

# «Keepin' it real»

**Om autentisitetsbegrepets betydning i kanonisering av populærmusikk**

Av Sverre Ø. Eikill

Masteroppgave i medievitenskap

Institutt for informasjons- og medievitenskap

Universitetet i Bergen

Våren 2012

## Forord

Jeg er veldig glad i musikk, og hadde dermed en slags forvrengt visjon om at det ville gå på skinner å skrive en lengre tekst om forutsetningene for resepsjonen av den. Fullt så knirkefritt gikk det nok ikke, og det har vært en god del frustrasjon og misnøye før jeg nå har blitt ferdig med denne teksten. Jeg skulle gjerne ha visst på forhånd at det er ikke hver dag man får gjort noe, og det er helt ok. Arbeidet har foregått ujevnt og tidvis veldig hektisk, men når jeg nå ser på resultatet er jeg stolt over å ha gjennomført det. Man blir faktisk ferdig, selv om det ofte ikke virker sånn i det hele tatt.

Jeg vil gjerne takke mamma og pappa for all støtte og motivasjon, alle mine venner i både Bergen og Stavanger som har orket å holde ut med sutringa mi i halvannet år uten å bryte kontakten, og alle jeg har tatt kaffepauser med de siste semestrene. Spesiell takk til Kenneth og Emil, som har vært i samme masterbåt som meg og delt motivasjon, frustrasjon og den gode samtale om våre respektive masterprosjekter, over utallige kaffekopper på Blom.

Sist, men ikke minst, går en stor takk til min veileder Karl Atle Knapskog, for særdeles god veiledning og forslag til prosjektet, en stor mengde motiverende samtaler og overmenneskelig tålmodighet og forståelse.

# Innhold

<i>Forord</i>	i
<b>1.0 Introduksjon</b>	1
<b>2.0 Kanon og kanonisering</b>	5
2.1 Innledning	5
2.2 Om kanonisering	5
2.3 <i>The Rock Canon</i>	7
2.4 Kanonisering og sjangre	9
2.5 Kanonisering i praksis	11
2.6 Oppsummering	13
<b>3.0 Musikkritikk og kanonisering</b>	15
3.1 Innledning	15
3.2 Fra musikkritikkens historie	15
3.3 Fra kulturesonnering til kulturkonsum	18
3.4 Kanonisering gjennom rangering	21
<i>Rolling Stone</i>	22
<i>New Musical Express</i>	30
3.5 Oppsummering og tendenser	39
<b>4.0 Perspektiver på kanonisering</b>	41
4.1 Innledning	41
4.2 Felt og kampen om definisjonsmakten	41
4.3 Kanon som fellesskap	44
4.4 Kriterier og kritikk	47
4.5 Autentisitet og intensjonalitet	49
4.6 Skiftende autentisitetsbegrep	54
<i>Neil Young: autentisiteten på tvers av stilskifter</i>	54

<i>David Bowie: den inautentiske auteuren</i>	57
<i>Rick Ross: hip-hop og sjangerspesifikk autentisitet</i>	61
4.7 Oppsummering	65
<b>5.0 Konklusjoner</b>	67
<i>Litteraturliste</i>	71
<i>Vedlegg</i>	75
<i>NME Writers All Time Top 100 – 1974</i>	75
<i>NME Writers All Time 100 Albums – 1985</i>	77
<i>New Musical Express Writers Top 100 Albums – 1993</i>	79
<i>NME's 100 Best Albums – 2003</i>	81
<i>Rolling Stone Top 100 Albums Of The Last 20 Years – 1987</i>	83
<i>Rolling Stone Top 100 Albums – 1997</i>	85
<i>The Rolling Stone Top 500 Albums – 2003</i>	87

## 1.0 Introduksjon

I 1975 ga Neil Young ut sitt minst gjennomarbeidede album noensinne. Det het «Tonight's The Night» og ble spilt inn i løpet av et seks timers langt, tungt beruset studioopphold. Young høres sliten, full og tonedøv ut, og gitaren, pianoet og de øvrige instrumentene er slurvete spilt. Den generelle konsensusen er likevel at «Tonight's the Night» er Young på sitt aller ypperste. Hva er det med denne innspillingen som gjør at den virker mer ekte enn andre samtidige artister? Hvordan er Young på sitt fulleste mer autentisk enn en edru Billy Joel som spiller alt «riktig»? Var det kun Youngs dype desperasjon og savn etter sine døde bandkamerater som gjorde denne platen mer «ekte» enn andre plater? Var det de depressive tekstene? Var det at han hadde regelrett stjålet Rolling Stones-låten «Lady Jane», kalt den «Borrowed Tune», kjørt den gjennom det samme berusede og slurvete filteret, og kommet unna med det som et ektefølt og ærlig produkt?

Det er slike spørsmål jeg vil ta for meg i denne oppgaven om kanonisering og autenticitet i det populærmusikalske feltet. Den amerikanske komikeren Martin Mull oppsummerte en gang sitt syn på musikkritikkens matnyttighet med det kjente sitatet «writing about music is like dancing about architecture» (regelmessig miskreditert til folk som Elvis Costello, Miles Davis, Frank Zappa og Thelonius Monk). Dette synet får være opp til ham – og utallige forsmådte musikere – å forsvare, men faktum er at musikkritikken ikke ennå har vist seg å være overflødig i et kulturjournalistisk perspektiv, og slett ikke heller for forskningens del. Folk vil vite hva andre mennesker mener om musikken de hører på, selv om de ikke alltid vil være enige hverken i karaktersetningen eller hvilke kriterier som legges til grunn for dem. I denne teksten vil jeg belyse noen av de viktigste av disse kriteriene, og hvordan disse har endret seg gjennom en stadig kanonisering av populærmusikalske artister og musikken deres.

Jeg vil i denne teksten forsøke å belyse hvordan musikkartister kanoniseres, og hvordan kriterier for musikkritikk endres over tid – med spesielt fokus på det dynamiske og til dels flytende begrepet *autenticitet*. Med populærmusikalske artister mener jeg populærmusikk i sin videste forstand – fra klassisk rock via elektronisk dansemusikk til hip-hop, så lenge musikken har et stort publikum og innehar en form for kommersiell appell. De teoretikerne

jeg tar for meg om dette emnet er mange, og inkluderer Ulf Lindberg, Simon Frith, Hans Weisethaunet og flere. Ikke minst søker jeg å benytte meg av Carys Wyn Jones' *The Rock Canon*. Også Pierre Bourdieus teorier om felt, habitus og kapital vil være relevante for spørsmålet om både kanon-fenomenet og autentisitetetsbegrepet.

Jeg vil fokusere på tre artisters resepsjon av kritikerne og publikum, og hvordan autentisitet har vært et avgjørende kriterium for vurderingen av disse. Disse artistene er Neil Young, David Bowie og rapperen Rick Ross. Disse er valgt ut på grunn av Youngs stadige stilskifter, Bowies konstante iscenesettelse og scenepersona og den store rollen autentisitet spiller i hip-hop-sjangeren. Det er interessant at Young har holdt seg relevant og virket autentisk på publikum kanskje *på tross av* alle disse stilskiftene, og ikke minst at han tidvis har hatt musikkpressen mot seg. I Bowies tilfelle er det snakk om konstant å spille en rolle, til alle tider *ikke være seg selv* – og stadig virke autentisk i kraft av all sin kreativitet og originalitet. Rick Ross, som til all tid har iscenesatt seg selv som gangster og narkoboss, ble for noen år siden avslørt som tidligere fengselsvakt, noe som ikke ble tatt godt imot hos rap-puritanerne. I dag er han likevel en av de mestselgende hip-hop-artistene, og om han ikke nødvendigvis har blitt skrevet inn i noen kanon ennå er det ikke utenkelig at han i det minste vil bli ramset opp blant de viktigste rapperne fra det siste tiåret. Jeg vil diskutere hvordan denne iscenesettelsen forholder seg til det tradisjonelle «keep it real»-idealet i hip-hop-musikkfeltet.

I kapittel 2 vil jeg aller først prøve å definere hva en kanon er og hvordan en kanoniseringspraksis foregår. Jeg vil ta for meg historiske perspektiver så vel som nyere litteratur om emnet; samt hvordan kriterier for kanoniseringen av litterære verker kan overføres til musikalske verker, og ha betydning for hvilke verker som blir kanonisert. Som en hovedregel kan vi si at det som *står seg*, det som fortsatt blir lest og fortsatt hørt på, tilhører en kanon. Siden kanon stort sett vil betinges av et felt i bourdieusk forstand, er det flere forskjellige kanoner å ta i betraktning. Jeg vil anvende en del teori om kanonisering, og vil også vise til tilfeller hvor plater som ved utgivelsen ikke ble særlig godt mottatt senere er blitt oppvurdert. hovedsaklig gjelder dette populærkulturmagasinet Rolling Stones resepsjon av Neil Youngs nå bejublete album «After The Gold Rush» (1970) og «Harvest» (1970). Det samme skjedde med The Rolling Stones' «Exile On Main Street» (1972) og

flere av David Bowies mer eksperimentelle utgivelser på 80-tallet. 80-tallet var i seg selv en svanesang for popmusikken. Mange som ga ut plater i løpet av dette tiåret ble gjort til narr, nettopp fordi de ikke hørtes ekte nok ut – men i dag er det knapt noen som ikke innser Phil Collins' kvaliteter, eller verdsetter Paul Simons «Graceland» (1986) i nærmest like stor grad som utgivelsene hans med Art Garfunkel på 60-tallet. Vi skal avslutningsvis komme inn på kanoniseringspraksis i Norge, eksemplifisert av rockemuseet Rockheim og den nylige Morgenbladet-serien om tidenes beste norske plater.

I kapittel 3 blir vi analytiske med en håndfull forskjellige lister over tidenes beste plater fra de populærmusikalske tidsskriftene Rolling Stone og New Musical Express som analysemateriale. Disse listene er gitt ut på 80-tallet, 90-tallet og 2000-tallet, og jeg vil undersøke hvilke artister og verker som står seg og hvilke som faller ut, hele tiden med autentisitetsbegrepet som utgangspunkt for analysen. Jeg vil problematisere valgene disse bladene tar, og gjøre et forsøk på å forklare hva som kjennetegner de som står seg over lengre tid, i alle listene. Vi skal også ta for oss det musikkritiske feltet, både historisk og rent teknisk, gjennom å gi en oversikt over hvilke kriterier de største musikkritikerne har lagt vekt på, samt gi en framstilling av hvordan magasiner som Rolling Stone, Melody Maker og flere la grunnlaget for en helt ny type musikkjournalistikk fra 60-tallet av.

Kapittel 4 presenterer noen teoretiske perspektiver på kanoniseringspraksis, i hovedsak med Pierre Bourdieu som utgangspunkt; og hvordan hans teorier om felt, kapital og habitus kan benyttes for bedre å forstå kanoniseringsfenomenet. Som en hovedregel kan vi si at forskjellige typer autentisitet er betinget av felt, og at også kanon er det. Det er for eksempel forskjellige artister som kanoniseres i hip-hop-feltet og metal-feltet. Begrepet autentisitet er det tradisjonelt viktigste kriteriet for kanonisering innen populærmusikken, og vil bli viet særlig oppmerksomhet: Hva ble sett på som autentisk før, og hva blir sett på som autentisk nå? Er autentisitet fremdeles like viktig? Henger autentisitet alltid sammen med tekstlig innhold, eller er det snakk om en følelse? Har denne ektheten kanskje mest med musikkens *intensjoner* å gjøre? Hvordan kommer autentisitet til uttrykk på forskjellige måter i forskjellige sjangre?

Kapittelet vil rundes av med en vurdering av de tre utvalgte nevnte artistene, i forhold til

sine samtider og i forhold til de ovennevnte begrepene. Jeg vil skissere opp hvilke musikalske felter de hører til, innbefattet hvilke type kanoner vi har med å gjøre.

Autentisitetetsbegrepet står sentralt i den analytiske delen av denne oppgaven, og jeg vil altså ta for meg artister som har opplevd oppvurderinger av platene sine ettersom årene har gått, og vil undersøke om dette skyldes nye definisjoner av autentisitet i disse tilfellene. Det finnes store mengder av musikk som blir høyere verdsatt, og i tur blir sett på som mer autentisk, i dag enn da den kom ut. Neil Young virket for eksempel ikke troverdig for alle som countrycrooner etter at han først slo gjennom med henholdsvis Buffalo Springfield og Crazy Horse, men i dag er det nettopp det de fleste kjenner ham som. I tillegg vil jeg ofre ekstra plass til en egen utredning om autentisitetetsbegrepet i hip-hopsjangeren, hvor begrepet har stått særlig sterkt.

Problemstillingen for denne oppgaven er med andre ord: *I hvilken grad er autentisitet et kriterium for kanoniseringen av populærmusikalske artister?*

Opgaven vil i kapittel 5 rundes av med en forsøksvis konkluderende oppsummering, hvor jeg presenterer et par teser om autentisitetens rolle i kanoniseringen og viktigheten av denne. Jeg håper å kunne konstatere viktigheten av autentisitet for kritikere ikke bare i dag, men også for førti år siden og kanskje også før populærmusikalsk kritikk i det hele tatt ble et felt. Vi finner eksempler på kriterier helt fra kritikkens opprinnelse som minner om det vi i dag kaller autentisitet. Slik sett har autentisitetetsbegrepet vært en konstant skikkelse i hele kritikkens historie, uten dermed å nødvendigvis være noe lettere å definere. Til sammen vil disse kapitlene vise at begrepet har sin plass i den kritiske historien, og at det er uunnværlig i en analyse av hvilken form for musikk, hvilke artister og hvilke utgivelser som til syvende og sist blir kanonisert. Av denne teksten kan vi lese at autentisitetetsbegrepet både har vært av stor viktighet i en populærmusikalsk kanonprosess, og at det er et såpass elastisk begrep at kanonen er i stadig endring som en følge av dette.



## 2.0 Kanon og kanonisering

### 2.1 Innledning

Dette kapittelet er forbeholdt selve kanonbegrepet, og søker å forklare hva kanon og kanonisering egentlig innebærer. I så måte har vi i første omgang et delkapittel om kanoniseringens historie, med et bibelsk utgangspunkt til dagens kanonisering av populærkulturelle uttrykk.

Carys Wyn Jones' «The Rock Canon» kan ikke kommes utenom i en slik oppgave, og delkapittel 2.3 er dermed viet denne boken. Delkapittelet er en oppsummering av hennes tanker, men også en problematisering av en del av dem. Delkapittel 2.4 tar for seg kanonisering i forhold til sjangre, og her er øvrig litteratur med tenkere som Harold Bloom, Antti-Ville Kärjä og Anne Danielsen godt representert.

Til slutt kommer et delkapittel om kanonisering i praksis, hvor slike prosesser utøves, med både internasjonale og norske eksempler.

### 2.2 Om kanonisering

Da Bibelens kanoniske tekster ble vedtatt på kirkemøtene for mange hundre år siden, var det med en tanke i bakhodet om at noen verker var mer verdt, mer verdifulle og viktige, enn andre. Enkelte tekster, de såkalte *apokryfene*, ble utelatt fra testamentene etter en nøye gjennomarbeidet utvelgelsesprosess med det for øye å forme Bibelen slik hvermannsen helst skulle lese den ifølge de som bestemte. Kanoniseringsfenomenet har med andre ord en lang historie, og man knytter gjerne fenomenet oftest til religiøse riter, som kanonisering til helgenstatus, eller klassisk musikk og litteratur – *den vestlige kanon* er i så måte et kjent begrep. Den vestlige kanon er et tildels flytende begrep som innbefatter en lang rekke lister over hvilke vestlige forfattere, kunstnere og klassiske komponister som har gjort seg bemerket og verdsatt nok til å stå igjen som betydningsfulle over svært lange perioder. Denne kanonen har vært i utvikling og endring over lang tid, og det finnes flere lister over hvilke kunstnere og artister som hører til en slik kanon, for eksempel lister over «Great Books of the Western World», «The Harvard Classics» og egne lister utviklet i akademiske universitetsmiljøer som Princetons «Interdisciplinary Approaches to Western Culture» og

St. John's «College reading list». Det alle disse har til felles er at de sorterer ut klassiske verker som har høyere verdi enn andre. Kanon er et verktøy for bedre å studere og kritisere kulturprodukter.

Yale-professoren Harold Bloom har vært foregangsfiguren for sortering av sistnevnte, og satte med sitt verk *The Western Canon: The Books and Schools of the Ages* (1994) en slags subjektiv agenda for hvilke kriterier som skulle vektlegges om et litterært verk skulle bli verdsatt som av stor viktighet. *The Western Canon* var på mange måter Blooms hovedverk, og her bredte han ut om hvilke forfattere og hvilke bøker som fortjente en plass på den vestlige kanoniske pidestallen. Bloom hadde i flere år arbeidet med det kanoniske, og boken var hans forsvar for at den vestlige kanonen i det hele tatt eksisterte, eller i det minste var av en konkret størrelse som burde bli tatt på litteraturhistorisk og -kritisk alvor. Bloom vektla 26 forskjellige forfattere som spesielt kanoniske. Disse var, i mer eller mindre kronologisk rekkefølge: William Shakespeare, Dante Alighieri, Geoffrey Chaucer, Miguel Cervantes, Michel de Montaigne, Molière, John Milton, Dr. Samuel Johnson, Johann Wolfgang von Goethe, William Wordsworth, Jane Austen, Walt Whitman, Emily Dickinson, Charles Dickens, George Eliot, Leo Tolstoj, Henrik Ibsen, Sigmund Freud, Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Fernando Pessoa og Samuel Beckett. I det hele tatt forfattere som allerede var høyt verdsatt og kanonisert i sin egen rett.

I boken lanserte Bloom begrepet «the School of Resentment», som han mente var betegnende for samtidige litteraturkritikere og akademikere som heller vektla politisk og sosial aktivisme som et litterært kriterie enn den rent estetiske verdien (Bloom 1994). Disse kritikerne hadde gjerne bakgrunn i feminismen, marxismen, nyhistorisismen, dekonstruksjonismen eller semiotismen. Bloom ville disse ideene til livs, og listen over forfattere i «The Western Canon» er i så måte hans oppgjør med disse. Samtidig lanserte Bloom en rekke kriterier for kanonisering som er interessante å studere videre. I Blooms ord innebar kanoniske verker slike styrker som «mastery of figurative language, originality, cognitive power, knowledge, exuberance of diction» (Bloom 1994, sitert i Wyn Jones 2008: 15). I tillegg var det et kjennetegn ved kanonisk eller god litteratur at det fantes «conflict, ambivalence, contradiction between subject and structure» (ibid.). I bokens forord uttaler

også Bloom at de forfatterne som er med i listen hans har utmerket seg som «kanoniske, det vil si autoritative, i vår kultur» (Bloom 1995: 11). Autoritet er med andre ord sammenfallende med kanon ifølge Bloom.

Et par av disse kriteriene kan også overføres til når man skal skissere opp kanoner i musikkfeltet. Spesielt gjør kravene om originalitet og autoritet seg gjeldende. I arbeidet med denne avhandlingen har jeg studert et knippe tekster som tar for seg kanoniseringen i moderne tid. Disse skal vi se nærmere på nå.

### **2.3 *The Rock Canon***

I 2008 tok Carys Wyn Jones utgangspunkt i spørsmålet om hvorvidt det i det hele tatt fantes en populærmusikalsk kanon, og gikk i dybden på de ti albumene hun mente var «de beste» sett i forhold til et antall utvalgte lister. Disse var, i kronologisk rekkefølge, Bob Dylans «Highway 61 Revisited» (1965), The Beach Boys' «Pet Sounds» (1966), The Beatles' «Revolver» (1966), The Velvet Undergrounds «The Velvet Underground & Nico» (1967), Van Morrisons «Astral Weeks» (1969), Marvin Gayes «What's Going On» (1971), The Rolling Stones' «Exile on Main St.» (1972), Patti Smiths «Horses» (1975), The Sex Pistols' «Never Mind the Bollocks: Here's the Sex Pistols» (1977), og Nirvanas «Nevermind» (1991). Disse er plukket ut på bakgrunn av lister fra New Musical Express, Mojo, Q, The Guardian, Rolling Stone og flere uavhengige musikkjournalister.

Wyn Jones' første kapittel handler om hvordan man definerer en kanon, hvem som kanoniserer og hvordan kanoner oppstår. I så måte viser hun til den kulturelle kanonens opprinnelige inkarnasjon, som hadde med klassisk musikk og litteratur å gjøre – Harold Blooms hovedverk «The Western Canon», hvor Bloom skisserer opp en definisjon av den litterære kanon, blir for eksempel hyppig referert til. Bloom hadde sine egne oppfatninger av hvilke kriterier en kanon forutsatte, og disse er fortsatt relevante i dag, om enn i noe modernisert form. De som setter agenda for kanonen, «the canonizers», er oftest musikkjournalister og store musikkpublikasjoner.

Hva er en kanon? Kanoner er fleksible. Hvis det finnes en populærmusikalsk kanon finnes det også kanoner for andre kulturelle produkter, situasjoner og aktiviteter, med andre ord

har vi med et felt fullt av forskjellige kanoner å gjøre, som alle hører til sitt spesifikke felt. Wyn Jones skisserer opp noen punkter for hva som er viktig for at en artist eller et album skal kanoniseres, og autentisitet er riktignok et av dem, akkurat slik det også var for litterære verker i Blooms «The Western Canon».

Det andre kapittelet tar for seg de rent estetiske kriteriene for kanonisering. Her legges det blant annet vekt på hvorvidt artisten eller albumet det er snakk om har en stor katalog sekundærmateriale tilknyttet seg – de fleste av albumene Wyn Jones har studert har for eksempel fått flere bøker skrevet om seg. Med andre ord finnes det utenom-musikalske kriterier for kanonisering.

I bokens tredje kapittel skriver Wyn Jones om kanoniske narrativer og strukturer, samt «the test of time» – hvor godt enkelte verker har holdt seg gjennom årene. For å kanoniseres skal en artist eller utgivelse kunne hevde seg over tid. I det fjerde kapittelet tar Wyn Jones for seg rockmusikkens kanoniske verdier. Her kommer både autentisitet, integritet og den umiddelbare artistiske uttrykkelsesmåten inn i bildet, samt tanken om å ikke være teknologisk sofistisert som et ideal. Wyn Jones trekker fram The Velvet Underground som eksempel på et band som har benyttet seg av «dårlig» studiolyd som en bevisst måte å oppnå en aura av autentisitet: «*No one wants it to sound professional. It's so much nicer to play it into one very cheap mike. That's the way it sounds live and that's the way it should sound on the record*», sa Lou Reed selv om studioprosessen (Bockris 2002, sitert i Wyn Jones 2008: 82).

Det femte kapittelet tar for seg den kanoniske diskursen og spørsmålet om autoritet i rockmusikk, og hvor viktig dette er for kanoniseringen. Til slutt, i det avsluttende kapittelet, benytter Wyn Jones seg av to perspektiver for å belyse en eventuell kanonisering av populærmusikk; der det ene tar utgangspunkt i at kanonen er reell og det andre gjør det motsatte. Hun lister opp en rekke fordeler og begrensninger man kan finne i en populærmusikalsk kanon. Tanken om en populærmusikalsk kanon har fått mye kritikk av akademikere, blant annet fordi kanonen i seg selv er et såpass flytende begrep, som ifølge Wyn Jones kun eksisterer «*between imagination and reality, lists and histories, and between the idea of 'the greats' and actual works that can be dissected*» (2008: 139).

Hva kom Wyn Jones fram til? For det første: denne avhandlingen gir ingen fasit. Det avsluttende og konkluderende kapittelet er fortsatt i hypotese-territoriet, og flere perspektiver på kanondannelse som fenomen blir gitt ut fra en forestilling om at kanonen «*may or may not*» eksistere. Wyn Jones har selv enkelte problemer med å forestille seg en kanon. Hun lander på en heller udefinert konklusjon om at kanonen kun eksisterer som en individuell forestilling, uten å mene at kanoniske tendenser og refleksjoner faktisk eksisterer. I denne oppgaven forutsetter vi at den populærmusikalske kanonen, eller *the rock canon* om du vil, er en etablert og tildels konkret størrelse.

For det andre har Wyn Jones kommet fram til en håndfull vesentlige observasjoner i sammenheng med den populærmusikalske kanonen, som er av stor betydning for denne oppgaven. Blant annet har hun lagt et vesentlig grunnlag for kanon-konseptet og hvorvidt dette i det hele tatt er verdt å studere videre. Det viser det seg å være.

## 2.4 Kanonisering og sjangre

I artikkelen «'Loaded': indie guitar rock, canonism, white masculinities» fra tidsskriftet *Popular Music* skriver medieteorikeren Matthew Bannister sin egen vurdering av hvorvidt en kan teoretisere kanon-begrepet. Hans forståelse av kanon baserer seg på Joseph Childers og Gary Hentzis definisjon fra *The Columbia Dictionary of Modern Literary and Cultural Criticism* fra 1995, hvor begrepet blir forklart som «*those works and authors whom the [...] establishment [...] considers 'major'*» (Childers & Hentzi referert i Bannister, 2006: 80). Sagt med lekmannstermer er kanon de kulturelle verkene noen få – de etablerte røstene – bestemmer er *bra*. I musikkens tilfelle vil det være snakk om kritikere, musikkjournalister, folk i musikkbransjen, musikkteoretiske tidsskrifter og andre publikasjoner. Bannister drar også inn velkjente klasseteorier, til en viss grad, når han sier at kanon åpner for muligheten til å stadfeste enkelte sosiale gruppers overlegenhet i forhold til andre grupper (2006). Vi har rett og slett med et klassekamperspektiv å gjøre.

Bannisters hovedfokus i artikkelen ligger på den såkalte indiemusikken, altså musikk som gjerne er gitt ut på små uavhengige plateselskaper og ikke gjør spesielt merkbare inntrykk i salgslistene. Et poeng for Bannister er å finne ut hvordan et såpass høykulturelt fenomen

som kanon faktisk er, har blitt såpass innprentet i indiemusikken: hvordan ble denne formen for autoritet overført til dette feltet?

Anne Danielsen skriver i artikkelen «Aesthetic Value, Cultural Significance, and Canon Formation in Popular Music» (2006), i tidsskriftet *Studia Musicologica Norvegica*, at kanon i utgangspunktet ikke virker så relevant når man snakker om populærmusikk.

Kanonbegrepet har tradisjonelt sett blitt brukt om de høyere kunstformer, og man snakker gjerne helst om klassisk musikk og litteratur når man diskuterer kanon. Danielsen mener imidlertid at dette ikke behøver å være tilfelle – det finnes en klar kanoniseringstradisjon også i populærmusikkfeltet; «*in the sense that there is a striking consensus regarding what music, what artists or bands, perhaps even to the level of what songs, are simply the best*» (2006: 55). Hun nevner sågar *Rolling Stone* som en av premissleverandørene for hva som er kanon, og lister opp artister som Bob Dylan, The Beatles og Neil Young som en del av den allment aksepterte kanon. Danielsen legger videre vekt på at kanon innen populærmusikken ikke er det samme som en liste over de mest populære artistene og låtene i en kommersiell forstand – mange artister, låter og album som på et gitt tidspunkt nyter enorm popularitet vil senere ha forsvunnet helt (2006: 56). Bannister er inne på noe av det samme og mener at kanonbegrepet tradisjonelt har bydd på konnotasjoner til «*institutionalised high culture, hierarchy, tradition, authority, dominant social groups*», mens populærmusikken, eller den uavhengige rocken i Bannisters tilfelle henger sammen med «*popular culture, collectivity, innovation and (in)subordination*» (Bannister 2006: 80). Bannister konkluderer med at en kanon impliserer at man har å gjøre med tradisjon, institusjon og et klart definert regelverk. Hans tidligere spørsmål om hvordan kanon fikk innpass i indiefeltet blir dermed tildels besvart; da feltet må ha bygget seg opp sine egne tradisjoner.

