i og med at det er gitarbruken i de bandene jeg tar for meg som er bestemmende for deres lydestetikk, og som har en sentral verktøyfunksjon i deres uttrykk og musikalske virke. Gitaren danner kjernepunktet i lydestetikken jeg skal ta for meg. Hva legger jeg i begrepet støygitareestetikk? Med støygitareestetikk mener jeg ikke å beskrive en estetikk basert på det å skape formålsløst bråk og støy med gitaren, men heller bruk av gjennomtenkte, eller i hvert fall utviklede, metoder for å skape et forråd av ulike klangflater og teksturelle virkemidler gjennom bruk av gitaren. Dette omfatter bruk av diverse effektpedaler/enheter for å manipulere gitarsignalet, feedback (bevisst utnyttelse av forholdet mellom gitaren og forsterkeren), bruk av alternative stemminger (også ved å utnytte mikrotonalitet og tilhørende dissonansmuligheter), trommestikker mellom strengene, det å spille på gitaren med forskjellige gjenstander (elektrisk drill/trommestikker/skrutrekker etc.), i det hele tatt alt som kan utvide gitarens muligheter til å skape nye lyder og klangfarger.

Elgitaren kan beskrives som en slags primitiv høyteknologi<sup>9</sup>. Dens kompleksitet ligger andre steder enn i for eksempel synther og andre helelektroniske instrumenter. Elgitaren er først og fremst en planke med strenger, men er teknologisk avansert ved at strengevibrasjonene fanges opp av pickups<sup>10</sup>. Videre blir vibrasjonene fra strengene distribuert gjennom en signalkabel til en gitarforsterker. Det er i forholdet mellom gitar og forsterker mye av gitarens lydlige muligheter oppstår; gjennom utnyttelse av volum og overstyring, og at feedback oppstår og kontrolleres i denne relasjonen. Et av de mest spennende aspektene ved elgitaren er dens akustisk-elektriske egenskaper, som blant annet Sonic Youth utnytter til fulle. Med dette mener jeg at strengene skaper lyden akustisk, og muligheten for å manipulere anslag og andre parametere ved gitarspilling er tilnærmet uendelige (i forbindelse med Sonic Youth skal jeg se på hvilke lyder de får blant annet ved å slå an strengene bak stolen, slå på gitarkroppen eller halsen, spille med trommestikker etc.). Det at strengene behandles direkte av gitaristens hender (sammen med plekter) gir unike muligheter til å komme frem til et individuelt, personlig uttrykk. Disse mulighetene forsterkes imidlertid voldsomt ved at gitaristen kan velge i et vell av mulige kombinasjoner av gitarer og forsterkere, og et utall ulike effektbokser å plugge inn mellom gitaren og forsterkeren.

---

<sup>9</sup> Waksman er også innom dette i introduksjonen til *Instruments of Desire* (Waksman 2001: 3-4)

<sup>10</sup> Elgitarens mikrofoner kalles pickups. De består av kobbertråd kveilet rundt magnetiske kjerner som er plassert direkte under hver streng. Disse fanger opp vibrasjoner i metall.

Hvordan disse innstilles er en sentral del av en personlig lydestetikk, men jeg vil også hevde at anslag og spillestil er vel så viktig, om ikke enda mer bestemmende, for en gitarists unike lydestetikk. Man kan godt si at Lee Ranaldo og Thurston Moore i Sonic Youth, og Kevin Shields i My Bloody Valentine, er virtuose instrumentalister på andre premisser enn ren teknisk presisjon. Deres talent og unikhhet ligger mer i retning av å kunne frembringe særegne gitarlyder og gitarteksturer. De er virtuose innen lydestetikk.

Danske Torben Sangild har skrevet boka *Støjens æstetik* (2003) hvor han tar for seg musikalsk, estetisk bruk av støy. Han skisserer opp forutsetningene og historien til denne tendensen innen musikk til å benytte støyelementer i musikalsk produksjon. Etter å ha definert støyestetikken tar han for seg et utvalg sentrale band innen denne retningen og analyserer musikken deres. I tillegg til Sonic Youth og My Bloody Valentine behandler han The Jesus and Mary Chain og Band of Susans i hver sine seksjoner. Sangild definerer støyrock som "rockmusikk der bruker gitarens støymuligheter som en væsentlig del av det musikalske uttrykk" (Sangild 2003: 14). Støyrock er, ifølge Sangild, ikke en genrebeteignelse, men et stiltrekk innen postpunk og dens etterfølgere innen alternativrocken. Gitarstøyen er i sentrum. Heavy metal er ikke støyrock. Støyrocken er "sjældent tung" (ibid.).

I motsetning til Sangild synes jeg ikke det er like opplagt at det ligger innbakt i begrepet "støyrock" at det er gitarstøy det er snakk om. Derfor har jeg valgt å snevre inn begrepet "støyestetikk" til "støygitarestetikk" for å presisere at det er utelukkende gitargenerert støy jeg interesserer meg for. Sangilds prosjekt skiller seg litt ut fra mitt på dette punktet i og med at han skildrer et lengre og bredere narrativ. Han er interessert i å vise støyestetikkens opphav, dens utvikling og historie, samt å oppsummere dens posisjon i dag; og ifølge Sangild er det elektronikascenen som har tatt over for gitarbaserte band på dette feltet per i dag (ibid.: 50). Sangilds bok blir da litt preget av at den skal dekke over veldig mye, noe som resulterer i at den gir en slags oversikt, men det er begrenset hvor mye i dybden den går. Men jeg synes det er spennende at noen har tatt tak i dette feltet og skrevet en bok ut ifra fascinasjonen for musikalsk bruk av støy og støyens iboende krefter og muligheter.

Sangild tilnærmer seg støyen med noe han kaller "den objektive sensibilitet" (ibid.: 7). I dette legger han at hans erfaring og sansning tar del i en større, objektiv, historisk erfaring. Sangilds stemme er en del av dette. Sangilds andre poeng er at han gjennom språk, begreper, metaforer og filosofi snakker gjennom noe allment. Et tredje punkt er det kaller han "en fænomenologisk fælleshed", der han benytter begrepet "fenomenologi" om det som angår sanselig erkjennelse (ibid.: 8). I møtet med ulik bruk av støy oppfatter vi, ifølge Sangild, klare fenomenologiske forskjeller som skaper mening. Denne forskjellen er ikke universell, men historie- og kulturskapt. Likevel mener Sangild at dette ikke hindrer oss i å utforske den på et



sanselig nivå. Sangild trekker frem at det utover det fenomenologiske er aspekter av mer sosial karakter, som institusjonelle forhold, kommersielle aspekter, image, og subkulturelle identiteter som bør tas i betraktning. Han vil også gå inn på disse, men poengterer at hans fokus ligger på det sanselige og opplevelsemessige nivå, og at hans objekt, støyen, også er sanselig (ibid.). Sangild hevder at hans arbeid skiller seg ut ifra annen akademisk skriving om rock, som han mener stort sett har et sosiologisk fokus. Jeg mener at hans objektive sensibilitet godt kan ses i sammenheng med Friths fokus på de individuelle verdidommer om musikk og deres betydning for akademisk analyse, også i en større sosial setting, som jeg har nevnt ovenfor (se side 19-20). Sangilds musikkvitenskapelige tilnærming til musikken er også noe uavklart. Han går inn på selve musikken i analysene, men da på en sanselig måte. Hvordan kan han da gå inn og kommentere spesifikke musikalske detaljer? Denne tilnærmingen kommer av at han er mer filosofisk og estetisk orientert enn musikkvitenskapelig. Dette gjør at analysene hans blir noe vage og upresise ut ifra et musikkvitenskapelig synspunkt.

### **Populærmusikkforskning som et faglig grunnlag**

Emnet for denne masteroppgaven, støygitarestetikk i Sonic Youths og My Bloody Valentines musikk, plasserer seg innenfor feltet for populærmusikkforskning. Tilsvarende studier og arbeider gjort på disse bandene, med unntak av ovenfor nevnte Sangild (og han plasserer seg knapt innenfor populærmusikkforskning), finnes ikke innen denne fagtradisjonen. Gitar og gitarbruk er også et emne som er lite behandlet innenfor populærmusikkfeltet, og det er en stor jobb å gjøre her. Blant de studiene som finnes av gitarbruk innen populærmusikk, er de viktigste Robert Walsers pionerarbeid med analyse av heavy metal i *Running With The Devil* (1993) og Steve Waksmans bok *Instruments Of Desire* (2001), som er en studie utelukkende viet gitaren. Waksmans bok er enestående i sitt slag i academia ved å ta for seg elgitarens betydning i populærkulturen og se på historien bak instrumentet. Nettopp fokuset på elgitaren og dens iboende muligheter for å skape nye lyder er sentralt i forhold til mitt eget arbeid, og utgjør et tiltalende aspekt ved boken. Videre er det interessant å se hvordan Waksman forsvarer gitaristers forhold til teknologi og eksperimentering som sentralt i det å utvikle nye lyder og åpne opp for nye uttrykk innen en populærmusikkultur. Gracyk tar også opp elgitarens posisjon i rock i sin diskusjon av betydningen av lydstyrke og støy innen rock i kapittel fire i *Rhythm and Noise* (Gracyk 1996: 99-124). Simon Frith er så vidt innom gitar i *Performing Rites* (Frith 1996: 94).

Walsers *Running With The Devil* (1993) er en studie av åttitallets heavy metal, og tar sikte på å legitimere en akademisk studie av denne musikkstilen. Ved å ta for seg Van Halen spesielt, se på fankultur fra innsiden, samt gå i dybden på musikalske detaljer, forsøker Walser å gi et sammensatt og rikt bilde av genren. Walser argumenterer blant annet for at innsidekunnskap og deltagelse er sentralt for å kunne oppnå en forståelse for en type musikk og ikke gå glipp av musikkens meningsdanning. Et interessant aspekt i Walsers bok er det han kaller å se "beyond the vocals" (Walser 1993: 26), som går ut på at man ikke trenger å ta stilling til sangteksten for at musikken skal være meningsfull, eller sagt på en annen måte at musikkens mening dannes et annet sted enn gjennom sangtekstene. Han trekker frem hvordan sangtekster i heavy metal ofte har en underordnet rolle i forhold til gitarriff og gitarsoloer som tar hovedfokuset i låtene. Musikken kan gi mening ut ifra andre parametre/elementer enn det vokale/verbale: "analysis of the *music* of popular music, in which discussion is grounded in the history and significance of actual musical details and structures, "beyond the vocals"" (ibid.: 26).

Alternativ- /indierock er merkelig nok et nesten utforsket felt innenfor populærmusikkforskningen. At denne musikken er så godt som ubeskrevet i akademisk sammenheng rettferdiggjør i seg selv en studie av den, samtidig som det er noe veldig forlokkende ved å arbeide med et felt som det er gjort minimalt med forskning på tidligere.

Feltet popular music studies er i stor grad preget av en tverrfaglighet som spenner over sosiologi, kulturstudier<sup>11</sup>, medievitenskap og musikkvitenskap. Akademisk arbeid på populærmusikk ble først et emne for sosiologien, og det tok lang tid før musikkvitere begynte å interessere seg ordentlig for populærmusikk, til tross for noen tidlige, spede forsøk. Spenningen mellom fagområdene, samt problemene med å ta i bruk musikkvitenskapelige metoder på populærmusikk, har blitt grundig behandlet og debattert. Ved å være et forholdsvis nytt forskningsområde fremstår popular music studies ikke som preget av ett dominerende paradigme, men som et fagfelt preget av et vell av ulike tilnærminger, teoridannelser, samt debatter om hvordan feltet skal være og hvordan det skal utvikles.

Richard Middleton gir i introduksjonen ('Introduction: Locating the Popular Music Text') til *Reading Pop* (2000) en gjennomgang av fagfeltet og debattene knyttet til dette. Han begynner med å sette fokus på at det har vært en mangel på tekstlig orienterte arbeider, altså arbeider som tar for seg selve musikken/primærteksten, innenfor populærmusikkfeltet, mens det innenfor musikkritikken, i TV-programmer og aviser har vært en naturlig del å ta for seg selve musikken i populærmusikk: "Textual analysis has been a subsidiary strand in the

---

<sup>11</sup> Med kulturstudier mener jeg fagfeltet Cultural Studies, blant annet assosiert med Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies.

expanding field of popular music studies; at the same time, much of the work has been marked by methodological hesitations which suggest deep-lying doubts about the enterprise itself" (Middleton 2000: 1). Grunnlaget for denne mangelen har å gjøre med musikkvitenskapens fagtradisjon og en verdikonflikt mellom elite- og mer hverdagslige verdier (ibid.).

Middleton ser tilbake på den tidligste populærmusikkforskningen (eks. Mellers 1973 om Beatles), som markerer den første utviklingen av tekstuelt arbeide på populærmusikk, og som tar sitt utgangspunkt i tradisjonell musikkvitenskap. Spørsmålet er om disse arbeidene i noen grad kunne fatte "poptekstene" slik de ble forstått i kulturen, eller om de bare ble feiltolket og vurdert ut ifra gale premisser. I omtrent samme tidsperiode oppstår det en genre for musikkritikk (eksempler: Lester Bangs, Simon Frith, Greil Marcus, Robert Christgau), stort sett representert av ikke-akademikere, der vi ifølge Middleton kan observere et motsatt problem. Disse klarer å fatte kulturen, fan-respons på populærmusikk og den samtidige musikkdiskursen, men klarer ofte ikke knytte dette til presist observerte momenter i selve musikken (ibid.: 2).

I Amerika ble populærmusikk diskutert innenfor feltet "American Music", som var mer rettet mot den folkelige responsen på musikken enn de europeiske arbeidene, men da mer historisk orientert enn analytisk. Charles Keil står som en pionér for arbeid innenfor etnomusikkvitenskap, med sin analytiske interesse for svart musikk. I England legges grunnlaget for fagfeltet kulturstudier som kom til å bli veldig sentralt innenfor populærmusikkforskningen. Dette nye feltet utfordret den eksisterende musikkvitenskapen innen forskning på populærmusikk. Men, ifølge Middleton, kulturstudier løser ikke problemet. Feltet har gått mot "consumptionism" (ser på fans som konsumenter av musikk), som ser meningsproduksjonen innenfor selve bruken av musikken knyttet opp mot lytterens antatte motstand mot kollektiv selvdefinering. De lydspesifikke aspektene blir da, ifølge Middleton, overskygget av dette, og "[i]t is within this field of tensions - marked, always, by a problematizing of the textual - that textually oriented work on popular music has gone on, gradually accruing a range of working methods and a constitutive dialogue over theory, but with no dominant organizing paradigm" (ibid.: 3). Fagområdet eksisterer i et spenningsfelt mellom de ulike disiplinene, uten å bli samlet av et entydig overbyggende paradigme. Dette illustrerer et problem for populærmusikkforskningen som helhet også; det finnes ikke noe entydig teoretisk rammeverk. I stedet representerer ulike forfattere og arbeidere hver sine sammensatte teoribyggverk som funderes i store tverrfaglige rammeverk.

Også innenfor kulturstudier oppstår det begrensninger i møtet med populærmusikk. Det dominerende "consumptionist"-perspektivet i tidlige kulturstudier kom av forskernes

identifisering og kategorisering av "fans" som representanter for en ungdomskultur, og fra behovet for å gå massekulturkritikken (marxistkritikk) og deres oppfatninger i møte.

Oppfatningen av at popmusikkens mening primært lå i hvordan fans benyttet musikken, og i handlingsmønsteret som fulgte av dette, ble fundamental for musikk sosiologien. Middleton viser til "subcultural theory", assosiert med Birmingham Center for Contemporary Cultural Studies, som en sterk eksponent for dette synspunktet. Denne teorien anser en bestemt musikkstils betydning som artikulert i forhold til verdiene og handlingsmønstrene innen en spesifikk subkultur. Dermed får de alt til å passe inn i et kulturmarxistisk rammeverk. I dette universet er det, ifølge Middleton, en tendens til å gjøre selve teksten mindre viktig.

Tolkningen av musikken er vag eller tatt direkte fra utsagn av fansen. Musikken blir på en måte tilpasset, for å støtte et allerede eksisterende bilde av hvordan det skal være (ibid.: 8).

Spørsmålet er da om ikke hele det omkringliggende nettet av sosiale settinger, interaksjonen mellom artister og fans, de tilhørende visuelle stilene og mediediskursene utgjør en flerfasettert tekst; en stor intertekstualitet. Middleton ser popens intertekstuelle væremåte som det sterkeste bidraget fra kulturstudier. Men likevel, når de som deltar i musikkulturen selv legger så mye vekt på effekten av "selve musikken" innenfor dette mangfoldet, mener Middleton at det hos de akademiske kommentatorene ligger et ansvar for å følge opp dette i større grad (ibid.: 8-9).

Ut ifra svakhetene med "consumptionism" kommer det noe fordelaktig ved at retningen har ført til en bred forståelse for musikalsk mening ikke kan frakobles de diskursive, sosiale og institusjonelle rammeverkene som omgir, formidler og skaper den. Middleton setter opp to diskursnivåer:

At one level, discourses of aesthetic value, of political formation, of historical identity, of gender, sexuality, ethnicity, and nationality (etc.) function as interactive vectors producing fields of meaning within (and in relation to) which particular understandings of particular musical events operate. At another level - closer in - the specifically musical discourses (of genre, technique, and technology, expressive and rhetorical modes, style history, lineages of creative influence, etc.) play an equally constitutive role, while linking the broader discourses situated at the first level to the world of sounds itself (ibid.: 9).

Det ideelle blir å forstå en musikkultur fra innsiden og samtidig kunne redegjøre for bestemte hendelser i musikken og deres betydning. Walser (1993) og Brackett (2000) kan ses som eksponenter for en slik retning fundert i kulturkritikk og musikkvitenskap. Walser argumenterer for at musikk ikke bare medieres av et nett interagerende, diskursive felt, men at musikken også i seg selv fungerer som en diskurs:

I examine heavy metal music as a social signifying system rather than an autonomous set of stylistic traits, employing an approach to musical analysis that construes musical details as significant gestural and syntactical units, organized by narrative and other formal conventions, and constituting a system for the social production of meaning - a discourse (Walser 1993: xiv).

Ved å tilnærme seg ulike musikkgenrer som diskurser, blir det mulig ikke bare spesifisere å bestemte formale særtrekk ved genren, men også å nærme seg en forståelse av hvordan disse trekkene tolkes av musikerne og fansen innen genren. Musikalsk mening blir da ikke bare bestemt av de omkringliggende diskursene, men fungerer også bestemmende tilbake på disse (Middleton 2000: 10-11).

Mitt prosjekt plasserer seg innenfor tekstlig orientert arbeid ved at jeg er interessert i å ta for meg primærteksten, i betydningen selve musikken. Via kontekstualisering og videre gjennom musikalsk analyse vil jeg forsøke å komme inn på spesifikke musikalske detaljer. Av musikkvitenskapelige arbeider som tar for seg rock fremstår henholdsvis Walser (1993), Allan Moore (1993, 2001) og Brackett (2000) som viktige bidragsytere og naturlige referansepunkter for meg. Hver for seg tar de opp problemene ved å komme frem til en musikkvitenskap egnet for rock, og forsøker å løse disse ved å komme fram til hver sine analysemodeller.

I denne delen har jeg gjort rede for mitt teoretiske grunnlag for denne oppgaven, samt gitt prosjektet en plassering innefor populærmusikkfeltet. Diskusjonen av estetikk, lydestetikk og støygitarestetikk er ment å gi et slags bakteppe for de påfølgende kapitlene som tar for seg My Bloody Valentine og Sonic Youth i hver sin case study. Disse kapitlene tar i bruk tilnærmingene som er gjort rede for ovenfor. Jeg har strukturert hver case study slik at jeg starter med den historiske kontekstualiseringen, før låtanalysene kommer i et påfølgende underkapittel. Behandlingen av hvert band vil da følge et mønster ved å gå fra historisk tilnærming, via musikalsk analyse og til estetisk tilnærming til musikken. Selv om dette metoderammeverket gir strukturelle føringer vil jeg også blande delene litt sammen. Der det passer vil historiske aspekter komme inn i forbindelse med låtanalyser, og estetisk betraktning vil naturlig komme inn i musikkvitenskapelig redegjørelse. Kapittel 2.1. og 2.2. er viet My Bloody Valentine, og kapittel 3.1. og 3.2. er viet Sonic Youth. Kapittel 4 er siste kapittel og søker å komme med noen oppsummerende betraktninger i forhold til hele oppgaven og aspekter jeg har vært innom underveis.

## 2. *To Here Knows When*

### Bølgende klangflater av støygitar i musikken til *My Bloody Valentine*



#### 2.1. Historisk del

##### Innledning

I 2003 bidro Kevin Shields fra det legendariske irsk/engelske indiebandet My Bloody Valentine med fire helt nye låter til Sofia Coppolas kritikerroste film *Lost In Translation* (2003, gikk på kino i 2004), en film Coppola også mottok en Oscar for. I tillegg til disse fire var også låten 'Sometimes', en av de sentrale låtene på My Bloody Valentines siste plateutgivelse, *Loveless* (1991), med på soundtracket til filmen. I en av de siste scenene i filmen, der Bill Murray (som har vært i Tokyo for å spille i reklamefilm) sitter i taxi til flyplassen og reiser fra jenta han har blitt forelsket i der (Scarlett Johansson), utgjør 'Sometimes' et sterkt og uttrykksfullt bakteppe. Da jeg så denne filmen på kino ble jeg minnet om hvor vakker og mektig My Bloody Valentines musikk er, spesielt på albumet *Loveless*, og hvilken uttrykkskraft som ligger i Shields minimalistiske, men likevel kompliserte lydunivers. *Loveless* satte en standard tidlig på nittitallet og har blitt stående som en av de mest innflytelsesrike utgivelsene innenfor alternativrock fra dette tiåret. Ryktene skal ha det til at Shields i etterkant av *Loveless* har forkastet to hele album med ferdiginnspilt materiale. En oppfølger lar fortsatt vente på seg, og vil sannsynligvis heller aldri komme ut selv om bandet har vært rapportert i studio i de senere år. Shields har ikke maktet å komme med nytt materiale som han har ansett som bra nok til å bli gitt ut, bortsett fra ovenfor nevnte soundtrack. På de nye låtene til soundtracket samarbeidet Shields med Brian Reitzell,

trommeslager i bandet Air, og det er mye hans fortjeneste at disse låtene kom ut. Paul Lester, journalist i The Guardian, sammenligner Shields' rolle etter at han trakk seg tilbake fra musikkscenen med Brian Wilson, og kaller *Loveless* for den engelske avantgarderockens *Pet Sounds* (Lester 2004). I samme Guardian-intervju svarer Shields på spørsmål om hvorfor han har holdt seg i bakgrunnen de siste tolv årene og ikke kommet med noe nytt materiale: "I lost it. I lost what I had and what I thought, you know what? I'm not going to put a crap record out" (ibid.). Utenom My Bloody Valentine har Shields jobbet som produsent, blant annet med Primal Scream i 2002. Det året var han også med som ekstra gitarist i besetningen deres, noe jeg selv fikk anledning til å få med meg på Roskildefestivalen samme året. I den gitartunge versjonen av Primal Scream kunne man høre klare spor etter Shields' støygitar-kaskader som var hans og My Bloody Valentines varemerke, før de sluttet å spille live etter en Amerika-turné i 1992. My Bloody Valentines liveshow skal visstnok ha vært svært voldsomme i lydstyrke, og ble som oftest avsluttet med et opp til tjue minutter langt støyinferno ut ifra låten 'You Made Me Realise' der lyskasterne ble vendt ut mot publikum<sup>12</sup>. I et radiointervju med Ned Ragget viser Shields en klar interesse for denne delen av konsertens virkning på publikum: "It was interesting to see the audience not begin to react in a stereotypical way [...] It put everyone into their own head, because they couldn't talk to each other either" (Shields i Ragget 1996). I samme intervju fremhever Shields opplevelsen av høyt volum som noe sanselig og sensuelt, noe som går mot folks oppfattelse av høy musikk som noe konfronterende og aggressivt (ibid.). For å oppleve elgitaren fysisk på kroppen trengs det høyt volum.

I dette kapittelet vil jeg forsøke å gi en bred fremstilling av My Bloody Valentine og få frem den betydningen den særegne gitarbruken har for dette bandets unike lydestetikk. I en historisk kontekstualiserende del vil jeg redegjøre for bandets forutsetninger og opphav, samt plassere bandet i tid og i forhold til de samtidige musikalske diskursene. Dette er for å gi en bakgrunn for den påfølgende analysedelen der jeg vil analysere gitarbruken i et utvalg låter fra My Bloody Valentines produksjon. Fokuset her vil være preget av at My Bloody Valentines plateproduksjoner i hovedsak er dominert av Shields' eneveldige bidrag som låtskriver, gitarist, vokalist og produsent på det aller meste av materialet. I My Bloody Valentine blir det da ikke like sentralt å diskutere lyden av et band slik det fremstår gjennom plateproduksjonene, men heller se på sammensetning av gitarteksturer og vurdere lydbildet i konkrete produksjoner. Shields teknikker som produsent er sammen med hans spillestil og gitaridéer sentralt for My Bloody Valentines lydestetikk. Gjennom analysen av My Bloody Valentines låter vil jeg, i henhold til hovedproblemstillingen, argumentere for at gitarbruken i

---

<sup>12</sup> Denne seksjonen ble ifølge Paul Lester referert til av bandet som "the holocaust" (Lester 2004).

My Bloody Valentine, samt hvordan denne er bestemmende for bandets lydestetikk, utgjør en form for støygitarestetikk.

Til forskjell fra Sonic Youths lange karriere både live og i studio, samt dette bandets omfattende diskografi, spenner My Bloody Valentines aktive og "modne" periode over et kortere tidsrom og langt færre utgivelser. Bandets sentrale utgivelser består av singlene *You Made Me Realise* (1988) og *Feed Me With Your Kiss* (1988), albumet *Isn't Anything* (1988), EP'ene *Glider* (1990) og *Tremolo* (1991), og albumet *Loveless* (1991). My Bloody Valentine kom med sin første utgivelse i 1984, men det er i denne senere perioden bandet utviklet sitt særegne lydbilde og sine signatursærtrekk, og befestet sin posisjon som et av de aller viktigste og mest innflytelsesrike indiebandene.

Jeg vil ta for meg analyse materialet i kronologisk rekkefølge for å spore en utvikling i bandets lydestetikk fra plate til plate, men jeg har valgt å legge hovedfokuset på låter fra *Loveless*. I utvalget av analyselåter har jeg vært opptatt av å få frem Shields' ulike gitarteksturer og elementer i musikken som viser My Bloody Valentines særegne bruk av støymulighetene i gitaren. I likhet med Sonic Youth blir My Bloody Valentine, med vekt på Shields' bidrag, sett på som sentrale fornyere av gitarestetikken innen rockrelatert musikk.