Harold Bloom publiserte i 1994, som nevnt, boken *The Western canon: the books and school of the ages*. Bakgrunnen for boken var de tingene han så på som trusler mot kanonen, som postkoloniale studier, feministstudier og de forskjellige disiplinene som fokuserte på populærkultur (Danielsen 2006). Bloom var spesielt bekymret for de voksende forsøkene på å utvide den vestlige kanonen etter ikke-estetiske kriterier, da kanonisering etter hans mening alltid ville formes etter estetikk;

«*Aesthetic value is sometimes regarded as a suggestion of Immanuel Kant rather than*

*an actuality, but that has not been my experience through reading»* (Bloom sitert i Danielsen 2006).

Dette poenget om estetikk lar seg fint overføre til hvilke kriterier en kritiker legger vekt på, i litteratur så vel som innen musikken; som nevnt kan det estetiske være en form for musikalsk uttrykk (derav begreper som «country-estetikk», «blues-estetikk»), og også Hans Weisethaunets (2008) problematiseringer av begrepene autentisitet og intensjonalitet kan til en viss grad henge sammen med det estetiske. Blooms bok skapte mye debatt rundt kanonisering ikke bare av litteratur, men samtlige kunstarter i den vestlige verden, og debatten førte til en ny aktualisering av spørsmålet om hvorvidt kanon holder noen akademisk relevans (Danielsen 2006). Debatten spredte seg også til musikkologien, og antologien *Disciplining Music. Musicology and its Canons* søkte å undersøke «*the ideological and social practices that inform the disciplining of music [...] and the connection such practices have to that valued space we call canon»* (Danielsen 2006: 57).

Et viktig poeng er at formasjonen av rock-kanonen er det samme som formasjonen av de første tilfellene av rock-kritikk, fordi det var *kritikerne selv* som opprettet denne kanonen. Kanondannelse er, til syvende og sist, et elitistisk konsept, men også en måte å samle de verker og artister som gjør seg verdt det og dele dem med verden.

## **2.5 Kanonisering i praksis**

I dag finnes det flere institusjoner hvor kanonisering av populærmusikk står sterkt. Den viktigste er nok *Rock & Roll Hall of Fame* i Cleveland, hvor de fleste av de aller mest aktede (stort sett i rock-feltet) artistene befinner seg. Andre slike institusjoner kan være ledende musikkpublikasjoner som Pitchfork (som jevnlig opererer med lister over årenes og tiårenes beste utgivelser) og Rolling Stones jevnlig publiserte oversikt over de beste albumene gjennom tidene.

I Danmark hadde man for noen år siden et uttalt prosjekt fra øverste hold om hvilken kultur som skulle aktes høyest, en slags statsinitiert kanoniseringsprosess. I april 2005 lanserte den daværende danske kulturministeren, Brian Mikkelsen, syv forskjellige kanoniseringskomiteer, og disses formål var å etablere en dansk kulturell kanon (Thorndahl,

2006). Hver av disse komiteene skulle peke ut tolv danske verker innen forskjellige kulturelle felt. De syv forskjellige feltene var arkitektur, visuell kunst, design og håndverk, film, litteratur, musikk og scenekunst. Dette skapte naturlig nok debatt, da det ikke var alle som var komfortable med å bli påtvunget en kanon fra statlig hold, og andre igjen motsatte seg ideen om kanonisering som konsept i det hele tatt.

I Norge har vi ikke hatt veldig uttalt tradisjon for kanonisering av artister før rockemuseet Rockheim åpnet i Trondheim i 2010. Det fulgte en veldig debatt i diverse medier om hvilke artister som skulle tilegnes plass i den norske «Hall of fame» som følge av dette. De innlemmede artistene i Rockheim Hall of Fame er foreløpig a-ha, Åge Aleksandersen, Jocke og Valentinerne, Wenche Myhre og Alf Prøysen. Det var flere som raste mot valgene og mangelen på nominasjoner av andre og subjektivt mer egnede artister – Magnus A. Bettum, journalist og redaktør for boken *Norske plateomslag – et tilbakeblikk på norsk musikk utseende* (2008) kalte nominasjonsprosessen «klønete og uryddig» i et debattinnlegg på dagbladet.no (31.05.2011). Bettum pekte på at der nominasjonsprosessen i Cleveland var utarbeidet fra et pragmatisk utgangspunkt var den norske ekvivalenten tildels mer uforståelig, da den handlet etter prinsipper som ikke var like systematiske og kronologiske som The Rock and Roll Hall of Fame: der man i Cleveland nominerte «de første rockestjernene» først – det første året ble Chuck Berry, Elvis Presley, James Brown og Ray Charles innlemmet – begynte Rockheim i feil ende, ifølge Bettum. Prosessen virket tilfeldig da den begynte med å innlemme vilkårlige 80- og 90-tallsartister, og ikke starte med de som la grunnlaget for norsk rock. Bettum mente at artister som Rocke-Pelle, The Pussycats og Erik Bye burde vært i første rekke, og at det minnet om hastverksarbeid at juryen så seg nødt til å kanonisere deLillos, a-ha og Joachim Nielsen så fort som mulig. Bettum stiller seg altså bak en kanoniseringspraksis som sådan, men mener den bør følge visse regler for hvem som skal nyte best av den først – i praksis at noen er mer viktige å kanonisere enn andre, og at kriteriene for dette har med ansiennitet og fartstid å gjøre heller enn sammenlagt popularitet i offentligheten.

I 2011 publiserte ukesavisen Morgenbladet en artikkelserie hvor norske musikere kåret de beste hundre norske platene. Her har vi altså et eksempel på at musikerfeltet selv driver med kanoniseringspraksisen, på oppdrag fra pressen – også del av musikk/kulturfeltet. Resultatet



ble nokså typisk for det som i lange tider har blitt sett på som norsk musikkanon – åtte av ti av de øverste platene er for eksempel gode eksempler på norsk musikk som i en årrekke har blitt panegyrisert, og som alle er gitt ut på 80-tallet (a-ha, The Aller Vørste, Radka Toneff, DeLillos osv.). Videre finner vi et par overraskelser i rap-utgivelsene «Gourmet Garbage» (2002) av Opaque og Tommy Tees «Bonds, Beats & Beliefs» (1998), begge produsert av Tee Productions-neslor og norsk raps «gudfar» Tommy Tee.

Den store tendensen vi derimot ser er at dette dreier seg om plater som opplest og vedtatt er av en høyere kulturell verdi enn mange andre – listen er blottet for dansebandutgivelser (som jo har en mye høyere «following» blant det norske folk enn mange av de listede utgivelsene) og kan, med litt sneversyn, vitne om en elitistisk tilnærming til musikk. Dette er med andre ord i høy grad en liste dominert av en musikalsk elitisme innad i musikerfeltet, og befinner seg milevis fra Rockheims beslutning om å ta opp Wenche Myhre i sin Hall of Fame – samtidig som det finnes eksempler på rent folkelige utgivelser på listen, som Åge Aleksandersens «Levva livet» (1984) og Alf Prøysen-samlingen «Original Prøysen» (1993). Det er dessuten, som sagt, en overvekt av utgivelser fra 80-tallet – tiåret da skikkelser som a-ha og Raga Rockers, hvis nyere utgivelser i dag ikke virker like relevante, virkelig dominerte norsk musikkliv. Dette kan sies å vitne om en viss subjektivitet blant panelet som har valgt ut platene, for ikke å snakke om en overvekt av en spesifikk generasjon.

## **2.6 Oppsummering**

Vi har sett at kanon i populærmusikken er et svært sammensatt begrep. Det finnes til dels en populærmusikalsk kanon, men denne er sannsynligvis igjen delt inn i flere delkanoner, i flere forskjellige felt. Fra Blooms ideer om litterære kanoner til i dag er det mulig å trekke flere linjer, som gjerne har med kriterier for kanonisering å gjøre, og grunnideen er og blir den samme: det er snakk om verker som er opplest og vedtatt som verdt å bruke tid på og analysere.

Kanondannelse innen populærkulturen er selvsagt ingen ny øvelse, men den kan kanskje ikke sies å være riktig så stor som kanoniseringen av for eksempel klassisk musikk eller litteratur riktig ennå. Det er sannsynlig at den populærkulturelle kanondannelsen vil fortsette å vokse. Imidlertid vil det alltid være endringer i en slik prosess når det er snakk

om populærmusikk, og selv om artister som The Beatles, Bob Dylan og The Rolling Stones nok kan stå seg i en slik kanon i mange tiår til, er det fremdeles usikkert hvilke nye aktører som kan komme inn, bryte ny grunn og bli en del av den allment aksepterte populærmusikalske kanonen.

I dag har vi ikke med kun ett populærmusikalsk felt å gjøre – med den digitale hverdagen er musikkfeltet ytterligere fragmentert for hvert år som går – og det vil finnes belegg for å argumentere for at det finnes forskjellige kanoner innen forskjellige sjangre, kanskje i sin tur bygd på forskjellige former for autentisitet. I kapittel fire vil vi se mer på forskjellige felt og betydningen av dette, men først skal vi utforske hvilke kriterier som ligger til grunn i musikkritikken for kanonisering.

## 3.0 Musikkritikk og kanonisering

### 3.1 Innledning

I dette kapittelet vil jeg først og fremst skrive om fremveksten av det musikkritiske feltet, med de viktigste foregangsfigurene for dette. Her er Lindberg et al. med *Rock Criticism from the Beginning* (2005) særs relevant, det samme er enkelte kapitler i Knapskog og Larsens *Kulturjournalistikk – pressen og den kulturelle offentligheten* (2008). Kapittel 3.3 har jeg valgt å kalle «Fra kulturresonnering til kulturkonsum», med Jürgen Habermas' tese om kulturkonsum som utgangspunkt. I denne delen vil jeg altså forsøksvis forklare hvordan musikkritikken har utviklet, eller forandret, seg.

Senere kommer vi inn på datamateriale i form av en håndfull forskjellige lister over de høyest rangerte albumene gjennom tidene fra henholdsvis bladene Rolling Stone og New Musical Express. Med disse listene som utgangspunkt vil jeg si noe om hvorfor enkelte artister har blitt værende i toppsjiktet, mens andre har blitt nedjustert, med tanken om et autentisitetetskriterium som utgangspunkt.

### 3.2 Fra musikkritikkens historie

En diskusjon om kanonisering av populærmusikk vil nødvendigvis også innebære en diskusjon om moderne musikkritikk i seg selv, og vil således henge sammen med en viss form for historisk gjennomgang av hvilke trender som har vært viktige, hvilke kriterier som har blitt vektlagt og hvilke tidsskrifter, magasiner eller enkeltkritikere som har utmerket seg som viktigste *canonizers* siden feltets opprinnelse. I så måte vil det være på sin plass å skrive litt om de to magasinene listene jeg har valgt ut kommer fra; nemlig Rolling Stone og New Musical Express, men først: litt om kritikkfeltet i seg selv.

Musikkritikken som vi kjenner den i dag oppstod så smått på 60-tallet, men hadde sine forløpere allerede fra 1700-tallet av. Peter Larsen skriver i artikkelen «Musikalsk offentlighet – Bruddstykker av musikkritikkens historie» om de aller første musikkritikerne (i Knapskog og Larsen (red.), 2008). Larsen mener musikkritikken vokste fram som en del av den *borgerlige offentligheten*, begrepet Jürgen Habermas lanserte i sin berømte bok med

samme navn. For Larsen er musikkritikkfeltet og offentligheten uomtvistelig forbundet, da det gjerne var i de samme kafeene og salongene hvor øvrig samtale og debatt utspilte seg at også meningsutvekslinger og ytringer om kulturuttrykk fant sted. Etter at den kulturelle offentligheten i utgangspunktet utspilte seg i salonger og kafeer fant den etterhvert sin vei til meningspressen (Larsen 2008).

Larsen trekker fram tysk-danske Johann Adolph Scheibe som en av de første og virkelig viktige musikkritikere. Scheibe grunnla i 1737 tidsskriftet *Critischer Musikus*, hvor han skrev med et kritisk blikk om datidens musikalske verker og komponister. Den mest berømte, eller innflytelsesrike, teksten hans ble publisert samme år og skapte meget kontrovers da den i utgangspunktet tok for seg karikaturer av typiske datidige komponister, men en av de han skrev om, som allikevel ikke ble nevnt ved navn, var etter all sannsynlighet Johann Sebastian Bach (Larsen 2008). Scheibe mente Bach var for svulstig, og etter dette ble det stor debatt i den øvrige meningspressen. Larsen påpeker at dette er i god Habermas-aktig ånd da det viser hvordan offentligheten er «et forum hvor det foregår en permanent diskusjon mellom privatfolk» (Larsen 2008: 101).

Den tidlige musikkritikken, der den første oppstod allerede rundt 1710, var i stor grad svært teoretisk betinget og kunne med fordel kun leses av lærde eller andre med dyp kunnskap om musikkteori, i tillegg til kjennskap til den klassiske retoriske tradisjon (Larsen 2008). Det var først mot slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet at det oppsto musikkritiske tekster som også var rettet mer mot allmennheten. Musikkteoretikerne mot slutten av 1700-tallet var stort sett enige om hvordan *følelser* spiller inn når en skal bedømme musikk – selve betydningen til musikken ligger i at den vekker følelser. Dette var ikke lenger kun for teoretikerne, følelsene var for allmennheten, og disse synspunktene dukket også opp i mer allmennkulturelle tidsskrifter (Larsen 2008).

På 1800-tallet ble musikkritikken profesjonalisert; på den måten at datidens musikkritikere faktisk hadde kritikk som sin profesjon. Den første og viktigste av disse var Edouard Hanslick, som hadde som tese at musikk bare kunne analyseres musikalsk (Larsen 2008). Med dette mente han at følelser og andre faktorer som lå utenfor musikken ikke hadde noen plass i kritikken, musikken kunne kun bedømmes fra tekniske kriterier, kun fra tonenes

forhold til hverandre. Det er lite igjen av dette i dagens musikkritikk, i det minste den man finner i aviser og populærkulturelle tidsskrifter.

På 1900-tallet så man igjen musikkritikken ta en ny form da den steg inn i et nytt format i *kulturføljetongen*. George Bernard Shaw var en av de første som skrev i dette formatet, og her var man betydelig mer subjektiv og løsere i snippen enn i tidligere former for kritikk. Shaw skrev for *alle*, ikke bare for spesielt interesserte innen feltet, og av den grunn skaffet han seg en del fiender da han brøt så totalt med den regjerende normen for kritikk. Shaws spalte gikk i de engelske avisene *The Star* og *The World* fra 1888 til 1894 (Larsen 2008). Larsen mener forskjellen mellom Hanslick og Shaw gikk i at Hanslick skrev *kulturkritikk* mens Shaw skrev *kulturkommentarer* (Larsen 2008: 109). Med dette menes at Shaw ikke nødvendigvis hadde det samme akademisk eller teoretisk betingede kritiske blikket som sine forgjengere og snarere bygde sine spalter rundt helt personlige erfaringer gjerne ispedd subjektive angrep på komponister eller framførelser. Larsen ser på Shaws tekster som symptomatiske for den nye 1900-tallskritikken i at de flytter seg fra verk til framførelse – mens tidligere kritikere gjerne skrev om notene i seg selv forskjøv den kritiske interessen seg med tiden til *hvordan* disse ble framført (Larsen 2008). Shaw skrev om hvordan verk hadde blitt framført, men alltid etter at de var blitt framført, og således uten noen egentlig betydning som konsumentveiledning – Larsen mener tekstene hans først og fremst var «aktuelle rapporter fra tidens musikkliv; korte, spisse formuleringer om hvordan allerede kjente verk ble framført i konsertsalen for få dager siden» (Larsen 2008: 109). Imidlertid var ikke konsumentaspektet ved musikkritikk satt noe særlig på agenda ennå.

Musikkritikken i dag har gjerne mer til felles med Shaws kulturkommentarer enn hva som er tilfelle med de andre periodene innen kritikken, men den er ikke uten forskjeller. Ser man på anmeldelsene av plater i avisene i dag, er også disse korte, konsise og relativt subjektive. I tillegg ser man lite av den analytiske, akademiske tilnærmingen til verkene i dagens kritikker. Larsen (2008) mener at musikkritikere i dag stadig kritiserer et verk *post festum*: etter at verket er ferdig. Larsen snakker primært om konsertanmeldelser når han skriver dette, og at en konsertanmeldelse kan virke til dels meningsløs all den tid konserten ikke kan oppleves igjen, men han vier ikke tid til platene. Mange år har gått siden Shaw skrev sine kritikker, og musikkfeltet er i dag betydelig mer variert og fragmentert enn det var den

gang – ikke minst har vi med en ny digital virkelighet å gjøre, som igjen setter kritikerens rolle på prøve. Har vi behov for en kanoniserende masse av kritikere når vi har all musikk tilgjengelig, når som helst? Vil man høre noe, er det kun et par klikk unna, klar for å bli dømt eller hyllet. Man kan kanskje argumentere for at det nå, mer enn noen gang før, er behov for en viss form for veiledning, nettopp fordi feltet er såpass stort.

Larsen mener at «[m]usikkfeltet har ekspandert. Men den musikalske offentlighet er skrumpet inn» (Larsen 2008: 112). Med dette mener han at den klassiske kulturelle offentligheten, slik Habermas beskrev den, ikke lenger finnes – det er ikke lenger en liten elite som samles rundt en kaffe for å diskutere kultur og sette agenda. Med dette som bakteppe mener Larsen også at det ikke lenger finnes én musikalsk offentlighet, men at denne snarere er delt inn i mindre deloffentligheter. Denne endringen i offentligheten skal vi se mer på i neste delkapittel.

Allerede tidlig i musikkritikken ser vi antydninger til den senere autentisitetsdebatten – kriteriene musikkritikerne på 1800-tallet la vekt på tok blant annet form av å sammenligne verket med natur eller arkitektur. I tillegg fantes det et sett med kriterier som søkte å understreke hva som tilla et verk verdi eller dybde, samlet av Werner Braun i hans *Musikkritik: Versuch einer historisch-kritischen Standortbestimmung* fra 1972. De viktigste av disse var hvorvidt noe var ekte eller falskt, vakkert eller ikke vakkert, sammenhengende eller ikke sammenhengende, nytt eller avleggs og viktig eller uviktig (Lindberg et al. (red.), 2005). Disse kriteriene hang stort sett sammen med rent musikkteoretiske regler, estetikk og et konsept om «organisk enhet» (ibid. 2005: 16), samt originalitet. Av ordlyden kan vi imidlertid tolke oss dithen at det er snakk om en form for autentisitet som også i den tidlige musikkritikken var viktigere enn mye annet når en skulle lytte og bedømme. Slik kan vi overføre den nåtidige diskusjonen til å omfatte noe som allerede er veletablert og tradisjonalsert i musikkritikken og i all øvrig kritikk av kulturuttrykk; autentisiteten har således alltid vært en målenhet.

### **3.3 Fra kulturresonnering til kulturkonsum**

I det vi kan kalle den moderne offentligheten har vi altså med en egen og ny form for musikkritikk å gjøre, og denne kan vi si startet med den nye kritikken som utbredte seg i

meningspressen fra tidlig på 1900-tallet. Larsen (2008) mener at kritikerne med tiden fikk en annen rolle: de mistet sine «klassiske funksjoner» som veiledere og pedagoger og inntar en form for talerør for markedsføringsapparatet. I den klassiske offentligheten, slik Habermas beskrev den, var det kritikerne som avgjorde et verks relevans, men med tiden er folks forhold til kunst og kultur forskjøvet: den moderne offentligheten er ikke lenger et «sosialt og smaksmessig sammenhengende felt» (Larsen 2008: 111). Å være opptatt av kunst og kultur er i større grad et individuelt anliggende enn å være en del av et felles prosjekt som den klassiske offentligheten var.

Denne forskyvningen beskrev Jürgen Habermas som en overgang fra det *kulturresonnerende til det kulturkonsumerende publikum* (Habermas 1971). Skillet ligger i ordlyden: med gramfonens inntog, og musikkens forskyvning fra konsertopplevelse til et materialisert, eller kommodifisert, produkt gjorde at det allmenne publikum i mye større grad ble konsumenter av musikken, og selv om det fortsatt fantes rom for kulturresonnemente var dette, i den nye offentligheten, en mye mer individuell praksis enn i den klassiske offentligheten. Habermas illustrerer poenget sitt primært ved litteratur som eksempel, men dette lar seg fint overføre til musikkfeltet og hvordan også dette var i endring:

*«Fra midten av det 19. århundre rystes de institusjoner som inntil da hadde sikret publikums sammenheng som et resonnerende publikum. Familien mister funksjonen av å være en 'litterær propagandakrets' [...] Ettersom familiens litterære sammenheng går tapt går også den borgerlige 'salong' av mote – de 'salonger' som leseforeningene fra det 18. århundre hadde utgjort et tillegg til og til dels også avløst.»* (Habermas 1971: 150-151)

Habermas' bruk av familien som eksempel bærer i seg at familien var en av disse institusjonene hvor offentligheten utspant seg. I den nye offentligheten var derimot disse gamle strukturene i oppløsning, og med det nye kulturkonsumerende publikum var privatheten og individualismen av større betydning. Det fantes ikke lenger like stort grunnlag for offentlig diskusjon: *«Det kulturelt konsumerende publikums fritidsbeskjeftigelser finner sted i et sosialt klima som gjør at disse ikke på noen måte behøver å videreføres i diskusjoner»* (Habermas 1971: 151).

Med oppfinnelsen av gramfonen kan man si at musikkritikk som konsumentveiledning for

alvor begynte, da man ikke kun skrev om konserter som allerede hadde funnet sted lenger, og i så måte at musikkritikkfeltet slik vi i dag kjenner det oppstod. I 1923 startet det britiske magasinet *Gramophone* opp, og fylte dette behovet for mange nye unge kulturkonsumenter. Konsumentveiledning hadde ellers vært en uglesett del av musikkritikken tidligere (Lindberg et al. (red.) 2005). Dagens musikkritikk er også i høy grad bygd på tidlig jazzkritikk – Lindberg (2005) mener at jazzkritikken som utbredte seg på 30- og 40-tallet var såpass bred og variert i sitt uttrykk at den hadde mer til felles med øvrig kulturjournalistikk enn den mer høyverdige kunstmusikkritikken: jazzkritikken i blader som amerikanske *Down Beat*, som ble startet i 1934, skrev om musikken med bakgrunn i flere faktorer og forhold – historie, musikalsk analyse, kulturpolitikk og sosiale perspektiver (Lindberg et al. (red.) 2005). Også her begynte man tidlig å diskutere hvilken form for jazz som var mest autentisk, der skillet gjerne gikk mellom «hot» og «sweet» – begreper som i dag kanskje ikke betyr like mye, men som stadig konnoterer en form for autenticitet eller inautenticitet.

Lindberg et al. (2005) stiller seg i *Rock Criticism from the Beginning* spørsmålet om når moderne rockkritikk startet og konkluderer nokså raskt med at 60-tallet var særs toneangivende for utformingen av et populærmusikalsk kritisk felt. De skriver om fem faktorer, eller sosiale områder, som var viktige for den formative perioden av det vi i dag kjenner som populærmusikkritikk (fra 1964 og utover), da rockkritikk ikke enda var et eget felt ifølge Lindberg (2005: 70). *Jazzkritikken* var igjen et av disse områdene: innflytelsen fra jazzkritikk var av svært stor betydning både i England og USA, spesielt når det kom til konseptene om «kvalitet» og «musikalsk kompetanse» (Lindberg et al. (red) 2005: 71). De øvrige områdene var *populærkultur* i seg selv, da det for alvor oppstod populærkulturelt betingede tidsskrifter og magasiner på denne tiden, i kjølvannet av veksten i amerikansk filmindustri. Disse siktet seg inn mot et ungt publikum og var tildels svært opptatt av fankultur, og en håndfull av disse skrev ekstensivt om populærmusikk, dog nærmest utelukkende på basis av musikkens salgspotensial (ibid.) Her kommer vi også inn på autenticitetsspørsmålet: *folk-autenticiteten* var viktig for framveksten av feltet. Diskursen i kritikken var tidlig sentrert rundt et spørsmål om autenticitet, og skilte seg i så måte fra jazzkritikkens konsepter om kvalitet og kompetanse. Et annet punkt igjen var *akademisk innflytelse* – Lindberg et al. (2005) argumenterer for at akademikerne ikke nødvendigvis direkte påvirket tidlig rockkritikk, men at de hadde desto mer indirekte innflytelse: William



Mann's kjente artikkel «What Songs the Beatles Sang» (1963) var første gang en popgruppe fikk spalteplass i The Times' kunstsider, og hadde klare trekk av musikkteori og musikalsk terminologi, så vel som en forsøksvis diskusjon av form, skalaer og harmonisk analyse (Lindberg et al. 2005: 72). Til slutt, og kanskje det viktigste for de varierende definisjonene av autentisitetetsbegrepet, er *motkultur, subkultur og nye oppfatninger av «stil»*. Siden vi snakker om 60-tallet kommer vi ikke utenom hverken britiske subkulturer, amerikansk motkultur og hippiebevegelsen, borgerrettighetsbevegelsen og anti-Vietnamkulturen. Rundt 1964-65 fant man også grobunn for en ny «britisk autentisitet» som til dels motsatte seg den amerikanske «folk-autentisiteten» (ibid.) Denne formen for geografisk betinget autentisitet bygde seg på nye oppfatninger av rockemusikerens status som forfatter av sitt verk og myteoppbygging rundt det som ble kalt den «grenseoverskridende» rockestjernen – et eksempel er The Rolling Stones, som i det engelske bladet *Melody Maker* i 1964 ble kalt «the group parents hate» (Coleman 1974, sitert i Lindberg et al. 2005: 73).

Så fremt man kan snakke om kanoniseringsinstitusjoner historisk i musikkritikk har altså alltid kritikerne selv stått i bresjen for kanoniseringsprosjektet, og det er således kritikerne selv som har utformet feltet.

### **3.4 Kanonisering gjennom rangering**

Rolling Stone og New Musical Express er begge viktige eksempler på den type magasiner og tidsskrifter som ble grunnlagt da musikkritikken som et moderne felt vokste fram, det vil si fra 60-tallet og utover. Disse bladene er valgt ut på bakgrunn av deres sammenfallende viktighet og relevans for det populærmusikalsk-kritiske feltet, samt deres ulike geografiske bakgrunn – Rolling Stone ble startet i USA og NME i Storbritannia. De fungerer som kanoniseringsinstitusjoner i seg selv, og listepraktisen deres er til dels en regelrett kanoniseringspraksis. Fra disse ulike magasinene har vi hentet lister over de beste – eller, om man vil, mest kanoniserte – platene gjennom tidene. Det blir ikke utelukkende en sammenlignende praksis, da disse listene ikke har kommet ut i samme år, men ofte i samme tiår, og det vil derfor være interessant å se hvilke trender som går igjen hos dem.

Listene vi har å arbeide med er følgende: fra NME en liste valgt av kritikerne fra 1974 («All time top 100»), enda en valgt av kritikerne fra 1985 (igjen «All time top 100»), enda en

kritikerbasert fra 1993 («Top 100 albums») og ytterligere en fra 2003. I tillegg finnes en liste fra 2006 valgt av NMEs lesere, som skiller seg nokså kraftig fra de andre. Denne siste blir mer som en kuriositet å regne i analysen og vil ikke bli tillagt mye vekt. Fra Rolling Stone har vi kritikernes «Top 100 albums of the last 20 years» fra 1987, «Top 100 Albums» fra 1997 og «Top 500 albums» fra 2003. For et visst sammenligningsgrunnlag med NMEs liste fra 70-tallet har vi også en oversikt over hvilke album som i Rolling Stones «Record Guide» ble belønnet med fem stjerner, altså full pott, i utgaven som kom ut i 1979. Dette blir ikke en liste på samme måte, men det må gå an å kunne argumentere for at de øverste plasseringene i slike lister uansett vil handle om plater med full pott på terningen og at det derfor finnes et sammenligningsgrunnlag.

Jeg ser at det er lett å problematisere dette og argumentere for at det aller beste hadde vært å ha lignende lister fra de nøyaktig samme årstallene – man kunne for eksempel kommet over en nyere artist i topp 10-bolken i en 1987-liste enn en 1985-liste – men jeg har heller ikke tenkt å gå gjennom hele listene, og det er sjelden såpass nye plater blir belønnet med så høye plasseringer i denne typen rangeringspraksis. Det blir heller ikke en såpass strikt metodisk gjennomgang av disse listene at det nødvendigvis blir i overkant problematisk. Poenget er å gå gjennom disse listene for å kunne si noe om disse artistene og utgivelsene, med det som hovedmål å kunne gi en viss innsikt i de bevegelser som på et gitt tidspunkt har befunnet seg i kanoniseringsfeltet. Dette vil jeg så bruke som en bakgrunn for diskusjonen om enkeltartister, som vi kommer tilbake til i kapittel 4.

### ***Rolling Stone***

Rolling Stone ble startet i USA i 1967 av Jann Wenner, som fortsatt er fungerende redaktør og publisist. De har i mange år hatt som praksis å gi ut *The Rolling Stone Record Guide* – en katalog med en imponerende stor oversikt over plater, korte kritikker, og rangeringer av alle. I tillegg har de altså flere ganger publisert lister med rangeringer over tidenes beste plater – for det meste i form av de 100 beste, men sist, i 2003, de 500 beste.

Førsteplassen på Rolling Stones 1987-liste, som for ordens skyld er en liste over de hundre beste platene fra de siste tjue årene, tilhører The Beatles' epokegjørende «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» fra 1967. Dette er nokså symptomatisk for tiden listen ble utgitt

– Beatles var for alvor trådt inn i en kanon, og hadde bygd seg opp en mer og mer mytisk autentisitet siden oppbruddet og kanskje også etter drapet på John Lennon i 1980. De øvrige medlemmene drev, som Lennon, også på med solokarrierer, men man hadde bygd seg opp forventninger til det som kunne vært; Lennons solokarriere i øvrige ti-tjue-tretti år. I så måte holdt man fast ved det man hadde, og da var det ikke rart at det var Beatles på sitt mest ekstravagante, heller enn George Harrisons «All Things Must Pass» (1970) eller Paul McCartney's nye band Wings, man ville tilbake til. «Sgt. Pepper» var en destillert utgave av Beatles, et fullstendig Beatles-univers i miniatyr: en samling låter som spente seg fra det absurde til det styggvakre via et bredt spekter av melodier som vitnet om den popteften alle var enige om at bandet var i besittelse av. Rolling Stone var tydeligvis ikke alltid helt enige om dette – i 1979-utgaven av «The Rolling Stone Record Guide» kommer ikke platen med i oversikten over de mest kanoniserte, altså de som hadde gjort seg fortjente til en femstjerners kritikk. Den neste lignende listen, ti år etter, hadde skjøvet platen ned til 23. plass til fordel for en del andre glemte perler, men da bladet i 2003 igjen publiserte sin liste over «Top 500 Albums» befant platen seg helt på toppen igjen.

Skal vi ta autentisitetskriteriet som et utgangspunkt for dette kan man godt spekulere i hvorvidt Beatles, og «Sgt. Pepper» med tiden oppnådde en enda større, eller i det minste annerledes, form for autentisitet enn de i utgangspunktet hadde, i kraft av ren nostalgi og et ønske fra kritikernes side om å være så politisk korrekte som mulig i forhold til den veletablerte populærmusikalske kanonen – i så måte et slags påtvunget autentisitetskriterium. Man kunne forøvrig ha gjort lignende argumentering for mange andre Beatles-album, da de fleste av dem, i det minste de som ble gitt ut fra 1965 og utover, på et tidspunkt har stått på toppen av en slik liste – det være seg «Revolver», «Abbey Road» eller «The Beatles», mer populært kjent som «The White Album». De aller fleste kritikere er enige i kanoniseringen av disse utgivelsene, og flere av disse platene dukker opp på listene fra hvert år jeg har tatt for meg.

Når vi er inne på John Lennon er også solokarrieren hans en gjenganger her – hans debutalbum «John Lennon/Plastic Ono Band» dukker opp på alle Rolling Stones lister, med unntak av femstjernerslisten fra 1979. I 1987 er Lennons debut helt oppe på fjerdeplass, ti år senere ble den degradert til nummer 70. Den fikk et oppsving igjen i 2003,

med nummer 22. Med dette som utgangspunkt kan vi se litt på hvem og hvilke plater som ellers er gjengangere i Rolling Stones lister, som for å illustrere at det ikke egentlig er så mye som endrer seg over disse årene.

Det er i det hele tatt nokså få av utgivelsene på Rolling Stones 1987-liste som ikke dukker opp på de øvrige listene. Av alle de hundre er det 55 utgivelser som ikke er med hele tiden, og av disse er det kun syv som faller ut av listepraksisen i det hele tatt – henholdsvis Graham Parkers «Howlin Wind» (1976), Elvis Costellos «Get Happy!!!» (1980), Southside Johnny and the Asbury Jukes' «Hearts of Stone» (1978), Talking Heads' «Fear of Music» (1979), Otis Reddings «History of Otis Redding» (1967), Steely Dans «Katy Lied» (1975) og The Whos «Meaty Beaty Big and Bouncy» (1971). De øvrige har fått audiens inn i listevarmen igjen i 2003, men gjerne på plasseringer langt nedenfor 100. plass, som vi i utgangspunktet regner som nederste notering i denne analysen.

Av de syv nevnte, som ikke i det hele tatt dukker opp i de senere listene, er det to ting som er verdt å merke seg: for det første er to av dem, Otis Redding og The Who, rene samlealbum. Med et med tiden økt fokus på det sammenhengende albumformatet, gjerne iverksatt av framveksten til det såkalte *konseptalbumet*, vil ikke slike samlinger virke like spennende lenger – kritikere vil i større grad lytte til et album som en helhetlig, kanskje mer gjennomtenkt, opplevelse. Samlealbumene er fortsatt vanlige å gi ut i dag, men det er sjelden de dukker opp på lister om det ikke er snakk om artister som aldri ga ut noe egentlig album i sin levetid, som Robert Johnson eller hans samtidige, da formatet i og for seg ikke enda var en problemstilling å forholde seg til. Albumformatet fikk med tiden (men selvsagt også før 1987, nesten samtlige av de klassiske albumene som stadig dukker opp i lister ble jo gitt ut lenge før dette) en økt status og ble opphøyet til en ren kunstform – man skulle ha en rød tråd, en sammenheng, en overordnet kontekst. I dag er denne problemstillingen atter aktuell da det sies at albumformatet er døende i kjølvannet av digitaliseringen og muligheten til å strøme akkurat hvilke låter man vil fra internett til enhver tid. Albumformatet blir igjen underordnet til fordel for egne spillelister.

Det andre poenget er at den eldste av disse platene (Steely Dans «Katy Lied») er fra 1975 og den nyeste (Elvis Costellos «Get Happy!!!») er fra 1980, og at man til dels har med et

relativt nytt utvalg å gjøre. Disse platene kan gjerne ha blitt opphøyet mye de første fem-ti årene etter at de ble utgitt, men har altså ikke gjort noe varig inntrykk på Rolling Stones kritikere. I 1987 virket det riktig å forsøke å kanonisere disse platene, ti og seksten år senere kanskje ikke i like stor grad.

Det finnes selvsagt flerfoldige eksempler på plater som ble utgitt i samme periode som har holdt seg fast i disse listene – Princes «Purple Rain» (1984) er kun ett eksempel. I 1987 var man særdeles begeistret over denne platen og belønnet den med nummer 39. Ti år senere var den ingen steder å finne, men i 2003 ble den oppjustert til nummer 72. Et annet eksempel er Bruce Springsteen, som med både «Darkness on the edge of town» (1974) og «Born in the USA» (1984) gjorde seg bemerket på disse listene. Førstnevnte ble i 1987 vurdert til nummer 40 og ble ikke så veldig nedjustert i 1997, til nummer 48. I 2003 falt den utenfor de hundre øverste, men ikke med veldig stor margin. «Born in the USA» ble i 1987 vurdert til nummer 28. I 1997 fantes den ikke på listen – gjerne en «backlash» mot 80-tallssoundet – men i 2003 ble også denne oppjustert, til nummer 85. Et tredje eksempel er «London Calling» (1979), det tredje albumet til The Clash, som holdt seg nokså jevnt rundt titallet i alle listene. Interessant er Paul Simons «Graceland» (1986), som allerede året etter utgivelsen ble belønnet med en 56. plass, for så å forsvinne ut i intet i 1997. I 2003 ble han igjen tatt med i vurderingen til en plass nummer 81. «Graceland» kan også være et eksempel på en plate som har en veldig tidstypisk sound – i dette tilfellet for 80-tallet, og på 90-tallet var man mindre nådig mot denne sounden enn man var i den perioden musikken «hørte til». Man har senere funnet en viss tidløshet i Simons afropop, en autentisitet man kanskje ikke tidligere la merke til, og det er få kritikere i dag som ikke i det minste gir platen et anerkjennende nikk.

Fra den første listen er det en håndfull utgivelser som har holdt seg relativt konstante i de kommende listene. The Rolling Stones' «Exile on Main Street» gikk fra nummer 3 til nummer 1 til nummer 7, og viser således at det ikke er mye som har endret seg i resepsjonen av denne – Stones hadde en vedvarende autentisitet på sitt felt til tross for det i utgangspunktet inautentiske stempel de fikk på seg i sin startfase. The Beatles igjen, med sitt hvite album «The Beatles» (1968) beveget seg ikke mye mer enn dette: de gikk fra plass 9 til 18 til 10. Bob Dylans «Blood on the Tracks» (1975) gikk fra 12 til 21 til 16, The

Clashs «London Calling» (1979), som nevnt, fra 14 til 16 til 8, The Beatles' «Abbey Road» (1969) fra 17 til 5 til 14, The Velvet Undergrounds «The Velvet Underground & Nico» (1967) fra 21 til 14 til 13 og Neil Youngs «After the Gold Rush» (1970) i aller høyeste grad stabil fra plass 71 til 77 og tilbake til 71.

Det er et veldig lett gjenkjennelig utvalg. Disse artistene *er* en populærmusikalsk kanon, og slik ser det ut til å ha vært lenge. Det vitner også om at kriteriene for disse ikke kan ha vært i særlig endring, og at det hersker en slags universell enighet, ikke bare om disses musikalske verdi, men også om deres nøye opparbeidede autentisitet og rettmessige plass i kanonen. Samtidig kan vi ha med en innarbeidet, arvebettinget faktor å gjøre: dette er de artistene de første kritikerne for alvor tok til seg og videreførte, ikke nødvendigvis bare til sine barn, men også til den neste generasjonen kritikere og lyttere. Man kan se på det som et utdanningsprosjekt, en form for musikalsk sekundærsosialisering, men det blir urettferdig mot disse artistene å stille alt for lange spørsmål ved deres plass i kanonen – har de vært der så lenge *må* de vel også på et eller annet vis ha fortjent det. Faktum er uansett at det var kritikerne som kanoniserte dem i utgangspunktet, og i denne kritikerskapte kanonen har de blitt værende.

I den neste listen, fra 1997, har det naturlig nok kommet inn noen nye kandidater, men kanskje ikke så mange som man skulle tro. Helt øverst finner vi The Rolling Stones' «Exile on Main Street», oppjustert fra nummer 3, og på nummer 2 finner vi – overraskende nok ikke med i 1979-oversikten over femstjernersplater – Beach Boys' «Pet Sounds» (1966), som også i 2003 befinner seg på samme plass. I den nevnte oversikten fra 1979 er det to andre Beach Boys-plater som nevnes, henholdsvis «All Summer Long/California Girls» (1964) og samleplaten «Endless Summer» (1974). I dag stiller det seg annerledes – de aller fleste som på en eller annen måte mener, synser, skriver om – eller utøver – musikk, vil kunne påstå at «Pet Sounds» bør være med i en slik rangering på et rent objektivt grunnlag, og disse andre nevnte platene blir sjelden nevnt i lignende oppsummeringer. «Pet Sounds» var på alle måter et produkt av sin tid og var, ifølge Beach Boys-frontmann Brian Wilson selv, et forsøk på å skape noe like storslått som The Beatles' «Rubber Soul» (1965). Som en følge av dette uttalte Paul McCartney selv i ettertid at «Pet Sounds» hadde en enorm innflytelse på ham, og således også Beatles' senere utgivelser – især «Sgt. Pepper's Lonely

Hearts Club Band» (1966). Platen solgte ikke spesielt bra i starten, men var fra dag én satt enormt pris på blant tilhengerne, og kanskje spesielt blant andre musikere. Det er uansett ingen tvil om at den i dag, på alle måter, tilhører en populærmusikalsk kanon.

På tredje plass finner vi Bob Dylans «Highway 61 Revisited» (1965). Denne var med i oversikten over femstjernersalbum fra 1979 og således allerede gitt en form for anerkjennelse eller datidig kanon, men fantes ikke i 1987-listen, da denne kun tok for seg de siste tjue årene før listen ble publisert. Den er ellers en av de aller mest kanoniserte Dylan-platene, og blir gjerne trukket fram som et av hans aller beste verker. «Highway 61 Revisited» markerte et veldig vannskille for Dylan-tilhengerne så vel som kritikerne da den kom ut: det var første gang Dylan ikke simpelthen *leflet* med elektrisk gitar (hans forrige album, «Bringing It All Back Home» (1965), hadde også backing av et fullt rockeband på cirka halvparten av låtene)), men lot hele albumet stå og hvile på denne rock-estetikken. Mange av Dylans fans hadde latt seg trekke mot ham på grunn av hans folk-estetikk, som gjerne ble sett på som direkte forbundet med hans autenticitet: tidlig på 60-tallet var det de mest sosialt bevisste, de som motsatte seg Vietnam-krigen og stilte spørsmål ved systemet, som spilte folkviser på lite annet enn akustisk gitar og munnspill. På «Highway 61 Revisited» stilte det seg annerledes – albumet åpnet med en seks minutters lang låt kalt «Like A Rolling Stone» som mange på den tiden helst ville karakterisere som *bråk*. Fansen var skuffet, Dylan hadde «solgt seg»: elektrisk gitar og fullt rockekomp var ikke *autentisk* nok. Da han i 1966 spilte disse låtene live i Free Trade Hall i Manchester ble han sågar buet ut av deler av publikum og kalt en «Judas». Dylan brydde seg nok ikke mye om dette, og fortsatte å gjøre omtrent som han ville resten av sin karriere. I dag er det få som vil påstå at Dylan har vært noe annet enn autentisk i løpet av sin fartstid. Dylan opptar også plass nummer 7 med «Blonde on Blonde» (1966), og nummer 21 med «Blood on the Tracks» (1975), for å nevne de øverste.

I 1997-listen er det få plater i toppsjiktet som har blitt gitt ut mellom denne og den forrige listen. Unntaket er Nirvanas «Nevermind» (1991), primæreksempelet på den nye *grungerock*, som tidlig ble trykket til en samlet kritikermasses bryst, og som her ble rangert til nummer 19. Dette holdt seg nokså stabilt, og i den neste listen i 2003 befant platen seg på nummer 17. R.E.M.s «Automatic for the People» (1992), universelt hyllet

ved utgivelsen, oppnådde en respektabel 59. plass. Utover disse er det lite nyere plater å snakke om i denne listen. En grunn kan være at man vil være forsiktig med å være for tidlig ute med å utrope relativt nye plater til en såpass status – vi ser allerede i neste liste at «Automatic for the People» har blitt skjøvet ned fra de hundre øverste plasseringene, og at kritikerne således ikke fant den like verdig lenger. Samtidig ser vi at de ti-tjue øverste plasseringene stort sett holder seg ganske like med årene – det er de «gamle» platene som kommer best ut av disse rangeringene, og kanskje også dermed den «eldre» formen for autentisitet man setter mest lit til.

Av de eldre var en annen nykommer The Smiths «The Queen is Dead» (1986), som oppnådde en plass nummer 22. Seks år senere var den igjen ute av de øverste hundre plasseringene. Enda en stor plate som ikke kom med i 1987-listen var Bruce Springsteens «Born to Run» (1975), som nå hadde krøpet opp på plass nummer 28. Prefab Sprout fikk et kort opphold i listene med sin «Steve McQueen» (1985) på nummer 75. Nick Drake, som aldri ble særlig satt pris på i sin samtid og fikk en slags renessanse mange år senere, fikk sin «Bryter Layter» (1970) opp på nummer 45. Han ble også værende på listen seks år senere, dog ikke blant de hundre øverste plasseringene. Drake er et eksempel på en artist som alt lå til rette for skulle ha blitt kanonisert allerede i sin samtid: han hadde den riktige folk-autentisiteten og estetikken, var en aldeles utmerket gitarist og skrev noen nydelige låter. Men han var også dypt deprimert og ville ikke la seg intervju eller i det hele tatt ha mye med media å gjøre, og dette kan ha spilt en stor rolle for hans resepsjon eller mangel på sådan. Han solgte dårlig med plater ved de første utgivelsene. Rundt midten av 80-tallet, og nokså stadig siden det, har han opplevd økende popularitet. Drake fikk imidlertid aldri selv oppleve dette – han døde av en overdose av antidepressiva i 1974.

1997 markerer ellers året for utgivelsen av et annet album som til stadighet blir trukket fram i slike lister i disse dager, nemlig Radioheads «OK Computer». Det er naturlig nok at denne ikke kommer med i en slik liste året den blir utgitt. Det som er mer verdt å bite seg merke i er den totale mangelen på en eneste hip-hop-utgivelse i denne listen. Det er mindre bemerkelsesverdig at sjangeren glimret med sitt fravær i 1987-listen, sjangeren var fortsatt nokså ung, men i 1997 hadde det allerede blitt utgitt en rekke hip-hop-album som i dag blir sett på som kanon i det minste innen sjangerfeltet. Dette kan igjen ha med autentisitet å



gjøre, sjangeren brukte en stund på å bli stueren (og er vel ikke direkte pensum hos allmenheten i dag heller), og det var nokså rigide rammer for hva en god musikkutgivelse skulle inneholde. Hip-hop var et utskudd som opererte med sine egne regler, og passet kanskje ikke inn i autenticitetsbegrepene til det øvrige musikkfeltet. Allikevel er det merkelig at ikke engang Public Enemys «It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back» (1988) – den statistisk sett mest kanoniserte hip-hop-platen blant kritikere i populærmusikkfeltet – finnes på denne listen.

Til slutt fra Rolling Stone har vi listen fra 2003, over de 500 beste platene gjennom tidene. For sammenligningens skyld ser vi kun på de 100 øverste plasseringene. Som tidligere nevnt har «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» (1967) kløret seg fast i førsteplassen igjen, og i det hele tatt er de helt øverste plasseringene veldig klassiske for denne listepraksisen – i de ti øverste plasseringene finner vi The Beatles (utover «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» finnes «Revolver» (1966) på nummer 3, «Rubber Soul» (1965) på nummer 5 og «The Beatles» (1968) – populært kjent som «The White Album» – på nummer 10), The Beach Boys («Pet Sounds» (1966), plass nummer 2), Bob Dylan («Highway 61 Revisited» (1965) på plass nummer 4, «Blonde on Blonde» (1966) på nummer 9), Marvin Gaye («What's Going On» (1971) på nummer 6), The Rolling Stones («Exile on Main Street» (1972), nummer 7) og The Clash («London Calling» (1979), nummer 8). Disse *er* en populærmusikalsk kanon, og det vises ettertrykkelig ved hvor ofte både disse artistene og disse platene nevnes i lignende sammenhenger. Her er ingen overraskelser, kun stadfesting av fakta: det finnes en populærmusikalsk kanon, og disse artistene er del av den. Det er to av disse som har holdt seg særdeles stabile i plasseringene; The Clashes «London Calling» gikk som nevnt fra plass 14 til 16 til 8, og Marvin Gayes «What's Going On» har gått fra plass 10 til 10 til 6. Gaye ble også i 1979 belønnet med fem stjerner for denne platen, og den er dermed en av de mest konsekvent høyt kanoniserte platene i Rolling Stones historie.

Av oppjusteringer er det verdt å nevne Michael Jacksons «Thriller» (1982), som allerede i 1987 ble belønnet med plass nummer 85, men i 1997 ble utelatt fra listen. I 2003 er Jackson helt oppe i plass nummer 20. «Thriller» er ren popmusikk, og det var kanskje derfor den fikk en tilbakegang i 1997 – det har ikke alltid vært like «riktig», eller autentisk

om du vil, å forsvare kommersiell popmusikk på denne måten. Det samme kan sies om Paul Simons «Graceland» (1986), som, som tidligere nevnt, igjen fikk innpass i listen dette året. Det er også verdt å merke seg at det enda flere av både Bob Dylans og The Beatles' plater som ligger helt i tet i denne omgangen, med den konsekvens at flere andre har måtte nedjusteres. Fleetwood Macs «Rumours» (1977) har igjen fått en plass i listene etter å ha blitt utelatt i 1997, denne gang til plass nummer 25 etter å første gang, i 1987, ha blitt vurdert til plass nummer 72. Miles Davis' «Kind of Blue» (1959), av mange sett på som den definitive Davis-platen, er for første gang med i listen her, og det på plass nummer 12.

Med det ene åpenbare unntaket (Public Enemys «It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back» (1988), plass nummer 48) er listen, eller i det minste de hundre øverste plasseringene, igjen blottet for hip-hop. Dette er spesielt merkelig for en liste fra 2003, da sjangeren for alvor hadde begynt å bli tatt seriøst også av de mest rockfokuserte kritikerne på denne tiden. Man var allerede klar over at Nas' «Illmatic» (1994), The Notorious B.I.G.s «Ready to Die» (1994) og flere andre høyt aktede plater fra samme tidsrom både eksisterte og hadde innflytelse, men var tydeligvis uvillig til å ta dem med i vurderingen. Hip-hop var fortsatt som et utskudd å regne hos Rolling Stone, og således kan man kritisere bladet for ikke å tenke nytt i kanoniseringsprosessen.

Utover Public Enemy er det lite nytt å hente i de 100 øverste plasseringene siden sist, og Rolling Stone har i det hele tatt hatt en nokså konstant oppfatning av hvilke plater som er verdt å kanonisere – klassiske, trygge valg, og godt forankret i det begrepet om autentisitet som først og fremst blir brukt, nemlig den «ektheten» som hentyder til musikk fortrinnsvis spilt inn på 60- og 70-tallet.

### ***New Musical Express***

NME (New Musical Express) startet opp i England i 1952, og har utkommet ukentlig siden da. I utgangspunktet utkom NME i et avisformat, men det beveget seg gradvis mot et mer magasinlignende format utover 1980-tallet. NME var en av foregangsfigurene for den såkalte gonzo-journalistikken på 70-tallet, og blir også tett forbundet til punkbevegelsen. NME har tradisjon for å hvert år i desember publisere lister over årets beste plater, og de har også ved flere anledninger publisert lister over de beste gjennom tidene.

Fra NME har vi fire forskjellige lister vi skal se på, publisert i henholdsvis 1974, 1985, 1993 og 2003. I 2006 kom i tillegg en liste med de hundre beste platene valgt ut av NMEs lesere, men denne vil vi ikke tillegge mye vekt – det er kritikernes stemmer som er viktigst i denne analysen.

Vi begynner med listen fra 1974, og igjen, som i Rolling Stones liste fra 1987, er det The Beatles' «Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band» som ligger helt øverst. Vi har skrevet såpass mye om denne allerede at vi ikke skal ofre mye mer plass til den annet enn å konstatere at The Beatles på sett og vis var en del av en populærmusikalsk kanon kun få år etter bandets oppbrudd, og denne platen var kanskje primæreksempelet på nettopp det – full som den var av Beatles-typiske troper og tidstypiske poplåter. Det er mer interessant å merke seg at «Sgt. Pepper» i NME senere ble betydelig nedjustert: i den neste listen, fra 1985, var den ikke rangert i det hele tatt, før den igjen krøp opp eller ned, alt etter hvordan man ser det, til plass nummer 33 i 1993. I 2003 var den igjen forsvunnet. NME og Rolling Stone er tydelig uenige her, og det er interessant å se forskjellene i deres respektive lister. Mer om disse forskjellene kommer i neste delkapittel.

På plass nummer 2 finner vi Bob Dylans «Blonde on Blonde» (1966), en gjenganger i både Rolling Stones og NMEs lister. Dylans genierklærte syvende album oppnådde i de senere listene hos NME gode plasseringer, dog en nokså stabil vandring nedover – i 1985 ble den vurdert til nummer 8, før den i 1993 hadde krøpet ned til nummer 17. I 2003 var den faktisk ikke vurdert blant de hundre beste i det hele tatt, noe som er nokså uvanlig med tanke på den typiske populærmusikalske kanonen. Dette bunner antagelig i at NME i større grad enn Rolling Stone har hatt tradisjon for å kanonisere nyere plater tidligere, og i det hele tatt har mer variasjon i listene sine.

På tredje plass finner vi igjen The Beach Boys' «Pet Sounds» (1966), som vi allerede har utforsket en del av prosessen rundt, og resepsjonen av, i forrige delkapittel. NME var med på laget som kanoniserte denne platen, og den holdt seg værende på alle deres senere lister – selv om den riktignok krøp ned på plass nummer 20 i 1985. Utover dette holdt den seg svært høyt i listene. I 1993 ble den av NME belønnet med tidenes beste album, i 2003 fikk

den en tredjeplass. The Beach Boys hadde en viss autentisitet man ikke tidligere hadde sett i den nokså streite popmusikken de egentlig drev med: mens de hadde startet sin karriere med uskyldige surfelåter, var «Pet Sounds» et fullstendig annerledes beist, et langt epos av harmonier og symfoniske arrangementer.