My Bloody Valentines lange fravær fra populærmusikkdiskursen har ført til stor mytedannelse rundt bandet, og noe som bidrar til dette er at de ikke skal være bekreftet oppløst på noen måte. Og inntrykket jeg satt igjen med etter å ha sett ovenfor nevnte Sofia Coppolas film er at musikken til Shields innehar helt spesielle kvaliteter og er stadig like aktuell. Bandets tilsynelatende enkle låter og strukturer har noe veldig fullendt og velvalgt ved seg. Musikken til My Bloody Valentine vitner om en spesielt utviklet melodisk sans kombinert med en veldig bevisst og kreativ lydestetikk.

### **Gitarbasert alternativrock i England**

I engelsk musikk på åttitallet var også undergrunnen sterkt preget av synthbruk, og gitaren ble heller sett på som gammeldags enn som et verktøy for musikalsk fornyelse. Dette kom til å endre seg betraktelig på slutten av åttitallet når bandene assosiert med den såkalte "shoegazer"bølgen inntok populærmusikkfeltet. En hel rekke av disse bandene oppsto, ifølge Andrew Stevens' internettartikkel 'Leave Them All Behind - 'Shoegazing' And British Indie Music In The 1990s' (2003), i kjølvannet av My Bloody Valentines *Isn't Anything* fra 1988. Andre forgjengere som nevnes for denne scenen er The Jesus and Mary Chain, The Cocteau Twins og Birthday Party (med Nick Cave). My Bloody Valentine var aldri en del av selve shoegazer-bølgen, og tok avstand fra de mange shoegazer-bandene av vekslende kvalitet som



mer eller mindre fulgte i deres forspor. Hvilke britiske band influerte i sin tur My Bloody Valentine? Det tidlige materialet til My Bloody Valentine bærer preg av påvirkning fra The Jesus and Mary Chain, spesielt i form av den massivt overstyrte gitarlyden som setter et meget støyende preg på lydbildet. Jeg vil her dvele litt ved The Jesus and Mary Chain, siden de, ved siden av My Bloody Valentine, står som viktige innovatører innenfor gitargenerert rock i en britisk kontekst i siste halvdel av åttitallet.

Etter ni måneders eksistens som band ble The Jesus and Mary Chain omtalt og intervjuet av NME tidlig i 1985 (Kopf 1985). Bandet, frontet av brødrene Jim og William Reid, var alle rundt 20 år og hadde flyttet fra Glasgow i Skottland til London. I løpet av sin korte karriere hadde de rukket å gi ut to singler, 'Upside Down' på Creation og 'Never Understand' på Blanco y Negro/WEA, samt blitt hyllet som "best thing since the Sex Pistols" (ibid.). The Jesus and Mary Chains musikk på denne tiden preges av en rekke sterke, minimalistiske poplåter som sløres til av øredøvende gitarstøy. Tidlig i karrieren var bandet også kjent for å spille notorisk korte konserter på rundt tjue minutter, der de druknet låtene og publikum i støy.

Albumet *Psychocandy* (1985) står igjen som mesterverket til The Jesus and Mary Chain, og er en av de viktigste britiske alternativrock-utgivelsene fra denne perioden. Denne utgivelsen befester lydestetikken deres gjennom en rekke melodiske poplåter bak et slør av støygitar. Sangild påpeker at den blandingen av støy og pop som The Jesus And Mary Chain representerer markerte noe nytt (Sangild 2003: 65). Videre sier han at i The Jesus And Mary Chain er støyen lagt som et lag utenpå låtene, i stedet for å være integrert i dem (ibid.). Han bruker dette poenget for å skille bandet ut fra Sonic Youth og My Bloody Valentine, der han mener støyen mer er en integrert del av låtene og låtskrivingen. Hans poeng understrekes ved at The Jesus And Mary Chain på sin andre plate *Darklands* (1987) har fjernet støyen helt fra lydbildet sitt.

### **Formingen av My Bloody Valentine. Bakgrunn**

My Bloody Valentine besto av Kevin Shields på gitar/vokal, Bilinda Butcher på gitar/vokal, Debbie Googe på bass, og Colm O'Ciosoig på trommer/sampler. Denne besetningen stabiliserte seg i 1986, og fungerte som liveband til 1992, da My Bloody Valentine sluttet å gjøre konserter for å konsentrere seg om å jobbe i studio med hensikt om å komme med en oppfølger til *Loveless*.

My Bloody Valentine hadde sitt spede utspring i Irland, da Kevin Shields ble kjent med nabogutten Colm O'Ciosoig i Dublin da de begge var tidlig i tenårene, rundt 1980.

Shields var født og oppvokst på Long Island New York, men familien hans hadde flyttet til Irland og Dublin da han var ti år (Kemp 1992). Dette oppbruddet og skiftet i omgivelser gjorde sterkt inntrykk og innebar en stor omveltning for Shields: "When something that traumatic happens, you remember every detail. I'd left everything I was into as a kid" (Shields i *ibid.*). Irland lå ifølge Shields tjue år etter Amerika når det gjaldt TV-underholdning. I stedet for å se amerikansk tegnefilm på TV slik han var vant til, ble han i Irland eksponert for det engelske musikkprogrammet *Top Of The Pops* og datidens glamscene sent på syttitallet. Alle barna i det dublinske nabolaget var hengivne glamrockfans, noe som virket fremmed i forhold til hans amerikanske bakgrunn. Etter hvert klarte Shields å komme over det å bli identifisert som "den amerikanske gutten" i oppgangen der de bodde (*ibid.*).

Shields og O'Ciosoig begynte å spille sammen, og var igjennom flere forskjellige bandkonstellasjoner basert rundt de to. I 1984 satte de sammen et band under navnet My Bloody Valentine. Bandet besto da, i tillegg til Shields og O'Ciosoig, av Dave Conway som vokalist og kjæresten hans Tina som spilte keyboard. Navnet tok de fra en slasher-/skrekkfilm (*Erlewine/All Music Guide*).

Gavin Friday fra det lokale bandet Virgin Prunes rådet det ferske bandet til å komme seg ut av Dublin og prøve seg i Europa. Virgin Prunes hadde vært på flere små turnéer i Tyskland og Holland, og gav My Bloody Valentine en liste over mulige kontakter. Etter å ha ringt rundt til disse ble de tilbudt en gig i Nederland og bestemte seg på grunn av denne ene gigen for å forlate Irland. Shields redegjør slik for disse hendelsene:

We arrived in Tilberg and asked the guy is there anywhere we can stay, 'cause we left the country forever. The guy freaked out 'cause he felt all of a sudden responsible and worried. And we sort of meandered around Europe for about eight months and then we kind of went to London (Shields i irsk TVintervju 1998).

Det å reise til Europa med bare én avtalt gig og ingen andre konkrete planer eller holdepunkter virker som en veldig hasardiøs ferd å begi seg ut på for et ungt band. Denne tidlige perioden i bandets historie bærer også preg av å være en slags opplevelsestur for bandets medlemmer. Uten flere avtalte giger i Nederland, og i mangel på penger, bestemte My Bloody Valentine seg for å dra videre til Berlin.

I Berlin ble de kjent med andre band i undergrunnsmiljøet der, og kom også i kontakt med små plateselskaper som fattet interesse for å gi ut My Bloody Valentine. Debutalbumet *This Is Your Bloody Valentine* (1984) ble gitt ut på den lille tyske labelen Tycoon uten at det gjorde så mye av seg. På denne tiden var My Bloody Valentine sterkt preget av å være inspirert av Birthday Party (bandet Nick Cave frontet før han ble soloartist), spesielt på grunn av Dave Conways intense vokal. Tinas keyboardspill ga assosiasjoner til The Doors. Musikalsk

og lydestetisk var My Bloody Valentine på denne tiden et helt annet band enn det skulle komme til å bli senere.

Etter å ha hatt en nomadisk tilværelse rundt omkring i Europa en stund flyttet bandet videre til London, og fikk sin nye permanente base der. Shields og O'Ciosoig sier, i intervju med Gina Harp, at de fra de kom til London i 1985 til mot slutten av tiåret bodde som husokkupanter i byen (Harp 1992). På denne tiden var det i London en såkalt "squat scene" som omfattet band som spilte og bodde i okkuperte bygårder. Band som The Jesus And Mary Chain og Loop nevnes også som band innenfor denne scenen (ibid.). I London fikk My Bloody Valentine gitt ut sine to neste utgivelser, singelen *No Place To Go* (1986) og EP'en *Geek!* (1986) på det lille plateselskapet Fever Records. Her møtte de også Deborah Googe, som var arbeidsledig og stolt trygdemottaker (ifølge The Stud Brothers 1992). Hun ble med i bandet som bassist, noe som frigjorde Shields til å kunne gå over til å spille gitar (han hadde tidligere spilt bass i bandet). Med Googe med i bandet kom My Bloody Valentine et skritt nærmere sin endelige besetning.

Senere i 1986 signet My Bloody Valentine kontrakt med labelen Kaleidoskope Sound som gav ut den neste EP'en *The New Record By My Bloody Valentine*. Opp til og med denne utgivelsen ble My Bloody Valentine stort sett betraktet som et band uten særlig egenart, sterkt influert av The Jesus and Mary Chain. Shields trekker frem The Jesus And Mary Chain som inspirasjonskilder, men hevder også at My Bloody Valentine hadde det støyete uttrykket sitt også før The Jesus And Mary Chain kom på banen og viser til en demo de spilte inn i Dublin i 1984 som låter mer som The Jesus And Mary Chain enn noe annet (Shields i The Stud Brothers 1991).

Besetningen nådde sin endelige form da Dave Conway sluttet i bandet og ble erstattet av Bilinda Butcher. Butcher var en ung alenemor med bakgrunn som mislykket ballettstudent (ifølge The Stud Brothers 1991). Hun kunne ikke spille gitar før hun ble med i bandet, men lærte fort å spille enkle og effektfulle gitarelementer under veiledning av Shields. Shields og Butcher ble etter hvert også et par, noe som kom til å prege dynamikken og samspillet i bandet, og spesielt hvordan de to senere kom til å jobbe sammen i studio.

Butchers vokal førte bandet mot en radikal musikalsk stilendring. Fra å være preget av Conways teatraliske og intense Nick Cave-etterligning, fikk bandet et drømmende og svevende preg gjennom Butchers myke og forsiktige vokal. Shields tilpasset sin vokalstil til å matche Butchers, og gjennom denne vokaldelingen mellom de to fant de frem til den særegne, slørete vokalen som kom til å bli et viktig kjennemerke på My Bloody Valentines lydestetikk.

Videre ga bandet ut singlene *Sunny Sundae Smile* og *Strawberry Wine* på labelen Lazy Records. Bandet utviklet et mykere og mer melodisk lydbilde som passet bedre til

vokaldelingen mellom Shields og Butcher. Bandet ga så ut singelen *Ecstasy* før de flyttet over til Creation-labelen.

### **My Bloody Valentine på Creation**

Alan McGee, sjef for Creation Records, hørte My Bloody Valentine live i januar 1988 og ble veldig begeistret for bandet. Han fikk så signet dem til selskapet sitt. Den første utgivelsen med My Bloody Valentine på Creation var singelen *You Made Me Realise* (1988).

Shields hadde, inspirert av amerikanske hardcore-/indieband som Sonic Youth, Hüsker Dü og Swans, styrt bandets liveopptreden mot et hardt og støyete lydbilde, så intenst i volum og støy at det er blitt beskrevet som å gi inntrykk av å være intendert å gi publikum hørselsubehag. November 1988 kom en ny singel, *Feed Me With Your Kiss*, som var en forsmak på My Bloody Valentines debutalbum på Creation, *Isn't Anything*, som ble sluppet måneden etter. *Isn't Anything* markerer et viktig skille for bandet og står som et manifest for Shields' ekspansive eksperimentering med lydestetikk gjennom gitarspilling og opptaksteknikker i studio.

Med *Isn't Anything* kom Shields flere skritt nærmere sine mål om å skape unike gitarteksturer, og albumet fikk mye oppmerksomhet og ble viktig for bandet og Creation-labelen. Til tross for at det ikke solgte så mye, fikk det en massiv påvirkningskraft på andre nye band, og en rekke band fulgte i My Bloody Valentines fotspor. Denne type band blir ofte kalt "shoegazer" siden de angivelig består av en beskjeden gjeng som ser ned i bakken når de spiller. På begynnelsen av nittitallet kan man snakke om en shoegazer-bølge i England, med band som Slowdive, The Boo Radleys og Ride, som alle mer eller mindre er inspirert av My Bloody Valentine.

### ***Loveless***

Med den gode mottakelsen av *Isn't Anything* i ryggen, samt støtte fra Creation, fikk Shields mulighet til å være mer perfeksjonistisk i arbeidet med materialet til de påfølgende utgivelsene, og arbeidet med en oppfølger til *Isn't Anything* kom til å bli en dyr affære for Creation. Opprinnelig var planen å spille inn oppfølgeren i løpet av åtte uker, men det viste seg at bandet trengte atskillig lengre tid i studio før de kunne presentere et plateprodukt som Shields sto ordentlig inne for.

Samtidig som det var en dyr og omstendelig prosess, ville ikke Shields ha Creationfolk tilstede i studio mens han jobbet med de uferdige låtene. Shields gir en

forklaring til Gina Harp på dette: "No one is allowed to come into the studio [...] I don't like people to hear stuff that's half finished because they go away with weird impressions" (Harp 1992). Han sier også at bandet ikke lager demoer, og at de ikke viser noen hvordan låtene høres ut før de er nesten ferdige (ibid.). EP'en *Glider* ble gitt ut i mai 1990 og EP'en *Tremolo* ble gitt ut i februar 1991. Begge disse inneholdt smakebiter fra det påfølgende albumet *Loveless* og skapte forventninger frem mot denne utgivelsen. Endelig, i november 1991 var *Loveless* ferdigstilt og klar til å bli gitt ut, etter nesten tre år med innspilling og tusenvis av studiotimer. I løpet av denne perioden hadde 17 studioteknikere vært involvert, i tillegg til Shields og O'Ciosoig, og innspillingene hadde foregått i en rekke forskjellige studioer.

The reason it took so long was because we started out on the wrong foot and never got back on the right one. Right up until the last minute, we kept thinking we would be finished in a couple of more months – two years of thinking we would be finished in a couple of more months (Shields i Huston 1995).

Albumet skal ifølge ryktene ha kostet opp under 500.000 dollar, og brakt Alan McGees Creation på randen av konkurs<sup>13</sup>. Ifølge Shields er denne prisestimeringen overdrevet. Han hevder i et intervju med The Guardian at rundt 140.000 pund er en mer sannsynlig sum, og sammenligner med at Primal Screams *Screamadelica* (også på Creation) fra samme periode ble anslått til å ha kostet rundt 130.000 pund (Lester 2004). Dessuten omfattet sluttsummen de to EP'ene gitt ut i forkant, samt videoer til disse. Uansett, resultatet av all jobbingen, problemer og forventninger ble en helt unik utgivelse, en av de viktigste utgivelsene innen alternativrock på 1990-tallet. Kritikerstanden hyllet albumet. Michael Azerrad i Rolling Stone proklamerte at My Bloody Valentine hadde redefinert rock, og at de gjennom *Loveless* lå langt foran samtidige tilsvarende band:

The band's new album, **Loveless**, is not just "now" - it's far ahead of time. Subverting rock conventions from song structure to production techniques, it may well stand as one of the most influential albums of the Nineties. No less than Brian Eno recently told ROLLING STONE that My Bloody Valentine was his favorite new band and that "Soon", the closing track of *Loveless*, sets a new standard for pop (Azerrad 1992).

Han skriver videre: "If as the sociologists say, changes in music foreshadows changes in society, *Loveless* must signal some sort of impending revolution" (ibid.). Vektleggingen av at My Bloody Valentines lydbilde representerte noe helt nytt og unikt har gått igjen i omtalen av bandet og spesielt i forbindelse med *Loveless*. My Bloody Valentine har også blitt sagt å være de første "postrockerne": "With *Loveless* - an album on which the band experimented with sampling it's own feedback, looping bass lines and drum patterns, etc. - MBV became one of

---

<sup>13</sup> Visstnok kom ikke Creation i balanse igjen før de signet Oasis i 1994 (Lester 2004).

the very first post-rockers (i.e., bands who combine guitars with digital technology, who abandon riffs for non-rock textures and dynamics)" (Reynolds 1995). Gjennom bruk av samples og teknologi sammen med gitarer skapte bandet nye musikalske uttrykk på tvers av gjeldende konvensjoner og genreavgrensninger.

### **My Bloody Valentine etter *Loveless***

Til tross for at *Loveless* ble hyllet av kritikerne og var en stor kunstnerisk suksess, samt oppnådde gode listeplasseringer både i indie og Top 10 (ifølge The Stud Brothers 1992), ble tapet for stort for Creation, og de måtte bryte kontrakten med bandet. Sire/Warner, som gav ut bandet i Amerika, fortsatte å ha dem i stallen, og de fikk ny kontrakt med Island Records i Storbritannia. Da My Bloody Valentine avsluttet en omfattende timåneders turné midt i 1992, begynte de å bygge et eget studio og siktet på å ha en ny utgivelse klar til neste vår (Reynolds 1995). Det viste seg at planen var overambisiøs, og da studioet sto ferdig våren 1993 oppdaget de at miksepulten var defekt. Shields forteller at "[i]t took a whole year, until may '94, before we had a new desk sorted and could start again. By then we'd lost all the momentum" (Shields i *ibid.*). Produksjonen av nytt materiale stoppet opp. My Bloody Valentine ble støttet av Island Records frem til 1998 uten at labelen fikk noen ny utgivelse med bandet (Island holdt My Bloody Valentine kontraktfestet til 2001). Visstnok skal Shields ha skrinlagt to fulle album underveis fordi han ikke syntes de var gode nok for å bli gitt ut. Gradvis utover nittitallet sluttet O'Ciosoig og Googe i bandet, så Shields og Butcher sto igjen som en duo. I 1996 bidro My Bloody Valentine på en hyllestplate til bandet Wire, men utover det har det ikke vært gitt ut noe fra My Bloody Valentine etter *Loveless*.

Som nevnt i innledningen til denne seksjonen har Shields kommet litt tilbake i de senere år, og spesielt hatt suksess i forbindelse med soundtracket til *Lost In Translation* (som gav artikkeloverskrifter som 'Kevin Shields found on "Lost"' fra Rolling Stone, sept. 2003). Samtidig har han vært bakmann og produsent for Primal Scream og spilt med Experimental Audio Research. Om det kommer til å komme noen oppfølger til *Loveless* er fortsatt usikkert, men denne utgivelsen blir stadig gjenoppdaget av nye fans, og musikken til My Bloody Valentine fortsette å leve videre på denne måten.

## 2.2. Analyse av et utvalg låter fra My Bloody Valentines produksjon

My Bloody Valentine gav ut plater i tidsrommet 1984 til 1991, og produksjonene deres har et ganske varierende preg. De mindre utgivelsene gitt ut før 1988 mangler det meste av det særpreget bandet utviklet fra og med *You Made Me Realise* (1988). På grunn av annerledes besetning og annen type låtskriving og lydestetikk, er det nesten som å høre et annet band på disse tidligere utgivelsene. Det er først fra 1988 at My Bloody Valentine virkelig skiller seg ut som nyskapende og som et band med en unik lydestetikk. Det er også denne perioden jeg finner mest interessant å beskrive i et støygitarestetisk perspektiv, siden det er her Shields utvikler sine helt spesielle gitarteksturer.

Fra My Bloody Valentines produksjon har jeg valgt å starte analysedelen med 'You Made Me Realise', siden denne singelen markerer starten for det "modne" My Bloody Valentine. Videre har jeg tatt med en låt fra Creation-debuten *Isn't Anything* (1988). Jeg vil konsentrere analysen om *Loveless*, siden denne utgivelsen best viser spennvidden i My Bloody Valentines gitarvokabular og representerer et absolutt kunstnerisk og kreativt høydepunkt for Shields og bandet. Jeg har valgt ut fem låter (den ene av dem finnes også på EP'en *Tremolo* (1991)) fra denne utgivelsen som viser ulike sider av gitarestetikken til My Bloody Valentine, samt illustrerer kjerneelementer i Shields' gitarvokabular. Jeg vil argumentere for at gitarbruken har en helt sentral betydning i formingen av My Bloody Valentines lydestetikk. Ved også å ta for meg låter fra utgivelsene før *Loveless* har jeg et mål om å skissere opp en utvikling av støygitarestetikken til My Bloody Valentine, samt også beskrive bandets utvikling i forhold til produksjon og lydestetikk.

'You Made Me Realise' var My Bloody Valentines første singel på Creation og markerte også, ifølge Johnny Huston i Spin magazine, en start på Shields' "gjenoppfinnelse" av gitaren: "Shields' guitar seems to levitate and blast off like a rocket, first compressing, then shattering into shards of high-pitched noise" (Huston: 1995). I denne analysen vil jeg se på hvordan låten er strukturert, instrumentering og hvilke elementer låten består av, med et fokus på gitarelementene. Videre vil jeg se på produksjonen og vurdere bandets lydestetikk, og forsøke å kartlegge lydbildet på denne låten.

'You Made Me Realise' starter med hele bandet rett på et introriff i 4/4 og høyt tempo, som også utgjør mellomspill senere i låten. Dette riffet er basert på tre takter i E og én i A. Hver takt begynner med tidlig ener. Intense trommer med skarp på den tidlige eneren og andre og tredje slaget i takten, markerer betoningene i riffet. Lydbildet ellers består av en heftig overstyrt bassgitar, og en rytmegitar som spiller tritonusaktige akkorder over grunntonene. Bassgitaren er høy og ligger litt foran rytmegitaren i lydbildet. Etter to runder

går bandet ut i versdelen der tempoet holdes oppe, mens groovet flater ut i vanlig betont to og fire. Verset forskyver seg periodemessig ved at det består av to bevegelser på tre takter hver, noe som skiller seg fra mer vanlig to- og firedeling innen annen rock og populærmusikk. Den første bevegelsen er fra E via D til C, som holdes i to takter, den andre er fra A og tilbake til C. Alle akkordskiftene, unntatt ned til A, er tidlige, noe som viderefører det intense preget fra introen.

Vokalen er delt mellom Butcher og Shields, og beveger seg fra unisont til oktavavstand. I stedet for å følge i faste intervaller beveger stemmene seg mer fritt i forhold til hverandre som to separate linjer. Selv om Butcher stort sett ligger på toppen, høres stemmene likeverdige ut og blander inn i hverandre<sup>14</sup>. Stemmene møtes gjerne i tomme kvart- og kvintklanger på endetonene. Etter to versrunder kommer refrenget, der Shields synger hovedvokalen og Butcher "u"er parallelt. Akkordforløpet beveger seg fra E (via D) til C to ganger (en takt på hver), så A til C, før en siste nedgang fra E til C der bandet stopper opp og kun vokalen henger igjen (ved den unisone tekstlinjen "You made me realise"). Etter omtrent tre takter med stopp på C kommer bandet inn på introriffet som mellomspill.

Vers, refreng og mellomspill gjentas en gang til før bandet går ut i en C-del som veksler mellom G og A. En melodigitar legges til i venstre side i lydbildet (ligger på kvinter). Etter fire takter kommer en oppgang fra G via A til C, der bandet henger seg opp og låten går ut i en massiv støydel. Det er her den ovenfor nevnte gitaren "letter" og tar av ut i støykaskader. Denne gitaren starter i venstre kanal og bygger seg gradvis oppover. Litt etterpå kommer det inn en tilsvarende gitar i høyre kanal som starter på topp og beveger seg nedover. Den flymotorlignende, eller ufo-aktige, gitarlyden Shields oppnår her er komplekst oppbygd. Huston nevner at Shields oppnår denne lyden ved å ta opp en tremoloeffekt, sample denne og ta den opp igjen (Huston 1995). Men det er noe uklart om Huston her blander når han kaller dette for Shields' "glide guitar", som ellers heller refererer til Shields' karakteristiske bruk av vibarm mens han spiller gitarsignalet gjennom en baklengsklang. Samtidig finner han en god analogi med Dinosaur Jr.'s 'Little Fury Things' (åpningslåten på *You're Living All Over Me* (1987)), der J. Mascis kommer frem til en lignende lyd i låtens klimaks (ibid.). For å oppnå effekten på 'You Made Me Realise' er det nærliggende å tro at Shields har spilt inn flere gitarer, og så manipulert dem gjennom sampling og looping. Videre skal vi se at sampling av gitarfeedback, og manipulering og spilling på dette, blir en sentral del av My Bloody Valentines vokabular senere på *Loveless*.

---

<sup>14</sup> Vokaldelingen mellom Shields og Butcher er et av de sentrale særtrekkene i My Bloody Valentine, noe som vil gå igjen i flere av låtene jeg skal ta for meg her.



Gjennom hele støydelen ligger bassen på åttendeler som et underlag til de utenomjordiske gitarlydene, og etter en stund løses spenningen opp ved at bandet kommer inn på introriffet igjen (nå med dubbet bass i høyre side, noe som intensiverer låten ytterligere). Videre kommer en vers- og refrengsekvens lik de før støydelen. Etter siste refreng går bandet ut i en outro bestående av introriffet og et gjenhør med ufo-gitaren fra støydelen. Her kommer også den dubbede bassen inn igjen og det hele øker på i intensitet, sammen med at ufo-gitaren jobber seg lysere og lysere opp i register, helt til trommene slår av bandet etter seks runder. Støygitarene henger igjen som hvit støy en liten stund før den ene blir kuttet og den andre fades ut.

Lydbildet i 'You Made Me Realise' høres ganske rufsete ut og kjennetegnes av en noe utypisk produksjon. Elementer som den overstyrte bassgitaren, som ligger uvanlig langt fremme i lydbildet, og klangen på trommene (hvis man hører nøye etter gir denne en litt kunstig, forsinket plassering av tammene langt nede og ut til sidene i soundboxen). Overstyringen av bassen fremhever diskant og høyere mellomtone, og bassgitaren trenger seg dermed inn i gitarens frekvensområde. Gitarlyden vi hører ved siden av fremstår da som litt tynn og pistrete. Det utypiske når et høydepunkt gjennom den spesielle ufo-effekten i støydelen og otroen, som Shields har fått frem gjennom overdubbing, looping og manipulering av gitarsignalet. Tingene han gjør gir fascinerende resultater i form av en stadig varierende og massiv støygitarstekstur. Videre ligger noe av det rufsete i lydbildet i utypisk bruk av Eq (Equalizer, styrer frekvensbalansen). Ved at bassen fyller ut mer i øvre og nedre mellomtone blir det nederste frekvensområdet liggende mer åpent, og det er her vi hører trommeklangen kommer inn, spesielt i tamrullene. Vokalen ligger i samme område som gitar og bass, og er bare i liten grad fremhevet over disse. Shields og Butchers stemmer er like fremtredende og plassert midt i lydbildet. Begge stemmene er tørre og skrudd ganske spisst, slik at de har en mer instrumentaktig lyd i forhold til mer vanlig vokalproduksjon innen pop (der vokalen gjerne dominerer lydbildet og er skrudd mye "større").