Ser man på de ti øverste plasseringene finnes det faktisk her et par overraskelser – The Bands «Music from Big Pink» (1968) pleier ikke ellers ende så høyt opp som tiende plass. I tillegg er ikke The Rolling Stones' «Sticky Fingers» (1971) den Stones-platen som bleier å bli løftet så høyt opp. Her har tydeligvis NME funnet noen kriterier i disse platene som Rolling Stone ikke har, eller lagt andre kriterier til grunn. Men vi ser også at disse eksemplene ikke er noen gjengangere i NMEs lister: «Sticky Fingers» falt ut av de neste to listene, før den igjen dukket opp i 2003 på plass nummer 58. «Music from Big Pink» ble degradert til plass 72 i 1985, før den forsvant helt i de senere listene.

Det er i det hele tatt mange av platene på denne listen som ikke holder seg konstant gjennom NMEs listeløp. Eksempelvis er det blant de tjue øverste rangeringene kun tre plater som dukker opp i alle listene. Disse er nevnte «Pet Sounds» (plass 3 i 1974, 20 i 1985, 1 i 1993 og 3 i 2003), The Beatles' «Revolver» (1966) (som ble plassert på fjerdeplass i 1974, nummer 11 i 1985, 2 i 1993 og 5 i 2003), og The Velvet Undergrounds «The Velvet Underground & Nico» (1967) (nummer 13 i 1974, 16 i 1985, 6 i 1993 og 9 i 2003). Disse er alle tre blant de mest kanoniserte populærmusikalske utgivelsene gjennom tidene, og dukker også stadig opp i Rolling Stones lister. De har med andre ord holdt seg relevante gjennom hele dette listeløpet, uten å falle ut til fordel for andre, kanskje nyere, artister og utgivelser. Men mange av de øvrige artistene er altså byttet ut med tiden, som igjen vitner om at NME – av en eller annen årsak – har vært mer versatile i sin listeprosess enn Rolling Stone har.

Men det stopper ikke der. Denne tendensen hos de tjue øverste plasseringene er symptomatisk for listen forøvrig: ser man på resten av den er det bare fem øvrige utgivelser som også går igjen i alle de senere listene. Disse er The Rolling Stones' «Exile on Main Street» (1972) (fra plass 38 i 1974 til plass 25 i 1985, plass 11 i 1993 og plass 52 i 2003), The Beatles' «The Beatles» (1968) (plass 39 i 1974, 33 i 1985, 8 i 1993 og 24 i 2003),

Loves epokegjørende psykedelia-manifest «Forever Changes» (1967) (plass 52 i 1974, 14 i 1985, 18 i 1993 og 6 i 2003), Bob Dylans «Bringing It All Back Home» (1965) (med plass nummer 87 i 1974, 22 i 1985, 48 i 1993 og 94 i 2003) og Van Morrisons «Astral Weeks» (1968) (vurdert til nummer 63 i 1974, 2 i 1985, 15 i 1993 og 83 i 2003). Igjen, trygge og klassiske valg til å stadig kanonisere. Til sammen er det altså kun åtte utgivelser som har holdt seg fast på samtlige av NMEs lister. Til sammenligning er det hele 51 utgivelser som er rangert i denne første listen som har falt ut fra alle de senere listene. Dette betyr i praksis at halvparten av listen er byttet ut, og det allerede fra 1985 av. Blant disse er kanskje den største overraskelsen The Beatles' «Abbey Road» (1969), som til stadighet blir trukket fram av kanoniseringsinstitusjonene som Beatles på sitt ypperste. Hos Rolling Stone dukker den opp i alle de tre listene. NME skiller seg altså ut her, og man kan spekulere i om det er et resultat av normalfordeling: det er flust av andre Beatles-utgivelser i listene deres, og man ville kanskje heller fokusere på variasjon med tiden enn å holde seg til det vante og trygge.

Skal man lete etter en tendens hos de utgivelsene som har falt ut etter den første noteringen i 1974 er det lett å peke på at alle disse 51 albumene var relativt nye da listen ble publisert. Man vil ofte finne fascinasjon i nye album, det gjør man fortsatt, men det er ikke alltid de står seg over tid. Både smak og kriterier forandrer seg, ikke bare for den gjennomsnittlige lytter, men også for kritikerne.

Vi har med andre ord flust av nykommere i listen fra 1985. Helt øverst ligger Marvin Gayes «What's Going On» (1971), en klassisk gjenganger i slike lister. Man kan kanskje si at det er en overraskelse at denne ikke dukket opp i listen fra 1974, men den kom ut kun få år før og var kanskje dermed ikke med i beregningen, til tross for alle de andre semi-nye platene som fikk en plass. «What's Going On» ble likevel universelt hyllet både da den ble utgitt og i mangfoldige år etter, og var i 1972 Gayes mestselgende album noensinne. Albumet blir til stadighet trukket fram som et primæreksempel på musikalsk autentisitet, med utgangspunkt i både ren musikalsk styrke og sosial og politisk bevissthet – teksten i tittelsporet var et slags tilsvarende til den stadig pågående krigen i Vietnam. Albumet er fortsatt den platen folk flest vil forbinde med Gaye. «What's Going On» ble med årene en smule degradert – i 1993 var den fortsatt i toppsjiktet, med plass nummer 4, før den i 2003 var

nede på plass nummer 27.

Resten av det øvrige sjiktet av listen er heller ikke helt likt det tilsvarende sjiktet i 1974. Av de ti øverste plasseringene er det kun Bob Dylans «Highway 61 Revisited» (på plass nummer 3, tidligere 5) og «Blonde on Blonde» (plass nummer 8, tidligere 2) som har holdt seg såpass høyt. Blant de øvrige øverste plasseringene finnes Van Morrisons «Astral Weeks», som forrige gang var helt nede på nummer 63, på andreplass, nykommeren The Clash med sitt selvtitulerte album fra 1977 på fjerdeplass, Televisions «Marquee Moon» (1977) på femteplass, Tom Waits' «Swordfishtrombones» (1983) på sjette, The Bands selvtitulerte album fra 1969 på syvende, John Lennons «Plastic Ono Band» (1970) på niende og Joy Divisions «Unknown Pleasures» (1979) på tiendeplass. Vi ser at det er flere nykommere her, ikke bare for listene, men flere plater som i 1985 var relativt nye og hadde blitt belønnet med høye plasseringer. Mest overraskende er kanskje Tom Waits' «Swordfishtrombones», som kun var to år gammel da den ble plassert på sjetteplass og senere falt helt ut av listene. Den pleier ellers ikke dukke opp med slike noteringer, eller på slike lister i det hele tatt. Også The Clashes «The Clash» er relativt ny, men denne holdt seg stående i begge de kommende listene – først på nummer 13 i 1993 og deretter på nummer 79 i 2003. John Lennons «Plastic Ono Band» forsvant helt ut av listene etter denne noteringen, til fordel for andre, oftere nyere, utgivelser. Joy Divisions debutalbum «Unknown Pleasures» var også ganske ny på denne tiden, og denne holdt seg altså stående i listene. I 1993 ble den plassert på nummer 43, og i 2003 på nummer 41.

Av noteringene i listen fra 1993 er det 18 utgivelser som er med videre til begge de kommende listene, med andre ord en større andel enn i listen fra 1974. Disse er, utover de som allerede er nevnt fra den forrige listen, Marvin Gayes «What's Going On» (1 i 1985, 4 i 1993, 27 i 2003), The Clashes «The Clash» (4 i 1985, 13 i 1993, 79 i 2003), Joy Divisions «Unknown Pleasures» (10 i 1985, 43 i 1993, 41 i 2003), The Sex Pistols' «Never Mind The Bollocks, Here's The Sex Pistols» (1977) (13 i 1985, 3 i 1993, 10 i 2003), Patti Smiths «Horses» (1975) (18 i 1985, 31 i 1993, 34 i 2003), Televisions «Marquee Moon» (5 i 1985, 26 i 1993, 4 i 2003), David Bowies «Low» (1977) (15 i 1985, 67 i 1993, 26 i 2003), Dexy's Midnight Runners' «Searching for the Young Soul Rebels» (1980) (34 i 1985, 84 i 1993, 68 i 2003), Bob Dylans «Blood on the Tracks» (1975) (51 i 1985, 85 i 1993, 47 i 2003), Joy

Divisions «Closer» (1980) (54 i 1985, 20 i 1993, 14 i 2003) og The Velvet Undergrounds selvtitulerte album fra 1969 (60 i 1985, 58 i 1993, 21 i 2003). Vi ser altså at denne listen bringer inn en del nykommere som holder seg fast, mest verdt å merke seg er Joy Division, Dylans «Blood on the Tracks» og Dexy's Midnight Runners.

Igjen er det mange som faller ut av listene etter denne omgangen. Denne gang er det hele 66 noteringer som er borte i de kommende listene. Vi ser en tendens til at det er stor utskifting blant NMEs kanoniseringsobjekter, og kanskje også kanoniserende figurer i seg selv; med eventuelle utskiftninger av kritikere og redaksjonsmedlemmer. Av disse 66 er det en håndfull som er verdt å merke seg. Først og fremst er Miles Davis inne med både «Kind of Blue» (1959) og «In A Silent Way» (1969), på henholdsvis 21. og 79. plass. Begge disse faller ut av listeløpet etter denne omgangen, og dette er plater som ellers pleier å havne langt oppe på slike lister, især den førstnevnte. Når det er sagt er det heller ikke mye annen jazz å finne i disse listene, og det er mulig NME har valgt å legge seg på en mer kommersiell og populærmusikalsk linje og med tiden valgt bort jazzen. En annen overraskelse er Bruce Springsteens «Darkness on the Edge of Town» (1979), som i 1985 endte opp med en plass nummer 39 og senere forsvant. Denne har ellers tradisjon for å om ikke ende med toppnotering, så ihvertfall bli vurdert i det hele tatt på slike lister.

Åtte år fram i tid, i listen fra 1993, er The Beach Boys' «Pet Sounds» på førsteplass. De ti øverste noteringene er i det hele tatt nokså klassiske valg – Beach Boys, Beatles, Sex Pistols, Marvin Gaye, The Velvet Underground og The Clash – men det er to utgivelser her i toppsjiktet som skiller seg ut.

The Stone Roses' «The Stone Roses» ble utgitt i 1989 og har allerede klamret seg fast i en femteplass. I 2003 kapret den førsteplassen. Dette kan være et argument for en viss britisk subjektivitet fra NME, med The Stone Roses og deres revitalisering, for ikke å snakke om etablering, av Manchester-scenen, som et nytt eksempel på «den britiske autentisiteten» som Lindberg snakker om. Stone Roses var en slags ny, opprørsk arbeiderklassegruppe med mange av punkens kjerneverdier, men med et annet musikalsk utgangspunkt. Det går an å trekke paralleller både til The Rolling Stones og The Sex Pistols, men Stone Roses var på samme måte i bresjen for noe ganske eget, som med tiden vokste til å skape et helt nytt

miljø for britisk musikk – *Madchester*. Dette er et begrep man gjerne fester ved de gruppene som sprang ut av musikkscenen i Manchester i England på slutten av 80-tallet og begynnelsen av 90-tallet, og blandet alternativ rock med psykedelia og mer dansevennlig pop. Utover Stone Roses var grupper som Happy Mondays og New Order eksempler på artister med tilknytning til Madchester-begrepet. Et slikt begrep, og en slik scene, er naturlig nok i stor grad geografisk betinget, og det er derfor naturlig at det engelske bladet NME legger mer vekt på dette enn Rolling Stone, som ikke vurderte The Stone Roses i noen av sine lister.

Den andre nykommeren er Public Enemys «It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back» (1988), og er den første hip-hop-utgivelsen i NMEs lister. Som nevnt blir denne til stadighet nevnt i slike lister, både som et eksempel på god hip-hop og på autentisk musikk – Public Enemy hadde sitt utgangspunkt i et brennende sosialt engasjement, og brorparten av låtene handlet om urettferdighet i samfunnet, med illsinte tekster over like illsinte beats. Tidvis ble de beskyldt for å være ekstremister eller ha terroristiske sympatier, og dette var også en grunn til at flere følte de måtte trå varsomt når de skulle skrive om noe slikt. Hip-hop var relativt nytt, og langt fra harmløst – tekstene var ofte voldsomme og musikken hard, og Public Enemy ble nok ofte trukket fram som et eksempel på dette. I dette tilfellet fungerer de, og platen, til å illustrere et poeng om NME og hip-hop, nemlig at de har vært mye mer villige til å putte hip-hop-artister i listene sine, og på den måten på sikt kanonisere dem, enn Rolling Stone har. Dette er merkelig fra et geografisk ståsted, da hip-hop opprinnelig er et rent amerikansk produkt, men Rolling Stone har altså tradisjonelt lent seg mer mot andre sjangre i populærmusikken. Public Enemy har dessuten ikke bare én, men to, noteringer i denne listen: på plass nummer 37 finner vi «Fear of a Black Planet», deres andrealbum fra 1990.

Litt lenger ned i listen, for å ta for oss de øverste tjue, er det også mange av klassikerne som går igjen, blant annet Van Morrisons «Astral Weeks» på nummer 15, The Rolling Stones' «Exile on Main Street» på nummer 11 og Bob Dylans «Highway 61 Revisited» på nummer 14. Den store nykommeren er Nirvanas «Nevermind» (1991), her vurdert til plass nummer 12, og det bare to år etter utgivelsen. Den har senere fortsatt med å ende opp høyt på slike lister, og ble hos NME i 2003 satt på en nittendeplass. Her har vi altså en



overenskomst med Rolling Stones lister. «Nevermind» var ett av albumene Carys Wyn Jones trakk fram som et eksempel på den etablerte rock-kanonen i «The Rock Canon» (2008), et hovedeksempel på en plate som representerte en gitt generasjon, i dette tilfellet «the youth of 90's America [,] 'Generation X'» (Wyn Jones 2008: 55). Grungerocken var ny, og Nirvanas Kurt Cobain ble en stemme for en frustrert ny generasjon av amerikanske tenåringer. Slikt finner man en egen form for autentisitet i. En annen nykommer er nok et eksempel på NMEs velvilje til å vurdere hip-hopmusikk seriøst, nemlig De La Souls «Three Feet High And Rising» (1989). Denne ble i 2003 plassert lenger nede, på plass nummer 84 for å være presis, men den representerer i alle fall at NME på sitt vis forsøker å ta alle de nye sjangrene på alvor. Dette er også Pixies' «Surfer Rosa» (1985) et eksempel på: som et foregangsband innen grungen representerte Pixies noe ganske nytt, som Nirvana i sin tur bygde videre på. «Surfer Rosa» dukket opp på plass 44 i 1993, før den ble vurdert en smule høyere i 2003 med plass nummer 31.

Også denne gang er det mye variasjon i forhold til neste liste. Denne gang er det 45 utgivelser som også finnes i den neste listen, mens resten faller ut. Det er i det hele tatt mye utskiftninger i NMEs lister. Verdt å nevne blant de som faller ut er Bob Dylans «Blonde on Blonde», som i 1993 er på plass nummer 17 før den faller ut i 2003. Dylans «Highway 61 Revisited» faller også ut, og det samme gjør Neil Youngs «Harvest» (1972). Det er også en håndfull nykommere i denne listen, som ikke nødvendigvis blir værende i listen, men som i alle fall på et tidspunkt har blitt vurdert som verdige til å ta del i en slik forsøksvis kanonisering.

Den siste listen, fra 2003, har et par overraskelser i topp ti-noteringene. Utover de kjente og kjære innslagene, som «Revolver» (nr. 5) og «Pet Sounds» (nr. 3) og «The Velvet Underground & Nico» (nr. 9) er det både en del nykommere her og en del eldre utgivelser som ikke vanligvis ender så høyt opp. Helt øverst finner vi The Stone Roses' selvtitulerte album fra 1989, og på andreplass er The Pixies' andrealbum «Doolittle», også fra 1989. NME gikk til dels sine egne veier ved å vurdere disse så høyt. Televisions «Marquee Moon» (1977), gjennom alle listene en favoritt hos NME, endte opp med en fjerdeplass, og Arthur Lees psykedelia-band Love kapret en sjetteplass med sin «Forever Changes» (1968). Den største overraskelsen finner vi nok likevel på syvendeplass, med The Strokes'

debutalbum «Is This It?» (2001), kun to år etter utgivelsen. NME har i det hele tatt vært mer enn villige til å utrope relativt ny musikk til høy status i sine lister. Med The Strokes var det kanskje et innfall av både nyvinning og nostalgi for NME-kritikerne, da bandets sound i stor grad var inspirert av garagebandene på 1970-tallet.

Også andre nykommere har fått høye noteringer, og ser vi nedover langs de tjue øverste er det ytterligere seks utgivelser som ikke tidligere har vært med i listene hos NME. Disse er My Bloody Valentines «Loveless» (1991) (nr. 11), Oasis' debutalbum «Definitely Maybe» (1994) (nr. 13), Nirvanas «In Utero» (1993) (nr. 15), Radioheads «OK Computer» (1997), Spiritualizeds «Ladies and Gentlemen We Are Floating in Space» (1997) og The White Stripes' «White Blood Cells» (2001). Av dette kan vi se at NME er fort ute med å kanonisere utgivelser fra 90-tallet, noe mange andre er forsiktige med da det stadig virker litt for koprt tid siden – ikke minst da listen utkom, i 2003.

«Loveless» var et sjangermessig gjennombrudd da det ble utgitt, da det for alvor brøt ny grunn for den formen for alternativ støyrock vi gjerne kaller *shoegaze*, et begrep som ble oppfunnet av kritikerne for å beskrive disse artistenes tilstedeværelse på scenen: de stod gjerne og så mye i bakken, eller på skoene sine. Denne platen befant seg også på Rolling Stones liste samme år, men ikke blant de hundre øverste. Platen fikk ikke noe særlig kommersielt gjennombrudd, men ble godt mottatt av kritikerne. Oasis' «Definitely Maybe» var på samme måte del av en ny *britpop*-bevegelse, der øvrige band verdt å merke seg var Blur, Pulp og Suede. Denne undersjangeren ble kjennetegnet av musikalske referanser til tidligere britisk musikk, Beatles så vel som Madchester-bevegelsen, og tekstene var gjerne fylt av typiske britiske referanser. «Definitely Maybe» blir gjerne sett på som Oasis' beste verk, men pleier ikke ellers å dukke opp så høyt i slike lister (men det er verdt å merke seg at NMEs 2006-liste, som utelukkende var valgt ut av bladets lesere, plasserte platen helt øverst). «In Utero» var Nirvanas tredje og siste album, og pleier ellers å havne i skyggen av «Nevermind» – men i denne listen havnet den altså over denne. Radiohead er enda et engelsk band, og etter et nokså svakt mottatt debutalbum og et andrealbum som riktignok ble mye bedre vurdert kom «OK Computer» som en overraskelse på de fleste og blir i dag av mange vurdert som Radiohead på sitt aller ypperste. Andrealbumet «The Bends» (1995) havnet på 44. plass samme år.

Igjen ser vi at NME viser variert smak i hvilke sjangre som listes: 2003-listen inneholder syv hip-hop-utgivelser og også en del annet som viker fra den tradisjonelle pop/rock-sfæren. De syv er Public Enemys «It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back» (1988) (nr. 29), Eminems «The Marshall Mathers LP» (2000) (nr. 33) og «The Slim Shady LP» (1999) (nr. 71), The Streets' «Original Pirate Material» (2002) (nr. 46), Jay-Zs «The Blueprint» (2001) (nr. 56), Wu-Tang Clans «Enter the Wu-Tang (36 Chambers)» (1993) (nr. 82) og De La Souls allerede nevnte «Three Feet High And Rising» (1989) (nr. 84). En stadig framgang for sjangeren fra den forrige listen, med andre ord, og også god variasjon i hvilke typer plater: fra det illsinte og politiske hos Public Enemy via Eminems iscenesettelse av seg selv som massekiller til Jay-Zs historier om hvordan det er å være rik og kommersiell og fortsatt lage kritikerroste plater.

Til slutt er listen fra 2006 verdt å nevne uten å gå særlig nærmere inn på, da den er stemt fram av leserne og ikke kritikerne. Det som er verdt å merke seg er en overvekt av britiske artister, særlig i de aller øverste plasseringene – Oasis' «Definitely Maybe» har sågar blitt belønnet med en førsteplass. Ellers er andre britiske artister som Beatles, Rolling Stones, Radiohead og Led Zeppelin godt representert.

### **3.5 Oppsummering og tendenser**

Vi har sett litt på utviklingen og paradigmeskiftene innen musikkritikken, og hvilken betydning innspillingen og kommodifiseringen av musikken har hatt å si for konsumet av den. Det kan sies at musikkritikken fra begynnelsen av har lagt vekt på autentisitetsbegrepet, uten at det egentlig finnes noen overordnet fasit for hva dette begrepet til enhver tid vil kunne inneholde.

Når det kommer til listene er det flere åpenbare forskjeller å ta for seg mellom NME og Rolling Stone. For det første er Rolling Stone mye mer tradisjonelle i sine valg enn NME: det er ikke mye variasjon i listene deres fra år til år, og det er stort sett de samme som går igjen i det øverste sjiktet – Beatles, Beach Boys, Rolling Stones, Bob Dylan og så videre. NME har derimot i hver liste omtrent 50 % utskiftning av utgivelser, og de ti-tjue øverste plasseringene varierer også mer enn de gjør i Rolling Stone. NME har heller ikke vært fremmede for å

plassere relativt nye utgivelser høyt oppe på listene sine, noe som både kan virke som en katalysator for etterpåklokskap, når platene forsvinner fra neste liste, og en mer selvstendig vilje til å sette sin egen agenda i kanonfeltet.

For det andre virker NME mindre forutinntatt mot sjangeren hip-hop enn Rolling Stone er, og er tidlig ute med å sette hip-hopmusikk på listene sine. Rolling Stone har gjennom tidene kun hatt ett eneste hip-hop-album blant de hundre øverste plasseringene – Public Enemys «It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back» – og dette er også i seg selv et nokså trygt og tradisjonelt valg når man først skal bestemme seg for å kanonisere én hip-hop-utgivelse. NME har derimot allerede i 1993 tre hip-hop-album på listen, og seks i 2003, med stort spenn også innad i sjangeren. Hip-hop har tradisjonelt vært en vanskelig sjanger for i utgangspunkt rock-favoriserende kritikere å venne seg til, da den opererer med egne regler for autentisitet og ikke forholder seg til de samme strenge musikalske rammene som mye øvrig populærmusikk.

## 4.0 Perspektiver på kanonisering

### 4.1 Innledning

I dette kapitlet skal vi ta for oss noen av de viktigste og mest aktuelle perspektivene på kanonisering i samfunns-, medie- og musikkvitenskapen. Vi starter med Pierre Bourdieus tanker om felt, kapital og habitus, med det som utgangspunkt at kanoniseringspraksisen tar form av et felt i maktkamp, en kamp om definisjonsmakt og om hva som er *bra nok*.

Aktørene, eller *agentene*, på dette feltet er stort sett kritikerne, som bruker sin kapital og habitus til å spre sine kanonoppfatninger.

Senere lar vi nyere tenkere ta ordet: Hans Weisethaunets tekst om kriterier i populærmusikk (i Knapkog og Larsen, 2008) i forhold til kanonisering, samt Antti-Ville Kärjäs tese om flere forskjellige kanoner innad i musikkfeltet (2006). Kärjäs utlegning om en forestilt kanon settes i sammenheng med Benedict Andersons teorier om forestilte fellesskap. Videre kikker vi på hvilke kriterier som har vært viktigst i kanoniseringsprosessen, autentisitetsbegrepet inkludert, før vi eksemplifiserer kapitlet med en analyse av tre forskjellige artister hvis autentisitet både har blitt satt på prøve og vært ettertrykkelig til stede i form av forskjellige faktorer.

### 4.2 Felt og kampen om definisjonsmakten

Når vi skal snakke om musikkritikk i sammenheng med den franske kultursosiologen Pierre Bourdieu, er det først og fremst begrepene hans om *felt*, *kapital* og *habitus* som blir relevante. Bourdieus tese var at et felt er et område hvor agenter og deres sosiale posisjoner befinner seg, posisjoner som er internt strukturerte i form av maktforhold. Posisjonen til hver av disse agentene avhenger av interaksjonen mellom feltets regler og agentens kapital (sosial, økonomisk og kulturell kapital) og habitus. Habitus er kort forklart agentens tillærte handlingsmåter, disposisjoner og tolkningsmønstre (Bourdieu 1995). Habitus er kulturelt betinget, man har å gjøre med disposisjoner som er kroppslig internaliserte og som får en til å handle, tenke og føle på den måten vi gjør (Danielsen 2006).

Man kan tenke seg at ethvert segment innenfor samfunnet vil kunne oppsummeres som et felt; og at vi dermed har det politiske feltet, det kulturelle feltet, det historiske feltet og flere

andre underfelt innad i disse feltene igjen – for eksempel kunstfeltet, litteraturfeltet og musikkfeltet under kulturfeltet. Felt kan også benyttes i sammenheng med klassebegrepet, da det er inneforstått at enkelte felt tilhører de herskende klasser – altså befinner ikke Bourdieus feltteori seg langt unna Karl Marx' klassekamp. Innad i slike felt foregår en viss konflikt konstant – et felt er «*grunnleggende konstituert gjennom interne strider mellom deltakerne*» (Hovden & Knapskog 2008: 53) – ikke minst på grunn av smak: «*[...] i kampene som finner sted på den herskende klasses og på kulturproduksjonens felt er smak noe av det viktigste som står på spill*» (Bourdieu 1995: 54). Konseptet smak er svært utbredt i Bourdieus tekster, da Bourdieu tillegger begrepet forklaringsmodeller i hans egen kapitaldiskurs: forskjellig smak kan forklares ved hjelp av kulturell kapital, habitus og felt.

Det sosiale rommet som et felt er, er konstruert «*på en slik måte at aktørene eller gruppene fordeler seg ut fra den posisjonen de har i statistiske fordelinger utfra de to differensieringsprinsippene*» (Bourdieu 1995: 34). Disse to prinsippene er ifølge Bourdieu økonomisk og kulturell kapital. Bourdieu mente at hans symbolske kapital, altså den sosiale og den kulturelle, på samme måte som ren økonomisk kapital ble benyttet til investering, men snarere i ens egne handlingsmåter i samfunnslivet enn som en form for monetær verdi (Bourdieu 1995). Kapitalen kunne med andre ord brukes til forhandling, gjerne mellom agentene innad i et felt – for eksempel musikkritikere. Fra andre halvdel av 60-tallet utviklet rockkritikken seg til et felt (Weisethaunet 2008). Bourdieus mange begreper henger nøye sammen, og i forbindelse med musikkritikken vil det også være nærliggende å ta i bruk hans tanker om kulturell kapital, habitus og smak.

For det første vil en endring i hvilke kriterier en musikkritiker legger vekt på være et resultat av stridigheter innad i feltet. Dermed kan man forstå revurderingen av klassiske plateutgivelser på bakgrunn av maktkamp innad i et felt. At Bob Dawbarn avfeide både The Rolling Stones og Dylans seksminutters låt med lignende navn på 60-tallet betyr altså lite i dag fordi kriteriene for resepsjon av et musikkverk vil være annerledes enn de var på den tiden. Ikke dermed sagt at Dawbarn var symptomatisk for hele det musikkritiske feltet, men han representerte én sosial posisjon innad i feltet som med tiden måtte bukke under for en annen.

En annen tilnærming er at kanon blir reproduisert gjennom habitus: Anne Danielsen oppsummerer en del former for kritikk mot kanon-formasjoner, og den mest interessante av disse for vår del henger sammen med habitus-begrepet:

*«[T]he habitus is an infinite capacity for generating products thoughts, perceptions, expressions and actions whose limits are set by the historically and socially situated conditions of its production, the conditioned and conditional freedom it provides is as remote from creation of unpredictable novelty as it is from simple mechanical reproduction of the original conditioning»* (Bourdieu sitert i Danielsen 2006: 61).

Ved å påpeke denne motsetningen mellom den subjektive sfæren og den objektive sfæren mener Danielsen at subjektiv vurdering, medregnet det estetiske, er dypt forankret i det sosiale. Skal man se på habitus som en betingelse for kanon-formering har vi altså med en metodologisk kollektivistisk tilnærming å gjøre: kanon reproduseres i et felt gjennom habitus.

Når man snakker om populærkulturen som et eget felt kan man med Bourdieu legge til rette for en egen subkulturell kapital, ifølge Bannister (2006). I dag er dette mer relevant enn noensinne, da musikkfeltet er såpass fragmentert at man uansett vil ha med flere musikkfelt å gjøre, både felt for utøvere og felt for kritikere, og dette igjen resulterer i flere ulike kanoner.

For de første kanoniserte rockartistene hang autentisiteten sammen med en dyp sosial samvittighet og den såkalte «counterculture» – Bob Dylan var et godt eksempel på dette. Han spilte låter med sosial bevissthet som tok opp politiske og samfunnsmessige konflikter. Det samme gjelder tidlig kanoniserte hip-hop-artistene, som for eksempel Public Enemy og KRS-One. Også i dag vil enkelte påstå at Common og The Roots representerer en «ekte» form for hip-hop enn mange andre, grunnet Commons uttalte (i tekstene) sosiale engasjement og The Roots' inkorporering av liveinstrumentering i musikken.

Markowitz (1991) problematiserer kanon med det han mener er en distinksjon i seg selv. Han påpeker at produksjonen av kanoner er en måte å definere hvem som har rett til å uttale seg om dette og hvem som ikke har det. *«Making the rock'n'roll canon was part of a larger*

*process of cultural and political appropriation in which power was expropriated from subordinated groups by those who wished to speak for them»* (Markowitz 1991, <http://www.culturalstudies.net/canon.html>). Med dette mener han at de som stod i fronten for å opprette disse kanonene tok seg til rette og at kanonisering i så måte kan ses på som et demokratisk problem.

Med andre ord har «the making of canons» absolutt med kapital å gjøre – det forutsetter en habitus innen felt som musikk-, journalistikk-, eller det vi kan kalle «social movement»-feltet. Det er også viktig å understreke at det er flere sosiale felt vi har med å gjøre i denne oppgaven – det musikkkritiske feltet, det musikkutøvende feltet og flere.

### **4.3 Kanon som fellesskap**

Antti-Ville Kärjä skriver i sin artikkel «A prescribed alternative mainstream: popular music and canon formation» (2006) i tidsskriftet *Popular Music* om flere forskjellige kanoner innad i musikkfeltet. Vi har allerede etablert skillet mellom kanonisering av de høyere kunstformer og kanonisering av øvrig musikk, men også her finnes det et skille. Vi har i dag med å gjøre et såpass fragmentert musikkfelt at en ikke lenger kan snakke om kun én musikalsk offentlighet.

Kärjä trekker fram folkemusikken som et eksempel på et musikalsk felt med en egen kanon, og inn under denne har man igjen flere ulike former for kanon: Kärjä peker på tre forskjellige kanoner som er relevante for folkemusikkfeltet. Disse ble først lanserte av Philip V. Bohlman, som i 1988 skrev en studie av folkemusikk i den moderne verden. En av hovedtesene hans var at en kanon representerer en måte medlemmer av et samfunn kan uttrykke sine felles verdier (Kärjä 2006). Først har vi «*the small group canon*», som er vanligst i små, tradisjonelle samfunn, hvor enigheten om viktigheten av et kulturelt verk er oversiktlig på grunn av gruppens lille størrelse (Kärjä 2006). Videre har vi «*the mediated canon*», eller en kanon basert på mekling, hvor alle gruppens medlemmer ikke nødvendigvis er enige, men kanonen snarere er et resultat av et kompromiss som følge av mekling. «The mediated canon» er gjerne et resultat av geografisk spredning eller delte erfaringer, som immigrasjon. I en mediert kanon er gjerne mer abstrakte elementer ved musikken, som «stil», viktigere enn konkrete musikalske stykker. I et veldig stort samfunn



snakker man om en *innbilt kanon*. Medlemmene av et slikt samfunn har gjerne bare svake historiske forbindelser og kjenner hverandre ikke.

Kärjäs hovedpoeng er at disse kanonene også skal være anvendelige når vi snakker om populærmusikk og ikke utelukkende folkemusikk. Et av argumentene er at populærkulturen, og dermed også populærmusikken, i stor grad er basert på mekling og kompromisser, akkurat som folkemusikkens kanoner. Kärjä selv lanserer en «mainstream»-kanon, og viser til Jason Toynees definisjon av mainstream som «*a formation that brings together large numbers of people from diverse social groups and across large geographical areas in common affiliation to a musical style*» (Toynee sitert i Kärjä, 2006). På denne måten vil mainstreamformasjonen være preget av å være et «innbilt samfunn», og således har det også det Bohlman kaller en «innbilt kanon» – mainstreamsamfunnet er for stort til at alle medlemmene av det har noe med hverandre å gjøre.

Kärjä viser til en konkret studie gjort om kanonisering innen den mainstreambaserte populærmusikken – musikkritikeren Jake Nyman spurte over 80 finske musikkjournalister om å nevne hundre populærmusikalske album de ville tatt med seg til en øde øy (Kärjä 2006). Et klassisk spørsmål, og det viste seg å også produsere klassiske svar: til sammen fikk Nyman over 1500 album, og når han telte opp de 100 av dem som ble nevnt flest ganger satt han igjen med syv Beatles-album, fire Rolling Stones og Neil Young-album, tre fra Jimi Hendrix og så videre. I det hele tatt viste studien en klar tendens til konsensus om hvilke artister innen populærmusikken som *var* kanon. De gamle og allerede anerkjente klassikerne var dessuten overraskende sterke på listen Nyman satt igjen med – røft regnet var tre fjerdedeler av de hundre beste albumene på listen fra 60- og 70-tallet. Kärjä mener faktisk at Nyman har klart å produsere en mal for den vestlige kanonen innen populærmusikk, og at denne i stor grad består av de platene som henger sammen med «rock»-begrepet. Med andre ord er det i dag stor enighet om hvilke plater som føyer seg inn i rekken av kanonisert populærmusikk.

Med dette i bakhodet kan man også argumentere for at man ikke kan kanonisere for eksempel hip-hop ut fra de samme kriterier som rock'n'roll – det vil alltid være snakk om flere ulike og tidvis marginale kanoner innen sine respektive felt.

I Benedict Andersons *Forestilte fellesskap* (1983) utforsker forfatteren hva som får folk til å elske og dø for nasjoner, eller hate og drepe i disse samme nasjoners navn. Boken er en studie av tanken om nasjonalfølelsen, en slags uåndgripelig følelse av tilhørighet, som vel kan tenkes å overføres til våre studier. Et forestilt fellesskap behøver ikke ha med politisk nasjonalisme, patriotisme eller ren nasjonalfølelse å gjøre, det kan henge sammen med subkulturer, grupper eller utvalgte felt. Finnes det et forestilt fellesskap i sammenheng med kanoniseringspraksisen i populærmusikk? Et fellesskap mellom de som kanoniserer, eller de som på andre måter føler seg del av dette musikkfeltet?

I bokens introduksjonskapittel skriver Anderson om forskjellige oppfatninger av nasjoner – suverenitet og begrensninger blant annet – og selv om Andersons betraktninger handler om nasjoner, kan noen av tankene hans overføres:

*«Det er forestilt fordi medlemmene i selv de minste nasjonene bare vil kjenne et fåtall av sine medborgere. De fleste av dem vil aldri møtes, vil aldri ha hørt snakk om hverandre; likevel vil de være i stand til å forestille seg at de er medlemmer av det samme fellesskapet»* (Anderson 1983: 19).

Hvis man tolker nasjonalismen i Andersons studier som ren tilhørighetsfølelse kan man si at behovet for en tilhørighet i seg selv *skaper* et felt: Anderson siterer Ernest Gellner som sier at *«nasjonalisme er ikke en oppvåkning av nasjonens selvbevissthet. Nasjonalismen skaper nasjoner der hvor det tidligere aldri eksisterte noen.»* (Gellner sitert i Anderson 1983: 19). Vi skal ikke begi oss videre ut på utlegninger om nasjonalismens betydning for musikkritikk, men selve kjernepoenget i Andersons studier er relevant for kanoniseringsstudier: et forestilt fellesskap er et nødvendig kriterie for gjenkjennelse, kontinuitet og tilhørighet i et populærmusikalsk felt.

For å overføre tanken om forestilte fellesskap til lignende tanker om kanonisering: Antti-Ville Kärjä skriver mye om de forskjellige typer felt for kanonisering, eller simpelthen de forskjellige kanoner, der den *innbilt kanon* er en av dem (Kärjä 2006). Kärjä mener at en innbilt, eller forestilt, kanon er den kanonen et forestilt fellesskap opererer med – en ikke nødvendigvis legitim eller reell kanon som eksisterer som følge av et tenkt fellesskap med

de andre innad i feltet. Kärjäs utgangspunkt for forskning er folkemusikken, og det er folkemusikkforskeren Philip V. Bohlmans begreper om kanonisering han benytter seg av. Den innbilte eller forestilte kanonen tenkes å være del av et så stort samfunn at medlemmene av dette umulig kan kjenne hverandre, og kun har svake historiske forbindelser – med andre ord et forestilt fellesskap. En forestilt fellesskapsfølelse kan selvsagt være viktig når man bygger seg et felt, og ikke minst om man skal enes om noe så universelt som en kanon utgir seg for å være.

#### 4.4 Kriterier og kritikk

Hvilke kriterier musikkritikere har lagt vekt på gjennom tidene har vært i kontinuerlig endring, og dette kan være én av årsakene til den stadig pågående revurderingen av gamle plater, og den pågående revurderingen av kanon. Hans Weisethaunet (2008) peker på en rekke musikalske kriterier som gjerne har figurert nokså konstant i musikkritikkens historie. Disse er 1) stemmekvalitet og tekstframføring, 2) låtmateriale (musikalsk kvalitet), 3) originalitet, 4) helhetlig lydbilde, 5) energi og 6) attitude. Disse kriteriene kan man med enkelthet si fortsatt er viktige i musikkritikk. I tillegg til disse vil jeg framlegge en tese om at tekstinhold ble lagt mer vekt på tidligere enn nå – leser man gamle musikkritikker av ikke-instrumental musikk er ofte tekstene nøye diskutert, mens dette ikke skjer i like stor grad i nyere kritikker. I *Rolling Stones* anmeldelser av «Harvest» (1972) og «After the Gold Rush» (1970) mener de for eksempel at Neil Young ikke er like tekstlig skarp som på tidligere utgivelser, og også Bob Dylan fikk i sin tid kritikk av kritikeren Bob Dawbarn for det tekstlige innholdet i hans kanskje mest definerende låt, «Like A Rolling Stone», fra det i dag genierklærte albumet «Highway 61 Revisited» (1965). Tekstlig innhold kan også være et spørsmål om intensjonalitet, som vi kommer tilbake til senere.

Weisethaunet viser også til litteraturviteren Thomas Andersens litteraturkritiske kriterier, som til en viss grad kan være relevante også for musikkritikk. Andersen opererer med fire forskjellige kriterier for litterær kvalitet. Det første er det moralske eller politiske kriteriet, som til dels bygger på kulturradikal og marxistisk tradisjon, og også blir brukt normativt: Andersen peker på en viss utvikling av livssynskritikk innad i kritikertradisjoner (Weisethaunet 2008), det vil si at kritikerne har lagt normative føringer for hvordan et kulturelt verk skal vurderes. I litteraturkritikken kan dette vise seg problematisk om

kritikeren har problemer med å skille teksten fra forfatteren. Dette kan også overføres til musikkritikken da en kritiker uten stor vanskelighet kan innta en normativ holdning til hvorvidt artisten gjør det riktige, det være seg i bruk av instrumenter eller produksjon eller tekstlige kvaliteter kritikeren reagerer på. Igjen har vi med intensjonalitet å gjøre.

Det andre kriteriet er kognitivt, og begrepet «kognitivt kriterium» er heller en samlebetegnelse for flere andre kriterier enn ett konkret, det vil si at det tar for seg flere ulike aspekter i kritikken «*hvor kritikeren vurderer kunnskapstilfanget i teksten, 'tankekraften eller det intellektuelle nivået'*» (Weisethaunet 2008: 171). Det tredje, det genetiske kriteriet, omhandler de forhold som ikke nødvendigvis finnes i selve teksten, men som ligger forut for den. I de revurderte platekritikkens tilfelle, eksempelvis de nevnte Neil Young-platene, gjelder dette da *Rolling Stone*-kritikerne ikke syntes Young svarte til forventningene. Det var ikke slike plater han hadde gitt ut tidligere, altså har vi med forhold som ligger forut for selve teksten å gjøre.

Til slutt har vi det estetiske kriteriet, som igjen kan deles opp i tre kategorier. Disse er *kompleksitet, integritet og intensitet* (Weisethaunet 2008). Man kan med letthet se at disse kategoriene også lar seg overføre til musikkritikken; man snakker ofte om integritet og kredibilitet i musikken, og intensiteten måles gjennom det følelsmessige uttrykket i vokalen og heller vage begreper som «groove» og «feeling». I de revurderte platekritikkens tilfelle kan man argumentere for at *Rolling Stone*-kritikerne ikke syntes noe særlig om den nyvunne country-estetikken til Neil Young, den mer hardrockbaserte estetikken med backingbandet Crazy Horse på «Everybody Knows This Is Nowhere» (1969) var «bedre».

Men man kan ikke dvele for mye ved disse kriteriene. Musikken i seg selv er i stadig endring. Vi har et såpass fragmentert musikkfelt i dag at det sier seg selv at ikke alle disse kriteriene vil fungere for å vurdere alle de forskjellige uttrykkene. Som Weisethaunet sier det: «*I og med at musikken endres, følger det at musikkritikkens kriterier også er i endring*» (2008: 167). Musikken er i endring, kritikken er i endring, og innad i det musikkritiske feltet vil man også uunngåelig måtte bukke under for andre maktfaktorer. Blant annet vil man med tiden utvikle en «felleskulturell forståelse» av hvilke kriterier som egentlig teller mest, ifølge Weisethaunet:

*«Hva enkelte kritikere har ment, spiller ikke alene en avgjørende rolle, også publikums smak vil påvirke disse kriteriene gjennom en eventuell felleskulturell forståelse – populærmusikken var ikke lenger den samme etter The Beatles -, og også kritikere vil justere sine oppfatninger i henhold til hendelsene i musikkulturen. En kan derfor også si at musikk får 'kulturell betydning' som en del av et kollektivt minne. Med andre ord er 'popularitet' også et kriterium som vil bidra til å endre resepsjonen av en artist eller musikkform, også blant kritikere» (Weisethaunet i Knapskog & Larsen 2008: 191-192)*

Med andre ord kan endring i kriterier, og bred enighet om hvilke artister som er verdt å høre på, være et resultat av en felleskulturell forståelse i den grad at kritikere selv har måttet moderere seg i forhold til den allmenne opinionen – ved å akseptere at platens popularitet kan telle like mye som deres egen subjektive oppfatning.

#### **4.5 Autentisitet og intensjonalitet**

De to begrepene i denne mellomtittelen vitner om noen kriterier som er ekstremt lite håndfaste, men som har vist seg å være dess viktigere for musikkritikere. Hans Weisethaunet har skrevet om autentisitetsfenomenet i flere publikasjoner. Et av poengene hans er at både rockkritikk og jazzkritikk i utgangspunktet fokuserte på at begge disse kunstformene sprang ut fra en viss «annerledeshet» (Weisethaunet 2008). I tilfellet jazz handlet dette om rase. I jazzkritikken ble gjerne autentisitetsbegrepet koblet opp mot musikernes etniske bakgrunn – den «ekte» jazzen ble spilt av svarte, og når hvite utøvere som Paul Whiteman ble markedsført som en av de mest eminente jazzmusikerne på feltet ble det blest om hvorvidt han kunne kalles «ekte» eller ikke. Franskmannen Hugues Panassié skrev i boken *Le Jazz Hot* i 1934 at Whitemans musikk knapt kunne kalles ekte da den kun var en blek kopi av det afroamerikanske utøvere hadde gjort før ham (Weisethaunet 2008). Kritikere så det dermed etterhvert nødvendig å definere og løfte fram den «autentiske» jazzmusikken. Denne stadige forfektingen av det autentiske gjorde seg etterhvert gjeldende i hele det musikkritiske feltet, og band som The Rolling Stones ble avfeid av flere kritikere og konsertarrangører da de ikke spilte autentisk blues, de var heller bleke kopister. Man kan i det hele tatt påstå at autentisitet som et kriterium faller inn under det kriteriet vi tidligere har betegnet som «integritet», altså kan autentisitet sies å være et rent estetisk kriterium. I utgangspunktet kan autentisitet regnes for å være et

begrep forankret i folkemusikken og *negro spirituals*, men også i dag snakker man om autentisitet og ekthet som kriterier, så å si, for musikkens verdi, også i det populærmusikalske feltet.

Men også autentisiteten som begrep kom til å bety noe annet med tiden, og rent overfladiske kvaliteter i en poplåt kom til å bety like mye som ekteføyte intensjoner. Her kommer vi til det andre punktet i overskriften, intensjonalitet, som i bunn og grunn har lite med musikken å gjøre: i det litteraturkritiske feltet ville man gjerne stille seg spørsmål om hva forfatteren ville oppnå med verket sitt, hvilken agenda han hadde og hvilke forutsetninger han hadde for å melde det han hadde å melde. Weisethaunet påpeker, med Andersen, at «kritikere ofte synes å ha problemer med å skille mellom forfatterens tekst og forfatterens oppfatninger eller intensjoner utenfor musikken» (2008: 184). Han viser til at litteraturteoretikeren W. K. Wimsatt i sin tid mente at intensjoner var av svært liten relevans om disse ikke var eksplisitte i selve teksten – tydeliggjorde ikke teksten i seg selv noen form for intensjon burde det ikke ha noen relevans hva forfatteren ellers mente.

I musikkens tilfelle vil dette si at kritikere på et visst punkt – og garantert også mange i dag, om enn noe færre – så på artistens intensjoner med musikken som en vesentlig del av hele dennes musikalske uttrykk, selv om musikk ikke i noen særlig stor grad er i stand til å formidle noen form for utenommusikalsk agenda (Weisethaunet 2008). Flere kritikere mente imidlertid dette, blant andre Chris Welch i *Melody Maker*, som tok det som sin hovedoppgave å sette seg inn i artistens intensjoner. Også her til lands tegnet Aftenpostens Tor Marcussen opp en mal for hvordan en rockkritikk helst skulle struktureres, der to av de tre punktene direkte angikk hva artisten forsøkte å uttrykke og hvordan artisten lyktes i å formidle disse intensjonene (Weisethaunet 2008). Vi ser fortsatt eksempler på at artister som har en viss bakgrunnshistorie å fortelle – gjerne om vanskelige oppvekstkår, fengselshistorier eller tilsvarende fascinerende stoff som ikke er like nært for den gjennomsnittlige musikkritiker eller -lytter, gjerne får mer eksponering i media, også i den grad at artistens bakgrunn blir et vesentlig element å trekke fram i en eventuell plateanmeldelse. Begrepet om intensjonalitet kan være relevant når vi tar for oss både Bob Dawbarns kritikk av Bob Dylans «Like A Rolling Stone» (1965), hvor han

gikk teksten i låten grundig til livs, og John Mendelsohn i *Rolling Stone* sin lite flatterende kritikk av Neil Youngs «Harvest» (1972), som virket å ikke forstå hva det egentlig var Young forsøkte å oppnå eller formidle med denne nye stilretningen.

På den andre siden finner vi inautentisitet, som tradisjonelt sett ugjenkallelig henger sammen med det uoriginale og gjerne kommersielle: Simon Frith (2004) viser i sin artikkel «What is Bad Music?» til at inautentisitet ofte har blitt brukt som et bakteppe for å definere hva som er «dårlig» musikk: «*Inauthentic*, that is to say, is a term which may be applied evaluatively within genres which are straight-forwardly, cynically, commercial» (Frith i Washburne & Derno 2004: 28). Inautentisitet blir å regne som en motpol, og står for alt som er dårlig i den aktuelle kritikerens øyne, eller ører.

En annen akademiker som har skrevet mye om autentisitet er Roy Shuker. Han gjør i bøkene *Understanding Popular Music* (1994) og *Popular Music. The Key Concepts* (1998) rede for forskjellige måter å se dette begrepet på. Et interessant poeng han reiser er en dikotomi mellom autentisitet og økonomi, en tese om at ekte musikk og den store pengemaskinen er evig gjensidig utelukkende motpoler. Shuker mener at autentisitet som utgangspunkt består av en lang rekke motsetninger: mainstream mot uavhengig musikk; pop mot rock; og kommersialisering mot kreativitet (Shuker 1994: 36). Som en del av denne polariseringen ligger det til grunn en slags «*cyclical theory of musical innovation as a form of street creativity, versus business and market domination and the co-option of rock*» (Shuker 1994: 36). Man vil med andre ord kunne skissere opp et felt med autentisk musikk og et felt med markedskreftene, og se at disse kjemper mot hverandre i evig tid, ifølge Shuker (1994). Dette vil etterhvert kulminere i en syntetisk produsert autentisitet fra markedskreftenes side, «*styles and tastes are synthetically produced for a deliberately stimulated mass market*» (Shuker 1994: 250). Som et tilleggspoeng til dette står Shuker fast på at det tradisjonelt har vært snakk om mer autentisitet hos utøvere av folk-, blues- eller rootsmusikk enn hos disse sjangrenes kommersialiserte former (Shuker 1998).

Shuker ser også på betydningen av originalitet og personlig kreativ kontroll som en forutsetning for autentisitet. I ordets vanlige betydning inneholder det en antagelse om at musikkutøverne har gjort det kreative arbeidet på egenhånd, og at det finnes et

fullstendig originalt og kreativt element så vel som konnotert seriøsitet, oppriktighet og særegenhet (Shuker 1998: 17). Det er musikerens egen rolle som skal stå i sentrum til tross for at andres input blir anerkjent. I tillegg gjenkjenner han at det kan finnes flere typer autentisitet som henger sammen med forskjellige subkulturer eller små samfunn. Ikke minst er motkultur viktig: Shuker nevner at ledende amerikanske kritikere som Robert Christgau, Dave Marsh og Jon Landau har understreket en sammenheng mellom autentisitet, kreativitet og en spesifikk politisk bevegelse i 60-tallets protestkultur (Shuker 1998).

Shuker erkjenner at autentisitet også i dag fortsetter å spille en viktig rolle ideologisk sett; da begrepet hjelper til med å skille mellom spesifikke former for musikalsk kulturell kapital (Shuker 1998: 18). Det har også sin plass i diskusjonen rundt nye former for studioproduksjon: studiomusikere, sampling og nye former for opptaksteknikker, som spesielt er tilfellet i hip-hop.

Steve Jones og Kevin Featherly (2002) skriver om autentisitet at det er et velbrukt begrep i all form for populærmusikalsk kritikk, uten at det dermed finnes en fasit på hva begrepet skal inneholde:

*«Authenticity is simultaneously the most invisible and most opaque of the concerns that occupy popular-music critics, yet it is referred to or implied in almost all popular-music criticism. Since the job of the music critic is [...] to convince readers that particular music is good or bad [...] and since standards are difficult to come by in popular music, critics often refer to authenticity as a measure of aesthetic soundness, to bolster their opinion. In numerous ways, critics claim that music is either 'authentic' or 'inauthentic'. Some contradict themselves»* (Jones & Featherly i Jones 2002: 31-32).

Videre skriver disse om en håndfull respekterte kritikeres egne syn på, og oppfattelser av, autentisitet, med det som mål å forsøke å finne en fellesnevner mellom dem. Nat Hentoff, som i sin tid skrev for flere forskjellige publikasjoner, inkludert New York Times, The New Yorker, The Village Voice og Down Beat, tok sitt utgangspunkt i historiske forutsetninger og hevdet at en artist ikke kunne påstå å være autentisk uten en historisk kontekst som bakgrunn (Jones & Featherly 2002). En såkalt «return to the roots» sammenfalt i stor grad



med Hentoffs autentisitetsoppfattelse. Imidlertid skrev han senere om muligheten for en mer personlig og individuell autentisitet som kunne oppnås ved en form for selvrealisering og det å uttrykke seg selv, og gikk således noe tilbake på det han tidligere hadde ment: man trengte ikke nødvendigvis gå «back to the roots» så lenge man var tro mot seg selv (Jones & Featherly 2002). Han eksemplifiserte dette med «etnisk autentisitet», og mente at afroamerikansk ungdom som bygde musikken sin på kulturelle røtter fra Afrika teknisk sett ikke ville være *kulturelt autentiske*, men de ville imidlertid være *personlig autentiske* (Jones & Featherly 2002: 33).

Robert Christgau, en av de første profesjonelle rockkritikerne som fortsatt holder seg aktiv via sine nettsider, hvor han stadig publiserer nytt stoff, lente seg også mot populærmusikkens historiske forutsetninger som et utgangspunkt for å måle nåtidig autentisitet (Jones & Featherly 2002). Christgau var også opptatt av rockens røtter som en katalysator for autentisitet, men gikk gjerne i bresjen for å holde musikalske og politiske verdier adskilt: han mente at rockens suksess, med autentisitet som et biprodukt, kan vi anta, var et resultat av dennes rent musikalske verdier og forutsetninger heller enn de politiske.

Lester Bangs er den siste kritikeren Jones og Featherly har tatt for seg. Bangs skrev for Creem og Rolling Stone, og er viden kjent for sitt bidrag til utviklingen av det rockkritiske feltet. For Bangs hang autentisitetsbegrepet ugjenkallelig sammen med fankultur – Bangs skrev for det meste med utgangspunkt i sin egen fan-status – og autentisitet ble dermed en nokså personlig og individuell ting (Jones & Featherly 2002). Det handlet om å finne seg selv i en plate, og slik ble også Bangs selv oppfattet som autentisk av leserne og de musikkfansene som hadde samme erfaringer som ham: «*His writing resonated not because of any claims he made for the authenticity of the music he wrote about, but because of the authenticity he evoked by interacting with experiences familiar to the popular-music audience*» (Jones & Featherly 2002: 35).