Der bassen dubbes i tillegg, etter støydelen og i outroen, gir dette et ytterligere fokus på den overstyrte bassgitarlyden (som høres ut som den er vrent gjennom en distortion-pedal). Den lydestetikken som preger bassgitaren på denne låten utgjør et sentralt element i lydbildet, noe som underbygges enda mer når denne dubbes. Den dubbede bassen kuttet før det siste sangverset og skaper da et tomrom i lydbildet når man har vent seg til den i mellomspillet. Låten når et nytt klimaks når den kommer inn igjen i outroen samtidig som ufo-gitaren gjenintrodueres. Strukturmessig kan låten deles enkelt inn i vers, refreng og mellomdel. Det arrangementsmessig kompliserte ligger annensteds ved at for eksempel verset er strukturert atypisk i tre pluss tre takter, i stedet for mer vanlige to eller fire.

'(When You Wake) You're Still In A Dream' er låt nummer fire på My Bloody Valentines debutalbum på Creation, *Isn't Anything* (1988). I denne analysen vil jeg se på hvordan gitarestetikken utvikler seg, og observere hvordan My Bloody Valentine utnytter effekten av å strukturere låtene i få, enkle deler og i stedet innfører små endringer underveis for å variere forløpet. Jeg vil også komme inn på lydestetikk og produksjon i forhold til denne låten (og også hele platen).

Låten starter ut med et introrefreng der hele bandet er med fra første anslag. Til forskjell fra 'You Made Me Realise' er det et mer balansert lydbilde her, med vekt på gitarer (to gitarer), og med balanse i bass og trommer. Gitarriffet (som også spilles av bass og markeres av trommene) er i 4/4 og begynner med én takt på H, to takter med veksling fra G til A, så fra G opp til H igjen før det avsluttes med to nye fra G til A. G-ene kommer på tidlig ener og A kommer inn på andre slaget i takten. Her er det også en tretakters-sekvens, noe som høres ut som en forskyvning. Etter to ganger med tre takter, kommer en siste bevegelse fra G til H, før låten går over i sangvers. Trommegroovet er forholdsvis flatt med ridecymbal, og med skarp på to og fire. Basstromme og crash betoner riffet. Tempoet er ganske oppe, men samtidig litt slentrende bakpå, noe som gir god rytmisk driv.

Sangverset følger en fast vekslende taktfigur som begynner med én 4/4-takt på A, én 2/4-takt på H og to 4/4-takter på G. Denne runden går fire ganger, men H i 2/4-takten byttes ut med F# i tredje og fjerde runde. I verset kuttet den ene gitaren fra refreng og frigir plass til vokalen. Shields synger hovedstemmen mens Butcher korer i bakgrunnen (her er det også to selvstendige stemmer som møtes i åpne intervaller i frasesluttene). Akkordene her er også tersløse akkorder med en og annen 9'er, men ut ifra skiftene og melodien antydes en H-moll-tonalitet. Selv om tersene er fraværende, er vekslingene og melodien logisk bygd opp i forhold til den foreslåtte tonaliteten, og det at akkordene er tersløse bidrar også til hvordan lydbildet fremstår. De åpne akkordklangene tettes med gitarstøy i stedet for med flere akkordtoner<sup>15</sup>.

I tillegg til de to ovenfor nevnte delene blir det to ganger lagt til en hale på versene, der trommene legger av og gitarene slår an en massiv E-akkord, som ligger i to takter før refreng kommer inn. Gitaren som bare spiller på refrengene kommer inn på denne, og de to gitarene ligger og bølger i forhold til hverandre og skaper fascinerende dissonansvirkninger (Shields gjør enten veldig forsiktig bruk av vibarm eller skyver på halsen slik at tonehøyden på strengene senkes).

---

<sup>15</sup> Robert Walser skriver om hvordan powerchords med overstyring fremkaller og fremhever over-og undertoner i tillegg til de tonene som faktisk spilles (Walser 1993: 41-45). Overstyring er med på å fylle ut lydbildet ved å øke mengden frekvenser.

Formen på låten blir da: først introrefreng som går over i sangvers, så refrang og vers med hale (beskrevet ovenfor), deretter dobbeltrefreng, vers med hale, refrang, sistevers, og så outrorefreng som går over til bare å spilles rundt og rundt på de tre siste taktene. Etter åtte runder stopper låten på et anslag på A, og fades ut mens en av gitarene begynner å få en svak feedback. Det er interessant å se her hvordan arrangementet stadig veksler mellom de to hovedbestanddelene. En låt som består av instrumentalrefreng og sangvers kan høres enkel ut, men de to halene har stor effekt når det gjelder å variere strukturen, pluss at regelmessigheten også brytes opp av dobbeltrefreng i midten, og ved at sisteverset går rett over i outrorefreng. Shields benytter også manipulering av tonehøyde for å fylle ut lydbildet; i andre refrang kan vi høre hvordan han bruker vibarmen mens han spiller på den gitaren som bare er med på refrangene og halene. I andre hale kan vi også høre dette tydelig. Når gitarene bølger litt i forhold til hverandre oppstår spennende dissonanser som skaper en dynamisk støygitarstruktur.

Innspillingen av *Isn't Anything* gikk fort for seg og ble, ifølge Shields, preget av at bandet hadde lite og dårlig utstyr tilgjengelig og at innspillingene måtte gjøres i dårlige og kummerlige studioer. "We did all of *Isn't Anything* using transistor amps and just a few guitars, the Jazzmaster and a badly set up Japanese Jag. I had to borrow a MIDIverb off a mate to get all the reverse reverb sounds" (Shields i Jones 1992). Studioene hadde gamle opptaksmaskiner fra syttitallet, der flere av sporene ikke virket (ibid.). Tatt i betraktning er det, i forhold til forutsetningene, en bra produksjon på platen. Lydbildet i '(When You Wake) You're Still In A Dream' er jevnere og mer balansert enn på den forrige singelen. At gitarene er spilt inn med transistorforsterkere er også en fascinerende detalj. Videre skal vi se hvordan Shields benytter egenskaper i bestemte typer rørforsterkere når han setter sammen gitarteksturene på oppfølgeren *Loveless*.

'Loomer' er låt nummer to på My Bloody Valentines andre album på Creation, *Loveless* (1991). I denne låten vil jeg se på hvordan en massiv, rytmisk gitartekstur kan fylle ut nesten hele lydbildet. Jeg vil se på hvordan denne er bygd opp, og se dette i forhold til arrangement, produksjon og lydestetikk. Jeg vil også gå inn på hvordan lydbildet på *Loveless* skiller seg fra *Isn't Anything*.

'Loomer' begynner med én massiv, rytmisk gitardrone i et G-durlandskap (liggende litt over kammertone)<sup>16</sup>. Denne går i 4/4 i et middels drivende tempo. I fraværet av trommer ligger det kassegitarer i lydbildet, som fyller en perkusiv rolle i tillegg til å understreke det

---

<sup>16</sup> Mange av låtene på både *Loveless* og *Isn't Anything* ligger litt på siden av kammertone. Dette kommer av at Shields har manipulert tempoet på båndet for å oppnå en bestemt karakter på lydbildet. Ved å endre på tempo på båndet endres også tonehøyde og klangfarge (timbre). Ifølge Waksman benyttet Les Paul seg av dette ved å spille inn sekvenser i lavere tempo for så å dra tempoet opp til normal igjen og sitte igjen med uvirkelig raske gitarløp (Waksman 2001: 57-58). Et annet eksempel er pianosoloen på Beatles' 'In My Life' fra *Rubber Soul* (1965).

harmoniske. Elgitarer som fyller et bredt frekvensregister utgjør sammen med kassegitarene hele gitarveggen. På toppen ligger en melodi bestående av samplet gitarfeedback. Innbakt i gitarveggen ligger det også en bassgitar, men denne utgjør ikke noe klart fundament. Siden gitarteksturen er såpass tett er det mer som om bassen kommer frem av og til, og drukner andre steder i forløpet. Den mer utfyllende rollen understrekes ved at den heller ligger på akkordtoner enn å fremheve grunntonene (ligger blant annet på kvint i slutten av versrunden).

Låten er enkelt strukturert i intro/mellomspill/outro-del, en versdel og en slags refrengdel. Versdelen har en grunnleggende akkordprogresjon fra G til C, til Bb og til C/G med to takter på hver akkord. Denne runden går to ganger.

Refrengdelen veksler mellom G og C med to takter på hver akkord. Videre går låten over i sangvers (Butcher), så over i en slags refrengdel med en gitarsamplemelodi på toppen:

Guitar

The image shows two staves of musical notation for guitar. The first staff is in G major (one sharp) and 4/4 time. It contains a melodic line starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a half note G4. This is followed by a quarter note G4, quarter notes A4, B4, and C5, then a half note G4. The next measure has a quarter note G4, quarter notes A4, B4, and C5, then a half note G4. The final measure has a quarter note G4, quarter notes A4, B4, and C5, then a half note G4. A mezzo-forte (mf) dynamic marking is placed below the first measure. The second staff is also in G major and 4/4 time, showing a shorter melodic phrase: a quarter note G4, quarter notes A4, B4, and C5, then a half note G4.

Denne fremhever stor septim på G og none på C, noe som videre understreker dur-følelsen. Introen repeteres som mellomspill før et nytt sangvers, som etterfølges av en refrengdel lik den forrige. Låten slutter med den rytmiske gitardronen i dobbel lengde av introen.

Som strukturen og de ulike elementene antyder er denne låten kjennetegnet av en minimalistisk tilnærming til låtskriving. De ulike elementene som fyller soundboxen gjennom låten er rytmegitarer (akustiske og elektriske), samplede og manipulerte gitarlyder som utgjør en melodifunksjon ved siden av vokalen, samt Butchers vokal, som også har en instrumentaktig rolle. Melodiene og akkordsekvensene er enkle og sparsomme, men samtidig veldig effektive og vakre. Fraværet av trommer og den tilbaketrunkne rollen til bassgitaren gjør at hele lydbildet kan fylles opp av gitarer. Nesten hele lydbildet og det rytmiske drivet i låten er skapt gjennom gitarer, og dette er en viktig grunn til at jeg har valgt ut denne låten for analyse. De akustiske og elektriske rytmegitarene danner et rikt og særegent klangteppe. Denne flaten spenner over nesten hele frekvensspekteret, og pakker inn vokal- og gitarsamplemelodiene. Disse gitarteksturene er skrudd og manipulert på veldig spesielle måter for å oppnå akkurat det lydidealet som Shields er ute etter. Gjennom å manipulere lydene ved hjelp av ulike former for overstyring og komprimering, samt bruk av klanger og delay (digital ekko), fremheves over- og undertoner, og dissonanser og gnisninger mellom toner fyller ut og beriker lydbildet. Det er disse frekvensvirkningene, og ikke komplisert instrumentering, som utgjør det avanserte i denne låten.

Hvis man er oppmerksom på elgitarelementene i gitarteksturen kan man høre hvordan den bølger i pitch (circa en halvtone ned), spesielt i frasesluttene i verset. Denne effekten er en form for det Shields kaller "glide guitar" (nevnt ovenfor), som han oppnår ved en helt spesiell bruk av vibarm. Teknikken går ut på at han har med seg vibarmen i høyrehånden samtidig som han gjør jevne anslag på gitaren og dermed kan manipulere tonehøyden mens han spiller. Denne teknikken, som høres ut som om gitaren "dykker ned" innimellom, er helt særegen for My Bloody Valentines vokabular og er et bestemmende element i deres lydestetikk. Butch Vig (blant annet produsent av Nirvanas *Nevermind*) beskriver opplevelsen av å høre My Bloody Valentine slik: "The tape we listened to sounded like it was melted. Kevin's guitar textures are hallucinatory" (sitert i Huston 1995). Den bølgende gitaren bidrar til å fylle ut gitarteksturene og gir dem "hallusinerende" kvaliteter.

Gitarteksturene i 'Loomer' antyder flere lag med støy og støy generert i spenningsfeltet mellom ulike frekvenser (tonehøyder) og lyder. Denne støydybden er komplisert å komme til bunns i. Men et viktig hint blir gitt i noe Shields røper om hvordan gitarteksturene i låten 'Sometimes' er skapt, i et intervju med Guitar Player: "It's all acoustics, and some of them are put back through the Marshall and a Fender Bassman. Acoustic guitars distort in a really great way. They have a huge frequency range; the bass overdrives the amp, but the top end doesn't at all. You get this really interesting bubbly sound" (Shields i Guitar Player 1992). I 'Loomer' tror jeg noe av det samme grepet er gjort i formingen av den rike, komplekst låtende, men samtidig minimalistiske støygitarteksturen. Hele gitarveggen og det rytmiske drivet den inneholder (drevet frem gjennom de perkusive toppfrekvensene i de akustiske rytmegitarene) gjør at man glemmer fraværet av trommer. Alle kompfunksjoner fylles av gitarer. I det ovenfor nevnte Guitar Player-intervjuet gir også Shields en oversikt over forrådet av virkemidler de disponerer på *Loveless*. Han fremholder at de samlede lydene de benytter er begrenset til fløyter, Butchers stemme, og egen gitarfeedback. De benytter også sequensede trommer, noen ganger i kombinasjon med spilte trommer (ibid.).

Produksjonen på *Loveless* skiller seg klart ut i kvalitet og kompleksitet i forhold til det Shields hadde hatt mulighet til å oppnå på de tidligere utgivelsene. Lydbildet har blitt mye mer mangefasettert, og muligheten for større klarhet i lydbildet gjennom bedre opptaksutstyr gir muligheten til å konstruere dypere og fyldigere gitarteksturer. Men, som nevnt ovenfor, er det Shields' manipulering av de innspilte elementene som utgjør det kompliserte i lydbildet og ikke avansert instrumentering eller en lang rekke overdubs. Ofte, ifølge Shields, er det de enkleste delene folk biter seg merke i når de hører produksjonene hans (ibid.). Dette vil jeg se nærmere på i neste analyseeksempel.

'To Here Knows When' ble gitt ut som EP'en *Tremolo*, og er også med på *Loveless*. I denne analysen vil jeg gå inn på hvordan ett glide gitar-spor utgjør store deler av lydbildet, hvordan denne gitarbruken utgjør det mest særpregede elementet i denne låten.

Glide gitar-sporet i 'To Here Knows When' høres gjennomgripende manipulert ut, men effekten er fremskaffet på en ganske enkel måte: "that was done very quickly. It's just one guitar into an amp with some tone rolled off, then fed into a backwards reverb program on a Yamaha SPX-90, 100% wet. It gives a sort of fluid, muted percussive effect, especially with all the tremolo arm bending" (Shields i *Guitar Player* 1992). Dette sitatet røper en del av grunnestetikken til Shields. Bruken av baklengsklang og tremoloarm er blant de aller viktigste særtrekkene ved hans spillestil og lydestetiske valg. I 'To Here Knows When' fungerer støygitaren (glide-gitaren) i en flytende rolle over de programmerte trommene og sequenserboblene, og støtter opp og pakker inn vokalen. Pitchmessig beveger gitaren seg både over og under grunntonaliteten, og utover i låten tar den større og større plass i lydbildet. Det er interessant å høre hvordan vibarmbruken og ulike akkorder gir vekslende klangfarger i forhold til hvordan frekvensene reagerer på hverandre. I denne låten fungerer Butchers vokal som et melodisk element på linje med de omkringliggende melodiene, heller enn å tiltrekke seg fokus i henhold til vanlige popkonvensjoner. Vokalen inntar en mer instrumentell rolle som melodibærende element i lydbildet; fokuset er ikke på å bringe frem noe tekstlig budskap. Det ligger heller på å opprettholde de hallusinerende (jamfør Butch Vig) klangflatene som utgjør låtene.

Strukturmessig er 'To Here Knows When' delt enkelt opp i intro, mellomdel, vers og refrengdel. Enkle, effektfulle akkordskjemaer ligger implisitt i støygitarteksturen og antydes også gjennom sequenserboblene som går støttende bak i lydbildet gjennom hele låten. Disse blir trukket litt frem i lydbildet gjennom å bli doblet med en "strings"aktig lyd (strings er en type synthlyd; opprinnelig utviklet for å erstatte strykere). Toneartsmessig orienterer låten seg i G-dur (litt over kammertone). Introdelen ligger og flyter i et Gmaj-landskap (stor septim kommer inn jevnlig i sequenserboblene). På grunn av hvordan gitaren flyter gjennom baklengsklangen er det vanskelig å skille ut noe entydig akkordskjema i verset. Hele veien orienter låten seg i forhold til G, noe som kan antyde at gitaren er i en G-basert åpen stemming. Spesielt på verset får man inntrykk av at noen strenger er åpne mens Shields flytter et fast grep rundt på de resterende strengene. Et forslag til transkripsjon av akkordprogresjonen på verset er: G - Gmaj/E - C/F - A. Denne runden går to ganger med to takter på hver akkord. De to akkordene i midten er tvetydige; Gmaj/E kan også høres som en Em9. Fraværet av terser gjør at det harmoniske heller antydes enn å være eksplisitt, men likevel får man følelsen av at My Bloody Valentine holder seg til fast tonalitetsfølelse.

Refrenget er klart lettere å dechiffrere med at det har klare vekslinger fra G, ned til D og videre til C.

Simon Reynolds og Joy Press (1996) hevder at 'To Here Knows When' "[...] hardly qualifies as rock: the rhythm section is a dim, suppressed rumble, there's no riff or chord-sequence, just billowing parabolas of unfocused sound and a tantalising Erik Satie-ish melody that fades in and out of earshot" (Reynolds and Press 1996: 220). Det at låten er langt unna å kunne klassifiseres som rock er greit, men å hevde at den ikke inneholder riff og akkordsekvens blir likevel feil. Som jeg har vist ovenfor er det mulig å skille ut klare strukturer og også akkordskjemaer. Bak baklengsklangen spiller Shields faste drivende figurer som han gir dynamiske bølger gjennom vibarmen. Butchers vokal følger også faste meloditemaer og pakkes inn av glide gitar. Det eneste uklare med rytmeseksjonen er at den ligger langt bak i miksen. Ellers består den av en fast, klar sequenserloop som ikke varieres i løpet av låten. Lydbildet og arrangementet er mer tilstedeværende enn Reynolds og Press skal ha det til.

Låtførløpet er organisert i intro, vers, refreng, mellomspill (som intro) og nytt vers. Etter andre vers går låten over i å gjenta refrenget ut låten, med noen små variasjoner. Femte og sjette runde droppes bevegelsen til D og stringslydene blir mer fremtredende. I sjuende og åttende repetisjon går rundene som før, men fra runde ni henger låten seg opp på variasjonen. Støygitarteksturen intensiveres også her med mer vibarmbruk og påfølgende mer dissonanser og frekvensvirkninger i lydbildet. De forsinkede gitarelementene som kommer frem gjennom baklengsklangen får hele lydbildet til å riste når de bølger seg kraftig i tonehøyde. Ved å stadig manipulere gitaren med vibarmen skaper Shields, gjennom denne ene gitaren, en fyldig støygitartekstur som stadig endrer seg. Otroen fades sakte ut til slutt mens et kort, drivende gitarriff kommer inn som en loop. Denne sekvensen har mer funksjon som et interludie mellom låtene enn å være en del av 'To Here Knows When'. På EP'en *Tremolo* er dette gjennomført med en kort snutt mellom hver låt. På *Loveless* er det lagt til noen steder.

Lydbildet er som sagt i stor grad basert på Shields' glide gitar, og alle de andre elementene kommer litt i bakgrunnen for denne. Ved å ta et så stort fokus i produksjonen får gitaren mulighet til å farge og vrenge lydbildet på fascinerende måter. De sequensede trommene følger en regelmessig figur i bakgrunnen uten noen form for variasjon. Gitarsporet pakker inn Butchers vokal, og sammen fungerer de nesten som en duett. Gitarsporet på 'To Here Knows When' kan ikke plasseres som et rent komp-element, samtidig som den er langt ifra å fylle noen tradisjonell leadfunksjon.

Låten 'Sometimes' er en av kjernelåtene på *Loveless* (jeg er også inne på denne i innledningen til forrige sekvens i dette kapittelet, i forbindelse med filmen *Lost in*

*Translation*). I denne analysen vil jeg gå inn på Shields' bruk av akustiske gitarer og manipulering av disse gjennom rørforsterkere for å bygge opp en massiv støygitarstekstur, noe jeg også var inne på i forbindelse med analysen av 'Loomer'.

'Sometimes' er basert på én lang akkordprogresjon som gjentas gjennom hele låten (det eneste som varierer er sluttakkorden, som enten er tonika eller submediant). Progresjonen er som følger med to 4/4-takter per akkord: D – D(maj) – H(m) – G – F# – E – D – E – H(m) – A – E – D(/evt. H(m)). Låten er kun instrumentert med en vegg av akustiske gitarer og en slags omliggende kontekst av de samme gitarene spilt av gjennom gitarforsterkere, Shields' vokal og en fløytesamplemelodi:



Strukturen starter med en intro der gitarteksturen settes i gang og ligger på D, før vokalen kommer inn og akkordprogresjonen starter. Shields synger tre vers, og fløytemelodien kommer inn som en støttestemme i tredje vers og er med låten ut. I fjerde vers (som er en repetisjon av det første) repeteres de siste fire akkordene før låten går ut i en outro som strekker seg over to akkordprogresjonsrunder og fløytemelodien tar over melodifokuset. I siste runde blir det lagt delay på fløyta så den svarer seg selv og tetter til enda mer, før låten dør forsiktig ut på grunnakkorden D.

Det jeg synes er interessant med denne låten er hvordan den tilsynelatende enkle og minimale strukturen og instrumenteringen blir så effektiv og låter så stort. Av det som skal være sju unisone akustiske gitarer skaper Shields en rik og dynamisk støygitarstekstur. Ut ifra sitatet ovenfor (Guitar Player-intervju der Shields forklarer hvordan han har laget denne teksturen, i analysen av 'Loomer', s. 45) er det viktig å legge merke til bruken av helt spesifikke virkemidler. Når Shields har spilt av og tatt opp noen av gitarene gjennom gitarforsterkere er det ikke likegyldig hva slags gitarforsterker han har brukt, men et bevisst valg av en Marshall amp og en Fender Bassman. Dette er et viktig poeng. Blandingen av disse to er helt essensiell i dannelsen av lydbildet i denne låten. Videre er han opptatt av hvordan de akustiske gitarene vrengr på en helt spesiell måte, at de gir mye bassinformasjon som overstyrrer forsterkerne og samtidig at toppfrekvensene ikke gir så mye og blir pistrete igjen på toppen ("acoustic guitars distort in a really great way"). Man kan høre hvordan frekvensene i det overstyrte teppet reagerer på hverandre etter hvert som akkordene veksler. Den dype,



varme bassvrenge de akustiske gitarene danner i Fender Bassman-forsterkeren, er helt bestemmende i formingen av gitarteksturen. Denne teksturen fyller hele lydbildet og pakker inn de melodiske elementene. Igjen er alt gitarer, uten at man savner bass eller trommer siden de perkusive anslagene på de akustiske gitarene utgjør den rytmiske fremdriften, og bassinformasjonen fra de samme gitarene gjennom Fender Bassman-forsterkeren, fyller godt ut i bassregisteret. For ytterligere å støtte opp (eller forvirre) rytmefølelsen og skape dynamikk i gitarteksturen har Shields latt de forsterkerfargede gitarene gå gjennom to tremolobokser (de panorerer i stereo, slik at lyden veksler rytmisk fra den ene høytaleren til den andre), stilt litt ut av fase for hverandre. I denne låten er de bølgende klangflatene av støygitar fraværende, og hvis man sammenligner med gitarteksturen på 'Loomer' så låter den mye mer stabilt nettopp på grunn av dette. På 'Loomer' får Shields' vibarmbruk lydbildet til å bølge. Men bruken av tremolobokser i 'Sometimes' skaper en annen type bølgende effekt ved å, i stedet for å manipulere tonehøyde, manipulere det rytmiske. Hvis man hører nøye etter kan man høre at tremoloen nesten skaper en illusjon av en jevnt pulserende basstromme i bunnen av lydbildet.

'Blown A Wish' er spor ni på *Loveless* og skiller seg ut fra låtene jeg har gjennomgått så langt ved å være mykere og lettere i uttrykket. I denne analysen vil jeg videre ta tak i Shields' glide gitar og kommentere vibarmbruken.

'Blown A Wish' viser en renere form for glide gitar enn i låtene jeg har gjennomgått ovenfor. Instrumenteringen er også mer omfattende ved å inneholde bass sammen med gitarteppene, livetrommer sammen med programmerte trommer, og et sett av samplede koringer av Butchers stemme i tillegg til hovedvokalen hennes. I tillegg inneholder lydbildet noen samplede bobler som ligner på de som kan høres i 'To Here Knows When'. Formmessig kan låten deles i to ulike deler, der den ene utgjør sangversene og den andre har funksjon som intro/mellomdel. Denne andre delen kan også betraktes som et refreng.

Sangversene går over akkordprogresjonen E – F# - E – F# - E – G – F# - E – H – E med én 4/4-takt på hver akkord. Denne runden repeteres én gang. Tonalitetsfølelsen i disse akkordene er åpen, i og med at tersene ofte er fraværende, men hovedsakelig er låten sentrert i et E-durlandskap (litt lav E i forhold til kammertone). Hovedvokalen pakkes inn og støttes opp av korstemmene:

Hovedakkordprogresjon for refrengdelen er E – E/F# - C# - H/F#, som gjentas. Alle akkordskiftene i hele låten skjer etter en 4/4-takt, men denne enkelheten brytes litt ved at versdelen har en asymmetrisk periodeinndeling (10 takter). I outrodelen kommer det inn en ny koremelodi som markerer høydepunktet i låten:

Shields utvikler egne teknikker for å oppnå en unik lydestetikk. I et annet intervju med Guitar World sier han at han benytter vibarmen underbevisst: "I just bend subconsciously really. It's reached a point where I no longer think of it as an 'effect'. It feels weird not to have it in my hand" (Shields i Di Perna 1992).