Det finnes i det hele tatt mange forskjellige måter å se og tolke autentisitet på, og Allan Moores innfallsvinkel, i sin artikkel «Authenticity as authentication» (2002), er at det finnes en tredeling av forskjellige autentisiteter som alle har sitt utspring i de helt personlige

erfaringer. Autentisitet er for Moore mest nyttig hvis man ser på det som en konstruksjon man selv gjør mens man lytter til musikken (Moore 2002: 210). Utgangspunktet for Moores tese er at man ikke burde se på *hva* som blir autentisert, men *hvem*. Med det mener Moore (2002) at man bruker den musikken man finner autentisk til å autentisere *seg selv*, og at autentisitet er ikke innskrevet i, men tilskrevet, en artist eller en utgivelse. Moores tredeling av begrepet består av førstepersons autentisitet, tredjepersons autentisitet og andrepersons autentisitet. Skillet går mellom utøveren/artistens autentisitet, publikums autentisitet og en fraværende andreparts autentisitet – som igjen kan overføres til tanken om et forestilt fellesskap. Disse tre vil nødvendigvis til dels overlappe (Moore 2002). Moore konkluderer med at akademisk diskusjon om autentisitet i populærmusikk bør skifte fokus fra artistens intensjoner, til hvorfor publikum finner en spesiell framførelse, utgivelse eller artist autentisk (Moore 2002: 221).

I hvilken grad har autentisitet med hvilke artister som blir kanonisert å gjøre? De fleste av figurene innen den klassiske rocksjangren blir regnet som autentiske i form av å gi uttrykk for å være en del av nettopp den klassiske rocksjangren. Vi ser at autentisitet er et elastisk begrep, og i neste delkapittel vil vi se litt videre på hvordan begrepet kan bli brukt på forskjellige måter når det settes i sammenheng med tre vidt forskjellige musikkutøvere.

#### **4.6 Skiftende autentisitetsbegrep**

Jeg vil i dette underkapittelet belyse tre svært forskjellige artister som alle har blitt oppfattet som autentiske på vidt forskjellige måter, og således understreker hvor elastisk og lite statisk begrepet egentlig er. Neil Young er valgt ut på grunn av sine stadige stilsifter, David Bowie som et eksempel på en totalt iscenesatt persona som allikevel blir oppfattet autentisk i form av å være seg selv, og Rick Ross som et eksempel på en gangsterrapper som har blitt avslørt som å ikke være den gangsteren han har gitt seg ut for å være – men til tross for dette høster gode kritikker og salgstall.

##### ***Neil Young: autentisiteten på tvers av stilsifter***

Neil Young er en av verdens mest anerkjente artister, og spesielt hans flere album på slutten av 60-tallet og utover 70-tallet blir til stadighet trukket fram på lister over de beste album gjennom tidene. Men Young har ikke alltid hatt den samme legendestatusen som han har i

dag, og en del av musikken hans blir mye bedre mottatt nå, i kjølvannet av kanoniseringen av hans person, enn da den kom ut for første gang. Hans tredje og fjerde soloalbum, «After the Gold Rush» (1970) og «Harvest» (1972), er i dag begge deler av en generell konsensus om hvilke album som fortjener klassikerstatus, og blir gjerne nevnt som en passende inngangsportal til Youngs øvrige katalog. De solgte begge bra, og ble godt mottatt av Youngs tilhengere, men ikke alle kritikerne var like begeistret. *Rolling Stone* mente at enhver som ville finne på å påstå at «After the Gold Rush» var god musikk ville lure seg selv (Winner 1970), og et av få lyspunkter ved «Harvest» var at Young fortsatt sang «awful pretty» (Mendelsohn 1972). Noen tiår senere, i 2003, satte det samme bladet disse platene på henholdsvis 71. og 78. plass på sin liste over de 500 beste albumene noensinne. Den nettbaserte musikkavisen Pitchfork ga re-utgivelsene av de samme platene henholdsvis karakterene 10 og 9.1 av 10. Hva hadde skjedd i mellomtiden?

Young har alltid leflet med forskjellige sjangre og stilarter, og man kan spekulere i om dette i seg selv har spilt en rolle i den kanoniseringen han uten tvil har vært gjenstand for med årene – han har alltid vært kompromissløs nok til å ikke finne seg i forventninger eller hva hans tilhengers erfaringer med den tidligere musikken hans skulle bety, han har i stor grad kjørt sitt eget løp. Det har ikke alltid gått på skinner – Young, som mange andre artister fra hans generasjon, slet litt med å holde koken på 80-tallet, og verken kritikere eller fans var særlig begeistret for electroalbumet «Trans» (1982) eller femtitalispastisjen «Everybody's Rockin'» (1983). Han har imidlertid for det meste opplevd rungende respons også når han har eksperimentert. Han ga sågar i 2010 ut albumet «Le Noise», som kun bestod av vokalsporene hans og en ugjenkjennelig forvrengt gitar, til gode kritikker og responser. *Rolling Stone* plasserte albumet på nr. 20 i sin liste over de beste platene fra 2010. Med dette i bakhodet var det få som stilte seg spørsmål ved hvorvidt Young var «ekte» eller ikke da han gikk fra å være countrycrooner («Harvest», 1972) til hardrocker («Rust Never Sleeps», 1979) til foregangsmann for grungerocken («Ragged Glory», 1990).

Men så har vi kroneksempelen på Youngs uovertrufne *autentiske* patos, nemlig albumet «Tonight's the Night» fra 1975. Spilt inn i tung blandingsrus over, stort sett, en sekstimers studioanse, er albumet fullt av stemmesprekker og feilaktige gitarakkorder. Men det var likevel *noe* her som talte både til publikum og kritikerne, og det blir gjerne

oppsummert som en form for råskap, en ekthet som ikke tidligere hadde fantes i verkene hans, en fullstendig *autentisitet*. Young var ærlig her, han var seg selv på godt og vondt, og med det skrev han noen av sine mest bejublete låter. Hugh Barker og Yuval Taylor mener at albumet representerer Young på sitt mest autentiske, og kanskje mest kanoniske – den var «*the rawest, most fucked-up, and most 'honest' rock record of its time*» (Barker & Taylor 2007: 204-205). Barker og Taylor (2007) tillegger Young en egen form for autentisitet som han blant annet deler med Bob Dylan – Youngs idé om ekthet og sannhet er å være tro til en selv, og hva enn en selv føler er riktig i tidspunktet. Videre eksemplifiseres dette med at den formen for autentisitet man finner i «Tonight's the Night» henger sammen med en gjenkjent autentisitet hos lytterne: en råskap som handler om å vise essensen av det man synger om eller plages av ved å eksponere nervene til det fulleste – i Youngs tilfelle ved å ikke bry seg videre om alle feilene i innspillingen.

Platen var et eksempel på det Barker og Taylor kaller en «*fuck-everything attitude*» – en destruktiv, sår og slurvete tilnærming til musikkhåndverket som ble delt av flere andre artister på 70-tallet: Barker og Taylor nevner Sly and the Family Stones «There's A Riot Goin' On» (1971), The Rolling Stones' «Exile on Main Street» (1972), Big Stars «Sister Lovers» (1978) og Pere Ubus «Dub Housing» (1978) (Barker & Taylor 2007). Denne holdningen til musikken kulminerte senere i punkrocken. Youngs tilsvarende til dette var å legge grunnlaget for grungerocken med den andre halvdel av hans «Rust Never Sleeps» fra 1979 – en hard, særdeles roket utgave av Young, men fortsatt milevis fra den inderlige ensomheten i «Tonight's the Night».

I listene vi tidligere har tatt for oss, fra Rolling Stone og NME, har Young kommet relativt godt ut av det, dog har han aldri vært helt i toppsjiktet av listene. Platen som går mest igjen i disse listene er «After the Gold Rush» (1970), som er notert i alle tre listene hos Rolling Stone (med plasseringene 71 i 1987, 77 i 1997 og 71 i 2003) og tre av listene hos NME (med plasseringene 69 i 1974, 66 i 1993 og 80 i 2003). Merk altså at denne er med i listene til Rolling Stone til tross for deres første resepsjon av denne, en oppjustering som kan vitne om både endringer i redaksjonen og endringer i hvilke kriterier kritikerne har lagt vekt på med tidene. Den nest mest noterte er nevnte «Tonight's the Night», med to noteringer (26 i 1987 og 46 i 1997) hos Rolling Stone og

en (nummer 60 i 1993) hos NME. Det er kanskje naturlig at Rolling Stone har trykket denne mer til sitt bryst enn NME har, da den har bygd seg opp en nærmest mytisk autentisk aura, et portrett av Young på sitt aller såreste og mest desperate. «Harvest» (1972) har én notering i hvert av magasinene, henholdsvis plass 78 i 2003 hos Rolling Stone og plass 60 i 1993 hos NME. Youngs andrealbum «Everybody Knows This Is Nowhere» (1969), hans første samarbeid med Crazy Horse, fikk to plasseringer (53 i 1974 og 63 i 1993) hos NME. Til slutt har vi «Rust Never Sleeps» (1979) og «On the Beach» (1974) med en plassering hver i Rolling Stone, henholdsvis plass 66 i 1987 og plass 94 i 1997.

Youngs mest kanoniserte verker i vårt utvalg er altså «After the Gold Rush» og «Tonight's the Night», noe som ellers stemmer godt overens med hvilke av hans utgivelser som vanligvis blir trukket fram i slike sammenhenger – ikke minst er disse gjerne de platene som oftest blir benyttet til å eksemplifisere essensen av Young, på sitt mest autentiske.

Neil Young fremstår som en artist som til alle tider har blitt oppfattet som autentisk til tross for sine mange stilskifter, kanskje med unntak av de litt for mange slike skiftene på 80-tallet, da han ikke helt visste hvor han skulle gjøre av seg. Slik har han også holdt seg relevant i musikklandskapet, og viser således at det fortsatt finnes diskurser hvor autentisitetetsbegrepet har en betydning i dag.

### ***David Bowie: den inautentiske auteuren***

David Bowie er, igjen, en universelt hyllet artist både av kritikere og fans. Bowie er et godt eksempel på en artist som gjennom hele sin karriere har iscenesatt seg selv med stadig nye scenepersonaer og på den måten, i ordets rette forstand, vært grunnleggende inautentisk, uten at det egentlig har gått ut over det autentiske imaget hans. Man har aldri hatt grunn til å tvile på at Bowie er seg selv, selv om han sjelden egentlig er det: på scenen har han ikledd seg alter ego som «Ziggy Stardust», «Aladdin Sane» og karakteren «The Thin White Duke». Konseptalbumene hans var i stor grad gjort i rollen som disse karakterene – hans gjennombrudd kan sågar sies å være med albumet «The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars» (1972) – og han var også i stor grad med

på utviklingen av *glamrock*-scenen, som satte det teatraliske ved en sceneopptreden, med absurde kostymer, frisyre og sminke, i høysetet. Bowie har i tillegg til enhver tid utfordret tradisjonelle rammer om seksualitet og androgynitet – med stort fokus på visualitet og estetikk – noe som også kan sies å være med på å styrke hans personlighet på tvers av de forskjellige karakterene hans, og med det underbygge hans autenticitet.

Bowie kommer altså fra en tradisjon av musikere som stiller det teatraliske først, uten at det nødvendigvis har noe å si for kvaliteten på musikken. Hugh Barker og Yuval Taylor (2007) mener at artister som Madonna og Bowie i store deler av sine respektive karrierer ikke har måttet bry seg med spørsmål om hvorvidt de er «ekte eller falske», da autenticitet på sett og vis sjelden er en problematikk når vi har å gjøre med artister som bevisst benytter seg av en teatralisk tilnærming til musikkhåndverket, og stadig fremstiller seg via forskjellige scenepersonaer. (Barker & Taylor 2007: 244). Dette kan nok stemme, men det konnoterer at Bowie på sett og vis ikke er autentisk, noe som er vanskelig å stille seg bak. Det teatraliske er en stor del av ham, men dette inngår i hans rolle som avantgardistisk auteur i feltet, noe som snarere gjør ham *mer* autentisk.

For å forsøksvis forklare Bowies noe uvanlige form for autenticitet kan vi med andre ord se til et par teorier om auter i musikkfeltet. Det var først på 1960-tallet at kritikere begynte å benytte auteurbegrepet om musikere. Tidligere hadde det vært et begrep for filmskapere eller forfattere, med en slags definisjon, eller i det minste bakgrunn, i konsepter som kreativitet og estetisk verdi (Shuker 1998), konsepter vi ellers i stor grad forbinder med autenticitet. Det var populærkultur-akademikeren John Cawelti som i sin tid foreslo å overføre auteurbegrepet til øvrig populærkultur i tillegg til film: «*In popular music, for example, one can see the differences between pop groups which simply perform without creating that personal statement which marks the auteur, and highly creative groups like the Beatles who make of their performance a complex work of art*» (Cawelti, 1971: 267, sitert i Shuker 1994: 112). Cawelti mente med andre ord at det fantes et utgangspunkt for å definere enkelte musikere som mer auteurmateriale enn andre, og dette hadde mye med kreativitet og personlighet å gjøre. Shuker mener at både kritikere og musikktilhengere til dels er enige om en rekke kriterier som definerer en auteur:

*«[T]he ability of the auteur to break new ground, innovating, crossing or blurring genre boundaries; the ability to perform their own 'original' material, especially by writing their own songs; the exercising of a fair measure of control over various facets of the production process; and the holding of some sense of personal overarching vision of the music and its relation to the canon.» (Shuker 1994: 114)*

Av dette kan vi lese to ting: til tross for det noe svevende autentisitetsbegrepet henger det ugjenkallelig sammen med auteurkonseptet – alle disse kriteriene er kvaliteter vi kjenner igjen på leting etter autentisitet i populærmusikken. For det andre oppfyller Bowie, ifølge både kritikere og tilhengere, samtlige av disse kriteriene, og er, på alle måter, en auteur – men hans iscenesettelse av seg selv som andre karakterer kan kanskje for noen bryte med dette synet. Det er en vanskelig balanse mellom den klassiske autentisiteten og den ekstravagante, teatraliske auteurens framstilling av denne.

Disse kriteriene, i følge Shuker, opphøyer auteuren til en ikonisk størrelse, en nær mytisk skikkelse i musikken (Shuker 1994: 114) – og mytebygging er jo også en stor del av Bowies iscenesettelsesprosjekt. Philip Auslander (1999) mener Bowies hele person strider mot den vanlige oppfattelsen av autentisitet – med alle sine virkemidler, inkludert hans seksualitet – men at han oppnår en helt egen form for distinktivitet og særegenhet på grunn av dette, begge kriterier vi vet henger godt sammen med autentisitetskonseptet. Simon Frith (2007) er inne på noe av det samme, og mener at man kan sette kunstigheten til Bowie, eller snarere ettermålet av den, opp mot tradisjonelle autentisitetsoppfatninger:

*«Against the authentic genre, for instance, we can pitch a tradition of artifice: some pop stars, following up on David Bowie's and Roxy Music's early 1970s work, have sought to create a sense of themselves (and their listeners) as artists in cool control.» (Frith 2007: 260)*

Frith mener slik jeg ser det at den kunstigheten artister som Bowie og Roxy Music i utgangspunktet benyttet seg av i håndverket sitt har lagt grobunn for andre artister som prøver på det samme, og slik får de første som var ute med å gjøre dette en tilbakevirkende autentisitetseffekt. Frith legger til at man ofte må søke en mellomting mellom autentisiteten og kunstigheten hvis man på best mulig måte skal undersøke

enkelte sjangre: for eksempel ligger det i punksjangerens vesen at man, for å forstå sjangeren, også må forstå samspillet mellom disse polene (Frith 2007).

Auteurteori innebærer en slags distansering fra populærkulturen. Jeg vil heller definere auteurer innen rockmusikk som å fremdeles være en del av populærmusikken, men innen et eget underfelt av dette. Shuker (1998) er også til dels enig i dette, da han henviser til kriteriet om å være fullstendig ansvarlig for sitt eget produkt – han vedgår at det også innen populærmusikken finnes rom for å uttrykke noe eget og unikt. Teorier om auteurer innen populærmusikken vil til dels sammenfalle med avantgarden, i utgangspunktet et begrep brukt for å beskrive et kulturelt verk som sprenger grenser og er eksperimentelt og eget, uten å miste integritet. Dag Østerberg (2009) foreslår at det finnes en rekke populærmusikalske artister og rockeband som passer disse kriteriene, band som «overskrider musikalske former og formler som får mennesker til å underkaste seg» (Østerberg 2009: 452). Bowie blir av Østerberg nevnt som en av disse artistene, som han opphøyer til noe mer enn kun «underholdningsartister». Skillet mellom avantgarden og det «vanlige» var tradisjonelt et skille mellom kunst og underholdning, men da rockemusikken sakte men sikkert tok opp de avantgardistiske verdier i seg var ikke dette skillet like klart lenger, og avantgarde er i dag et begrep man gjerne bruker om nyskapende musikk overhodet.

I listene vi har sett på er Bowie godt representert. Også Bowie har, som Young, vært gjenstand for både opp- og nedjustering med tidene, men noen av platene hans holder seg nokså stabile i rangering. Vi tar først for oss plasseringene hans i Rolling Stones lister, og her er det tre album som er nevnt: «The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars» (1972) (med plasseringene 6 i 1987, 55 i 1997 og 35 i 2003), samlealbumet «Changesonebowie» (1976) (nummer 96 i 1987), og «Hunky Dory» (1971) (med plassering 25 i 1997). Til sammenligning er det hele syv Bowie-plater i NMEs lister, mulig som et resultat av geografisk subjektivitet. Disse er «Hunky Dory» (plassering 18 i 1974, 38 i 1993 og 43 i 2003), «The Rise and Fall of Ziggy Stardust...» (nummer 27 i 1974 og 40 i 1993), «The Man Who Sold The World» (1970) (plassering 57 i 1974), «Low» (1977) (plassering 15 i 1985, 67 i 1993 og 26 i 2003), «Young Americans» (1975) (nummer 36 i 1985), «'Heroes'» (1977) (63 i 1985, 86 i 2003), og



«Station to Station» (1976) (med plassering 65 i 1985).

Av dette kan vi lese at ikke bare er Bowie bedre representert, eller mottatt, i den britiske musikkpressen, men det var mer populært å forsøke å kanonisere ham via en listeprosess på 80- og 90-tallet enn det var i 2003, og kanskje også i dag. De mest listede er «The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars» med fem plasseringer og «Hunky Dory» med fire. Disse to blir også til stadighet nevnt som de typiske Bowie-platene, og er således nokså trygge valg.

David Bowie er nok absolutt en del av en populærmusikalsk kanon i dag, og spørsmålet om autentisitet i hans tilfelle blir av en annen art enn det blir hos mange andre artister – Bowie befinner seg både i et populærmusikalsk og et avantgardistisk felt, og hans avantgardistiske og auteuristiske tilnærming til musikken har gjort ham autentisk på en helt *egen* måte.

### ***Rick Ross: hip-hop og sjangerspesifikk autentisitet***

«Rick Ross slår hull på myten om oppriktighet i rap», skriver musikkjournalisten Martin Bjørnersen i Morgenbladet 30. juli 2010. Et slikt utsagn vekker konnotasjoner hos de fleste raplyttere: det finnes sannsynligvis ingen annen sjanger hvor autentisitetskriteriet tradisjonelt sett har hatt en så absurd høy stjerne som i hip-hop. Utgir en rapper seg for å være noe han ikke er, for eksempel om han påberoper seg å være kjent med kriminalitet og gjengvirksomhet om han ikke er det, får han høre det, og mister gjerne enorme mengder fans uavhengig av kvaliteten på musikken hans. «Keepin' it real» har tradisjonelt vært et viktig omkved for hip-hop-tilhengere.

Rapperen Rick Ross ble for noen år siden avslørt som å ikke være autentisk i sitt uttrykk – til tross for at de fleste tekstene hans handlet om dopsalg og kriminelle aktiviteter kom det for en dag at Ross hadde en fortid som ansatt i fengselsvesenet, et bilde som brøt totalt med det mange gangsterrap-entusiaster kunne godta. Ross imøtekom ikke anklagene, han fokuserte nærmest enda mer på kriminelle temaer i sine nye tekster enn før. Hans siste plate «Teflon Don» (2010) har mottatt strålende kritikker, men i enkelte kretser blir ikke musikken satt pris på fordi personen Ross ikke opptrer «ekte» nok. Det er snakk om gamle regler for

sjangermessig autentisitet som gjerne kommer i veien for resepsjonen av de musikalske kvalitetene ved utgivelsen.

Hvorfor det er slik kan det være flere årsaker til, og for å finne ut av disse kan det være nyttig å se på historien bak sjangeren og hvilken målgruppe den retter seg mot. Vi har såvidt vært inne på spørsmålet om autentisitet med bakgrunn i negro spirituals og 60-tallets borgerrettighetsbevegelse tidligere, og det er mye denne formen for autentisitet som oppstod i rapmusikken på 80-tallet: det handlet, i utgangspunktet, om et rasespørsmål. Man skulle være en stolt svart person, med alt det innebar av kulturelle og historiske forutsetninger og erfaringer, for å være «ekte». I Murray Forman og Mark Anthony Neals *That's The Joint! The Hip-Hop Studies Reader* skriver R. A. T. Judy i artikkelen «On the Question of Nigga Authenticity» om hvordan «nigga»-begrepet siden 80-tallet har hengt sammen med framveksten av hip-hop og spesielt den hardere varianten kalt «hardcore rap», etter å ha blitt brukt som et nedsettende begrep om svarte helt siden slaveriets dager (Judy 2004). Autentisiteten i hip-hop har tradisjonelt vært av samme art som autentisiteten i blues, men har med tiden utviklet seg i en annen retning, til å omfatte både kriterier som politisk og sosial bevissthet og dette med å være seg selv, originalitet, kreativitet, og å – på tvers av oppfatninger om hva dette egentlig innebærer – være en «real nigga». Hip-hop var den nye svarte musikken, og det var derfor mange hvite utøvere av sjangeren som ikke ble sett på som autentiske i sjangerens begynnelse – på samme måte som The Rolling Stones i sin tid ble anklaget for å være falske da de spilte svart musikk, uten de kulturelle og historiske forutsetninger man mente var nødvendig for å utøve noe slikt.

Men som med andre sjangre, og som med det populærmusikalske feltet forøvrig, har det også innad i hip-hop fantes et skille mellom forskjellige former for autentisitet som samsvarer med forskjellige former for hip-hop. Dette skillet har med tiden blitt visket noe ut, men på 90-tallet fantes det i alle fall en verden av forskjeller i musikalsk tilnærming, og oppfattelse av autentisitet, mellom USAs østkyst og vestkyst. I media virket dette som en ren krig, og til en viss grad var det også det da uenighetene løp parallelt med de kriminelle gjengmiljøene på begge sider. På østkysten hadde man en forestilling om at New York var et slags symbolsk sentrum for hele sjangeren, da det var her det hele

startet, og på 90-tallet ble dette hegemoniet utfordret av vestkystartister som Snoop Dogg, Ice Cube, NWA og Warren G (Neal 2004). Dette var ikke kun en kamp om hvem som lagde den beste hip-hopmusikken, det var også en pågående diskurs om hvilken side som var mest «ekte»:

*«At the core of the East Coast versus West Coast conflict was a fundamental belief that the experiences of those on one coast marked them as more authentic – more gangsta, more ghetto, more hardcore – than those on the other. In other words, one 'hood was deemed more authentically hip-hop, and by extension, more authentically black, than the other.»* (Neal 2004: 58)

På denne tiden fantes det altså en til dels svært konkret motsetning mellom kystene i USA, både rent musikalsk og vedrørende synet på hva som var autentisk. Også senere har det vært flere oppfattelse av autenticitet i feltet, der skillet gjerne går mellom «hardcore» gangsterrap og politisk bevisst rap: begge parter har påberopt seg mer autenticitet enn den andre. Spesielt ble den mer radiovennlige og kommersielle hip-hopmusikken som fra midten av 90-tallet vokste fram, med størrelser som Will Smith og P Diddy i spissen, sett på som mindre autentisk enn andre uttrykk. Alan Light (2004) skriver om dette at disse forskjellige formene for hip-hopmusikk i bunn og grunn alltid har fantes og stått i motsetning til hverandre, og at hip-hop er *«first and foremost a pop form, seeking to make people dance and laugh and think, to make them listen and feel, and to sell records by doing so»* (Light 2004: 143). Altså mener Light at kommersialiseringen av hip-hopmusikken ikke nødvendigvis er noe nytt fenomen. Samtidig står han fast på at rapmusikk per definisjon inneholder et politisk element. *«[R]ap is about giving voice to a black community otherwise underrepresented, if not silent, in the mass media. [...] It is still a basic assumption among the hip-hop community that rap speaks to real people in a real language about real things»* (Light 2004: 144). Light mener her at i tillegg til rapmusikkens innebygde dansevennlighet og populærmusikalske rammer, har sjangeren også innprentet i seg en autenticitet i form av å *være* den sjangeren det er, da sjangerens utøvere og eventuelt også tilhengere ser på den som «ekte» fordi den er hip-hop.

Andre har skrevet om hvordan det ikke går uproblematisk hen når man søker å overføre tradisjonelle oppfatninger av autenticitet til hip-hop-feltet. Gavin Mueller (2003) skriver på nettstedet Stylus om hvordan tradisjonelle «rockist values» forvrenger bildet av hva hip-hop

egentlig er, og mener at det kritikerroste hip-hopbandet The Roots representerer et håpløst kompromiss i den forstand – de er trygge, spiller live instrumentet, og passer godt inn i Rolling Stones versjon av hva som er relevant og «gyldig» musikk (Mueller 2003). Man kan tenke seg at Mueller her mener at autentisiteten i hip-hop ikke lar seg analysere med tradisjonelle rockbetingede termer, man må ta utgangspunkt i sjangeren selv for å kunne diskutere den på skikkelig vis.

Man har flere eksempler i hip-hop på artister som iscenesetter seg selv i såpass stor grad at store deler av deres uttrykk må sies å virke «uekte» – for eksempel Eminems rollespill gjennom hele hans karriere, samt Wu-Tang Clans iscenesetting av seg selv som samuraikrigere – uten at noen betvilte autentisiteten til disse artistene av den grunn, og spesielt Wu-Tang Clan er uten tvil en del av hip-hop-kanonen. I nyere tid er et godt eksempel den sørafrikanske rap/rave-gruppen Die Antwoord, som helt åpenlyst fronter en totalt falsk visuell profil og i all enkelthet er et «tulleband». Frontfiguren Ninja, alias Watkin Tudor Jones, har sågar lang fartstid som komiker og performance-kunstner i ymse sjangre. De har allikevel fått masse pressedekning, samt halvgode kritikker, og viser således at autentisitet i sin tradisjonelle forstand ikke nødvendigvis er et krav for det musikalske uttrykket.

Det er imidlertid at viktig poeng at det til dels er utøverne selv, samt tilhengerne av sjangeren, som tradisjonelt har lagt mest vekt på denne sjangerspesifikke autentisiteten. Det finnes nok eksempler på kritikere som har forutsetninger for å benytte denne samme autentisiteten som utgangspunkt for en kritikk – for eksempel om de selv tilhører miljøet i form av å være for eksempel DJ'er eller skribenter med hip-hop som spesialfelt – men i den populærmusikalske pressen forøvrig har nok denne sjangerspesifikke formen for autentisitet gått kritikerne litt hus forbi.