Et annet aspekt ved de bølgende gitarteksturene er bruken av alternative stemminger. I det tidligere nevnte Guitar Player-intervjuet sier Shields at han ofte stemmer flere strenger i samme tone, for eksempel alle til E og H. Dette kan forklare litt av hvorfor dur/moll-tonalitet ofte ligger litt underforstått i My Bloody Valentines musikk. "I also use a lot of tunings around F, and I sometimes use a capo. But we don't experiment with tunings in the way, say, Sonic Youth does. For me the tremolo arm makes the tunings a less essential by-product" (Guitar Player 1992). Shields bruker åpne stemminger for å lage flater han kan manipulere med vibarmen, og ikke for å utforske de klanglige mulighetene i stemmingene i seg selv (slik Sonic Youth gjør). Men han er opptatt av hvordan nærliggende toner reagerer på hverandre: "[...] especially with distortion. When you pull notes they modulate in a really strange way - they kind of shudder for a second. Sometimes live, all hell breakes loose" (ibid.).

'What You Want' er sporet etter 'Blown A Wish' og skiller seg fra de andre låtene jeg har tatt for meg fra *Loveless* ved å være en mer umiddelbar poplåt. Den har et mer direkte lydbilde og er litt skarpere i kantene. I denne analysen vil jeg videre se på hvordan My Bloody Valentine benytter enkle, effektive elementer til å bygge opp låtene sine. Gjennom bruk av ujevne perioder tilføres låtene en avansert dimensjon.

De bølgende gitarene er tilstede i denne låten også, men i stedet for å danne klangflater fungerer de mer konvensjonelt som drivende elgitarer. Instrumenteringen her er også litt annerledes, med, ved siden av gitarene, bruk av trommer (spilt, ikke programmert), overstyrt bassgitar, fløytesample og Shields' hovedvokal som kores av Butcher. Hele låten er fundert på én lang akkordsekvens (hver av akkordene holdes i to 4/4-takter) som repeteres, og utgjør både versene og mellomdelene/refrengene: H/G – A – G – A – H – A – C – A/E – D. Denne runden er også strukturert med ujevnt antall (ni skift, atten takter) som bidrar til å gjøre forløpet mer spennende. Akkordsekvenser som ikke er delelig med to bryter med forventningene våre og er et effektivt arrangementsmessig grep<sup>17</sup>. Låten starter rett på refrængdelen som intro, der en fløytesample utgjør det melodiske:

---

<sup>17</sup> Se også analyser av 'You Made Me Realise' og '(When You Wake) You're Still In A Dream' for andre ujevne perioder i My Bloody Valentines låter. Dette er klart et viktig særtrekk i My Bloody Valentines låtskriving.

Flute

Denne melodien er enkel i oppbygning, men også veldig effektiv i å danne en slags motstemme/motbevegelse til akkordprogresjonen. Ved å høre nærmere på gitarstemmene kan man høre at det også her ligger melodiske elementer bakt inn i riffet; det er ikke snakk om en konvensjonell leadgitar, men heller en mer melodisk rytmegitar. Denne gitarstemmen tas bort på versene for å gi plass til vokalen, og kommer inn igjen sammen med fløytemelodien på refrengene. Låten er strukturert som følger: introrefreng, to vers, refreng, gjentakelse av de to versene, dobbeltrefreng og så ut i en outro bestående av en ny fløyte-loop manipulert med delay. Gjennom delayen oppstår det en slags flerstemmighet ved at fløyte-loopen overlapper seg selv.

'What You Want' ligger nærmere konvensjonell rockeproduksjon enn de andre låtene jeg har tatt for meg fra *Loveless*. På denne måten er den nærmere de to tidligere låtene jeg har tatt med her, 'You Made Me Realise' og '(When You Wake) Your Still In A Dream'. Reynolds og Press har delvis rett i at "[...] they [MBV] abandon the naturalistic perspective of conventional rock production, which simulates the presence of a live band - bass here, guitar there, voice up front, the listener mastering the field of hearing. Instead, MBV are here there everywhere; their noise premeates, irradiates, and consumes you" (Reynolds og Press 1996: 221). Men 'What You Want' og de to tidligere låtene er eksempler på at de ikke hele tiden er så langt unna konvensjonell rockeproduksjon likevel. Shields selv avviser at vokalen ligger veldig lavt i miksene deres. I desibel ligger vokalen ganske langt fremme, sier han, men siden han også fremhever mye av støyspekteret fra gitarforsterkerne, pakker dette inn vokalen (Shields i Di Perna 1992). "From that, you get this airy kind of hissy sound all around a lot of the music. Because that's there, I have a tendency not to make the vocals overtly bright, so they don't seem to stick out" (ibid.).

I dette kapittelet har jeg beskrevet hvordan My Bloody Valentines støygitarestetikk er basert hovedsaklig på Shields' gitaridéer. I neste kapittel skal vi se hvordan Sonic Youth er preget av en støygitarestetikk som baserer seg mer på samspill og banddynamikk.

### *3. Expressway To Your Skull*

## Støygitarestetikk i musikken til Sonic Youth



### 3.1. Historisk del

#### Innledning

Sommeren 1995 toppet Sonic Youth plakaten til The Lollapalooza Tour, en amerikansk omreisende festival for alternativrock. Etter å ha fylt en rolle som et av de mest innflytelsesrike bandene på alternativ- og indiescenen i over tjue år, virket Sonic Youth som en naturlig kandidat å booke inn som hovedattraksjon for denne turnéen, men til tross for sin lange fartstid og status som "alternativkongelige" var de atskillig mindre allment kjent enn andre navn på turnéprogrammet. For folk flest var nok navn som Beck og Hole (bandet til Courtney Love; enken etter Kurt Cobain) mer kjent og mer sentralt plassert i den samtidige musikkdiskursen i 1995. Samtidig kan man se det som en hedersbetegnelse for Sonic Youth å bli satt opp som hovedattraksjon på bakgrunn av en lang merittliste og undergrunnsanerkjennelse, i stedet for å være valgt ut grunnet samtidig medieomtale, antall hitsingler og platesalg generelt. Sonic Youth skiller seg ut ved å være et band så og si uten kommersielle hiter i løpet av sin lange karriere.

Framveksten og den økte bruken av Internett rundt 1995 førte til at *Lollapalooza '95* ble dokumentert på en ny måte. Alternativ- /indiemagasinet *Spin* arrangerte en online dagbok for festivalen der de fikk artistene til å loggføre turnéens gang. Dette vitner om en ny type rockestjerner som i stedet for å omgi seg med en overflod av alkohol, dop, groupies og dertil tilhørende skandaler, har med seg familie og barn på turné, samt bærbar PC til å skrive om

festivalens indre liv fra dag til dag. Ved å utelate musikkritikeren som et mellomledd ble korrespondansen fra artister til fans mer direkte. Denne loggføringen er samlet i boka *Online Diaries, The Lollapalooza '95 Tour Journals* (Hicks 1996). Denne boken gir et spennende innblikk i artistenes tanker dag for dag rundt konsertene, konsertstedene og hverandre, og gir et interessant tidsbilde.

Lollapalooza '95 var bare et skritt på veien i den lange historien om bandet Sonic Youth. Bandet ble dannet i løpet av 1981 og er fortsatt aktivt. I fjor kom deres seneste utgivelse, *Sonic Nurse*. Medlemmene i Sonic Youth holder hovedbandet i gang samtidig som de driver med et vell av ulike sideprosjekter, og Sonic Youth har fortsatt status som verdens største alternativrock-band.

Det er mye ved Sonic Youth som understreker deres rolle som outsiders med bein i flere leire. For eksempel, da bandet bestemte seg for navnet Sonic Youth, i 1981, kunne knapt noen av dem omtales som "youth", med en gjennomsnittsalder godt over tjue. At to av medlemmene hadde bakgrunn fra kunstmiljøer, og et stort sett fullstendig fravær av dop og andre skandaler, er med på å underbygge oppfatningen av Sonic Youth som et rockeband utenom det vanlige. Sonic Youths første presseskriv understreker en utagerende rockeestetikk sidestilt med elementer fra kunsttenkning: "Crashing mashing intensified dense rhythms juxtaposed with filmic mood pieces. Evoking an atmosphere that could only be described as expressive fucked-up modernism. And so forth" (gjengitt i Foege 1996: 71). Man kan vel også si at tittelen på Alec Foege's bok om Sonic Youth, *Confusion Is Next* (1996), illustrerer at dette er et band som motsetter seg å bli satt i bås. Thurston Moore fremholder bandets plass på siden av både hardcore og New York art rock: "We were [...] a part of nothing. We just said fuck it [...] and got cheap guitars and screwdrivers and turned the amps to ten" (Moore sitert i Azerrad 2002: 238).

I dette kapittelet har jeg til hensikt å gi et rikt bilde av Sonic Youth, redegjøre for bandets opphav og tidlige utvikling, samt plassere dem inn i en historisk kontekst. Det viktigste momentet er gjennom analysen å belyse betydningen av hvordan gitarbruken deres er fundamental for bandets lydestetikk. Gjennom musikalsk analyse av et utvalg låter fra deres karriere vil jeg gå videre inn på selve gitarbruken, hvordan de ulike musikerne benytter særegne teknikker for å bringe nye lyder ut av gitaren. Kreativitet, improvisasjon og også inspirasjon vil komme inn her, og jeg vil se på hvordan de ulike aktørene i bandet skiller seg ut og hver bidrar med unike klangfarger. I henhold til hovedproblemstillingen vil jeg argumentere for at Sonic Youths gitarbruk, og hvordan denne konstituerer bandets lydestetikk, utgjør en form for støygitareestetikk.

Gjennom analysen vil jeg også følge en utvikling av lydestetikken i bandet ved å ta for meg analyseeksemplene i kronologisk rekkefølge. I valg av låter for analyse har jeg vært opptatt av å finne låter som gir et bilde av denne tidslinjen, viser en generell utvikling innen lydestetikk i forhold til både band og produksjon, samt inneholder gode og illustrerende eksempler på ulike gitarbruk og gitargenererte klangfarger innenfor Sonic Youths produksjon. Siden Sonic Youths produksjon er så stor har jeg valgt å begrense analys materialet til å være hentet fra plater gitt ut mellom 1982 og 1990. Denne perioden representerer bandets første tiår og platene herfra utgjør den delen av produksjonen deres som jeg synes er mest interessant å betrakte i et støygitarestetisk perspektiv.

### **En New York-spesifikk sammenblanding av punk og kunst**

New York og punkscenen som utviklet seg der rundt midten av syttitallet utgjorde et startpunkt for de musikalske strømningene som dannet viktige forutsetninger for et band som Sonic Youth. Oppblomstringen av punken, og spesielt miljøet rundt spillesteder som Max's Kansas City og CBGB's, førte til at unge musikkinteresserte flyttet i hopetall til New York for å oppleve punken førstehånds. Da den originale punkscenen var på hell ble det opp til alle de nyinnflyttede punk-pilgrimene å starte sine egne scener. New Yorks undergrunns-musikkmiljø ble et samlingspunkt for all slags musikalsk eksperimentering.

Bernard Gendron har i sin bok *From Montmartre to the Mud Club - Popular Music and the Avant-Garde* (2002) skrevet en seksjon som tar for seg New York-new wave i sammenheng med et lengre narrativ om forholdet mellom populærmusikk og avantgarde. Gendron ser new wave som den vinnende betegnelsen på de musikalske strømningene i New York fra midten av syttitallet til litt ut på åttitallet, og deler den inn i tre bølger. Videre under dette tar han også for seg de konkurrerende betegnelse på strømningene ("underground", "punk", "no wave", "the downtown sound"), med spesielt fokus på deres estetiske innhold (Gendron 2002: 228).

Sentralt blant retningene innenfor New Yorks undergrunnsscene på slutten av syttitallet er en bevegelse som ble kalt "no wave" (en New York-spesifikk retning som kan ses som en motsats til "new wave"), preget av en musikkstil som var dissonant og støyete, og som motsatte seg enhver form for kommersialisering.

Gendron lokaliserer no wave på grensen mellom kunst og pop: "The no wave bands seemed to go just far enough left on the art/pop spectrum to sit on the boundary between art and pop [...] a true borderline music" (ibid.: 278). Aktørene innenfor no wave kom også ofte fra New Yorks ekspansive yngre kunstmiljø som, inspirert av og i tråd med punkens "gjør det

selv"-holdning, startet gitarbaserte band med minimale musikalske og spilletekniske forkunnskaper. No wave-bandenes konserter tiltrakk seg lite publikum, men til tross for det oppsto det et lite og tett musikalsk nettverk. Selve no wave-scenen fikk et kort liv mellom 1978 og 1979. Da Brian Eno valgte ut fire av no wave-bandene og gikk i studio med disse for å gi ut en samleutgivelse kalt *No New York* i -78, satte dette prosjektet i gang sjalusi mellom bandene i den skjøre no wave-alliansen, noe som førte til at scenen fragmenterte og gikk i oppløsning.

Til tross for no wave-scenens korte blomstringsperiode, ble New York i tiden opp imot og rundt 1980 preget av et raskt ekspanderende kunstmiljø og en godt utviklet scene for undergrunnsrock. Spesielt interessant innen utviklingen som skjedde i New York er den interaksjonen og sammenblandingen mellom kunst og rock som foregikk der i dette tidsrommet. I disse strømningene kan man spore en utvikning mot en oppheving av de bastante skillelinjene mellom høykunst og lavkunst. Michael Azerrad formulerer dette slik:

Graffiti by music-friendly artists such as Keith Haring and Jean-Michel Basquiat was all over the East Village and So Ho; musicians like Laurie Anderson and Talking Heads were bridging the "high" art world and the "low" rock world; eminent downtown New York composers such as Rhys Chatman, Steve Reich, Glenn Branca, and Philip Glass were all making music that, like rock, dared to place a premium on timbre, harmonic texture, and rhythm (Azerrad 2002: 232).

Det er interessant hvordan Azerrad sammenstiller de anerkjente komponistene Steve Reich og Philip Glass med mer rockrelaterte, gitarspillende (og vel også mindre anerkjente) komponister som Glenn Branca og Rhys Chatham, som begge startet som aktører innenfor no wave-scenen. Azerrads poeng er at de alle har et spesielt fokus på klangfarge, tekstur og rytme, noe som oftere er forbundet med rockeestetikk enn kunstmusikk, og at alle dermed kan ses som eksempler for en New York spesifikk sammenblanding av rock og kunst. Gendron plasserer Branca og Chatham som representanter for en andre generasjon "downtown"-komponister, mens blant andre Glass og Reich representerer den første generasjonen (Gendron 2002: 291).

I en New York-kontekst kan man spore interaksjonen mellom kunst og rock tilbake til sekstitallet med Andy Warhol og hans "Factory". Warhol inviterte det da ukjente og eksperimentelle bandet Velvet Underground til å være et slags husband på hans fabrikk for popkunst. Velvet Underground, frontet av Lou Reed, spilte en form for eksperimentell rock som plasserte seg på grensen mellom kunst og rock. Blant annet bidro bandmedlemmet John Cale, som hadde bakgrunn som samtidsmusiker, til å utvide bandets estetikk til å overskride normene for tradisjonell rock. Velvet Underground har også en status som viktige forløpere for punken.



Gitarist og komponist Glenn Branca skulle vise seg å bli av stor betydning for den tidlige utviklingen av Sonic Youth ved at han ble en slags mentor for dem, og at både Lee Ranaldo og Thurston Moore spilte i ensemblet hans før og mens de startet Sonic Youth. Branca ble en sentral skikkelse innen no wave gjennom å lede bandet Theoretical Girls og ved å spille sammen med Rhys Chatham. Før han kom til New York hadde Branca drevet med eksperimentelt teater. Han hadde vært med å starte såkalte Bastard Theater i Boston; en teatertrupp som drev med ekstremt teater. I forestillingene spilte også alle skuespillerne instrumenter, så det var en slags form for musikkteater. Produksjonene deres inneholdt elementer av dadaisme, performance, rock, og eksperimentell musikk; og kan bli beskrevet som et slags "punk theater" (Foege 1996: 25).

Branca flyttet til New York for å få med seg punkscenen og møte et publikum som han mente var bedre forberedt på hans punkdrama, men da han kom dit sent i 1976 hadde de fleste originale punkbandene (Ramones, Television, Blondie etc.) blitt signet på store plateselskaper og var ute på turné. I New York planla Branca å starte en teatergruppe lignende Bastard Theater som han hadde ledet i Boston, men fikk i stedet idéen om å heller starte et band. Bandet, kalt Theoretical Girls, spilte sin første konsert som support for performance-kunstneren Dan Graham. Ved å blande punkinspirasjon sammen med fascinasjon for kunst og eksperimentell musikk kom bandet frem til et unikt uttrykk. Etter kort tid spilte de for fulle hus på CBGB's, med et publikum bestående av folk fra New Yorks kunstmiljø, blandet med mer vanlig rockepublikum. Samtidig med Theoretical Girls ble det dannet en rekke andre band som delte noe av samme ånden som dem, og som også var inspirert av punken. Band som Teenage Jesus and the Jerks (med Lydia Lynch), D.N.A., Mars, Red Transistor, Terminal, Tone Death, the Gynecologists (med Rhys Chatham), og Contortions utgjorde sammen med Theoretical Girls de viktigste aktørene innenfor no wave-scenen (ibid.: 28-29). Som nevnt ovenfor fikk scenen et kort liv og delte seg fort i to leire; SoHo og East Village. SoHo-bandene, med Brancas Theoretical Girls i spissen, valgte å boikotte rockeklubbene på grunn av urettferdig booking og dårlig betaling, og begynte å holde konsertene sine i gallerier, performance-lokaler og private såkalte "lofts" (store atelierrom der kunstnere bodde og jobbet). Bandene assosiert med East Village fortsatte å spille på klubbene.

Båndene til kunstmiljøet utdypes ytterligere av Branca når han kommenterer tilstedeværelsen av visuelle kunstnere som Robert Longo, Cindy Sherman og Julian Schnabel blant publikum: "It was expressionist rock music, basically, I think, from their point of view. And I don't think it's coincidental that the first visual-art scene of the eighties that exploded really big was so-called neo-Expressionism" (Branca sitert i Foege 1996: 31). Branca begynte å jobbe med idéer for å utvikle musikken og sprengre grenser. Blant annet var en idé å benytte

flere gitarer med uvanlige stemninger (ibid.). Gradvis begynte Branca å komponere instrumentalverker for større gitarbaserte besetninger. Ved å skrive musikk i komposisjonsformater som lå mer i retning av samtidsmusikk, beveget Branca seg bort fra rockeestetikken. Samtidig, ved at musikken var basert på elgitarer og høyt volum, fortsatte han å ha bånd til rocken.

I wrote a piece called *Dissonance*, which was meant to be a prototypical idea of rock music as dissonant. And I wrote a piece called *Lesson No. 1*, which was very clearly a very easy piece that was meant to be a kind of rock minimalism. I wrote another piece called *The Spectacular Commodity* that was intended to be a kind of nineteenth-century classical music played by a rock band (Branca sitert i Foege 1996: 33).

I dette sitatet viser Branca at han har klare intensjoner og tanker bak komposisjonene, en tenkning som heller mot kunstmusikk-estetikk. Hvert verk knyttes opp mot en konkret estetisk idé; i *Dissonance* vil han fremstille dissonant rock og utforske disse mulighetene, *Lesson No.1* skal representere rockminimalisme og *The Spectacular Commodity* skal være en slags attenhundretalls klassisk musikk spilt av et rockeband. I alle de tre komposisjonene er de estetiske intensjonene knyttet sammen med rock, og gjennom denne sammenblandingen jobber Branca i et mellomsjikt ved å spille samtidsmusikk med et slags rockeband.

Branca delte inn gitarene i ensemblet sitt i stemmeleier som i et kor, med sopran, alt, tenor og bass-gitarer. Hver gitar hadde seks strenger i samme tykkelse, enten stemt likt for å oppnå en skimrende chorus effekt, eller stemt i unike stemninger for å oppnå massive komplekse akkorder. "Branca also used volume as a compositional element, actually calculating the overtones produced by the cacophony and incorporating them into the total effect of the music, which was staggering" (Azerrad 2002: 234). Branca sier at hans musikk handler om "extreme density" og at han prøver å "[...] deal with a full range from bottom to top" (Branca sitert i Foege 1996: 41). Hele frekvensregisteret skal fylles av massive gitarklanger.

### **Mot et eget gitarideal; den tidlige utviklingen av Sonic Youth. Bakgrunn**

Sonic Youth har eksistert som band siden 1981 og består i dag av Thurston Moore på gitar og vokal, Kim Gordon på bass, gitar og vokal, Lee Ranaldo på gitar og vokal, og Steve Shelley på trommer (med i bandet siden 1985). Siden 2000 har de i tillegg hatt med Jim O'Rourke i en slags utfyllende rolle der han har stått for samples, spilt gitar og tatt over mye av basspillingen siden Kim har gått mer over til å spille gitar. Før Steve Shelley ble med fast på trommer var

bandet gjennom flere trommeslagere. Den viktigste av disse er Bob Bert, som var med i to perioder og spiller på EP'en *Kill Your Idols* (1983) og albumet *Bad Moon Rising* (1985).

Alle medlemmene i Sonic Youth er opprinnelig innflyttere til New York. Thurston Moore, på mange måter bandets frontfigur og leder, kom fra Bethel i Connecticut til New York som nittenåring i 1977 med det som mål å starte band med en eldre brevvenn der. Moores første band, The Coachmen, skilte seg ut gjennom å spille kun eget materiale, en strategi som hadde sitt utspring i at ingen av medlemmene klarte å plukke akkordprogresjonene i favorittlåtene sine. Musikken ble en blanding mellom kunstrokk og punkprimitivisme, der Moore sto for det siste (Foege 1996: 51-58).

Kim Gordon, som er gift med Moore, har sin bakgrunn fra Los Angeles. Gordon har blant annet kunsthøgskole bakgrunn fra denne byen, og opplevde førstehånds hvordan visuelle kunstnere lot seg inspirere av punken sent på syttitallet. Gordon nærmet seg punken som fan. Det var først senere at hun begynte å spille selv. Etter endte studier fattet hun interesse for miljøet for kunst og undergrunnsrock i New York og valgte å flytte dit i 1980 (ibid.: 45-48).

Lee Ranaldo vokste opp i East Norwich på Long Island og spilte i tenårene i diverse coverband. Han studerte kunst på State University of New York i Binghamton. Ranaldo og medstudent David Linton begynte å interessere seg for punkscenen, og dro inn til New York for å se konserter og begynte å høre på band som Talking Heads, Elvis Costello and the Attractions og Television. Etter slutteksamen i 1979 flyttet de to til New York og startet bandet The Flucts (ibid.: 43). "The Flucts were overtly influenced by Elvis Costello's Attractions, among other new wave acts [...] but also by the work of Philip Glass and Steve Reich: Already, unorthodox song structures and tape loops were a part of the band's act" (ibid.). Ranaldo og Linton bodde og øvde i et såkalt "loft" i downtown Brooklyn. De begynte å spille rundt og gjøre seg kjent med klubbene i byen. Gjennom undergrunns scenen kom de blant annet i kontakt med Moores band The Coachmen. Etter hvert ble Ranaldo plukket opp av Brancas gitarensemble gjennom først å ha vært med og spilt med Rhys Chatham et par ganger.

### **Mot formingen av et band**

Tidlig i 1980 spilte The Flucts og The Coachmen på en trebands-konsert på CBGB's, og begge bandene var på vei oppover. Men allerede samme høst ble The Coachmen oppløst, og Moore måtte se seg om etter et nytt band å spille i. Moores neste band startet han sammen med Miranda Stanton på bass og Ann Demarinis på keyboard. Samtidig bestemte han seg for å distansere seg fra spillestilen han hadde utviklet i The Coachmen. Miranda var en god

venninne av Kim Gordon og introduserte henne for Moore. De begynte å deite, og etter hvert som Miranda mistet interessen for bandet endte det med at Gordon ble med i stedet. Bandet kalte seg, etter å ha vært gjennom blant annet forslagene Red Milk og Male Bonding, for the Arcadians, og Moore klarte å overtale Hilly Kristal (CBGB's' eier) til å gi dem en gig. På en annen konsert noe senere ble Ranaldo og David Linton, som nå spilte i trioene Plus Instruments, med på en jam med bandet. Etter noen flere konserter bestemte Ann Demarinis seg for å slutte i the Arcadians (Foege 1996: 61-62).

Tidlig i 1981 var musikkmiljøet i New York i den situasjonen at antallet aktive band langt overgikk antallet mulige spillesteder. Som en reaksjon på de vanskelige spilleforholdene for det florerende musikklivet organiserte Moore en støyrockfestival på kunstgalleriet White Columns i juni 1981. The Noise Festival (eller "Noisefest") varte i ni dager med tre til fem band på scenen hver dag. Ifølge Foege ringte til og med musikkkritikeren Lester Bangs(!) og spurte om å få delta med et prosjekt (ibid.: 66). Ranaldo spilte både med Branca og sammen med David Linton. Sonic Youth, Moores nye navn til the Arcadians, spilte også på festivalen. Tilfeldigvis gikk det nye bandet og Plus Instruments i oppløsning rett i etterkant av festivalen på White Columns. Ranaldo, Gordon og Moore bestemte seg for å starte å spille sammen som Sonic Youth med Ranaldo og Moore på gitarer. Det nye bandet gjorde fire/fem konserter som trio uten trommeslager til de fikk overtalt Richard Edson, som hadde vært med på slutten av den forrige besetningen, til å bli med å spille med dem.

I følge Foege var navnet Sonic Youth "[...] an amalgam of Big Youth, a late-seventies reggae band, and Sonic's Rendezvous Band, the post-MC5 band that Fred "Sonic" Smith led from 1977 to 1979" (ibid.: 66). Gordon sier at navnet var retningsdannende for bandets videre utvikling: "As soon as Thurston came up with the name Sonic Youth, a certain sound that was more of what we wanted to do came out" (Gordon sitert i Azerrad 2002: 236). Resultatet ble, ifølge Azerrad, en New York-spesifikk linje for eksperimentell rock med røtter tilbake til Velvet Underground, et band som også hadde forbindelser til kunstverdenen. "It was intellectual but also bracingly physical, right down to the often violent contortions Moore and Ranaldo went through to wrench the right sounds from their instruments" (ibid.).

### **Inspirasjon, påvirkning**

Moore hadde sett Glenn Brancas gitarsekstett tidlig i 1980 og det hadde gjort et massivt inntrykk på han: "It was a revelation [...] The thought of doing anything with guitars as far as different tunings had never occurred to me, and the No Wave bands didn't seem to be doing different tunings - they just didn't know how to play" (Moore sitert i Foege 1996: 62). Brancas

rolle er svært sentral i forhold til hvordan Moores og Randalos gitarbruk kom til å utvikle seg fremover. Moore anerkjenner Branca som den som fikk han til å åpne øynene for ulike måter å utnytte gitarens lydmessige potensial på, blant annet gjennom alternative stemminger. Han ble slått av intensiteten og volumet i Brancas musikk, noe som overgikk alle punkband han hadde hørt til da (ibid.: 63).

Glenn Brancas innsats viste seg å være veldig viktig for den tidlige utviklingen av Sonic Youth. Kort tid etter at de hadde begynt å øve sammen, startet han sitt eget uavhengige plateselskap, Neutral, og ville ha Sonic Youths debut som sin første utgivelse. Uavhengige plateselskaper dedikert til å distribuere musikk fra undergrunnen var et omtrent ikke-eksisterende fenomen i 1981. Mange av de bandene som hadde spilt på The Noise Festival forble udokumenterte. I desember samme året spilte Sonic Youth inn debut-EP'en *Sonic Youth* i løpet av to dager i Radio City Studio i New York, et studio hvor band som Ramones og Blondie hadde vært fem år tidligere og spilt inn sine respektive debutplater. Platen endte opp med et klart og distinkt lydbilde og låt atskillig mer kontrollert og forsiktig enn hva Sonic Youth presenterte live på denne tiden. Låtene var klart periodiske og strukturerte, mye takket være Edsons bidrag i bandet. Edson sluttet i bandet etter at platen kom ut. Bob Bert, som hadde vært en dedikert tilhenger av undergrunnsscenen i New York siden syttitallet, ble med i bandet etter å ha svart på en lapp Moore hadde hengt opp i en av New Yorks mer obskure platesjapper der det helt enkelt sto: "Sonic Youth needs drummer" (ibid.: 78).

### **Utvikling av et nytt gitarvokabular. *Confusion Is Sex***

Tidlig i 1983 planla Sonic Youth å spille inn en ny single i det primitive studioet Fun City, drevet av Wharton Tiers, en medmusiker og venn av Branca. Siden bandet hadde så mye materiale ble planene utvidet til å spille inn et helt album i stedet. Innspillingen fikk en dårlig start da den nye trommeslageren Jim Sclavunos satte seg på bakbeina etter å ha sett de kummerlige innspillingsforholdene, samt fått vite at Tiers aldri hadde spilt inn en hel plate før. Etter mye overtalelse ble han med likevel, men innspillingen ble preget av en lang rekke tekniske tabber og problemer akkurat slik han hadde forutsett (Azerrad 2002: 242). *Confusion Is Sex* tok tre måneder å gjøre ferdig, og var, ifølge Azerrad "[...] profoundly original, with few touchstones of conventional rock music other than volume, distortion, and bludgeoning syncopation" (ibid.). Platens uttrykk var mørkere og utgjorde en vanskeligere lytteopplevelse enn debut EP'en. Utgivelsen fikk noen fordelaktige anmeldelser (blant annet fra Greil Marcus i Artforum), men tiltrakk ellers lite oppmerksomhet. Men, som Azerrad skriver, Sonic Youth var i gang med å danne et nytt vokabular for elgitaren:

Throughout the record the guitars make uncannily unique sounds and chords; on the drumless instrumental "Lee Is Free", the guitars resemble the tuned gongs of Balinese gamelan music. "Our feeling is that the guitar is an unlimited instrument and for the most part people have not taken it to full advantage," Ranaldo said (Azerrad 2002: 243).

Holdningen som Ranaldo gir uttrykk for i dette sitatet viser Sonic Youths trang til stadig å utforske og utvikle de mulighetene som ligger i gitaren. Denne trangen er en viktig forutsetning for hvordan de har utviklet sin spesielle støygitarestetikk. Ved å ta som utgangspunkt at gitaren er et ubegrenset instrument får de en mulighet til å redefinere gitaren og dens muligheter for å skape forskjellige lyder. På den forrige utgivelsen hadde bandet stort sett holdt seg til vanlig stemming. Nå hadde de begynt å basere seg utelukkende på alternative stemmer for å oppnå sin unike lydestetikk. Først stemte Ranaldo og Moore gitarene sine identisk på hver låt, men etter hvert begynte de også å stemme gitarene sine forskjellig i forhold til hverandre for å oppnå rikere gitarteksturer. Mens Ranaldo og Moore stadig har utviklet nye stemmer, har Gordon stadig holdt bassgitaren i standard stemming. Den konsekvente bruken av alternative stemmer skiller Sonic Youth markant ut fra andre band, og dette særpreget ved bandet kan fort sies å være inspirert av Branca. Men Ranaldo fremholder at han, før han hadde kommet til New York, hadde eksperimentert med rare stemmer, spilt med trommestikker, og lignende (Foege 1996: 94). Han hadde også lært å spille gitar av å høre på Neil Young, Joni Mitchell og andre som benyttet åpne stemmer (alle strengene stemt i en åpen akkord).

Siden gitarparken til Sonic Youth besto av billige og dårlige gitarer som ikke holdt stemmingene særlig godt, fant de frem til måter å bruke dem på som fungerte til tross for den begrensede instrumentkvaliteten: "Rather than abandoning them and saving up for better ones, the band would figure out specific tasks for which the chosen instrument would perform, oftentimes a sound that didn't rely on intonation" (ibid.: 95). Et eksempel på dette er gitaren "the Drifter", som er en billig Les Paul-kopi strenget med basstrenger i stedet for vanlige gitarstrenger, og med båndene tatt ut. Denne gitaren har hatt en sentral plass i Sonic Youths gitararsenal gjennom årene og blir brukt på låten 'Eric's Trip' (ibid.), som jeg analyserer på side 79-82. Gitareksperimentene førte til at folk begynte å gi bandet gitarer, i tillegg til at de kjøpte seg nye forskjellige gitarer når de hadde mulighet til det. For hver ny gitar utviklet de nye stemmer og bruksområder som videre førte til at nye låter ble skrevet.

## Turnering i Europa. *Bad Moon Rising*

I 1983 spilte både Ranaldo og Moore i Glenn Brancas ensemble ved siden av å spille i Sonic Youth, og spillingen med Branca førte dem på turné til Europa. Mens de var der jobbet de aktivt med å skaffe seg kontakter og promotere sitt eget band. Som resultat kunne Sonic Youth snart sette opp en to uker lang Europaturné direkte i etterfølgelsen av Brancaturnéen. Sclavunos hadde sluttet i bandet, så Bob Bert ble spurt om å bli med igjen. Bert, som hadde brukt tida godt og blitt en dyktigere trommeslager i løpet av de seks månedene han hadde vært ute av bandet, takket ja til å bli med igjen, men hadde to krav: at turnéen ikke skulle koste han noe og at han ikke skulle bli sparket ut igjen når de var tilbake (Azerrad 2002: 245).

Turnéen i Europa ble en stor suksess. Sonic Youth ble svært entusiastisk mottatt alle stedene de spilte. Samtidig var Europa bedre å turnere i på grunn av kortere avstander (Sonic Youth reiste rundt på tognettet) og at musikere ble møtt med mer respekt og bedre betaling fra spillestedene. Bandet returnerte til Europa for to turnéer til samme året. Samtidig fikk de Zensor records, et lite tysk plateselskap, til å gi ut platene deres i Europa. EP'en *Kill Your Idols*, spilt inn på Fun City og utgitt på Zensor, forsterket ytterligere Sonic Youths status i Europa. Bandets første konsert i London ble en farse av dårlige spilleforhold, umulige arrangører, strengebrudd og knelende utstyr. Men likevel fikk konserten svært fordelaktig anmeldelse i både *NME* og *Sounds*, noe som økte oppmerksomheten rundt bandet betraktelig, også hjemme i New York (Foege 1996: 96-99).

I tillegg til å spille i Sonic Youth lagde Moore sin egen fanzine (et slags tidsskrift skrevet og gitt ut av fans), *Killer*, der han dekket undergrunnsscenen og anmeldte konserter og plater. *Killer* kom i sju nummer mellom 1983 og 1985, og i 1984 gav Moore også ut *Sonic Death*, som var en mikskassett av diverse tidlige opptak av bandet live og i studio, på sin egen indielabel Ecstatic Peace<sup>18</sup> (ibid.: 101-102).

Sommeren 1984 spilte Sonic Youth omtrent ukentlig i New York. Konsertene deres var preget av en fysisk, nesten voldelig, tilnærming til musikken og spillingen. Bandet kom frem til at de ikke kom noe videre med denne tilnærmingen, og siden de var slitne etter mye turnering og lei av å spille de samme låtene bestemte de seg for å redefinere bandet. "They retreated to the rehearsal room, where they changed everything about their guitars, from the tuning to the pickups, so they couldn't play their old songs anymore even if they wanted to" (Azerrad 2002: 248). Ut ifra denne omleggingen kom låtene som skulle utgjøre det neste albumet *Bad Moon Rising* (1985). I konsertsammenheng hadde bandet løst problemet med lange, kjedelige stemmepauser mellom låtene ved å spille av et utvalg små interludier, blant

---

<sup>18</sup> Ecstatic Peace er i dag navnet på Moores eget nettsted der han legger ut videoopptak av diverse eksperimentelle konserter han har vært på i det siste og promoterer band han liker ([www.ecstaticpeace.com](http://www.ecstaticpeace.com)). I fjor kom også Moores egen bok om mikskassett-kultur, *Mixtape: The Art of Cassette Culture* (2005).

annet biter av Lou Reeds *Metal Machine Music* og Stooges' *Not Right*, ved å plugge en walkman direkte i forsterkeren på scenen, og også ved at den som ikke måtte stemme spilte en snutt på gitaren mens den andre stemte. Disse interludiene ble videre integrert i *Bad Moon Rising*.

Sonic Youth spilte inn *Bad Moon Rising* i løpet av en drøy uke i studioet Before Christ i Brooklyn, et studio som ellers spilte inn rap og avantgarde-jazz. Studioet ble drevet av Martin Bisi og forholdene der var også kummerlige, blant annet ved at miksepulten var plassert inne i innspillingsrommet.

Albumet ble gitt ut av indielabelen Homestead som var basert på Long Island. Det ble også gitt ut i England på Blast First, en indielabel drevet av Paul Smith, til god omtale. På denne tiden var det få eksperimentelle gitarband i England på grunn av synthrevolusjonen. Eneste unntaket var The Jesus and Mary Chain (også omtalt på s. 33) som blandet melodiose, minimalistiske poplåter med øredøvende gitarstøy. Gjennom utgivelsen i England fikk Sonic Youth, gjennom Smith, muligheten til å turnere der, blant annet med en gig på en indiefestival i London. Våren 1985 turnerte Sonic Youth i Europa på nytt, og begynte og avsluttet i England. Paul Smith, som nå var en slags europakontakt for bandet, prøvde å få bandet til å planlegge fremover. Etter den siste datoen i England sa Bob Bert at han hadde bestemt seg for å slutte i bandet. Til tross for konstant turnering måtte han ved siden av være i jobb for å kunne overleve (Foege 1996: 126). Azerrad trekker frem at Bert var lei av å spille de samme låtene, være blakk, samt leve kummerlig på turné (Azerrad 2002: 257).

Steve Shelley kom fra Midland i Michigan og hadde bakgrunn fra diverse hardcoreband. Med bandet "Crucifucks" spilte han på en hardcore-matiné(!) på CBGB's der Moore og Ranaldo var blant publikum. De ble imponert og gikk og snakket med bandet etterpå. Tilbake i Midland holdt Shelley kontakten med Ranaldo. Tidlig i 1985 ringte han Ranaldo og spurte om mulige leiligheter på Manhattan. Gjennom Ranaldo fikk han leie leiligheten til Gordon og Moore mens Sonic Youth dro på Europaturné. Uten hell forsøkte Shelley å finne et New York-basert band å spille i. Tilfeldigvis kom Sonic Youth hjem fra turnéen med nyheten om at Bob Bert ville slutte, så det første de gjorde var å spørre Shelley om han ville bli deres fjerde trommeslager. Snart begynte de å øve inn repertoaret med den nye trommeslageren ved siden av å begynne å jobbe på nytt materiale som skulle lede frem til bandets første utgivelse på SST; *EVOL* (Foege 1996: 130-135).



## **Fra SST til Geffen. Undergrunn til mainstream?**

Moore første direkte møte med hardcorescenen i California, da han og Gordon var der i 1981, ble en stor åpenbaring. SST, indielabelen til Greg Ginn og Chuck Dukowski fra Black Flag, hadde allerede kommet med sine første, banebrytende utgivelser og var godt i gang med å skape uavhengige nettverk over hele USA. Hardcorescenens måter å drive band og plateselskaper på inspirerte Moore og Sonic Youth sterkt : "The way those kids networked was a marvel to us [...] You have all these pockets in all these cities [...] all these weird little towns that you'd never heard of before" (Ranaldo sitert i Azerrad 2002: 238). Den viktigste påvirkningen på Sonic Youth fra hardcore var at scenen viste dem en måte de kunne overleve på som band uten å være avhengige av støtten fra kunstverdenen i New York (ibid.).

I 1985 hadde SST oppnådd en status som den viktigste indielabelen i Amerika, og da Sonic Youth fikk tilbud om kontrakt var det et enkelt valg. "Upon arriving in California, the band met up with the folks at SST. For the first time, Sonic Youth felt part of a community. Of course the band still stood out" (Foege 1996: 153). Sonic Youth var det første østkystbandet som ble signet til SST. De ble sett på som et frikete "art"-band av de andre vestkystbandene på labelen. Selv om de kom inn i et miljø de hadde søkt til, så endte de opp med å skille seg markant ut fra hardcorescenen i California.

På *EVOL* begynner Sonic Youth å leke med populærkulturen ved å blant annet referere til Madonna. Låten 'Expressway To Your Skull' står oppført som 'Madonna, Sean and Me' på coveret. Moore fremhever at Madonna-hiten 'Into The Groove' samme året var svært fengende og at Madonna kom fra samme New York-kontekst som dem: "[...] Madonna sort of came out of the New York downtown thing. We used to see her around. We made fun of her because we knew who she was" (Moore sitert i ibid.: 141).

I årene fra 1985 og fremover befester Sonic Youth sin posisjon som undergrunnens ledestjerne. Vi så ovenfor hvordan de kom ut av en New York-spesifikk kontekst som i stor grad var betydningsfull i forhold til formingen av bandet. Fra å spille på de lokale scenene i byen, utvidet de sitt virkefelt til hele Amerika, samt Europa, der de kanskje hadde størst suksess. Vi har også sett hvordan bandet tok form og etter hvert fikk sin endelige besetning med Steve Shelley på trommer. Etter hvert som bandet vokste ble det mer og mer klart at deres posisjon skulle bli preget av respekt og anerkjennelse fra rockkritiker-standen og et hengivent verdensomspennende publikum, men fortsatt uten at det er snakk om noen stor kommersiell suksess. Det er kanskje også grunnen til at Sonic Youth fortsatt eksisterer og stadig gir ut plater den dag i dag? Ranaldo kommenterer det slik i forhold til salgstallene til *Daydream Nation* (1988) som solgte 100.000 av første pressing:

Its influence outweighed its actual sales. And I think at this time I've just resigned myself to that being the fate of Sonic Youth - we're just that kind of band. We've always been a band that's attracted a lot of critical acclaim just because we're smart and we have ideas and it's interesting to journalists to talk to us (Lee Ranaldo sitert i Foege 1996: 182)

I og med at konteksten og hendelsesforløpet rundt bandet ytterligere fortettes i årene fra 1985 til 1990 kan jeg ikke yte full rettferdighet til hele denne perioden her i den historiske delen. Aspekter rundt innspillingsforhold i tilknytning til de ulike platene vil naturlig komme med i analysedelen, og kommenteres der opp imot lydestetikk, produksjon og tekniske detaljer. *Sister* (1987), oppfølgeren til *EVOL*, ble også gitt ut på SST. Men problemer med denne labelen, i form av manglende betaling og effektivitet, gjorde at Sonic Youth forlot SST for utgivelsen av *Daydream Nation* (1988). Sonic Youth begynte å selge mer og mer plater og trengte et større apparat og mer effektiv distribusjon enn det SST kunne stille opp med. *Daydream Nation* ble gitt ut av Blast First (Sonic Youths engelske label, drevet av Paul Smith) med distribusjon gjennom det større selskapet Enigma Records. Men denne løsningen viste seg også problematisk, ved at Enigma gjorde en dårlig jobb i forhold til å distribuere og promotere utgivelsen.

På dette tidspunktet hadde Sonic Youth vokst fra mulighetene som lå i de uavhengige plateselskapene. Problemene med utgivelsene i forhold til distribusjon førte til at de i 1989 endte opp med å skrive kontrakt med det større selskapet Geffen<sup>19</sup>. Valget falt på Geffen fordi de kunne gi bandet total kreativ kontroll (ibid.: 197).

Ble Sonic Youth ved å signe til Geffen en del av mainstreamen? Som vi skal se i analysedelen inneholder Sonic Youths Geffen-debut noe av det mest støyete bandet har inkludert på en utgivelse, og i årene som har gått har det virket som om Sonic Youth har kommet veldig godt ut av det å være på et stort selskap. Et viktig aspekt er at de har klart å opprettholde en total kunstnerisk kontroll over utgivelsene sine. Et viktig poeng for Geffen var at Sonic Youth kunne virke som en magnet for å knytte andre lovende band til selskapet, noe som til alt overmål slo til da de fikk Nirvana i stallen og gav ut deres *Nevermind*<sup>20</sup> (1991). Alt tyder på at Sonic Youth har beholdt sin status som "indie" også etter overgangen til et større selskap, og at de har fått holde på omtrent som før, bare med litt bedre økonomiske forutseneringer og et mer stabilt apparat rundt seg.

---

<sup>19</sup> Man skiller mellom såkalte "major labels" og "indie labels". Geffen representerer en "major label", en større kommersiell aktør (blant annet hadde de Guns'n'Roses i stallen).

<sup>20</sup> Betraktes som den utgivelsen som gav alternativrock et internasjonalt gjennombrudd. Tidligere nevnt blant annet i innledningskapittelet, s. 6-7).

### 3.2. Analyse av et utvalg låter fra Sonic Youths produksjon

Etter å ha vært aktive i over tjue år har Sonic Youth opparbeidet seg en omfattende og variert diskografi. Som tidligere nevnt vil jeg begrense analysematerialet til låter fra platene gitt ut i perioden fra 1982 og fram til 1990. Det er i denne perioden bandet formes og utvikles, de kommer frem til sine signatursætrekk, og deres status som "alternativkongelige" bygges. Denne perioden omfatter EP'en *Sonic Youth* (1982) og albumene *Confusion Is Sex* (1983), *Bad Moon Rising* (1984), *Evol* (1986), *Sister* (1987), *Daydream Nation* (1988), og *Goo* (1990). Jeg har videre begrenset meg til å velge ut én låt per plate for at materialet ikke skal bli altfor omfattende. Jeg kunne ha valgt ut én plate å hente analyseeksemplene fra, men da ville jeg mistet muligheten til å skissere opp en utvikling av Sonic Youths støygitarestetikk gjennom flere plater.

Nå er det ikke sånn at perioden etter den jeg skisserer opp ovenfor står noe tilbake for denne. I de femten årene som har fulgt i etterkant har Sonic Youth stadig vært veldig aktive og produsert plater jevnt og trutt. Gjennom album som *Experimental Jet Set, Trash And No Star* (1994), *Washing Machine* (1995), *A Thousand Leaves* (1998), *NYC Ghosts & Flowers* (2000), *Murray Street* (2002), og *Sonic Nurse* (2004), har bandet stadig videreutviklet sitt uttrykk og gitarvokabular. Ved siden av disse albumene har medlemmene i bandet kommet med en rekke utgivelser med diverse sideprosjekter. Sonic Youth har også på egen label gitt ut plater der de tolker et utvalg samtidsmusikk (*SYR4: Goodbye 20th Century*). Samtidig som bandet har holdt oppe produksjonen av nye utgivelser har de også turnert jevnlig over hele verden og befester stadig sin posisjon som verdens største undergrunnsband.

Kriterier jeg har lagt til grunn for låtvalgene på hver plate har vært at de utgjør sentrale spor på sine respektive plater, at de gir en god eksponering av gitardetaljer og støygitarestetikk, samt at de gir et inntrykk av lydestetikk og produksjon som er representativt for hele platen.

Jeg vil ta for meg analysematerialet i kronologisk rekkefølge for å forsøke å spore en utvikling i bandets lydestetikk, og hvordan støygitarestetikken er tilstede som et sentralt element gjennom låtene hentet fra de ulike plateproduksjonene.

'The Burning Spear' (tittelen henspiller på reggae-artisten Burning Spear) er åpningslåten fra Sonic Youths debut-EP *Sonic Youth*. Denne EP'en var også første utgivelse på Glenn Brancas Neutral label, et av svært få uavhengige plateselskaper i 1981. I analysen av denne låten vil jeg skissere opp låtens struktur og gå inn på konkrete gitardetaljer. Videre vil jeg se på hvordan de ulike elementene står i forhold til hverandre, hva som holder låten



Etter en seksten takters mellomdel går låten videre ut i en åttetakters outro der trommegroovet og hovedbassriffet er tilbake, mens flere trommestikkegitarer pluss en gitar som gnisser vilt opp og ned på strengene fyller ut resten av lydbildet.

På denne innspillingen benytter, ifølge Foege, Moore og Ranaldo kun vanlige stemte gitarer (Foege 1996: 78). Som vi skal se videre ut i analysene blir bruken av alternative stemninger et kjerneelement i deres støygitarestetikk. Men til tross for at gitarene er i konvensjonell stemming er bruken av dem heller ukonvensjonell. Moores bruk av trommestikker til å slå an og manipulere tonehøyde sammen med Ranaldos bruk av drill gjennom gitarmikrofonene viser hvordan eksperimentering med lyd står i fokus, og nettopp i gitarlyden på denne låten ligger mye av det særpreget som skal komme til å kjennetegne Sonic Youths gitarteksturer.

Produksjonen på denne EP'en låter balansert og egentlig veldig lite ekstremt. Man kan se for seg at det bandet har gjort i studio ikke på noen måte er representativt for hvordan de hørtes ut live på denne tiden. Når bass- og gitarspillingen henger godt sammen både lydmessig og spillemessig er det noe annet i lydbildet som skurrer. Edsons trommer matcher dårlig stilen til resten av bandet. Han spiller disiplinert og med masse detaljer: "strict, danceable syncopations in the funky "street beat" style" (Azerrad 2002: 237). Spillestilen hans er altfor detaljrik, og spesielt de lyse tammene hans blender dårlig inn i bandets lydestetikk. I følge Moore skilte Edson seg ut fra resten av bandet i spillementalitet: "Whereas we were an anarchy band, and really into being loose, anything goes" (Moore sitert i *ibid.*). Ut ifra dette misforholdet hadde Sonic Youth fortsatt til gode å finne en trommeslager som passet bedre inn i bandets estetikk. Forskjell i spillementalitet er nok en av grunnene til at Edson sluttet i bandet like etter.

'The World Looks Red' er en av de mer rytmiske "oppe"-låtene fra debutalbumet *Confusion Is Sex* (1983), og umiddelbart får man følelsen av at bandet har utviklet seg fra den forrige utgivelsen. Jeg vil her se på hvordan alternative stemninger blir en sentral del av Sonic Youths lydestetikk.

Låten begynner med et gongaktig gitaranslag. Pitchen hever seg først, rett etter anslaget, og senker seg ned etter hvert som strengene slutter å oversvinge. For å få til denne effekten må strengene være stemt dypere enn de er tenkt for, slik at de lettere oversvinger<sup>21</sup>. Teknikken minner om den Moore benyttet på 'Burning Spear', men lyden er dypere og mer massiv på grunn av at strengene er stemt ned for å oppnå ønsket effekt.

---

<sup>21</sup> Mye tyder på at det er den såkalte "Drifter"-gitareren som benyttes her. På denne gitaren har Ranaldo og Moore satt på fire basstrenger og tatt ut de fleste tverrbåndene. Siden instrumentet i utgangspunktet har unøyaktig intonasjon har det fått en rolle som helt motsetter seg kravet om perfekt intonasjon. "Drifter" blir ofte spilt på med trommestikke og med en trommestikke plassert mellom strengene og gripebrettet (se forrige del, s. 62).

I den dissonerende åpningsakkorden ligger det én gitar i hver høytaler, og denne todelingen fortsetter utover i låten (gong i høyre og en litt lysere i venstre). Ut av gitarklangen setter bassgitaren i gang låten med et rytmisk drivende riff i 4/4, sentrert rundt A med en oppgang fra E via Giss fram til hver ener. Trommene kommer inn med gradvis kraftigere tamslag til de setter en rett frem/enkel trommegroove i følge med bassen. Trommeslager her, Jim Scavunos, skiller seg ut fra Edson ved å ha en mer massiv stil som kler bandet bedre.

Låten er strukturert rundt bassriffet som går fast under de vekslende gitarfigurene som fyller ut mellom- og toppregisteret. Instrumentariet er enkelt ved å bestå av bass, trommer og to gitarer. Moores sangvers kommer inn mellom gitarkaskadene, og under disse spiller bare den venstre gitaren, mens den høyre kommer inn i mellomdelene. Låten har to sangvers, og det er lite struktur utover dette. Den rytmiske dronen og det støyete, atonale gitarspillet minner om Brancas tidlige gitarsekstetter, men gitarriffene kjennetegnes ved å være mer kompliserte og intense. Det rytmiske drivet opp mot det atonale kan også minne om elementer fra no wave.

Foegen trekker frem at ved denne utgivelsen hadde Sonic Youth begynt å basere seg utelukkende på unike stemminger, og man kan høre at det har skjedd mye med lydestetikken deres siden debut-EP'en (Foegen 1996: 94). Lydbildet er råere og mer rufsete, gitarene er mer massive og aggressive. Bruken av unike stemminger bidrar sterkt til dette.

I Sonic Youths lydbilde er det oftest organisert slik at Ranaldos gitar ligger helt til venstre og Moores ligger helt til høyre. Bass og vokal er i midten, mens trommene er disponert i et vanlig stereobilde. Gitardelingen med en i hver kanal gjør at man stort sett kan skille ut hva hver av dem spiller. I denne låten kan man begynne å høre nyanseforskjeller og forskjell i tilnærming i spillestilen til Ranaldo og Moore. I introen og mellomdelene er Ranaldos gitar orientert i en fast motrytme og noen faste melodiske elementer. Akkorden han holder danner en slags Am7 i forhold til bassen, men det blir for enkelt å si at låten går i A-moll. Resten av tonene han er innom viser en mer atonal/polytonal tilnærming. Man kan si bassen forankrer det harmoniske i et A-landskap. Ranaldo spiller ganske faste figurer her og bytter hovedsakelig mellom to akkorder; en orientert i lyst register (i intro og vers), og en litt fullere og mer dissonant (i mellomdelene blant annet). Ellers spiller han en fast melodisk figur som bryter med harmonikken ellers ved å være konsentrert rundt C og Bb, noe som har stor effekt og skiller seg ut.