Rick Ross er altså også en artist som har iscenesatt seg selv, og det er det ikke mange kritikere som bryr seg videre om. *«Impenetrability of image, the old signal of hip-hop authenticity, somehow no longer seems to count. Like all great pop music, rap is theater»*, skriver Jon Caramanica (2009) i en artikkel om Ross publisert på The New York Times' nettsider. Dagens hip-hopartister har i stor grad lagt bort gamle uoverenskomster – samarbeid skjer ikke bare på

tvers av kystene, også på tvers av sjangre – og med det har kanskje det gamle kravet til autentisitet i sjangeren blitt svekket noe. Man finner fortsatt eksempler på disse gamle verdiene – kanskje først og fremst i nettfora, hvor Ross har fått gjennomgått betydelig mer enn i den øvrige offentligheten – men disse er helt klart på tilbaketog.

Som tidligere nevnt er det fortsatt lite hip-hopmusikk som har blitt kanonisert på lik linje med øvrig populærmusikk. I listene vi har tatt for oss dukker det kun opp én hip-hoputgivelse blant de hundre øverste plasseringene i alle Rolling Stones lister, og denne er et særdeles trygt og lite eksperimentelt valg, nemlig Public Enemys «It Takes A Nation of Millions to Hold Us Back» (1988). NME har hatt mer velvilje mot sjangeren, og hadde i 1993 tre hip-hopalbum på listen, og i 2003 seks – med nokså stort spenn innad i sjangeren.

Rick Ross kan nødvendigvis sies å være del av noen kanon riktig ennå, men han er en av de aller mest kritikerroste rapartistene de siste årene – og dette til tross for hans ikke-eksisterende forhold til tekstlig autentisitet, noe som kan vitne om at dette kriteriet ikke lenger er like viktig i hip-hop som det tradisjonelt har vært. Hip-hop har blitt populærmusikk, og i populærmusikken forøvrig har det også blitt lov til å leke med virkeligheten. Ikke minst har det at hip-hop har blitt mer kommersialisert og populært med tiden vannet ut autentisitetskravet i sjangeren av den enkle grunn at de «utenforstående», som kanskje ikke har hørt på rap siden begynnelsen, ikke har noe forhold til disse strenge rammene, og musikken og feltet har forandret seg deretter. Det finnes et bastant autentisitetskrav i hip-hop, men dette er i endring, slik både sjangeren og det populærmusikalske feltet forøvrig også er det.

#### **4.7 Oppsummering**

Vi har sett på en rekke forskjellige perspektiver på kanonfenomenet, og eksemplifisert disse med tre utvalgte artister. Med Bourdieu kan vi si at kanoniseringsprosessen tar form av et felt i maktkamp, et felt bestående av musikkritikere med ulike syn på hva som er verdt å kanonisere. Kriterier som legges vekt på vil nødvendigvis være et kompromiss, et resultat av disse stridighetene, noe vi ser eksempler på i praksis med oppstyret rundt hvem som skulle gjøre seg fortjent til å kanoniseres i form av å få en plass i Rockheim Hall of Fame. Kanondannelse kan dessuten i seg selv være et eksempel på en bourdieusk distinksjon. Markowitz (1991) er en av de som mener dette, da produksjonen av kanoner er med på å

definere hvem som har rett til å uttale seg og hvem som ikke har denne retten.

Antti-Ville Kärjä (2006) skriver om en rekke forskjellige former for kanon, som igjen kan overføres til det populærmusikalske feltet. Hans egen lansering, «mainstreamkanonen», vil også kunne sammenfalle med disse, i det minste det som kalles en «innbilt kanon», der et forestilt fellesskap har lagt normene for kanoniseringsprosessen.

Vi har også sett litt på hvilke kriterier musikkritikere har lagt vekt på gjennom tidene i kanondannelsen. Disse har naturlig nok vært i kontinuerlig endring, men kriteriet om autentisitet, eller i det minste kriterier som sammenfaller med det vi forbinder med begrepet, har så å si alltid vært viktige for resepsjonen av ny musikk. Det finnes selvsagt endringer også innad i autentisitetsbegrepet selv, det har sjelden foreligget en fasit på hva som er autentisk eller ekte, og for å eksemplifisere dette har vi tatt for oss disse tre artistene, med forskjellige former for autentisitet.

## 5.0 Konklusjoner

Det er tid for oppsummering. I dette kapittelet vil jeg, med fire enkle punkter, slå fast noen teser vi kan utvinne fra denne teksten, med det som mål å kunne si noe om hvordan både kanon og autentisitetsbegrepet har utviklet seg over tid, og om hvordan det kan komme til å endre seg i framtiden.

***Det finnes en populærmusikalsk kanon.*** Carys Wyn Jones konkluderte med at det *kunne* finnes en populærmusikalsk kanon, og argumenterte både for og mot dette. Vi mener gjennom dette arbeidet å ha dokumentert at det finnes en slik kanon. Det virker ikke kontroversielt å påstå dette lenger, all den tid vi allerede har over tretti års tradisjon med listepraktiser å gjøre – i seg selv et symptom på kanonisering. Denne kanoniseringsprosessen tar form som en maktkamp mellom ulike syn, verdier og kriterier innad i flere felt. Det er kritikerne, og til dels publikum og tilhengere, som står for kanoniseringen. Kanon er ikke statisk, selv om mange av artistene i en populærmusikalsk kanon gjerne blir der lenge. En kanon er et kompromiss, et resultat av interne stridigheter i feltet, og er således et nokså demokratisk konsept, i det minste for de som er involvert i utformingen av den.

På en måte blir det også noe feilaktig å si at det finnes en populærmusikalsk kanon, for det finnes ikke én i den forstand, men flere: all den tid populærmusikken fortsatt kan deles inn i flere forskjellige sjangre vil det også finnes sjangerspesifikke kanoner, med egne kriterier og rammer. Kanondannelsen i hip-hop har for eksempel ikke latt seg påvirke i særlig grad av den overordnede populærmusikalske kanonprosessen, den opererer med sine egne felt og sine egne kriterier, men den er like fullt en del av den – i kraft av å være en del av feltet.

***Autentisitet har spilt en stor rolle i denne kanoniseringen.*** Helt siden man begynte å skrive om kritikk på 1700-tallet stod begrepet om autentisitet, i en eller annen form, sentralt i vurderingen av musikk – enten det ble beskrevet som noe «naturlig», «originalt», eller kanskje «kreativt». Det fantes tidlig et sett med kriterier for hva som ga et verk verdi eller dybde, og disse ble samlet av Werner Braun i 1972. Noen av de viktigste var hvorvidt noe var «ekte» eller «falskt» – med andre ord hvorvidt verket kunne ses på som autentisk eller

ikke.

Autentisitet i populærmusikken har tradisjonelt hengt nøye sammen med en form for sosial bevissthet, både i form av sangtekster og utøverens posisjon utover det musikalske. Om en utøver har hatt et brennende engasjement i Vietnam-krigen, og skrev tekster om politiske spørsmål, ble han / hun gjerne sett på som *autentisk*. I andre sammenhenger, som tidlig i jazzkритikken, var autentisiteten et spørsmål om rase: En hvit utøver ville ikke ha de samme forutsetninger som en afrikansk-amerikaner til å spille jazz med den samme troverdigheten og autentisiteten. The Rolling Stones er også et eksempel på dette, da de fikk tyn i starten av sin karriere for å spille «svart» musikk, uten å ha de kulturelle eller historiske forutsetninger for dette. På samme vis henger autentisiteten i hip-hop i stor grad sammen med begrepet om å være en «real nigga», med all den historie og kultur dette konnoterer. Det ble lenge uglesett å være en hvit utøver i dette miljøet.

***Autentisitet er et elastisk begrep.*** Autentisitet har vært et viktig kriterium i kanoniseringen, uavhengig av konteksten eller sjangeren det er snakk om, men autentisitet er ingen statisk størrelse. Man finner flere forskjellige former for autentisitet, men det vil også innad i disse til enhver tid finnes ulike underkriterier for hva som egentlig kjennetegner og underbygger et autentisk verk. Autentisitet er et dynamisk, *elastisk* begrep, som vil være i endring både over tid og på tvers av sjangre og felt.

Vi har sett på eksempler på artister som, uavhengig av i hvor stor grad de har iscenesatt seg selv og således ikke opptrådt autentisk i begrepets tradisjonelle betydning, har blitt oppfattet som autentiske. Et klart eksempel er David Bowie – som til enhver tid har *spilt* en rolle, men alltid har «vært seg selv» på tross av dette. Musikalske kvaliteter har nok hatt mer å si enn utøverens image i en slik sammenheng, og slik henger autentisitetsbegrepet sammen med konseptet om *auteurs* i populærmusikken – som Bowie, igjen, er et godt eksempel på. Som vi har sett ligger kriteriene for å kalles en auteur tett opp til tradisjonelle kriterier for autentisitet, all den tid de legger vekt på originalitet, kreativitet og det å ha kontroll over sitt eget håndverk, gjerne i form av å skrive sine egne låter.

Vi ser også at en artist fortsatt kan oppfattes som autentisk, selv om denne går gjennom



stadige stilskifter, og vi har brukt Neil Young som et eksempel på dette. Young har gjennom hele sin karriere eksperimentert med forskjellige sjangre og skifter av musikalsk stil, og har, kanskje med unntak av 80-tallet, sjelden blitt sett på som mindre autentisk på bakgrunn av dette. Snarere har det styrket Youngs autenticitet i form av at han alltid har gjort nøyaktig hva han har følt for å gjøre, og med det vært *tro mot seg selv* til det fulle.

Kritikere har hatt forskjellige oppfatninger av autenticitet. Nat Hentoff tok utgangspunkt i historiske forutsetninger, men justerte seg selv ved å mene at det også kunne være nok å være «tro mot seg selv». Robert Christgau var enig i de historiske forutsetningene, men mente likevel at musikalske verdier var en bedre målestokk for autenticitet enn politiske verdier og forutsetninger var. Lester Bangs hadde derimot en svært individuell og subjektiv tilnærming til begrepet, da han mente at det var uomtvistelig forankret i fankultur. Dette betyr både at det er fansen som gir utøverne autenticitet, og at Bangs selv opparbeidet seg autoritet og troverdighet ved å skrive sine kritikker fra et fan-perspektiv.

Begrepet kan slik ses som et tredelt fenomen, med tre forskjellige former for autenticitet – førstepersons, tredjepersons og andrepersons autenticitet, der skillet går mellom utøverens, publikummets og en fraværende andreparts autenticitet, der denne fraværende andrepart gjerne kan kobles sammen med det forestilte fellesskap, og dermed også en forestilt kanon. Allan Moore (2002) lanserte en tese om at man bruker musikken til å autentisere en selv, og at autenticitet snarere er tilskrevet enn innskrevet i en artist eller en utgivelse – igjen, at det er fansen som autentiserer en artist.

Med dette ser vi at selv om autenticitet viser seg å være viktig i kanoniseringsprosessen, er det vanskelig å definere en fasit for hva begrepet inneholder. Tidvis kan det nok også handle mer om en helt subjektiv følelse en kritiker eller tilhenger får av å høre på musikken enn en konkret størrelse forankret i akademiske eller musikkteoretiske begreper.

***Kanonen er i stadig endring som følge av dette.*** Siden vi har som utgangspunkt at autenticitetsbegrepet er viktig i all vurdering av musikk, og at dette begrepet både er elastisk og i stadig endring, vil også den populærmusikalske kanonen være i endring. En populærmusikalsk kanon ti år fra nå vil teoretisk sett kunne inneholde artister og utgivelser

vi kan ha funnet særdeles inautentiske for ti år siden. Den populærmusikalske kanon vil ta opp i seg flere og flere artister fra et stadig bredere sjangerfelt. Vi ser for eksempel at det først var i 2003 at Rolling Stone valgte å inkludere en hip-hop-utgivelse i listene sine.

Musikkfeltet i dag er mer fragmentert enn noensinne, og grensene mellom sjangrene er ikke like klare som de har vært. Det er imidlertid tendenser til at gamle feider og fordommer blir lagt til side til fordel for samarbeid på tvers av sjangre. Slik vil også bestående oppfatninger av autenticitet, og med det av den populærmusikalske kanon, forandre seg.

***Kritikerens rolle kan bli endret av dette.*** Vi lever i en hverdag der kritikerne synes å få mindre makt over forbrukerens konsum av musikk og oppfattelser av autenticitet og kvalitet. Musikken i dag er lett tilgjengelig for alle som har tilgang til internett, og slik vil vi også kunne se framveksten av vurderinger og rangeringer gjort av en ny generasjon av amatørkritikere, gjerne basert på nettet.

Med en slik endring i status vil kritikerne kanskje i fremtiden ikke være i stand til å *sette en agenda* på samme måte som før. Det er derfor rimelig å anta at den populærmusikalske kanonen, og også hvordan autenticitet oppfattes, måles eller defineres, vil gjennomgå en endring: en ny maktkamp i det populærmusikalske feltet, med forskjellige syn og oppfatninger. Ikke dermed sagt at eksisterende kanoniserte utgivelser vil falle ut fra den allmenne oppfattelsen av denne kanonen – The Beatles, The Rolling Stones og Bob Dylan står nok trygt i mange ytterligere år – men en slik kanon vil nok i fremtiden være mer variert, på bakgrunn av et elastisk autenticitetsbegrep og et fragmentert populærmusikalsk felt, med så mange undersjangre at det er vanskelig å holde oversikten.

For å avslutte: Man vil kunne si at autenticitetskriteriet i aller høyeste grad har vært viktig for kanoniseringen av populærmusikken, all den tid dette begrepet lenge har blitt brukt som en målenhet på kvalitet, originalitet og kreativitet i musikken. Men begrepet er dynamisk og flytende, kanonen er i endring, og det kan tenkes at både kritikere og publikum i fremtiden legger mindre vekt på begrepet.

## Litteraturliste

Anderson, Benedict (1996): *Forestilte fellesskap*. Spartacus Forlag, Oslo.

Auslander, Philip (2008): *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*. Routledge, New York.

Bannister, Matthew (2006): «'Loaded': indie guitar rock, canonism, white masculinities». Fra *Popular Music*, vol. 25.

Barker, Hugh og Yuval Taylor (2007): *Faking it. The quest for authenticity in popular music*. Faber and Faber, London.

Bettum, Magnus A. (2011): «De gamle er eldst». Debattinnlegg på dagbladet.no, 31.05.2011.

Bjørnersen, Martin (2010): «Ren eskapisme». *Morgenbladet*, 30. juli 2010.

Bloom, Harold (1994): *The Western Canon. The Books and School of the Ages*. Pan Macmillan, London.

Bourdieu, Pierre (1995): *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax Forlag, Oslo.

Caramanica, Jon (2009): *Beyond Authenticity: A Rapper Restages*.  
[http://www.nytimes.com/2009/04/23/arts/music/23ross.html?\\_r=2](http://www.nytimes.com/2009/04/23/arts/music/23ross.html?_r=2)

Danielsen, Anne (2006): «Aesthetic Value, Cultural Significance and Canon Formation in Popular Music». Fra *Studia Musicologica Norvegica*, nr. 32.

Forman, Murray og Mark Anthony Neal (red.) (2004): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Routledge, New York/London.

Frith, Simon (2007): *Taking Popular Music Seriously. Selected Essays*. Ashgate, Hampshire.

Frith, Simon (2004): «What is Bad Music?» i Washburne, Christopher J. og Maiken Dermo (red.) (2004): *Bad Music. The Music We Love To Hate*. Routledge, New York/London, s. 15-36.

Habermas, Jürgen (1971): *Borgerlig offentlighet*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

Hovden, Jan Fredrik og Karl Atle Knapskog (2008): «Kulturjournalistikken i det norske journalistiske feltet». I Knapskog, Karl Atle og Leif Ove Larsen (red.): *Kulturjournalistikk. Pressen og den kulturelle offentligheten*. Scandinavian Academic Press, Oslo, s. 51-77.

Jones, Steve og Kevin Featherly (2002): «Re-Viewing Rock Writing. Narratives of Popular Music Criticism». I Jones, Steve (red.): *Pop Music and the Press*. Temple University Press, Philadelphia, s. 19-39.

Judy, R. A. T (2004): «On the Question of Nigga Authenticity». I Forman, Murray og Mark Anthony Neal (red.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Routledge, New York/London, s. 105-117.

Knapskog, Karl Atle og Leif Ove Larsen (red.) (2008): *Kulturjournalistikk. Pressen og den kulturelle offentligheten*. Scandinavian Academic Press, Oslo.

Kärjä, Antti-Ville (2006): «A prescribed alternative mainstream: popular music and canon formation». Fra *Popular Music*, vol. 25.

Larsen, Peter (2008): «Musikalsk offentlighet. Bruddstykker av musikkritikkens historie». I Knapskog, Karl Atle og Leif Ove Larsen (red.): *Kulturjournalistikk. Pressen og den kulturelle offentligheten*. Scandinavian Academic Press, Oslo, s. 95-118.

Light, Alan (2004): «About a Salary or Reality? Rap's Recurrent Conflict». I Forman, Murray og Mark Anthony Neal (red.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Routledge, New York/London, s. 137-145.

Lindberg, Ulf og Gestur Guðmundsson, Morten Michelsen, Hans Weisethaunet (2005): *Rock Criticism from the beginning: Amusers, Bruisers & Cool-headed Cruisers*. Peter Lang Publishing Inc., New York.

Markowitz, Robin (1991): «Canonizing the Popular». Tekst skrevet til konferansen *Banality and Fatality*, sponset av CUNY-komiteen for Cultural Studies.

Marsh, David og John Swenson (red.) (1979): *The Rolling Stone Record Guide*. Random House, New York.

Mendelsohn, John (1972): Utitulert kritikk av Neil Youngs «Harvest». *Rolling Stone*, 30. mars 1972.

Moore, Allan (2002): «Authenticity as authentication». Fra *Popular Music*, vol. 21/2.

Mueller, Gavin (2003): «Really Real: Authenticity and Hip-Hop».  
<http://www.stylusmagazine.com/feature.php?ID=260>

Neal, Mark Anthony (2004): «No Time for Fake Niggas: Hip-Hop Culture and the Authenticity Debates». I Forman, Murray og Mark Anthony Neal (red.): *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Routledge, New York/London, s. 57-60.

Shuker, Roy (1994): *Understanding Popular Music*. Routledge, London/New York.

Shuker, Roy (2005): *Popular Music. The Key Concepts*. Routledge, London/New York.

Thorndahl, Jytte (2006): *Canonizing Cultural objects – for what purpose?* Tekst skrevet for CIMUSET-konferanse i Rio de Janeiro, Brasil, 2006.

Washburne, Christopher J. og Maiken Dermo (red.) (2004): *Bad Music. The Music We Love To Hate*. Routledge, New York/London.

Weisethaunet, Hans (2008): «Finnes det kriterier i jazz- og populærmusikkritikk?» I Knapskog, Karl Atle og Leif Ove Larsen (red.): *Kulturjournalistikk. Pressen og den kulturelle offentligheten*. Scandinavian Academic Press, Oslo, s. 167-202.

Winner, Langdon (1970): Utitulert kritikk av Neil Youngs «After the Gold Rush». *Rolling Stone*, 15. oktober 1970.

Østerberg, Dag (2009): «Musikklandskapets forvandling». Fra *Nytt Norsk Tidsskrift*, nr. 03-04.

## Vedlegg

Alle lister hentet fra [www.rocklist.net](http://www.rocklist.net).

1. NME Writers All Time Top 100 – 1974
2. NME Writers All Time 100 Albums – 1985
3. New Musical Express Writers Top 100 Albums – 1993
4. NME's 100 Best Albums – 2003
5. Rolling Stone Top 100 Albums Of The Last 20 Years – 1987
6. Rolling Stone Top 100 Albums – 1997
7. The Rolling Stone Top 500 Albums – 2003 (her legger vi kun ved de 100 øverste plasseringene)

### **1. NME Writers All Time Top 100 – 1974**

Only 99 Were Listed, The 100th Was Chosen By The Readership.

The 100th Was : The Rolling Stones - Goats Head Soup

1. Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band - The Beatles
2. Blond On Blond - Bob Dylan
3. Pet Sounds - Beach Boys
4. Revolver - The Beatles
5. Highway 61 Revisited - Bob Dylan
6. Electric Ladyland - Jimi Hendrix
7. Are You Experienced? - Jimi Hendeix
8. Abby Road - The Beatles
9. Sticky Fingers - The Rolling Stones
10. Music From Big Pink - The Band
11. Let It Bleed - The Rolling Stones
12. Layla - Derek & The Dominoes
13. The Velvet Underground & Nico - The Velvet Underground
14. Golden Decade Vol 1 - Chuck Berry
15. Rubber Soul - The Beatles
16. Tommy - The Who
17. Bridge Over Troubled Water - Simon & Garfunkel
18. Hunky Dory - David Bowie
19. Beggar's Banquet - The Rolling Stones
20. Disraeli Gears - Cream
21. Piper At The Gates Of Dawn - Pink Floyd
22. My Generation - The Who
23. Crosby, Stills & Nash - Crosby, Stills & Nash
24. The Rolling Stones - The Rolling Stones
25. Imagine - John Lennon
26. Tapestry - Carole King
27. Ziggy Stardust - David Bowie
28. Freewheelin' - Bob Dylan
29. Back In The USA - MC5

30. Deja Vu - Crosby, Stills & Nash
31. The Band - The Band
32. Gasoline Alley - Rod Stewart
33. A Hard Day's Night - The Beatles
34. Every Picture Tells A Story - Rod Stewart
35. Led Zeppelin 4 - Led Zeppelin
36. The Doors - The Doors
37. In The Court Of The Crimson King - King Crimson
38. Exile On Main Street - The Rolling Stones
39. The Beatles - The Beatles
40. The Soft Machine - Soft Machine
41. Hot Rats - Frank Zappa
42. Traffic - Traffic
43. Trout Mask Replica - Captain Beefheart
44. Music From A Dolls House - Family
45. Talking Book - Stevie Wonder
46. Anthology - Smoky Bacon & The Miracles
47. Strange Days - The Doors
48. Led Zeppelin 2 - Led Zeppelin
49. Otis Blue - Otis Redding
50. Stand Up - Jethro Tull
51. Impressions, The - Big 16
52. Love - Forever Changes
53. Young, Neil - Everybody Knows This Is Nowhere
54. Taylor, James - Sweet Baby James
55. Byrds, The - Fifth Dimension
56. Wings - Band On The Run
57. Bowie, David - The Man Who Sold The World
58. Mothers Of Invention, The - We're Only In It For The Money
59. Rolling Stones, The - Get Your Ya-Yas Out
60. Beck, Jeff, Group - Beck-Ola
61. Stooges, Iggy & The - Raw Power
62. Beach Boys, The - Smiley Smile
63. Morrison, Van - Astral Weeks
64. Velvet Underground, The - Loaded
65. Franklin, Aretha - Greatest Hits
66. Beatles, The - With The Beatles
67. Mitchell, Joni - Blue
68. Mothers Of Invention, The - Freak Out
69. Young, Neil - After The Gold Rush
70. Stills, Stephen - Stephen Stills
71. Winter, Johnny - Johnny Winter And
72. Cocker, Joe - With A Little Help From My Friends
73. Yes - The Yes Album
74. Morrison, Van - Moondance
75. Rundgren, Todd - A Wizard, A True Star
76. Lennon, John - Plastic Ono Band
77. Jefferson Airplane, The - Crown Of Creation
78. Doors, The L.A. Woman
79. Sly & The Family Stone - There's A Riot Going On
80. Who, The - Who's Next
81. Country Joe & The Fish - Electric Music For The Mind & Body



82. Johnson, Robert - King Of The Delta Blues Singers
83. Beach Boys, The - Best Of The Beach Boys Volume 1
84. Mitchell, Joni - Songs For A Seagull
85. Mayall's, John, Bluesbreakers - Bluesbreakers
86. Traffic - Mr Fantasy
87. Dylan, Bob - Bringing It All Back Home
88. Presley, Elvis - Greatest Hits Volume 2
89. Velvet Underground, The - White Light/White Heat
90. Moby Grape - Moby Grape
91. Big Brother & The Holding Co. - Cheap Thrills
92. Pink Floyd - Dark Side Of The Moon
93. Doctor John - Gris-Gris
94. Wonder, Stevie - Music Of The Mind
95. Roxy Music - Stranded
96. Beach Boys, The - Surf's Up
97. Newman, Randy - 12 Songs
98. Spirit - The 12 Dreams Of Dr Sardonicus
99. Miller, Steve, Band - Sailor

## **2. NME Writers All Time 100 Albums – 1985**

1. What's Going On - Marvin Gaye (1971)
2. Astral Weeks - Van Morrison (1968)
3. Highway 61 Revisited - Bob Dylan (1965)
4. The Clash - The Clash (1977)
5. Marquee Moon - Television (1977)
6. Swardfishtrumpets - Tom Waits (1983)
7. The Band - The Band (1969)
8. Blond On Blond - Bob Dylan (1966)
9. John Lennon/Plastic Ono Band - John Lennon (1970)
10. Unknown Pleasures - Joy Division (1979)
11. Revolver - The Beatles (1966)
12. The Sun Collection - Elvis Presley (1975)
13. Never Mind The Bollocks... - The Sex Pistols (1977)
14. Forever Changes - Love (1967)
15. Low - David Bowie (1977)
16. The Velvet Underground And Nico - The Velvet Underground (1967)
17. Solid Gold - James Brown (1977)
18. Horses - Patti Smith (1975)
19. Live And Lowdown At The Apollo - James Brown (1962)
20. Pet Sounds - The Beach Boys (1966)
21. Kind Of Blue - Miles Davis (1959)
22. Bringing It All Back Home - Bob Dylan (1965)
23. Otis Blue - Otis Redding (1966)
24. The Doors - The Doors (1967)
25. Exile On Main Street - The Rolling Stones (1972)
26. Anthology - The Temptations (1974)
27. Greatest Hits - Aretha Franklin (1977)
28. Are You Experienced - The Jimi Hendrix Experience (1967)
29. The Modern Dance - Pere Ubu (1978)
30. King Of The Delta Blues Singers - Robert Johnson (1972)