Moores spilling er mer vill og beveger seg over hele gitaren med større, faste bevegelser. I starten har han en figur der han i løpet av hver 4/4 har to slag nede og fire åttendeler i lysere toneleie. Det er lett å høre at spillingen ikke er sentrert rundt faste toner; intonasjonen og pitchen sklir rundt i forhold til de andre elementene, noe som indikerer at

Moore her spiller på ovenfor nevnte Drifter. Ranaldo forteller til Foege at denne gitaren har fulgt bandet gjennom hele karrieren (ibid.: 188). Moores gitarspill i denne låten er mer ustrukturert enn Ranaldos og har et mer tilfeldig og improvisert preg. Vokalen her gir assosiasjoner til den på 'Burning Spear', ved at han rope-synger i et A-pentatont tonelandskap og forholder seg til grunntonen i bassen. I de fire taktene før sangversene møtes Ranaldo og Moore i massive gongakkorder på enerne, lik anslaget i starten. Jeg vil anta at denne akkorden er den åpne stemmingen de benytter på denne låten, men det er vanskelig å kunne dechiffre hvordan den er bygd opp. Som jeg nevnte i forrige del, byttet Sonic Youth ut alle stemminger fra denne platen da de startet med å utvikle materialet til neste plate (*Bad Moon Rising*), og de finnes heller ikke på noen nerdete nettsider med oversikt over Sonic Youths ulike stemminger. Låten avsluttes ved at bandet rydder opp rytmisk og møtes på betonte enere og treere i forhold til taktarten.

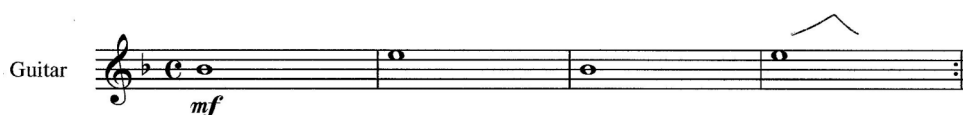
Produksjonen her låter mye røffere enn den gjør på debut EP'en, og det er flere grunner til dette. Først og fremst er platen spilt inn under mye mer kummerlige studioforhold, med en tekniker som ikke hadde spilt inn noen hel plate før. Samtidig førte dette til at bandet kunne holde på mye lenger enn forrige gang og ha bedre tid til å jobbe i studio, til tross for diverse klønete tekniske tabber og uhell (nevnt i den historiske delen, s. 61). Med mindre tidsbegrensning i studio kunne bandet eksperimentere mer med lyder og bruke mer tid på å få satt arrangementene.

På *Bad Moon Rising* (1984) utgjør 'I Love Her All The Time' en av hovedlåtene. I denne analysen vil jeg blant annet se på hvordan lengre, åpne strekk kommer inn i Sonic Youths låtstrukturer og hvordan improvisasjon gjør seg mer gjeldende i bandets gitarvokabular. Jeg vil også komme inn på overstyring og feedbackvirkninger.

Låten starter ut med en tykk pulserende støygitarstekstur som skiller seg godt ut fra det Sonic Youth har presentert på de tidligere utgivelsene. Til forskjell fra låtene jeg har tatt for meg ovenfor er ikke gitarene her panorert helt ut til sidene, men er blandet mer sammen og heller bare disponert utover stereobildet. Ved at det også er lagt på flere gitarer er det vanskeligere å skille ut nøyaktig hvem som spiller hva. Som nevnt ovenfor ligger Ranaldos gitarer som regel til venstre i lydbildet mens Moores ligger til høyre. I støygitarteksturen i introen er det mulig å skille ut tre gitarer; en som låter litt metallisk/"bjelleaktig" (Ranaldo), en med mer konvensjonell lyd (Moore) som introduseres med et dypt drønn, og en ut til høyre som starter med raske intense anslag for så å dø ut (denne gitaren kommer inn igjen med gitarfiguren på verset senere ut i låten). De to gitarene som blir igjen utover i introen slås an i pulserende sekstendelstrioler som bølger dynamisk i pitch, volum og tempo. Dette lydbildet setter stemningen for låten, og de bølgende raske anslagene viser et av signatursærtrekkene i

Sonic Youths lydestetikk. Ifølge Foege har Rinaldo her stemt gitaren i unisone strengepar med de to dypeste i D#, de to i midten i C#, og de to på toppen i G. Videre har han plassert en skrutrekker ved niendebånd og spiller på begge sider av denne (Foege 1996: 187). Den bjelleaktige lyden kommer av at han spiller på "feil" side, på den delen av strengene som går opp til gitarhodet. Moore har plassert en trommestikke under tolvtebånd og gnisser på strengene med en annen trommestikke for å lage lyd (ibid.). På livevideoen *1991 - The Year Punk Broke* (Geffen 1992) ser man at de benytter disse teknikken live på samme låten.

Ut ifra denne støygitarteksturen, litt over et minutt inn i låten, kommer Kim Gordon inn med en forsiktig bassfigur i lyst register som veksler mellom E og C med hovedvekt på C, noe som antyder C som grunntone i låten. Inntrykket av en slags C-miksolydisk tonalitet forsterkes ytterligere av vokalmelodien og gitarfigurene som kommer inn på verset. Etter to takter med bass kommer trommene inn med et tambasert groove i 4/4 med skarpslaget på fjerde slaget i takten, og gitarsegmentet varieres ved at gitaren til venstre går over til en fast figur som veksler mellom Bb og E:



Den bjelleaktige gitaren dempes, men forblir tilstede under hele sangverset og bevarer dermed noe av stemningen fra introen. Moores vokal er i lange utholdte toner i et C-pentatont landskap, og uttrykket er roligere enn i de tidligere beskrevne låtene.

Verset avbrytes av at bandet kaster seg over i en intens og kaotisk støydel. Tempoet økes, men Bob Bert holder seg fortsatt til tammene. Bassen går ned i register og spiller en støyete figur over flere strenger på én gang, noe som bidrar til det kaotiske. Gitarene konsentreres først om kraftige anslag på enerne og en av dem går over i en slags tilsiktet klønete leadfunksjon (Moore). Trommene til Bert vakler, og ved flere anledninger høres det ut som om alt skal rase sammen. Over og rundt ligger gitarer, lignende de i introen, som slås an med raske anslag og gradvis beveger seg oppover i register sammen med den dynamiske økningen. I denne midtdelens toppunkt setter Gordon inn bassfiguren fra verset igjen og bandet fortsetter støykaskadene utover en stund til. På venstre side kan man høre en gitar som lager en "eggdeleraktig" lyd. Etter hvert går gitarene mer og mer over til å generere lange pulserende feedbacktoner. Idet verset setter inn har trommene omtrent lagt av og spiller kun noen cymbalvirvler. Bassen holder seg til versfiguren men sakker mer og mer i tempo. Etter at vokalen ebber ut henger bare de pulserende feedbacktonene igjen, og outroen utgjøres av at disse ligger og bølger i forhold til hverandre. Denne støygitarteksturen skiller seg fra den i introen ved at tempoet og de raske anslagene er borte, likevel holdes intensiteten oppe



gjennom mørke og tykke feedbacktoner. De forskjellige gitarene ligger og dissonerer mot hverandre, men er hovedsakelig konsentrert rundt tonen C, grunntonen i låten. Låten avsluttes ved at feedbackteksturen fades gradvis vekk.

Ved å trekke ut i nesten sju og et halv minutt utgjør 'I Love Her All The Time' et langt stykke musikk, og de lange, utholdte strekkene er et nytt bidrag til Sonic Youths vokabular. Jeg mener gitarspillet, og spesielt de støyorienterte elementene, har et mer improvisert, fritt preg enn tidligere. Dette forsterkes ved at arrangementene gir plass til lange støybaserte seksjoner. Ved at Ranaldo og Moore har utviklet og perfektionert teknikker for å utnytte støymulighetene i gitaren får bandet mer å spille på i disse sekvensene. I løpet av låten er de innom et vekslende arsenal av mulige støygitarteksturer som utgjør et kjerneelement i deres lydestetikk. Formmessig er låten også veldig åpen ved å vær oppbygd av intro, vers, midtdel, vers og outro. De faste elementene i låten utgjøres hovedsakelig av bassfiguren, og av vokalen og gitarfiguren på verset. Resten antyder heller en veldig åpen struktur. Tempovekslingene underveis er med på å understreke den dynamisk kurven i låten opp mot høydepunktet i midtdelen (der bassfiguren kommer inn igjen), og ned igjen ut til slutten. Berts noe ujevne spilling utgjør en svakhet samspillmessig og fører til at midtdelen ikke får det løftet den burde hatt. Spesielt i strekket før bassfiguren kommer inn igjen hangler det ganske kraftig. Bert virker mer ivrig, men spiller også betraktelig mer upresist enn de tidligere trommeslagerne Edson og Sclavunos. Likevel blander spillestilen hans bedre inn i bandet og i forhold til støygitarkaskadene.

Lydestetisk ligger bandet ganske tett opptil forrige plate, bare med litt bedre og jevnere produksjon. Gordons bassgitar låter i denne perioden ganske kaldt og hardt, og har et pianoaktig preg. Gitarene er lydmessig begrenset til overstyrte forsterkere, eventuelt boostet med overdrive- og distortionpedaler i tillegg<sup>22</sup>. Ranaldo og Moore benytter ingen effektmoduleringer utover dette. Alle de lydige effektene ligger i spillingen og i hvordan de utnytter feedbackmulighetene som ligger i forholdet mellom gitar og forsterker. Feedbacklydene på denne låten antyder at gitarene er spilt inn på veldig høyt volum. For å oppnå riktig grad av overstyring og forhold for feedback, trenger forsterkerne å bli tynet hardt. I intervju med Guitar Player i 1991 gir Moore en redegjørelse for utstyrspreferanser: "I have a [Pro-Co] Turbo-Rat, which I use as a preamp for my vintage Marshall 100-watt amp, and I also use a DOD fuzz box. But basically effects are like legalese to me - I just don't want to know about them" (Gore 1991). Det er klart at hans eksperimentering med lyd ikke dreier seg om å manipulere gitarsignalet gjennom diverse effektenheter. Men i utvalget det vises til

---

<sup>22</sup> Forskjellen på overdrive og distortion (forstyrrelse på engelsk) går på graden av forvrengning, der distortion gjerne innebærer en mer ekstrem og ofte mer finkornet overstyring. Fuzzbokser klassifiseres enten som overdrive eller distortion.

ligger det klare lydestetiske preferanser. Moore bruker en vintage Marshall-topp på grunn av lydene han kan få ut av den og måten den overstyrer på. Videre kontroll får han ved å booste denne med Turbo-Rat pedalen<sup>23</sup>. Selv om dette intervjuet er gjort lenge etter *Bad Moon Rising*, er det likevel sannsynlig at holdningene til effektbruk var tilnærmet like i den perioden. Gitarene på 'I Love Her All The Time' låter som om de er spilt gjennom overstyrte forsterkere.

På den neste utgivelsen *EVOL* (1986) ('love' stavet baklengs) står låten 'Expressway To Your Skull' oppført som 'Madonna, Sean and Me'. I denne perioden begynner Sonic Youth mer og mer og flørte med populærkulturen (nevnt i den historiske delen, s. 65). Låten forøvrig har lite med Madonna og Sean å gjøre<sup>24</sup>. Den ironiske tittelen har lite å si for det musikalske alvoret. *EVOL* er også den første utgivelsen til Sonic Youth på SST. I analysen vil jeg fokusere på hvordan Sonic Youth har utviklet låtskrivingen mot fastere struktur, og hvordan hele bandets lydestetikk har blitt påvirket av den nye trommeslageren Steve Shelley. Dette gjør seg spesielt gjeldende ved at bandet her fremstår som mye mer enhetlige og samspilte, som om de endelig har funnet sin form.

Når man hører 'Expressway To Your Skull' får man umiddelbart et inntrykk av at bandet har gått i en retning mot mer struktur og strammere oppbygning av låtene. Det er flere detaljer, og de låter mer samkjørt. Låten begynner med en massiv, rytmisert gitarakkord (E uten ters) som etter to 4/4-takter får følge av hele bandet i et hymneaktig tema som utgjør låtens intro. I motsetning til de tidligere analyseeksemplene kan man her skille ut en klar harmonikk (E-dur) som understreker det hymneaktige. Melodien ligger innbakt i gitarfigurene mens bassen holder en rytmisk drone i E som underlag. Trommene spiller et massivt, men utypisk trommegroove med fokus på tamvirvler (i intro, mellomdel og refreng), jazzaktig ridecymbal, basstromme på eneren og sen toer, og med skarpslaget på fjerde slag i takten.

På denne låten er begge gitarene stemt identisk i vekslende grunntone og ters, fra dypeste til lyseste streng: E G# E G# E G#. De to strengene i midten er stemt oppover og de to toppstrengene er stemt ned, slik at i praksis er to og to strenger stemt likt. De to dypeste ligger en oktav lavere (Gore 1991). Ifølge Guitar Player spiller Moore en figur der strengene som er stemt i E er åpne mens han varierer akkordene ved å holde ned de andre (annenhver streng stemt i G#) på samme bånd. Ved at det til enhver tid er flere unisone toner oppnår han en fyldig gitarklang. Det at strengene er stemt likt, men får noen nyanseforskjeller, skaper ørsmå dissonanser mellom dem, som fyller ut lyden som en slags naturlig chorus. Visstnok stemmer Sonic Youth ofte unisone strenger litt ifra hverandre med overlegg for å oppnå

---

<sup>23</sup> Rat og Turbo-Rat er klassiske distortionpedaler fra fabrikanten Pro-Co. De låter umiskjennelig og fungerer mer dynamisk enn andre distortionpedaler.

<sup>24</sup> Madonna og Sean Penn hadde et forhold på den tiden da denne platen ble spilt inn og gitt ut (1985).

nettopp denne effekten. Mens vi i de tidligere analyseeksemplene så på gitarteknikker som ikke avhenger av nøyaktig intonasjon, kan vi her observere et virkemiddel som nettopp baserer seg på nøyaktig intonasjon og mikrotonale effekter. Ranaldo spiller en figur på intro og vers basert på naturlige flaggioletter, spilt på de fire lyseste strengene ved tolvte og sjuende bånd, samt en linje med A, Giss og E. På refrenget spiller han en slidefigur som følger vokalen.

Låten følger en regelmessig struktur gjennom intro, vers og refreng. Dynamikken holdes forholdsvis jevn i løpet av denne strukturen, som går to ganger før bandet stopper opp litt, for så å rase ut i en kraftigere og råere støydel som utgjør en mellomdel i låten. Tempoet og intensiteten øker betraktelig. Bassen underbygger med et riff som veksler mellom E og D. Gitarene jobber seg oppover i register med raske, jevne sekstendelsanslag i takt med den dynamiske økningen.

Steve Shelley, den nye trommeslageren, klarer å lime bandet sammen på en måte som ingen av de tidligere trommeslagerne har maktet før han. Shelley kombinerer tigt og teknisk spill med en lydestetikk som står bedre i stil til bandet ellers. Samtidig er han med på å piske bandet frem til å oppnå større intensitet og dynamikk i lydbildet. Trommespillet til Shelley er tightere og mer teknisk enn forgjengeren Bert, samtidig som han ikke briljerer på samme måte som Edson. Han orienterer seg mye mot tammene, men disse er stemt mørkt og han holder alltid et fast groove i bunnen av det han gjør.

I støydelen bryter trommene opp med flere virvler mens tempoet økes, men uten at låten mister groovet. Shelley heller forsterker groovet og bandet holdes tett sammen i en blanding av tighet og kaos. Til tross for at bandet raser av gårde er musikken aldri i fare for å falle fra hverandre, slik som var tilfelle i midtdelen på 'I Love Her All The Time'. Dette er mye takket være Shelleys bidrag til bandet. Bandet låter påfallende mer samspilte og sikrere med han bak trommene. Med en stødig trommeslager kan Moore og Ranaldo også gi seg mer hen til den dynamiske økningen. De har god støtte i trommene og behøver ikke frykte for at det hele skal rase sammen. Støydelen når sitt klimaks når bassen legger seg over på F, og gitarene følger etter og strekker seg enda høyere. Etter åtte takter på F går bassen tilbake til E, trommene lander tilbake på groovet fra før midtdelen, gitarene løser opp og det hele roes gradvis ned. Også her får man inntrykk av mer struktur. Outrodelen som de går ut i her reguleres av en bassfigur som starter oppe på en lys E, og gradvis klatrer nedover halvtonene med en takt på hver halvtone, mens den veksler regelmessig med en dyp E i bunnen. Gitarene lager svellende, bølgende flater og orienterer seg mer og mer mot en klangbasert tekstur ved at Ranaldo og Moore går over til å dunke forsiktig på kroppen og halsen på gitarene. Resultatet er at gitarene skaper et klangfullt, metallisk lydlandskap. Når bassen kommer ned

til Bb (tritonus), dveler Gordon litt før hun begynner å dunke forsiktig på basskroppen og tar del i gitarteksturen til Rinaldo og Moore. Trommene legger av, og etter en stund fades låten ut herifra<sup>25</sup>.

Samtidig som bandet låter mer samspilt enn på forrige plate er også produksjonen her av bedre kvalitet. Lydbildet er fyldigere og mer nyansert enn før. Det skjer også flere forandringer med lydbildet underveis. Gitarene orienterer seg ikke gjennomført til høyre og venstre i soundboxen. Moores gitar er plassert litt mot venstre og fyller godt ut i mellomtoneregisteret, mens Rinaldos gitar (som mer har en leadfunksjon) ligger hovedsakelig mot høyre, men flytter seg også mellom kanalene. Spesielt slidefiguren i refrenget panoreres fra venstre mot høyre med god effekt. Instrumentariet er begrenset til disse to gitarene i tillegg til bass og trommer. I støydelen er det lagt klang på Gordons bassgitar, noe som får bassen til å skille seg mer ut og forsterker et kaotisk preg. Bassgitaren orienteres også her mer i lavere mellomtone, mens det stort sett er basstromme og tammer som fyller ut de laveste frekvensene i lydbildet. Likevel er basslyden litt rundere og ikke fullt så pianoaktig som i 'I Love Her All The Time'.

Gitarlydene i denne låten er egentlig forbausende rene, med bare en liten antydning til overstyrte forsterkere. For å oppnå de gitarteksturene som utgjør outroen, kreves en svak feedback for å dra igang klangene i gitarene. Teknikken de bruker her, dunking på gitarens hals og kropp, setter strengene i vibrasjon på en annen måte enn ved vanlig anslag. De akustiske kvalitetene i gitaren utnyttes ved at det på en måte er treets resonans som fanges opp via strengene gjennom pickupene. Effekten som oppstår skaper et fascinerende lydlandskap og den svake feedbacken får lydene til å svulle ut i store klangflater. Denne støyteknikken skiller seg ut fra de mer offensive støyteknikkene jeg har beskrevet tidligere i forbindelse med de andre analyseeksemplene.

Ifølge Foege markerer *EVOL* en musikalsk dreining for Sonic Youth, fra hardcore og mer mot en poporientert låtskriving, noe som også sammenfaller med Shelleys inntreden i bandet (Foege 1996: 144). Videre virket det fra Sonic Youths side mer provoserende å spille på elementer fra mainstreamkulturen enn å holde seg innenfor en hardcoresetting. Vi skal se i neste analyseeksempel hvordan Sonic Youths låtskriving beveger seg videre i en mer poporientert retning.

'Schizophrenia' er åpningssporet på bandets neste plate, *Sister* (1987). I denne analysen vil jeg fremholde hvordan denne låten viser et mer poporientert Sonic Youth. Jeg vil

---

<sup>25</sup> Ifølge Foege ender denne låten opp i en 'locked groove' på LP-utgaven, slik at den siste klangen henger seg opp og går igjen og igjen (Foege: 143). Samme virkemiddel kan høres på slutten av Beatles' *Sgt. Pepper* (1967), og Lou Reeds *Metal Machine Music* (1975). Dette er en effekt som dessverre ikke lar seg gjenskape på CD, og som uheldigvis saboteres av autostop på de fleste nyere platespillere.

se denne poporienteringen ikke bare i forhold til musikalsk struktur, men også i forhold til produksjon, gitarspilling og lydestetiske valg. Videre vil jeg gå inn på hvordan Sonic Youths støygitarestetikk blander naturlig inn i denne nyorienteringen.

Låten begynner med et rett-frem trommegroove i 4/4 som er basert på kun basstromme, skarp og tam. Rytmen er to åttendeler på basstrommen, en åttendel på skarp og en på tam, noe som gir skarp på to og fire (klassisk backbeat). Shelley slår på skarpen med begge stikkene, noe som gir skarpslaget ekstra "flam" (lyden som oppstår når slagene kommer så vidt etter hverandre). Denne streite rytmen skiller seg ut ifra det nesten jazzaktige groovet på forrige låt og antyder en popsensibilitet fra første slag. Etter fire takter med trommer alene kommer Moores gitar inn med låtens signaturriff. Gitaren hans er stemt i tre unisone strengepar med de dypeste i F#, de to i midten i G og to i A på toppen (med en liten none og en stor sekund mellom parene). I dette riffet spiller Moore kun på de fire lyseste strengene, noe som gir en fyldig, men konsentrert klang grunnet det smale registeret. Riffet er enkelt ved at han holder ned to og to strenger samtidig på samme bånd: i første akkord holder han niende bånd på A og åpen G, i andre akkord åpen A og niende på G, i tredjeakkord femte på A og åpen G, og i fjerde akkord sjuende på G og åpen A og F#. Akkordene veksler jevnt hver andre takt og skiftene gir en nedadgående linje fra F# til E til D, og riffet antyder en konsekvent D-dur. Bassen kommer inn etter første runde med gitar og bekrefter D-durfølelsen ved å spille dette riffet:

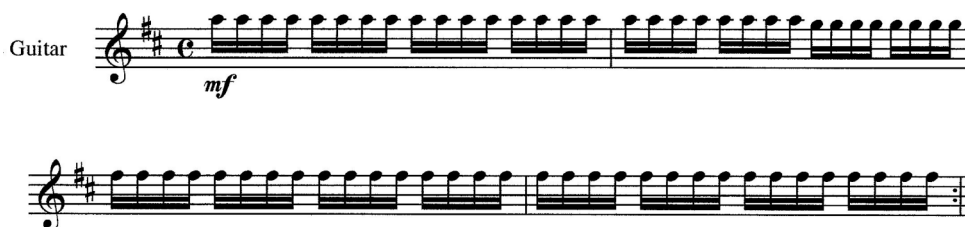


Rinaldo spiller en mer flytende gitarstemme som holder seg til samme tonemateriale som Moores. Denne introen danner underlag for sangverset når vokalen kommer inn på tredje runde. Moores vokalmelodi er også basert på den nedadgående linjen i gitarfiguren.

Sangverset går over fire runder, før bandet går ut i et kort mellomspill der rytmen brytes litt opp og bassen går over til å veksle mellom C# og G# under gitarene (to takter på hver). Gitarene øker litt i intensitet og holder seg også i C#. Hele bandet markerer rytmeoppbruddet til trommene som betoner de tre første slagene i første takt og en tidlig ener til andre takt. Ut av den tidlige eneren bender gitarene C#-en en halv tone opp og tilbake. Mellomdelen varer i fire takter, før bandet går tilbake til D og beveger seg ut i en ny del som skiller seg ut fra de foregående. Mens intro, vers og mellomdel var dynamisk ganske flate, med en liten forsterkning på mellomdelen, er delen vi kommer til nå mer nede. Bassen spiller

jevne åttendeler og veksler mellom D og F# annenhver takt. Gitarene spiller en figur basert på naturlige flaggioletter ved tolvte- og sjuendebånd (henholdsvis oktav og duodesim). De veksler opp og ned på strengene med to åttendeler på hver, og holder over tolvtebånd på D og sjuende på F#. Overtoneklangen gir et fint skimmer som berikes ved at alle tonene er unisone. Som på verset spiller Moore fast mens Ranaldo veksler mer fritt rundt.

Etter fire runder begynner Gordons sangvers og gitarene går over til å spille en melodisk figur. Gordon utvider også bassfiguren til å gå fra D og F# videre opp til A og så opp til en lys D. Denne strukturen går to ganger før bandet går over i en dynamisk oppbygning sentrert i D. Trommene, som i hele denne delen har ligget og ulmet med basstromme, tammer og cymbaler, strammer gradvis inn og øker den dynamiske spenningen ved å ligge på jevne åttendeler. Gitarene spiller enkle meloditemaer med raske anslag:



Etter fire ganger to takter oppbygning frigjør trommene spenningen og går over i et kraftig tamgroove med skarp på to og fire igjen. Med groovet tilbake fortsetter bandet enda fire ganger to takter. Gitarene spiller friere og mer intenst, men holder hele veien meloditemaet (se ovenfor) sentralt i hva de gjør. Dette gjør at de aldri mister toneartsfølelsen (D-dur). Bassen veksler også med å flytte seg en oktav opp, noe som øker intensiteten ytterligere. Etter å ha roet ned igjen går bandet ut i en outro i saktere tempo, basert på unisone gitartemaer og med bassen tilbake på D og F#. Etter fire runder sakter det brått og låten er ferdig.

Det poporienterte i denne låten mener jeg illustreres av hvordan Sonic Youth holder seg klart tonalt fundert låten igjennom. Riffene er også enkle og klart strukturerte. Det improviserte preget vi så i 'I Love Her All The Time' er mye mer nedtonet her. Spesielt Moore spiller stort sett faste figurer hele veien igjennom, og Ranaldo begrenser det improvisatoriske til kun å variere på de faste figurene. De holder det enkelt og fengende, noe jeg ser som et viktig aspekt innen pop. Formmessig skiller låten seg fra det meste av pop ved å være strukturert slik at ingen deler gjentas. Tradisjonell vers-refreng-versstruktur er byttet ut mot en mer komplisert, lengre rekke av deler. Dette kompliseres ytterligere ved at delene har vidt forskjellig preg og at låten inneholder to atskilte vokaldeler med forskjellige vokaler<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Av andre eksempler på poplåter strukturert som en rekke deler som ikke gjentas kan nevnes Beach Boys' 'Let's Go Away For A While' fra *Pet Sounds* (1966) og 'Surf's Up' fra *Surf's Up* (1971) og *Smile* (2004).

Som i forrige låt er gitarene her forholdsvis mildt overstyrte, noe som tyder på at de er spilt på rørforsterkere som er skrudd opp til et volum der de overstyrer naturlig. Gitardetaljene kommer klart fram, og noe som bidrar til dette er at Moore og Ranaldo spiller konsekvent og nøyaktig. Moores hovedgitar orienterer seg til høyre i lydbildet og Rinaldos til venstre. I løpet av låten kommer det inn noen påleggsgitarer i tillegg, men det er de to hovedgitarene som dominerer. Det at gitarene er stemt i unisone strengepar bidrar til at lydbildet blir fylt opp av gitarer uten at det trenger å være så mange pålegg. Den spesielle lyden av de unisone strengene er et av Sonic Youths viktigste kjennemerker og bidrar til å gi bandet sitt eget, helt spesielle lydbilde. De unike stemmingene gir gitarklanger som ikke lar seg kopiere på en gitar i vanlig stemming. Unisone strengepar er noe som går igjen i så godt som alle Sonic Youths stemminger. Gitarspillingen på 'Schizophrenia' er stort sett holdt ganske nede, men i mellomdelen og spesielt i oppbygningen og delen før outroen er støygitarestetikken tilstede når Moore og Ranaldo spiller raske intense anslag opp imot det ville tamgroovet til Shelley i låtens dynamiske toppunkt. Et annet gitarteknisk aspekt som introduseres her er bruken av vibarm til å få akkordene til å "dykke ned" innimellom, spesielt i fraseslutter. Begge gitaristene benytter dette i løpet av låten. Viktige steder der dette er fremtredende er i flaggiolettfiguren i den andre versdelen før Gordons vokal kommer inn, og helt i slutten av outroen der gitarene dykker ned i en fast rytme (punkterte fjerdedeler mot 4/4).

I produksjonen på denne låten kan man høre det poporienterte i bruken av klang på trommer og vokal. Når trommene er alene i introen kan man høre hvordan etterklangen ligger igjen, spesielt etter det doble skarpslaget. Der det i 'Expressway To Your Skull' ble brukt klang på bassgitareren i støydelen, er alt litt mer konvensjonelt her. Som helhet har lydbildet et varmt preg, noe som er et resultat av at albumet ble spilt inn på gammelt, helanalogt utstyr<sup>27</sup>. Samtidig fører den analoge varmen til at lydbildet blir litt ullent, noe som preger spesielt trommelyden. Gordons basslyd på denne låten har utviklet seg fra de tidligere produksjonene til å bli mer overstyrt. Faktisk er det bassen som er mest overstyrt i lydbildet her, og det høres ut som om hun benytter en Rat-pedal eller lignende for å overstyre bassen. I neste analyseeksempel skal jeg komme inn på hvordan Gordons bass-eksperimentering utvikler seg videre, samt den videre utviklingen av hele bandet på neste plate, *Daydream Nation*, som representerer en milepæl for Sonic Youth.

'Eric's Trip' fra *Daydream Nation* (1988) viser Rinaldos særpreg som låtskriver (i tillegg til Moore og Gordon er Ranaldo en tredje låtskriver i bandet). Bortsett fra 'Lee is Free' på *Confusion Is Sex*, og 'In The Kingdom #19' på *Evol*, var 'Pipeline/Kill Time' fra *Sister*

---

<sup>27</sup> Jeg nevner dette i innledningskapittelet, i sekvensen om lydestetikk og lydideal, med innspillingen av *Sister* som eksempel (se første kapittel, s.22).

Ranaldos første virkelige bidrag som låtskriver på en Sonic Youth-plate. På *Daydream Nation* (som er et dobbelalbum) har han med 'Hey Joni' og 'Rain King', i tillegg til 'Eric's Trip'. I analysen av 'Eric's Trip' vil jeg se på ulike roller i bandet, hvordan Ranaldos låtskriverbidrag gir bandet et annerledes preg, samt ta for meg nye bidrag til Sonic Youths vokalbular og lydbilde.

Denne låten begynner med en litt uorganisert intro der én gitar ligger og skimrer (blir slått an på strengelengden bak stolen) og en annen høres ut som om den blir kastet inn fra siden. I tillegg er det noe snakking. Ut ifra denne på en måte falske starten kommer en stikkeopptelling, og hele bandet er inne samtidig med første sangvers. Her er rollene snudd opp ned ved at Ranaldos gitar ligger mot høyre i lydbildet og at det er han som spiller de faste riffene. Moores gitar ligger mot venstre og har en mer leadaktig/kommenterende funksjon. Her er det igjen "Drifter" som er i aksjon, og Moore utnytter manglene i dette instrumentet til det fulle ved å bende og dra ut frasene. Han har en trommestikke festet under strengene som han enten drar oppover og nedover halsen mens han spiller, eller bruker for å bende strengene ut fra halsen. Ut ifra dette kan han lage lange glidende tonebevegelser. Ranaldo spiller helt enkle akkorder med få, kraftige og bestemte anslag. Riffet består av tersløse akkorder som går fra H til A og tilbake til H. Gordons bassgitar er overstyrt og hun spiller med en wah-wah pedal<sup>28</sup>, noe som sammen med Drifter-gitaren bidrar til en kaotisk kontrast til Ranaldos faste riff. Siden wah-wah pedalen tar bort bunnen i bassen, skaper bassgitaren i stedet en tykk og stadig vekslende støytekstur oppover i mellomregisteret. Ranaldos gitar får sammen med trommene ansvaret for å stabilisere lydbildet. Shelley spiller åttendeler på gulvtammen og fjerdedeler på skarpen, noe som gir et slags "stoppe"groove, som likevel driver fremover på grunn av gulvtammen.

Låten er enkelt bygd opp ved å bestå av vers, prerefrenget og refrenget, som alle består av to akkorder hver, og som er symmetriske ved at alle består av fire runder med riff. Versriffet er sentrert i H og beveger seg ned til A og opp igjen til H. Prerefrenget veksler også mellom H og A, men er kortere og mer oppbrutt. Trommene bidrar til dette ved å spille en oppbrutt figur med en skarpvirvel i slutten av hver andre takt. Moore spiller en lys, litt skrikende figur som understreker dette. Refrenget veksler mellom D og E. På refrenget går trommene over til et mer vanlig groove med skarp på to og fire, og blir backet opp av en tamburin i høyre kanal som ligger på sekstendeler. Denne fortsetter ut i det påfølgende verset, der den støtter skarpslagene.

---

<sup>28</sup> Wah-wah er en pedal som virker som et frekvensfilter man kan kontrollere trinnløst med foten. Jimi Hendrix må vel sies å være den mest kjente eksponenten for denne effektpedalen, blant annet gjennom introen på 'Voodoo Child (Slight Return)' (finnes på de fleste Hendrix-samlere, for eksempel *Experience Hendrix* fra 1997).



Det harmoniske materialet i denne låten er minimalt ved at alle akkordene er tersløse. Ranaldos vokalmelodi er i hele låten begrenset til de tre tonene D, H og A, henholdsvis mollters, grunntone og liten septim, noe som antyder en H-pentaton tonalitet. Moores gitar overskrider disse rammene til en viss grad, men tonene han strekker seg mot gjenspeiler også en pentaton tonalitet.

Den første delen av låten er strukturert slik at vers, prerefrenge og refrenge følger etter hverandre i to runder. Ut av andre refrenge samles bandet på de hele slagene i en felles oppbygning i åtte takter i et foreløpig høydepunkt ved tekstlinjen "This is Eric's trip". Bandet fortsetter så i en rytmisk drone med hovedvekt på H. Helt i starten av denne delen ligger bassen på E, men den flytter fort over til H. Moore spiller en figur som strekker seg opp mot kvinten og tar hovedfokus sammen med Ranaldos vokal. Litt ut i denne sekvensen legger Gordon av. Hun kommer så inn igjen på slutten av sekvensen. Moores gitar holder foredraget alene når vokalen legger av, og han "slider" hvileløst opp og ned halsen mens gitaren panoreres rundt i lydbildet. I tillegg får den følge av et lignende gitarpålegg. Den rytmiske dronen går ut i et "brake" der trommene og bassen legger av og en stor, luftig gitartekstur blir hengende igjen sammen med et overtoneriff som ligger på toppen. Etter åtte takter kommer bandet rett inn på et nytt vers som blir etterfulgt av prerefrenge og refrenge. Låten slutter litt ut i intet fra det siste refrenget; flere gitarer blir hengende litt igjen, en blir slått på og det hele fader ganske raskt ut.

Til tross for den enkle strukturen og harmonikken i 'Eric's Trip' er det mange elementer her som viser at Sonic Youth har avansert fra forrige plate. De spesielle lydmessige valgene, sammen med rollebyttene, og en mer avansert produksjon viser et band i stor utvikling. Moores og Ranaldos gitarer har konsekvent byttet plass og roller i denne låten. Ranaldo skaper et fast fundament hele låten igjennom med god støtte fra Shelley. Opp imot dette spiller Moore en temmelig fri rolle hele veien og lydene han drar ut av Drifter-gitaren føyer seg inn i rekken av unike særtrekk i Sonic Youths støygitarestetikk. Ovenfor har jeg lagt vekt på å skissere opp hovedbestanddelene i låten. Ved å se nærmere på Moores gitar kan man høre at denne er dubbet nesten hele veien, noe som er spesielt tydelig når låten går ut i midtsekvensen der Drifter-gitaren/gitarene panoreres rundt med stor virkning. I tillegg til dette og Ranaldos rytmegitar (som også er dubbet) høres det ut som om Ranaldo har lagt på en bakgrunn av lysere gitarteksturer. Disse kommer tydelig frem i overtone og gitartekstur-sekvensen før siste vers.

*Daydream Nation* er preget av å være en større produksjon enn de foregående platene og markerer et foreløpig kreativt og kunstnerisk høydepunkt for bandet. I løpet av de seks ukene bandet var i studio i juli og august 1988 fikk de anledning til å eksperimentere. Platen

ble spilt inn i Greene Street Studios i New York (Foege 1996: 179-80). Nicholas Sansano var tekniker. Sansano hadde tidligere bare jobbet med store hip-hop navn som Run-DMC og Public Enemy. Han hadde ingen tidligere erfaring fra å jobbe med indierock-band. Rinaldo fremholder at noe av grunnen til at platen ble bra ligger i Sansanos uerfarenhet som produsent: "It's a big record, it sounds better than the records did before, but it still has a really gritty, crunchy sound that ties it to what we have done before" (Rinaldo sitert i *ibid.*: 180). 'Eric's Trip' har et lydbilde som har klare likhetstrekk med de foregående plateproduksjonene til Sonic Youth, men det inneholder helt klart aspekter som peker mot at bandet har nådd en større grad av kompleksitet i sine produksjoner. Det er ikke like lett å skille ut alle elementene i musikken, og som Rinaldo sier har platen en stor lyd. Det som forsvinner i bunnen ved at bassen blir spilt gjennom en wah-wah pedal på denne låten, tas igjen i de dype tammene til Shelley og den massive rytmegitaren til Rinaldo. Som i forrige låt er det helt klart bassen her som er mest overstyrt. Gitaren til Rinaldo høres ut som den er spilt gjennom en middels overstyrt forsterker. Moores gitarer har noe større grad av overstyrt, men likevel uten å være ekstremt overstyrt, de heller.

'Scooter + Jinx', som er spor ti på *Go*, Sonic Youths første utgivelse på et større selskap (Geffen) gitt ut i 1990, består av en collage sammensatt av fire spor med støygitarer spilt av Moore, eller som Foege sier: "four overlapping tracks were made of Thurston pressing his howling guitar up against his amplifier" (Foege 1996: 206). Alle gitarene følger på en måte en bølge opp til en sentraltone (Eb) før feedbacken tar over og Moore bender tonene ned igjen, litt i retning av racerbilimitasjoner. Ved å være et ett minutt langt sammenhengende støy- og feedbackspor, er 'Scooter + Jinx' noe av det mest støyekstreme Sonic Youth har inkludert på en plateutgivelse. Foege leser denne låten som en reaksjon fra bandet på en omstendelig og dyr innspillingsprosess av albumet, samt deres utilpasshet i forhold til å leve opp til forventningene fra et stort kommersielt plateselskap (*ibid.*). Dette er for så vidt en grei lesning å se dette sporet i lys av, men jeg mener at det likevel har kvaliteter utover det å være en primitiv reaksjon mot en tung og vanskelig innspillingsprosess.

Den første gitaren introduseres som en tykk feedbacktone som bendes opp i sentraltonen før den bendes ned igjen. Moore bruker vibarmen til å manipulere tonehøyden på strengene, som igjen manipulerer feedbackens tonehøyde. Bølgen starter mens Moore holder vibarmen inn mot gitaren (noe som gir lavere pitch), og stiger mens han gradvis lar vibarmen komme opp i balanseposisjon, før han dytter den ned igjen. En ny bølge er litt tynnere og en ny gitar introduseres med en knekkende, metallisk lyd. Midt i andre bølge kommer det også inn en mørkere orientert feedbackgitar som reverserer bevegelsen ved å gå nedover. Denne gitaren har lengre fraser og har et brusende/gurglende preg. En mer hylende feedbackgitar

legger seg på toppen av de andre for så å bli klippet bort med et klikk. Gitarene bak havner i fokus igjen, og rundt 40 sekunder inn i låten kommer noen lengre utstrakte feedback-toner på toppunktet av bølgene. Inntrykket av dette sporet går i retning av at det er et komprimert forløp som er redigert og satt sammen av uavhengige opptak. Likevel får jeg en følelse av orden ved at de ulike feedbackteknikkene følger så regelmessig. Samtidig skaper de forskjellige sporene en sammenhengende støygitartekstur med et felles tonegrunnlag (gitarene høres ut som de er i samme stemming). Dette sammen med det redigerte preget gir en følelse av struktur. Låten slutter ved at sporet blir kuttet brått uten noen fade eller avslutning av noe slag.

I 'Scooter + Jinx' gir Moore også et ekko av Lou Reeds *Metal Machine Music* (1975), en utgivelse der Reed satte sammen fire platesider bestående utelukkende av feedbackgitarer. Reed brukte også fire uavhengige spor samtidig, med to i hver høytaler. Utgivelsen ble da den kom sett på som en måte for Reed å komme seg ut av en platekontrakt han ikke lenger ønsket å være i, mens Reed selv fremholdt at prosjektet var alvorlig ment. Et problem var at platen ble lansert som en rockeplate når den heller burde vært plassert innenfor en kunstmusikk-/samtidsmusikk-setting. Sonic Youth benyttet en snutt fra denne platen i tiden rundt *Bad Moon Rising* (nevnt i den historiske delen, s. 63-64), og 'Scooter + Jinx' kan også plasseres som en slags homage til Reed i denne sammenhengen. Naturlig nok viser 'Scooter + Jinx' en mer ekstrem overstyring enn Sonic Youth tidligere har benyttet i platesammenheng, og i neste analyseeksempel vil jeg vise videre hvordan dette også går igjen i en av de sentrale låtene på *Goo*.

'Titanium Exposé' er siste låt på *Goo*. I denne analysen vil jeg følge videreutviklingen av lydestetikken i bandet, se på låtstrukturen, og vurdere produksjonen av platen.

Ut ifra den brå avslutningen av den tette feedbackteksturen i 'Scooter + Jinx', fades introen til 'Titanium Exposé' gradvis inn. Den består av en rekke feedbackgitarer, men har et mye luftigere preg ved at feedbackteksturen er distansert gjennom bruk av klang<sup>29</sup> og bruken av gradvis fade. Det strukturerte preget fra forrige låt finnes heller ikke her. Man kan høre noen lyse feedbacktoner som fyller ut toppregisteret, mens dypere gitarstøy fyller ut mellomregisteret (denne støyen er ikke "spilt", men høres mer ut som grunnstøyen i et veldig overstyrt gitaroppsett, på grensen til å bryte ut i ukontrollert feedback). De lysere feedbackgitarene sveiper fra side til side og ligger aldri i ro på en tone, men spilles aktivt over de forskjellige feedbacktonene som oppstår i forholdet til forsterkeren (gitaristen får kontroll over disse ved å utnytte avstanden mellom gitaren og forsterkeren). Når feedbackintroen har

---

<sup>29</sup> På *Goo* spilte Sonic Youth inn grunnsporene live i studio med mikrofoner i rommet. Sannsynligvis er det selve lyden av rommet som er brukt som klang her.



begge seg mer fritt og spiller lange glidende toner i forhold til hverandre ispedd bruk av vibarm.

Ut av mellomdelen kommer bandet unisont inn på en massiv variant av det andre riffet fra introdelen, nå i samme tempo som verset. Tyngden understrekes ved det massive tamgroovet til Shelley. Etter fire runder stopper bandet på et massivt anslag på Eb. Shelley spiller ett isolert skarpslag før han kommer inn med en skarpvirvel som pisker bandet tilbake til tempoet fra introdelen, og bandet kommer inn på samme riff, men nå i samme tempo som i introen. Etter fire runder spiller gitarene det første unisone riffet fra introen alene, før bass og trommer kommer inn igjen på denne delen. Etter fire runder (inkludert den med gitarer alene) lander bandet på et massivt anslag på Eb og fortsetter ut i et langt, fritt støygitarstrekk som setter punktum for platen. Lange, pulserende feedbacktoner avløser hverandre og blir bendet opp og ned med vibarm. Noen gitarer blir slått på kroppen (jamfør slutten på 'I Love Her All The Time) med stor effekt. Til slutt henger én gitar igjen som blir stoppet ved at en eller annen gjenstand blir dratt oppover strengene, og kun støyen i gitaroppsettet er igjen, før låten fades ut.

Det som slår meg umiddelbart her i forhold til de tidligere plateproduksjonene jeg har diskutert er graden av overstyring på gitarene. Både Moores og Ranaldos gitarer er mye hissigere og mer overstyrte her enn tidligere. Det er klart at Sonic Youth her har kommet frem til en hissigere lydestetikk. Eller er det bare en motreaksjon i forbindelse med at bandet nå har kommet over på en stor kommersiell label? En slik lesning har i bunn og grunn lite for seg. Grunnen til at Sonic Youth valgte Geffen var at de skulle ha full kunstnerisk kontroll og mulighet til å gjøre det de ville (Foege 1996: 199). Da platen kom ut var PMRC (Parents' Music Resource Center, ledet an av Tipper Gore) på banen for å merke albumet med et "parental advisory" klistremerke, grunnet såkalt "eksplisitt" tekstinnhold (en vanlig ting å se på hip-hop utgivelser blant annet)<sup>31</sup>. Ikke bare klarte bandet å unngå advarsel på coveret; de fikk også med en egenprodusert "Smash the PMRC" logo på baksiden av coveret (ibid.: 207; se også det aktuelle platecover).

Men et større innspillingsbudsjett og økt forråd av muligheter i studio (blant annet gjennom 48 spor) førte til en uklar og vanskelig prosess med å få ferdig platen. Innspillingen ble gjort i Sorcerer Sound og i Greene Street (ibid.: 202-203). En jungel av overdubs, opptil fem spor av Moore og enda flere av Ranaldo per låt, gjorde albumet vanskelig å mikse sammen. I tillegg spilte bandet inn grunnsporene live med mikrofoner i rommet, noe som var problematisk. Hvis noen spilte feil måtte alle stoppe og ta det om igjen (ibid.: 205). Sonic Youth startet innspillingen med Sansano (tekniker på *Daydream Nation*), men til de siste

---

<sup>31</sup> Se Walser 1993: 137-145 for mer om PMRC og en diskusjon av sensur i forhold til heavy metal.

miksene ble han byttet ut til fordel for mer erfarne Ron Saint Germain."The hiring of Saint Germain represented a bridge between two worlds - that of a hits-conscious major label and that of an art-conscious independent band" (ibid.: 204). I sammenligning med lydbildet på 'Eric's Trip' er lydbildet her mer rufsete og på en måte mer ukontrollert. Saint Germain har gjort en god jobb med å få det sammen, men noe av det kaotiske i innspillingsprosessen gjenspeiles i lydbildet til 'Titanium Exposé'. Det er vanskelig å gjøre rede for alle gitarene som er med her, selv om hovedgitarene er ganske ryddige. Samtidig gjør dette støygitarpartiene før og etter låten mer nyanserte og spennende å høre på. Man kan tydelig høre en utvikling i støygitar teknikken til Ranaldo og Moore i forhold til de tidligere produksjonene.

Innen låtstruktur viser også 'Titanium Exposé' en utvikling i Sonic Youths forråd av virkemidler. Selv om de ulike sekvensene her i seg selv er enkle og logiske, utgjør helheten en større, komplisert struktur. Låten opererer med to tempoplan, med et høyt tempo for intro og outro, og et lavere for vers og refrengdelene. Med enkle midler oppnås ytterligere variasjon og effekt, ved at et av riffene fra introen benyttes som utgang fra midtsekvensen, i verstempo. Bandet oppnår en form for modulering i tempo, og strukturerer låten ut ifra tempovekslinger. De rytmisk frie støysekvensene gir ytterligere en dimensjon til tempovekslingene i låten. Det som skiller tempovekslingene her fra de i 'I Love Her All The Time' og Expressway To Your Skull' er graden av presisjon i forhold til nøyaktig tempo, og det er det som gjør dem ekstra strukturelt effektive i denne låten.

I dette kapittelet har vi fulgt Sonic Youths tidlige historie, og vært igjennom et utvalg av låtene fra produksjonen deres, med fokus på å undersøke hvordan støygitarestetikk har en sentral plassering i bandets lydestetikk. I neste og siste kapittel søker jeg å konkludere ved å se tilbake på momenter fra oppgaven som helhet og komme med noen oppsummerende betraktninger.

## 4. Konklusjon

I denne til denne oppgaven startet jeg ut ifra en beskrivelse av å oppleve Sonic Youth live på Øyafestivalen 2005, for så å se tilbake til tiden rundt 1990 da alternativrocken fikk sitt gjennombrudd. I forbindelse med dette koblet jeg inn min egen musikalske historie som jeg ser i sammenheng med dette gjennombruddet. Denne delen av populærmusikkhistorien har vært sentral for utviklingen av min egen interesse for musikk og mine musikalske preferanser. Hensikten med å trekke frem disse personlige aspektene i innledningen var å få frem hvorfor jeg har valgt å skrive en masteroppgave om støygitarestetikk med utgangspunkt i låter av Sonic Youth og My Bloody Valentine. Jeg ønsker med dette å illustrere mitt spesielle forhold til musikken jeg har analysert her i denne oppgaven og min sterke involvering i materialet.

Gjennom å følge problemstillingen for denne oppgaven (se kapittel 1.1.) har det vært et mål å gi mening til begrepet støygitarestetikk i forhold til disse to bandenes musikk, og belyse gitarens rolle som et kjernepunkt i lydestetikken til begge bandene. Jeg har også hatt et mål om å belyse de ulike stilskaperne/musikerne innad i bandene og se på deres egenart og bidrag til bandets helhetlige vokabular. Greil Marcus sier noe fint om koblingen og interaksjonen mellom hver enkelt musikers egenart og personlige lydestetikk, og deres betydning i bandets helhetlige lydbilde med The Band som eksempel:

A rock'n'roll group is a banding together of individuals for the purpose of achieving something that none of them can get on their own [...] An identity comes into being that transcends individual personalities, but does not obscure them - in fact, it is the group, sometimes only the group, that makes individuals visible (Marcus 1997: 40).

Det Marcus sier om at det er inntrykket av den helhetlige gruppen som synliggjør de individuelle bidragsyterne ser jeg som et sentralt poeng i forhold til det å snakke om et bands lydestetikk. Ved å komme sammen i et band oppnår de individuelle musikerne i sum noe som de ikke kan få til på egenhånd.

Gjennom analysene har jeg hatt et fokus både på de individuelle bidragene og på hvordan det helhetlige lydbildet fremstår; hvordan de ulike elementene virker inn på hverandre på forskjellige måter. Moores og Randalos gitarer utfyller hverandre i Sonic Youths lydbilde siden de har ulike måter å gjøre ting på. Samtidig har Gordons bassgitar og Shelleys trommer (og ikke minst samspillet mellom disse) innvirkning på hva gitarene gjør i det musikalske forløpet, og hvordan de disponeres og plasserer seg i lydbildet. Denne følelsen av gruppedynamikk er mye mindre tilstede i My Bloody Valentines musikk, siden denne er preget i større grad av at Shields har spilt og satt sammen all musikken i studio med minimale bidrag fra de andre bandmedlemmene; en arbeidsmetode som ikke ville fungert i Sonic

Youth. Likevel, gjennom vokaldelingen mellom Shields og Butcher, oppstår det en samspillmessig dynamikk her også, men da på en annen måte. Butchers stemme opp mot Shields' gitarteksturer gjenspeiler også en slik dynamikk.

I møtet med musikken har jeg valgt å se bort fra sangtekstene og heller konsentrert meg om selve det musikalske materialet, og da spesielt de gitargenererte elementene. I henhold til problemstillingen er det disse elementene jeg har villet gi størst oppmerksomhet. I en kontekstualisering av gitarelementene i musikken har jeg benyttet musikalsk analyse for å kartlegge og lokalisere disse i det musikalske forløpet.

Jeg har viet My Bloody Valentine og Sonic Youth hver sin case study slik at jeg har kunnet gå grundig inn på hvert band isolert. Sammenligning mellom disse har vært av underordnet betydning; jeg har heller ønsket at de skal fremstå som to ulike eksponenter for det jeg kaller støygitarestetikk. I hver case study har jeg disponert ut ifra de metodiske tilnærmingene som er redegjort for i metodekapittelet (kapittel 1.2.). Gjennom disse tre tilnærmingene - historisk tilnærming, musikalsk analyse og personlig estetisk tilnærming - har jeg hatt et mål om å gi et rikt bilde av My Bloody Valentine og Sonic Youth i forhold til historikk, kontekst, samt spesifikke musikalske detaljer, og vise hvordan gitarbruken deres i sum utgjør en form for støygitarestetikk.

I valg av analysemateriale har jeg hatt til hensikt å kunne skissere opp en utvikling av de to bandenes lydestetikk og har derfor satt opp analyseeksempler i kronologisk rekkefølge. De historiske seksjonene er også tenkt i forhold til å se en slik utvikling.

For å konkludere dette arbeidet vil jeg komme inn på noen oppsummerende bemerkninger rundt definisjon av begrepet støygitarestetikk og bruken av dette for å beskrive lydestetikken til Sonic Youth og My Bloody Valentine. Her vil jeg også samle trådene gjennom å kommentere sammenfallende og kontrasterende elementer mellom de to bandene. Men før jeg kommer inn på disse aspektene vil jeg ta opp igjen og dvele litt ved betydningen av utstyrsetetikk i begge bandene, noe jeg også har vært inne på ved noen anledninger gjennom oppgaven. Her vil jeg utdype dette ytterligere.