31. Imperial Bedroom - Elvis Costello & The Attractions
32. Anthology - Smoky Bacon And The Miracles (1974)
33. The Beatles - The Beatles (1968)
34. Searching For The Young Soul Rebels - Dexys Midnight Runners (1980)
35. White Light/White Heat - The Velvet Underground (1968)
36. Young Americans - David Bowie (1975)
37. The Poet - Bobby Womack (1982)
38. Trans-Europe Express - Kraftwerk (1977)
39. Darkness On The Edge Of Town - Bruce Springsteen (1979)
40. This Years Model - Elvis Costello & The Attractions (1978)
41. Another Green World - Brian Eno (1975)
42. Trout Mask Replica - Captain Beefheart & The Magic Band (1969)
43. The Man Machine - Kraftwerk (1978)
44. The Mothership Connection - Parliament (1975)
45. The Cream Of Al Green - Al Green (1980)
46. Let's Get It On - Marvin Gaye (1973)
47. There's A Riot Going On - Sly And The Family Stone (1971)
48. Rocket To Russia - The Ramones (1977)
49. Greatest Hits - Sly And The Family Stone (1970)
50. Big 16 - The Impressions (1965)
51. Blood On The Tracks - Bob Dylan (1974)
52. Alan Vega/Martin Rev - Suicide (1980)
53. Another Music In A Different Kitchen - Buzzcocks (1978)
54. Closer - Joy Division (1980)
55. Mad Not Mad - Madness (1985)
56. For Your Pleasure - Roxy Music (1973)
57. The Scream - Siouxsie & The Banshees (1980)
58. The Harder They Come - Soundtrack Featuring Jimmy Cliff
59. Entertainment! - Gang Of Four (1980)
60. The Velvet Underground - The Velvet Underground (1969)
61. 3+3 - The Isley Brothers (1973)
62. The Hissing Of Summer Lawns - Joni Mitchell (1975)
63. "Heroes" - David Bowie (1977)
64. Meat Is Murder - The Smiths (1985)
65. Station To Station - David Bowie (1976)
66. Clear Spot - Captain Beefheart And The Magic Band (1972)
67. Get Happy! - Elvis Costello & The Attractions (1980)
68. Fear Of Music - Talking Heads (1979)
69. Lust For Life - Iggy Pop (1977)
70. Berlin - Lou Reed (1973)
71. 20 Greatest Hits - Buddy Holly & The Crickets (1967)
72. Music From Big Pink - The Band (1968)
73. Hard Day's Night - The Beatles (1964)
74. Roxy Music - Roxy Music (1972)
75. Leave Home - The Ramones (1977)
76. A Love Supreme - John Coltrane (1957)
77. Golden Decade Vol 1 - Chuck Berry (1972)
78. The Very Best Of.. - Jackie Wilson
79. In A Silent Way - Miles Davis (1969)
80. Stranded - Roxy Music (1973)
81. Talking Heads '77 - Talking Heads (1977)
82. The Correct Use Of Soap - Magazine (1980)

83. Born In The USA - Bruce Springsteen (1983)
84. Court And Spark - Joni Mitchell (1974)
85. Strange Days - The Doors (1967)
86. More Songs About Buildings And Food - Talking Heads (1978)
87. LA Woman - The Doors (1971)
88. Chess Masters - Howling Wolf (1981)
89. Armed Forces - Elvis Costello & The Attractions (1979)
90. Steve Mcqueen - Prefab Sprout (1985)
91. Paris 1919 - John Cale (1973)
92. Forward Onto Zion - The Abyssinians (1977)
93. My Aim Is True - Elvis Costello (1977)
94. Rattlesnakes - Lloyd Cole & The Commotions (1984)
95. Best Of - The Beach Boys (1968)
96. King Tubbys Meets The Rockers Uptown - Augustus Pablo (1976)
97. Rubber Soul - The Beatles (1965)
98. Suicide - Suicide (1977)
99. The Undertones - The Undertones (1979)

### **3. New Musical Express Writers Top 100 Albums – 1993**

1. Pet Sounds - The Beach Boys (Capitol, 1966)
2. Revolver - The Beatles (Parlophone, 1966)
3. Never Mind The Bollocks - The Sex Pistols (Virgin, 1977)
4. What's Going On Marvin Gaye ( Tamla Motown, 1971)
5. The Stone Roses The Stone Roses (Silvertone, 1989)
6. The Velvet Underground & Nico The Velvet Underground ( Verve, 1967)
7. London Calling The Clash (Cbs, 1979)
8. The Beatles The Beatles (Apple, 1968)
9. It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back Public Enemy (Def Jam, 1988)
10. The Queen Is Dead The Smiths (Rough Trade, 1986)
11. Exile On Main Street The Rolling Stones (Rolling Stones,1972)
12. Nevermind Nirvana (Geffen, 1991)
13. The Clash The Clash (Cbs, 1977)
14. Highway 61 Revisited Bob Dylan (Columbia, 1965)
15. Astral Weeks Van Morrison (Warners, 1968)
16. Sign 'O' The Times Prince (Paisley Park, 1987)
17. Blonde On Blonde Bob Dylan (Columbia, 1966)
18. Forever Changes Love (Elektra, 1968)
19. Three Feet High And Rising De La Soul (Big Life 1989)
20. Closer Joy Division (Factory, 1980)
21. Screemadelica Primal Scream (Creation, 1991)
22. Let It Bleed The Rolling Stones (Decca, 1969)
23. Automatic For The People Rem ( Wea, 1992)
24. The Elvis Presley Sun Collection Eivis Presley (Rca, 1975)
25. The Doors The Doors (Elektra, 1967)
26. Marquee Moon Television (Elektra 1977)
27. Psychocandy Jesus & Mary Chain (Blanco Y Negro, 1985)
28. Blue Joni Mitchell (Reprise 1972)
29. Are You Experienced? The Jimi Hendrix Experience ( Track 1967)
30. Live At The Apollo James Brown (London 1963)

31. Horses Patti Smith (Arista 1975)
32. Innervisions Stevie Wonder (Tamla Motown 1973)
33. Sgt Pepper's Lonely Hearts Band The Beatles ( Parlophone, 1967)
34. Songs For Swinging Lovers Frank Sinatra (Capitol 1955)
35. Otis Blue Otis Redding (Atcon 1966)
36. A Love Supreme John Coltrane (Impulse 1967)
37. Fear Of A Black Planet Public Enemy (Def Jam 1990)
38. Hunky Dory David Bowle (Rca 1971)
39. Blood And Chocolate Elvis Cosleilo & The Attractions (Imp 1986)
40. The Rise And Fall Of Ziggy Stardust And The Spioers From Mars David Bowie (Rca 1972)
41. Hatful Of Hollow The Smiths (Rough Trade 1984)
42. Technioue New Order (Factory 1989)
43. Unknown Pleasures Joy Division (Factory 1979)
44. Surfer Rosa Pixies (4AD 1985)
45. Adventures Beyond The Ultraworld The Orb ( Wau Mr Modo1991)
46. Surf's Up The Beach Boys (Stateside 1971)
47. Lust For Life Iggy Pop (RCA 1977)
48. Bringing It All Back Home Bob Dylan (Cbs 1965)
49. Warehouse: Songs And Stories Husker Du ( Warners 1987)
50. Low-Life New Order (Factory 1985)
51. Meaven Up Here Echo And The Bunnymen (Korova 1987)
52. Parallel Lines Blondie (Chrysalis 1978)
53. Grievous Angel Gram Parsons (Reprise 1974)
54. Dusty In Memphis Dusty Springfield (Philips, 1969)
55. Transformer Lou Reed (RCA 1973)
56. Led Zeppelin Iv Led Zeppelin (Atlantic. 1971)
57. All Mod Cons The Jam (Polydor 1978)
58. The Velvet Underground The Velvet Underground (Mgm 1969)
59. We're Only In It For The Money Mothers Of Invention ( Mgm 1967)
60. Harvest Neil Young (1972)
61. Scott Scott Walker (Philips 1967)
62. The Stooges The Stooges (Eiekira 1969)
63. Everybody Knows This Is Knowhere Neil Young (Repfise 1969)
64. Rubber Soul The Beatles (Parlophone 1967)
65. Greatest Hits Aretha Franklin (Atlantic 1971)
66. After The Goldrush Neii Young (Reprise, 1970)
67. Low David Bowie ( Rca, 1977)
68. Remain In Light Talking Heads (Sire, 1980)
69. Marcus Garvey Burning Spear (Island, 1975)
70. Raindogs Tom Waits (Island, 1985)
71. Dry Harvey ( Too Pure, 1992)
72. The Smiths The Smiths (Rough Trade, 1984)
73. Lazer-Guided Melodies Spiritualized (Dedicated, 1992)
74. Five Leaves Left Nick Drake (Island, 1969)
75. Clear Spot Captain Beefheart (Reprise, 1972)
76. 16 Lovers Lane The Go-Betweens (Beggars Banquet, 1988)
77. Pink Flag Wire (Harvest, 1977)
78. Natty Dread Bob Marley (Island, 1975)
79. Sound Affects The Jam (Polydor 1980)
80. Slster Sonic Youth (Blast First 1987)
81. The White Room The Klf (Klf Communications, 1991)
82. Junkyard The Birthday Party (4ad, 1982)

83. The Kick Inside Kate Bush (Emi 1978)
84. Searching For The Young Soul Rebels Dexy's Midnight Runners (Parlophone, 1980)
85. Blood On The Tracks Bob Dylan (Cbs, 1975)
86. Rum, Sodomy & The Lash The Pogues (Stiff, 1985)
87. Give 'Em Enough Rope The Clash (Cbs, 1978)
88. King Of America Costello Show (F-Beat, 1986)
89. Talking With The Taxman About Poetry Billy Bragg (Go! Discs, 1986)
90. Third/Sister Lovers Big Star (Ardent, 1978)
91. Like A Prayer Madonna (Sire 1959)
92. Reading, Writing And Arithmetic The Sundays (Rough Trade, 1990)
93. Off The Wall Michael Jackson (Epic 1979)
94. Tonight's The Night Neil Young (Reprise, 1975)
95. This Nation's Saving Grace The Fall ( Beggars Banquet 1985)
96. Metal Box Pil ( Virgin 1979)
97. Blue Lines Massive Attack ( Wild Bunch, 1991)
98. Younger Than Yesterday The Byrds (Cbs 1967)
99. Who's Next? The Who ( Track 1971)
100. To Be Announced ????????

The 100th Album Was Voted By The Readership Of NME, It Was Happy Mondays - Bummed.

#### **4. NME's 100 Best Albums – 2003**

1. The Stone Roses – The Stone Roses
2. Pixies – Doolittle
3. The Beach Boys – Pet Sounds
4. Television – Marquee Moon
5. The Beatles – Revolver
6. Love – Forever Changes
7. The Strokes – Is This It
8. The Smiths – The Queen In Dead
9. The Velvet Underground – The Velvet Underground
10. Sex Pistols – Never Mind The Bollocks...
11. My Bloody Valentine – Loveless
12. The Clash – London Calling
13. Oasis – Definitely Maybe
14. Joy Division – Closer
15. Nirvana – In Utero
16. Radiohead – Ok Computer
17. Spritualized – Ladies And Gentleman We Are Floating In Space
18. Blondie – Parallel Lines
19. Nirvana – Nevermind
20. The White Stripes – White Blood Cells
21. The Velvet Underground – The Velvet Underground
22. New Order – Technique
23. Primal Scream – Screamadellica
24. The Beatles – The Beatles [Aka The White Album]
25. The Smiths – Strangeways Here We Come
26. David Bowie – Low
27. Marvin Gaye – What's Going On
28. The Verve – A Northern Soul

29. Public Enemy – It Takes A Nation Of Millions To Hold Us Back
30. Massive Attack – Blue Lines
31. Pixies – Surfer Rosa
32. The Byrds – The Notorious Byrd Brothers
33. Eminem – The Marshall Mathers LP
34. Patti Smith – Horses
35. Jeff Buckley – Grace
36. Kraftwerk – Trans-Europe Express
37. Oasis – [What's The Story] Morning Glory
38. Scott Walker – Scott 4
39. Ramones – Ramones
40. Coldplay – A Rush Of Blood To The Head
41. Joy Division – Unknown Pleasures
42. The Stooges – Fun House
43. David Bowie – Hunky Dory
44. Radiohead – The Bends
45. Led Zeppelin – Led Zeppelin IV
46. The Streets – Original Pirate Material
47. Bob Dylan – Blood On The Tracks
48. REM – Automatic For The People
49. Sonic Youth – Daydream Nation
50. Blur – Parklife
51. The Smiths – Hatful Of Hollow
52. The Rolling Stones – Exile On Mainstreet
53. Slint – Spiderland
54. The Smiths – The Smiths
55. Aphex Twin – Richard D James Album
56. Jay-Z – The Blueprint
57. Roxy Music – For Your Pleasure
58. The Rolling Stones – Stick Fingers
59. The Specials – The Specials
60. Big Star – Third/Sister Lovers
61. The Magnetic Fields – 69 Love Songs
62. Pulp – His 'N Hers
63. Dusty Springfield – Dusty In Memphis
64. Nick Drake – Five Leaves Left
65. Duran Duran – Rio
66. The Flying Burrito Brothers – The Gilded Palace Of Sin
67. Underworld – Dubnobasswithmyheadman
68. Dexy's Midnight Runners – Searching For The Young Soul Rebels
69. Andrew WK – I Get Wet
70. The Verve – Urban Hymns
71. Eminem – The Slim Shady LP
72. AC/DC – Back In Black
73. Michael Jackson – Off The Wall
74. The White Stripes – Elephant
75. Lou Reed – Transformer
76. Pulp – This Is Hardcore
77. The Coral – The Coral
78. Suede – Dog Man Star
79. The Clash – The Clash
80. Neil Young – After The Goldrush

81. The Jesus And Mary Chain – Psychocandy
82. Wu-Tang Clan – Enter The Wu-Tang
83. Van Morrison – Astral Weeks
84. De La Soul – 3 Feet High And Rising
85. The Rolling Stones – Let It Bleed
86. David Bowie – Heroes
87. The Slits – Cut
88. Primal Scream – Exterminator
89. Stevie Wonder – Innervisions
90. Leonard Cohen – Songs Of Love And Hate
91. Queens Of The Stoneage – Rated R
92. Aphex Twin – Selected Ambient Works 85-92
93. Joni Mitchell – Hejira
94. Bob Dylan – Bringing It All Back Home
95. Pink Floyd – Piper At The Gates Of Dawn
96. The Vines – Highly Evolved
97. PJ Harvey – Stories From The City, Stories From The Sea
98. Madonna – Like A Prayer
99. The Congos – Heart Of The Congos
100. The Beach Boys – Surfs Up

## **5. Rolling Stone Top 100 Albums Of The Last 20 Years – 1987**

1. The Beatles - Sgt Pepper's Lonely Hearts Club Band
2. The Sex Pistols - Never Mind The Bollocks
3. The Rolling Stones - Exile On Main Street
4. John Lennon - Plastic Ono Band
5. Jimi Hendrix Experience - Are You Experienced?
6. David Bowie - The Rise And Fall Of Ziggy Stardust
7. Van Morrison - Astral Weeks
8. Bruce Springsteen - Born To Run
9. The Beatles - The Beatles
10. Marvin Gaye - What's Going On
11. Elvis Costello - This Year's Model
12. Bob Dylan - Blood On The Tracks
13. Bob Dylan & The Band - The Basement Tapes
14. The Clash - London Calling
15. The Rolling Stones - Beggars Banquet
16. Patti Smith - Horses
17. The Beatles - Abbey Road
18. The Rolling Stones - Let It Bleed
19. The Band - The Band
20. Prince - Dirty Mind
21. The Velvet Underground - The Velvet Underground And Nico
22. The Who - Who's Next
23. Derek & The Dominos - Layla
24. Richard & Linda Thompson - Shoot Out The Lights
25. The Doors - The Doors
26. Neil Young - Tonight's The Night
27. The Clash - The Clash
28. Bruce Springsteen - Born In The U.S.A.

29. Evis Costello - My Aim Is True
30. Sly & The Family Stone - There's A Riot Goin' On
31. The Rolling Stones - Sticky Fingers
32. The Velvet Underground - Loaded
33. Captain Beefheart And The Magic Band - Trout Mask Replica
34. Rod Stewart - Every Picture Tells A Story
35. Pink Floyd - The Dark Side Of The Moon
36. Creedence Clearwater Revival - Willy And The Poor Boys
37. Stevie Wonder - Innervisions
38. Television - Marquee Moon
39. Prince - Purple Rain
40. Bruce Springsteen - Darkness On The Edge Of Town
41. The Band - Music From Big Pink
42. The Pretenders - Pretenders
43. Creedence Clearwater Revival - Green River
44. Jefferson Airplane - Surrealistic Pillow
45. Graham Parker - Squeezing Out Sparks
46. Joni Mitchell - Blue
47. Led Zeppelin - Led Zeppelin Iv
48. Aretha Franklin - Lady Soul
49. Randy Newman - 12 Songs
50. Big Brother And The Holding Company - Cheap Thrills
51. Bruce Springsteen - The Wild, The Innocent And The E Street Shuffle
52. The Modern Lovers - The Modern Lovers
53. Talking Heads - Remain In Light
54. Graham Parker - Howlin Wind
55. The New York Dolls - New York Dolls
56. Paul Simon - Graceland
57. Talking Heads - More Songs About Buildings And Food
58. R.E.M. - Murmur
59. Van Morrison - Moondance
60. Original Soundtrack - The Harder They Come
61. John Lennon - Imagine
62. Jimi Hendrix Experience - Electric Ladyland
63. Bruce Springsteen - The River
64. Stevie Wonder - Talking Book
65. Elvis Costello And The Attractions - Get Happy!!
66. Neil Young And Crazy Horse - Rust Never Sleeps
67. Bob Dylan - John Wesley Harding
68. Michael Jackson - Off The Wall
69. Ramones - Ramones
70. The Rolling Stones - Between The Buttons
71. Neil Young - After The Goldrush
72. Fleetwood Mac - Rumours
73. Todd Rundgren - Something/Anything
74. Crosby, Stills And Nash - Crosby, Stills And Nash
75. Al Green - Call Me
76. Elvis Presley - From Elvis In Memphis
77. The Mothers Of Invention - We're Only In It For The Money
78. Sly And The Family Stone - Greatest Hits
79. Pink Floyd - The Piper At The Gates Of Dawn
80. Talking Heads - Talking Heads: 77



81. Miles Davis - Bitches Brew
82. The Byrds - Sweetheart Of The Rodeo
83. Led Zeppelin - Led Zeppelin Ii
84. Roxy Music - Siren
85. Michael Jackson - Thriller
86. Richard And Linda Thompson - I Want To See The Bright Lights Tonight
87. Sly And The Family Stone - Stand!
88. Iggy And The Stooges - Raw Power
89. Randy Newman - Sail Away
90. Various Artists - Nuggets: Original Artyfacts From The First Psychadelic Era, 1965-1968
91. Aretha Franklin - I Never Loved A Man The Way I Love You
92. Southside Johnny And The Asbury Jukes - Hearts Of Stone
93. Simon And Garfunkel - Bridge Over Troubled Waters
94. Talking Heads - Fear Of Music
95. Otis Redding - History Of Otis Redding
96. David Bowie - Changesonebowie
97. The Velvet Underground - The Velvet Underground
98. Steely Dan - Katy Lied
99. The Who - Meaty Beaty Big And Bouncy
100. T.Rex - Electric Warrior

## **6. Rolling Stone Top 100 Albums – 1997**

1. Rolling Stones - Exile On Main Street
2. Beach Boys - Pet Sounds
3. Bob Dylan - Highway 61 Revisited
4. Van Morrison - Astral Weeks
5. Beatles - Abbey Road
6. Rolling Stones - Beggars Banquet
7. Bob Dylan - Blonde On Blonde
8. Beatles - Revolver
9. Rolling Stones - Let It Bleed
10. Marvin Gaye - What's Going On
11. Patti Smith - Horses
12. Sex Pistols - Never Mind The Bollocks...
13. Jimi Hendrix Experience - Are You Experienced?
14. Velvet Underground - V. Underground & Nico
15. The Band - The Band
16. The Clash - London Calling
17. Joni Mitchell - Blue
18. Beatles - Beatles (White Album)
19. Nirvana - Nevermind
20. Rolling Stones - Sticky Fingers
21. Bob Dylan Blood On The Tracks
22. The Smiths The Queen Is Dead
23. Beatles Sgt.Peppers Lonley ...
24. Gram Parsons Grievous Angel
25. David Bowie Hunky Dory
26. Elvis Presley Elvis Presley
27. Captain Beefheart Trout Mask Replica
28. Bruce Springsteen Born To Run

29. Television Marquee Moon
30. Elvis Costello Imperial Bedroom
31. Otis Redding Otis Blue
32. J.Hendrix Experience Electric Ladyland
33. Love Forever Changes
34. Bob Dylan Bringing It All Back Home
35. Beatles Rubber Soul
36. Byrds The Notorious Byrd Brothers
37. James Brown Live At The Apollo
38. Rolling Stones Aftermath
39. The Clash The Clash
40. Sly & The Family Stone There's A Riot Going On
41. Randy Newman Sail Away
42. Scott Walker Scott 4
43. The Doors The Doors
44. Roxy Music For Your Pleasure
45. Nick Drake Bryter Layter
46. Neil Young Tonight's The Night
47. Elvis Costello This Year's Model
48. B. Springsteen Darkness On The Edge Of Town
49. Tindersticks Tindersticks
50. The Smiths The Smiths
51. Leonard Cohen Songs Of Leonard Cohen
52. Elvis Presley Elvis Is Back!
53. Richard & Linda Thompson I Want To See The Bright Lights Tonight
54. Oasis (What's The Story) Morning Glory?
55. David Bowie The Rise And Fall Of Ziggy Stardust
56. Randy Newman 12 Songs
57. The Ramones The Ramones
58. The Who Who's Next?
59. R.E.M. Automatic For The People
60. Byrds Younger Than Yesterday
61. Tom Waits Swordfishtrombones
62. Joni Mitchell Court And Spark
63. Carole King Tapestry
64. Elvis Costello My Aim Is True
65. Steely Dan Countdown To Ecstasy
66. Led Zeppelin Led Zeppelin Iv
67. Iggy & The Stooges Raw Power
68. Rolling Stones Some Girls
69. Bob Dylan Time Out Of Mind
70. John Lennon Plastic Ono Band
71. Kate & Anna McGarrigle Kate & Anna Mc Garrigle
72. Van Morrison Moondance
73. The Band Music From Big Pink
74. Fairport Convention Liege & Lief
75. Prefab Sprout Steve Mc Queen
76. Little Feat Salin' Shoes
77. Neil Young After The Goldrush
78. Flying Burrito Brothers The Gilded Palace Of Sin
79. The Pretenders The Pretenders
80. Buddy Holly The Chirping Crickets

81. Dusty Springfield Dusty In Memphis
82. Rolling Stones Tattoo You
83. John Prine John Prine
84. The Jam All Mod Cons
85. Creedance Clearwater Rev. Green River
86. Rolling Stones Between The Buttons
87. Bob Dylan Desire
88. R.E.M. Reckoning
89. Scott Walker Tilt
90. Green On Red Here Come The Snakes
91. Tim Buckley Greetings From L.A.
92. Bruce Springsteen - Nebraska
93. Leonard Cohen - Songs Of Love & Hate
94. Neil Young - On The Beach
95. Emmylou Harris - Rose In The Snow
96. Jefferson Airplane - Surrealistic Pillow
97. Aretha Franklin - Lady Soul
98. Gene Clark - No Other
99. Simon & Garfunkel - Bookends
100. Bob Dylan - Nashville Skyline

## **7. The Rolling Stone Top 500 Albums – 2003**

1. Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band - The Beatles
2. Pet Sounds - The Beach Boys
3. Revolver - The Beatles
4. Highway 61 Revisited - Bob Dylan
5. Rubber Soul - The Beatles
6. What's Going On - Marvin Gaye
7. Exile on Main Street - The Rolling Stones
8. London Calling - The Clash
9. Blonde on Blonde - Bob Dylan
10. The Beatles ("The White Album") - The Beatles
11. The Sun Sessions - Elvis Presley
12. Kind of Blue - Miles Davis
13. Velvet Underground and Nico - The Velvet Underground
14. Abbey Road - The Beatles
15. Are You Experienced? - The Jimi Hendrix Experience
16. Blood on the Tracks - Bob Dylan
17. Nevermind - Nirvana
18. Born to Run - Bruce Springsteen
19. Astral Weeks - Van Morrison
20. Thriller - Michael Jackson
21. The Great Twenty-Eight - Chuck Berry
22. Plastic Ono Band - John Lennon
23. Innervisions - Stevie Wonder
24. Live at the Apollo (1963) - James Brown
25. Rumours - Fleetwood Mac
26. The Joshua Tree - U2
27. King of the Delta Blues Singers - Vol. 1 - Robert Johnson
28. Who's Next - The Who

29. Led Zeppelin - Led Zeppelin
30. Blue - Joni Mitchell
31. Bringing It All Back Home - Bob Dylan
32. Let It Bleed - The Rolling Stones
33. Ramones - Ramones
34. Music From Big Pink - The Band
35. The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders From Mars - David Bowie
36. Tapestry - Carole King
37. Hotel California - The Eagles
38. The Anthology - 1947 - 1972 - Muddy Waters
39. Please Please Me - The Beatles
40. Forever Changes - Love
41. Never Mind the Bollocks - Here's the Sex Pistols - The Sex Pistols
42. The Doors - The Doors
43. The Dark Side of the Moon - Pink Floyd
44. Horses - Patti Smith
45. The Band - The Band
46. Legend - Bob Marley and the Wailers
47. A Love Supreme - John Coltrane
48. It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back - Public Enemy
49. At Fillmore East - The Allman Brothers Band
50. Here's Little Richard - Little Richard
51. Bridge Over Troubled Waters - Simon and Garfunkel
52. Greatest Hits - Al Green
53. The Birth of Soul: The Complete Atlantic Rhythm and Blues Recordings - 1952 - 1959 - Ray Charles
54. Electric Ladyland - The Jimi Hendrix Experience
55. Elvis Presley - Elvis Presley
56. Songs in the Key of Life - Stevie Wonder
57. Beggars Banquet - The Rolling Stones
58. Trout Mask Replica - Captain Beefheart and His Magic Band
59. Meet the Beatles - The Beatles
60. Greatest Hits - Sly and the Family Stone
61. Appetite for Destruction - Guns n' Roses
62. Achtung Baby - U2
63. Sticky Fingers - The Rolling Stones
64. Phil Spector - Back to Mono (1958 - 1969) - Various Artists
65. Moondance - Van Morrison
66. Led Zeppelin IV - Led Zeppelin
67. The Stranger - Billy Joel
68. Off the Wall - Michael Jackson
69. Superfly - Curtis Mayfield
70. Physical Graffiti - Led Zeppelin
71. After the Gold Rush - Neil Young
72. Purple Rain - Prince
73. Back in Black - AC/DC
74. Otis Blue - Otis Redding
75. Led Zeppelin II - Led Zeppelin
76. Imagine - John Lennon
77. The Clash - The Clash
78. Harvest - Neil Young
79. Star Time - James Brown

80. Odessey and Oracle - The Zombies
81. Graceland - Paul Simon
82. Axis: Bold as Love - The Jimi Hendrix Experience
83. I Never Loved a Man the Way I Love You - Aretha Franklin
84. Lady Soul - Aretha Franklin
85. Born in the U.S.A. - Bruce Springsteen
86. Let It Be - The Beatles
87. The Wall - Pink Floyd
88. At Folsom Prison - Johnny Cash
89. Dusty in Memphis - Dusty Springfield
90. Talking Book - Stevie Wonder
91. Goodbye Yellow Brick Road - Elton John
92. 20 Golden Greats - Buddy Holly
93. Sign 'o' the Times - Prince
94. Bitches Brew - Miles Davis
95. Green River - Creedence Clearwater Revival
96. Tommy - The Who
97. The Freewheelin' Bob Dylan - Bob Dylan
98. This Year's Model - Elvis Costello
99. There's a Riot Goin' On - Sly and the Family Stone
100. In the Wee Small Hours - Frank Sinatra