Et viktig poeng i denne oppgaven har vært hvordan musikerne i Sonic Youth og My Bloody Valentine forholder seg svært bevisst til spesifikt valg av utstyr. Dette står sentralt i forhold til lydestetikk, men har også en viktig visuell side. Valg av gitarer og utstyr har stor betydning for et bands ikonografi i forhold til platecover, bandbilder og scenefremtreden. Jeg har Sarah Cohen med meg i å observere den store betydningen den visuelle siden ved instrumentene har for et band: "Instruments were valued not only for their sound but for their visual qualities, particularly in relation to the image the band members want to present" (Cohen 1991: 135). Cohens studie er fra bandmiljøet i Liverpool på siste halvdel av åttitallet,



men instrumentenes utseende og assosiasjonene de vekker er noe som er viktig for de aller fleste band.

Et aspekt jeg ikke kan forbigå her er at både Sonic Youth og My Bloody Valentine hovedsakelig foretrekker to bestemte gitarmodeller: Fender Jazzmaster og Fender Jaguar; lansert henholdsvis i 1958 og 1962 som toppmodellene til gitarprodusenten Fender (Bacon 2000: 26, 36). Disse to modellene nådde aldri opp mot populariteten til de atskillig mer allment kjente modellene Stratocaster og Telecaster (Stratocaster har blitt foretrukket av en rekke gitarister fra Jimi Hendrix til Kurt Cobain, og Telecaster av blant andre Bruce Springsteen og Radiohead). Jazzmaster og Jaguar kjennetegnes av tildels avansert og upraktisk elektronikk (mange knotter) og såkalt "offset waist"-utforming (gitarkroppen er designet sånn at toppdelen av gitarkroppen er forskjøvet i forhold til bunnen). Disse to modellene har en tilnærmet lik utforming for uinnvidde, men ser man nærmere etter har de klare forskjeller. Jaguar har kortere hals (såkalt Gibson-scale, siden denne lengden er vanlig på Gibson gitarer), mens Jazzmaster har vanlig Fender "long scale" hals (25 tommer strengelengde). Videre har de forskjellige pickups, unike for disse modellene; Jazzmaster har store flate singlecoils (minner om Gibsons såkalte "soapbars"; P-90 design), mens Jaguar har mer normalstørrelse-singlecoils (lignende strat-pickups). Jaguar har litt forskjellige kontrollpaneler (flere brytere) og litt spissere overhorn enn Jazzmaster.

På sekstitallet ble Jaguar benyttet blant annet av The Beach Boys og på slutten av syttitallet brukte Elvis Costello en Jazzmaster, da som en retrogreie<sup>32</sup>. Det var først ved alternativrockens gjennombrudd (skissert i innledningen, s. 6-7), og spesielt gjennom Sonic Youth og My Bloody Valentines fronting av disse to modellene, at de ble virkelig populære.

Hva ligger til grunn for at Kevin Shields, Lee Ranaldo og Thurston Moore foretrekker nettopp Jazzmaster og Jaguar? I Guitar Player intervjuet fra 1991 snakker Ranaldo om hvorfor de foretrekker akkurat disse gitarene: "Jaguars and Jazzmasters are our favourites, because you can play on the length of string behind the bridge, they have a light comfortable body shape, and the tremolos are pretty good" (Ranaldo i Gore 1991). Det at disse gitarene har en viss strengelengde bak stolen som kan spilles på utgjør et sentralt poeng for Sonic Youth, og gjennom produksjonen sin har de benyttet seg mye av den "eggdeleaktige" lyden man oppnår ved å slå an strengene bak stolen på disse gitarene. Moore sier i ovenfor nevnte intervju at hvis bandet hadde hatt nok penger ville han gjort alt med vintage<sup>33</sup> Jazzmastere (ibid.). Foege trekker frem at Sonic Youth, fra de hadde råd til det, helst benyttet vintage

---

<sup>32</sup> John Covach's artikkel 'Pangs of history in late 1970's new-wave rock' i Moore (red.) *Analyzing Popular Music* (2003) tar for seg Elvis Costello i et slikt lys.

<sup>33</sup> "Vintage" her refererer til gamle, originale gitarer. Fender fra sekstitallet, spesielt fra før 1966 (såkalt pre-CBS), er de høyest skattede. Fra tidlig på åttitallet har det blitt vanlig med såkalte "vintage reissue" gitarer som er gjenutgitte replikaer av gamle modeller.

Jaguar og Jazzmaster gitarer (Foege 1996: 187-188). Siden Sonic Youth er avhengige av å ha et stort arsenal av gitarer tilgjengelig i konsertsammenheng (alle i forskjellige stemninger) er det naturlig at bandet har noen hovedgitarer og et visst antall billigere gitarer i tillegg.

Ovenfor trekker Ranaldo også frem vib-systemet som er unikt for Fender Jazzmaster og Jaguar. Dette vib-systemet kalles "floating bridge" og kjennetegnes ved at stolen følger strengene når man beveger på vibarmen. Slik holder gitaren bedre på stemningen til tross for sammenhengende bruk av vibarmen, noe som er fundamentalt også for Kevin Shields' spillestil og My Bloody Valentines lydestetikk. Vibarmens lengde gjør at han kan holde i den og manipulere tonehøyden mens han slår an strengene. Sonic Youth benytter seg også av denne muligheten i for eksempel 'Schizophrenia' (se side 79). Shields kom frem til sin unike spillestil da han eksperimenterte med en lånt Fender Jazzmaster (Di Perna 1993). I My Bloody Valentines bandikonografi er det klart at Jazzmaster- og Jaguar-gitarene har en sentral visuell plassering. I videoene til 'Soon' og 'To Here Knows When' (spilt inn i forbindelse med henholdsvis utgivelsene av EP'ene *Glider* og *Tremolo*) har disse gitarene en fremtredende plassering i de slørete bildene. Coverbildene til *Loveless* (1991) er hentet fra videoen til 'To Here Knows When'. Den rød/rosa forsiden viser en Jazzmaster (gitaren er også opprinnelig rødfarget ved å være såkalt "candy apple red", og ved å ha "red tortoise" plekterplate), mens det hvite, mer dempede innercoveret viser en Jaguar (denne gitaren er i "olympic white" med "red tortoise" plekterplate)<sup>34</sup>. Videoene til 'You Made Me Realise' viser også Shields og Butcher spillende på Jazzmaster- og Jaguar-gitarer.

I underkapittelet 'Støygitareestetikk' i kapittel 1.3. fremholdt jeg at jeg hadde inkludert ordet gitar for å skille fokuset fra andre former for musikalsk bruk av støy. Det har vært et mål gjennom oppgaven å holde et fokus på gitargenererte støylyder, med bandene Sonic Youth og My Bloody Valentine trukket frem som eksponenter for og eksempler på en gitarbruk som lever opp til beskrivelsen støygitareestetikk. Videre har det vært et mål å forsvare støygitarenes rolle som bestemmende element i forhold til hvordan musikken til disse to bandene låter. Sonic Youth og My Bloody Valentine er valgt ut på bakgrunn av at de står som unike eksponenter for utnyttelse av støymulighetene som ligger i instrumentet elgitar; gitarbruken utgjør et kjerneelement i disse to bandenes lydestetikk.

I et forsøk på å definere støygitareestetikk i denne sekvensen valgte jeg å fokusere på bruk av gjennomtenkte og utviklede metoder for å skape et forråd av ulike klangflater og teksturelle virkemidler gjennom bruk av gitaren. Videre utdypet jeg dette til å omfatte bruk av

---

<sup>34</sup> Fender lanserte muligheten for å bestille gitarer i såkalte "custom colour" i tillegg til sine standardfarger i 1960 (Bacon 2000: 32). Disse fargeskjemaene var utviklet med en billakkprodusent, Du Pont, og spesialfargede Fender-gitarer har vært populært siden. I tillegg til ovenfor nevnte "candy apple red" og "olympic white" finnes det andre kjente varianter som "lake placid blue", "fiesta red" og "foam green".

diverse effektpedaler/enheter for å manipulere gitarsignalet, feedback, alternative stemminger, trommestikker mellom strengene og bruk av andre gjenstander på gitaren, i det hele tatt alt man kan gjøre for å utvide gitarens muligheter til å skape nye lyder og klangfarger (se kapittel 1.3., s. 23). Hvordan holder dette mål etter å ha vært igjennom et utvalg av låtene til My Bloody Valentine og Sonic Youth?

Når det gjelder bruk av gjenstander for å utvide gitarens vokabular er Sonic Youth et godt eksempel. Gjennom analysene har vi sett at de har brukt alt fra drill til trommestikker siden starten av karrieren. Effekter og effektpedaler er virkemidler bandet ikke gjør så mye bruk av, i sin søken etter å utvide gitarens muligheter for å skape nye lyder. Gjennom analysene har vi sett at de stort sett har holdt seg til overstyring, og også det brukt ganske forsiktig ( gjerne begrenset til overstyrte rørforsterkere). Til å ha en status som støyrockere er gitarene til Moore og Ranaldo forbausende rene til tider. Hovedsakelig har de en lydestetikk som er skapt gjennom naturlig overstyrte forsterkere. Jeg har også vært inne på hvordan dette krever et visst volum i innspillingsprosessen, noe som også er nødvendig for å oppnå ønskede feedbackvirkninger. Moore gav i intervju med Guitar Player inntrykk av å ta avstand fra bruk av effektpedaler. Bandet benytter seg først og fremst av det jeg i ovenfor nevnte sekvens kaller for gitarens primitive høyteknologi (se kapittel 1.3., s. 23). Sonic Youth benytter seg bevisst av elgitarens akustiske egenskaper til å skape unike klanger blant annet ved å slå på gitarens kropp og hals. De forskjellige stemmingene bandet benytter har også stor betydning i forhold til å skape bandets helt unike støygitarteksturer.

I My Bloody Valentines gitarvokabular er bruken av gjenstander på gitaren for å skape nye lyder mindre tilstedeværende. Shields benytter derimot en større grad av effekter på gitarsignalet. Men han er også, i likhet med Sonic Youth, nøysom i forhold til hva han gjør. Shields begrenser seg til baklengsklang (100 % wet), tremolobokser og diverse Eq-enheter. Når han får mulighet til det, blir bruken av de nøye utvalgte rørforsterkernes forvrengning og farge sentral i forhold til hvordan han skaper sine støygitarteksturer. Vi har også sett eksempler på hvordan Shields har spilt av kassegitarspor gjennom rørforsterkere for å oppnå helt spesielle gitarteksturer (se analyse av 'Sometimes' og 'Loomer' i kapittel 2.2.). Der Sonic Youth utnytter elgitarens akustiske kvaliteter, manipulerer Shields en akustisk gitar gjennom rørforsterkere.

Et element som går igjen i begge bandene er bruken av vibarm, og hvordan denne bruken er knyttet opp mot Fender Jaguar- og Jazzmaster-gitarer. Som illustrert i forrige sekvens har disse gitarmodellene en sentral plass i bandenes musikalske produksjon og i deres ikonografi. Dette illustrerer, mener jeg, at musikeres valg av spesifikt utstyr er sentralt i

forhold til lydestetikken deres og hele deres musikalske virke. Gitaren er et verktøy, men valg av helt bestemte gitarer og forsterkerutstyr er av helt sentral betydning.

Et tiltalende poeng jeg vil trekke frem ved Steve Waksmans *Instruments of Desire* (2001), er det fokuset han legger på gitarister som gjennom elgitaren skaper nye lyder og slik står som eksponenter for elektrifiseringen av musikalsk produksjon (Waksman 2001). Waksman hevder, mot Paul Théberge, at gitaren og gitarister har en sentral plass i historien om utviklingen av elektrisk manipulering av lyd. Théberge underordner gitarens rolle i dette narrativet i forhold til den senere utviklingen av synther, MIDI og digitaliseringen av musikalsk produksjon (Théberge 1997). "The electric guitar stands as a product of an earlier era. Although Théberge recognizes the instrument's flexibility in terms of sound, he also asserts that it cannot be considered a fully "electronic" musical device" (Waksman 2001: 8). Ifølge Waksman overser Théberge hvordan elgitaren legger premissene for disse senere stegene mot en helelektronisk tilnærming til musikkproduksjon. "If the electric guitar not in itself contained the possibility of blending sound production and reproduction, the number of electric guitarists who have concentrated on both sides of this musical equation certainly furthered the tendency toward technological fusion and hybridization" (ibid.: 9). Waksmans eksempel på dette er Les Pauls eksperimenter på femtitallet, men det gir også god mening å betrakte Kevin Shields i et slikt lys. Hans rolle som gitarist, produsent, tekniker og kreativt kjernepunkt illustrerer i høy grad Waksmans poeng om gitaristers tendens mot teknologisk fusjon og hybridisering. My Bloody Valentine benyttet også sampler som et sentralt element i sin musikalske produksjon, men i motsetning til mange andre benyttet bandet denne kun til å sample egne lyder (gitarfeedback), for så å kunne spille av og manipulere dette via et keyboard.

Timothy Warner skriver om kreativitet i forbindelse med studioteknologi. Hans definisjon av sound er også knyttet opp mot dette: "the choice and combination of timbres and the way those timbres are manipulated through technological processes" (Warner 2003: 140). Warner er opptatt av produsentens kreative rolle. Hans eksempel er Trevor Horns produksjoner fra første halvdel av åttitallet, da de første samplerne og digital oppptaksteknologi gjorde sitt inntog. Horns eksperimentering, ved stadig å utnytte det nyeste som finnes av teknologi, står i kontrast til både Sonic Youths og My Bloody Valentines måter å produsere musikk på. My Bloody Valentine benytter samplere, men da i kombinasjon med eldre analogt utstyr, gjennom bruk av vintage rørforsterkere og -gitarer. Sonic Youth foretrekker også vintage utstyr og tar generelt avstand fra den omfattende digitaliseringen av oppptaksteknologi.

Støygitarestetikk er ment som et begrep som gir mening i forbindelse med gitarbruken til My Bloody Valentine og Sonic Youth. Gjennom låtanalysene i kapittel 2.2. og 3.2. har vi sett hvordan de to bandene på forskjellige måter utnytter mulighetene som ligger i instrumentet elgitar. I hver sine produksjoner utvikler de et vidt spekter av gitargenererte teksturer. Støygitarestetikken gjennomsyrrer musikken til My Bloody Valentine og Sonic Youth. Gitarbruken i de to bandene har både likhetstrekk og klare forskjeller. Sonic Youth er preget av at låtmaterialet er utviklet gjennom samspill på øvingslokalet. Bandet har et ønske om å holde det enkelt, og de skaper sine lydlige effekter gjennom konkret spilling. My Bloody Valentine på den andre siden skaper låtmaterialet i studio, og musikken blir stort sett skapt gjennom Shields' bruk av studio. Men Shields har også en klar intensjon om å holde det enkelt. Låtskrivingen er kjennetegnet av enkle strukturer med mye gjentakelser. Det avanserte ligger i virkningen støygitarteksturene har. Det som høres gjennomgripende manipulert ut trenger heller ikke å være så avansert (se for eksempel analyse av 'To Here Knows When', s. 46). Som Shields selv sier: "ninety percent of what we do is guitar straight into amp" (Shields i Di Perna 1992).

Støygitarestetikk utgjør et lydestetisk valg, og et bestemmende parameter i produksjonen til My Bloody Valentine og Sonic Youth. Også i de to bandenes konsertfremtreden har gitaren og gitarbruken en helt sentral rolle. Støygitarestetikken fungerer som en tilnærming til låtskriving, og en strategi for livespilling, samt innspilling i studio. Og det handler aldri om bare å lage formålsløs støy og bråke med gitaren. Støygitarestetikken i Sonic Youths og My Bloody Valentines musikk består av velutviklede metoder for å skape nye og effektfulle lyder gjennom gitaren. Disse to bandene står som sentrale eksponenter for en gjenoppfinnelse av gitaren innen rockrelatert musikk. Stilskaperne i My Bloody Valentine og Sonic Youth er ikke virtuose i vanlig gitarteknisk forstand. Deres fokus er annetsteds; på å utnytte gitarens muligheter til å skape nye lyder og teksturer. De er virtuose i lydestetikk.

## Litteraturliste

- Azerrad, Michael (2001) *Our Band Could Be Your Life - Scenes from the American Indie Underground 1981 - 1991*, Boston - New York - London: Little, Brown and Company.
- Azerrad, Michael (1992) 'The Sound of the Future', *Rolling Stone*, februar 1992.  
Hentet fra *The Unofficial My Bloody Valentine Page*,  
<http://cgi.di.uoa.gr/~postg21/index.html> (lesedato: 05.05.2004)
- Bacon, Paul (2000) *50 Years of Fender - Half a Century of the Greatest Electric Guitars*, London - New York: Backbeat Books.
- Brackett, David (2000, 1995) *Interpreting Popular Music*, Berkeley: University of California Press.
- Brolinson, Per Erik og Larsen, Holger (1981) *Rock... Aspekter på industri, elektronikk & sound*, Falköping: Gummesons Tryckeri AB.
- Cohen, Sarah (1991) *Rock Culture in Liverpool - Popular Music in the Making*, Oxford: Clarendon Press.
- Covach, John (2003) 'Pangs of history in late 1970's new-wave rock', i Allan F. Moore (red.) (2003) *Analyzing Popular Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Di Perna, Alan (1992) 'Bloody Guy', *Guitar World*, mars 1992.  
<http://www.mybloodyvalentine.net/press/guitarworld-mar92.html> (lesedato: 14.09.2005).
- Di Perna, Alan (1993) 'Dinosaur Jr.'s J Mascis and My Bloody Valentine's Kevin Shields speak softly - very softly - but carry big axes', *Guitar World*, april 1993/Vol. 14 No 4. <http://www.mybloodyvalentine.net/press/guitarworld-apr93.html> (lesedato: 14.09.2005).
- Erlewine, Stephen Thomas 'My Bloody Valentine Bio', *All Music Guide*.  
<http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:cxibkk96ak9~T1>  
(lesedato: 24.10.2005).
- Foege, Alec (1996) *Confusion is Next - The Sonic Youth Story*, New York: Saint Martin's Press.
- Frith, Simon (1996) *Performing Rites - On the Value of Popular Music*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Gendron, Bernard (2002) *From Montmartre to the Mud Club - Popular Music and the Avant-Garde*, Chicago - London: The University of Chicago Press.
- Gore, Joe (1991) 'The Rad - Sonic Youth Swilling the Sonic Stew', *Guitar Player*, august 1991.

- Gracyk, Theodore (1996) *Rhythm and Noise - An Aesthetics of Rock*, Durham, N.C.: Duke University Press.
- Grossberg, Lawrence (1992) *We gott get out of this place - popular conservatism and postmodern culture*, New York - London: Routledge.
- Guitar Player intervju med Kevin Shields (1992) (ikke oppgitt hvem som har skrevet) 'The Savage Beauty of My Bloody Valentine', fra *Guitar Player*, mai 1992.  
Hentet fra *The Unofficial My Bloody Valentine Page*.  
<http://cgi.di.uoa.gr/~postg21/index.html> (lesedato: 05.05.2004).
- Harp, Gina (1992) 'Lush Life - My Bloody Valentine's pink elephants', *Mondo 2000* 1992.  
<http://www.mybloodyvalentine.net/press/mondo2000.html> (lesedato: 14.09.2005).
- Hicks, Sander (red.) (1996) *Online Diaries - The Lollapalooza 95' Tour Journals of Beck, Courtney Love, Stephen Malkmus, Thurston Moore, Lee Ranaldo, Mike Watt, & David Yow*, New York: Soft Skull Press.
- Huston, Johnny (1995) 'The Future of Rock #8: My Bloody Valentine', *Spin Magazine* 1995.  
Hentet fra *The Unofficial My Bloody Valentine Page*.  
<http://cgi.di.uoa.gr/~postg21/index.html> (lesedato: 05.05.2004).
- Intervju med Kevin Shields på irsk tv, 1998.  
hentet fra: <http://www.mybloodyvalentine.net/press/irish-tv.html> (lesedato: 14.09.2005).
- Jones, Cliff (1992) 'Valentine's Day', *Guitar Magazine* 1992 (står ikke datert i teksten, men er sannsynligvis publisert i 1992 siden Jones skriver "Since the release of their acclaimed album *Loveless* last year..") <http://www.mybloodyvalentine.net/press/guitar-unknown.html> (lesedato: 14.09.2005).
- Kemp, Mark (1992) 'The Beauty In The Beast, My Bloody Valentine Strikes A Nerve', *Options magazine* 1992. <http://www.mybloodyvalentine.net/press/option-92.html> (lesedato: 14.09.2005).
- Kopf, Biba (1985) 'Jesus and Mary Chain: chapter, verse and worse', *NME* 16.02.1985.  
[http://aprilskies.amniisia.com/articles/art\\_copy.php?id=38&sort=interview](http://aprilskies.amniisia.com/articles/art_copy.php?id=38&sort=interview) (lesedato: 07.10.2005)
- Lester, Paul (2004) 'I Lost It', intervju med Kevin Shields for *The Guardian*, mars 2004.  
<http://www.guardian.co.uk/arts/fridayreview/story/0,12102,1167043,00.html> (lesedato: 23.02.2004).
- Marcus, Greil (1997) *Mystery Train*, London: Penguin Books.
- Middleton, Richard (2000) 'Introduction', i Middleton, Richard (red.) (2000) *Reading Pop - Approaches to Textual Analysis in Popular Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Middleton, Richard (1990) *Studying Popular Music*, Milton Keynes: Open University Press.
- Moore, Allan (2001) *Rock: The Primary Text, Developing a Musicology of Rock*, Aldershot: Ashgate.

- Ragget, Ned (1996) 'My Bloody Valentine - interview with KUCI', radiointervju med Kevin Shields på programposten *Ned's Musical Dustbin Show* på kanalen KUCI. lagt ut på <http://www.mybloodyvalentine.net/press/kuci.html> (lesedato. 14.09.2005)
- Reynolds, Simon (1995) 'When You Wake Up You're Still In A Nightmare', *Alternative Press* 1995. <http://www.mybloodyvalentine.net/press/altpress-oct95.html> (lesedato: 14.09.2005).
- Reynolds, Simon og Press, Joy (1996) *The Sex Revolts - Gender, Rebellion and Rock'n'Roll*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Skårberg, Odd (2003) *Da Elvis kom til Norge - Stilbevegelser, verdier og historiekonstruksjon i rocken fra 1955 til 1960*, Doktorgradsavhandling, det historisk-filosofiske fakultetet, Universitetet i Oslo. Oslo: Unipub.
- Stevens, Andrew (2003) 'Leave them all Behind - 'Shoegazing' and British Indie Music in the 1990s', *3 A.M. Magazine*. <http://www.3ammagazine.com/musicarchives/2003/jan/shoegazing.html> (lesedato: 15.09.2005)
- The Stud Brothers (1991) 'My Bloody Valentine - The Class of '91', *Melody Maker*, november 1991. <http://www.mybloodyvalentine.net/press/mm-2nov91.html> (lesedato: 14.09.2005).
- The Stud Brothers (1992) 'My Bloody Valentine - The Sweetest Abrasion', *Melody Maker*, januar 1992. <http://www.mybloodyvalentine.net/press/mm-4jan92.html> (lesedato: 14.09.2005).
- Thebergé (1997) *Any Sound you can Imagine*, Hanover, N.H.: Wesleyan University Press.
- Waksman, Steve (2001) *Instruments of Desire: The Electric Guitar and the Shaping of Musical Experience*, Cambridge, Massachusetts - London, England: Harvard University Press.
- Walser, Robert (1993) *Running With The Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*, Hanover, NH.: Wesleyan University Press.
- Walser, Robert og McClary, Susan 'Start making sense!' i Frith, Simon og Goodwin, Andrew (red.) (1990) *On Record*, London: Routledge.
- Warner, Timothy J. (2003) *Pop Music: Technology and Creativity - Trevor Horn and the Digital Revolution*, Aldershot: Ashgate.



## Diskografi

My Bloody Valentine:

*You Made Me Realise EP* (1988) Creation.

*Isn't Anything* (1988) Creation.

*Tremolo EP* (1991) Creation/Sire.

*Loveless* (1991) Creation/Sire.

Sonic Youth:

*Sonic Youth EP* (1982) SST.

*Confusion is Sex* (1983) Geffen.

*Bad Moon Rising* (1985) Geffen.

*EVOL* (1986) Geffen.

*Sister* (1987) Geffen.

*Daydream Nation* (1988) Geffen.

*Goo* (1990) Geffen.

Dokumentarfilm: *1991 - The Year Punk Broke* (1992) Geffen.

Musikkvideo: *To Here Knows When* (1991) lagt ut på:

<http://www.planetjesterz.com/mbv/videos.php>

## Vedlagt CD med analyseeksempler:

My Bloody Valentine:

1. You Made Me Realise
2. (When You Wake) You're Still In A Dream
3. Loomer
4. To Here Knows When
5. Sometimes
6. Blown A Wish
7. What You Want

Sonic Youth:

8. The Burning Spear
9. The World Looks Red
10. I Love Her All The Time
11. Expressway To Your Skull
12. Schizophrenia
13. Eric's Trip
14. Scooter+Jinx
15. Titanium Exposé

## Sammendrag

Denne oppgaven er skrevet ut ifra et musikkvitenskaplig ståsted og søker å utdype begrepet "støygitarestetikk" gjennom analyse av et utvalg låter fra av bandene My Bloody Valentine og Sonic Youth. Valget av My Bloody Valentine og Sonic Youth som analysemateriale kommer av deres unike utnyttelse av støymulighetene som ligger i elgitaren, og begge band har en status som viktige fornyere innen gitarbruk i rockrelatert musikk. Videre har valget også en subjektiv side ved at jeg gjennom mange år har hatt et sterkt forhold til disse bandene og musikken deres.

Ved å skrive om musikk og band som ikke tidligere er behandlet innenfor akademia, beveger oppgaven seg på grensen til nybrottsarbeid, men jeg har holdt en klar forankring til populærmusikkforskningen som et faglig grunnlag for oppgaven. Som metode har jeg valgt å benytte tre ulike tilnæringer: historisk tilnærming, musikalsk analyse og estetisk tilnærming. Oppgaven er strukturert i tre hoveddeler, med en teoretisk del først, og så to case studier viet henholdsvis My Bloody Valentine og Sonic Youth. Disse case studiene er videre todelt med først en historisk kontekstualiserende del, der bandene plasseres geografisk og estetisk. Den andre delen består av låtanalyser der jeg går spesifikt inn på gitardetaljer og lydestetiske valg. Denne delingen er ment å gjenspeile metoderammeverket. De tre tilnærmingene er også ment å virke belysende på hverandre. Det teoretiske innledningskapittelet tar opp problemstillingen for oppgaven og diskuterer relevant faglitteratur med vekt på bidrag innen fagområdet som tar for seg estetikk og rock, og musikkvitenskapelige tilnæringer til rockrelatert musikk.