

"You listen to love with your intellect"

- om Kriterier og Retoriske Virkemidler i Kritikk av
Populærmusikk



Einar Moland Olsson
Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Universitetet i Bergen
Februar 2009



Forsideillustrasjon:
Musikkbladet Creem
Magazines originale
logo "Boy Howdy" tegnet av
R. Crumb -
En gammeldags melke-flaske,
også kalt "cream".
(TM Creem Media Inc.)

Is criticism really a creative art? Why should it not be?
It works with materials and puts them into a form
that is at once new and delightful.
What more can one say of poetry?
(Oscar Wilde, "*The Critic as Artist.*")

Writing about music
is like dancing to
architecture (Elvis
Costello).

Takk til

Takk til min veileder Arild Linneberg for god, sjenerøs oppfølging og, sammen med Erling Aadland, mange glimrende diskusjoner om sanglyrikk. Også takk til Einar Englestad og Apollon Bergen for deling av erfaringer og ”råmateriale”. Takk til musikermiljøet i Bergen og alle som har tatt seg tid til å diskutere denne oppgaven med meg.

Sammendrag

Kritikk av populærmusikk har, helt siden den for alvor begynte å få mye oppmerksomhet på 60-tallet, vært med på å skape debatt om hva som er god popmusikk. Det har i liten grad vært en debatt over hva som konstituerer god musikkritikk, og det har i enda mindre grad funnet sted noen form for undersøkelse for å finne ut hvordan denne kritikerdisiplinen fungerer.

Denne oppgaven går inn på noen aspekter ved kritikk av populærmusikk for å prøve å finne svar på dette spørsmålet. Hovedfokuset er rettet mot systematisering av hvilke kriterier og hvilke retoriske virkemidler som blir brukt, og hvordan disse eventuelt er med på å danne basisen i en musikkritisk diskurs.

Abstract

Criticism of popular music has, since it started to gain momentum in the sixties, contributed to the debate over what constitutes good pop music. There has only been a limited degree of debate over what constitutes good criticism of popular music, and there have been even fewer efforts to conduct a thorough analysis to find out how this critical discipline functions. This paper enters a few of the aspects connected to criticism of popular music in order to find some answers to these questions. The main focus here is directed towards which criteria and rhetorical tools are being used, and how they contribute to the discourse of music criticism.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	s. 7
1.1 – Innledning	
1.2 – Problemstilling	
1.3 – Forskningstradisjonen	
1.4 – Litteratur	
1.5 – Metode	
1.6 – Oppgavens disponering	
2. Analyse av anmeldelser – 1960-1970	s. 15
2.1 – Mike Jahn – The Beatles: <i>Magical Mystery Tour</i> , 1967	
2.2 – Keith Altham – The Small Faces: <i>Ogden's Nut Gone Flake</i> , 1968	
2.3 – Ritchie Yorke – Bob Dylan: <i>Nashville Skyline</i> , 1969	
3. Analyse av anmeldelser – 1970-1980	s. 32
3.1 – John Mendelssohn – Wings: <i>Wild Life</i> , 1972	
3.2 – Nick Tosches – Lou Reed: <i>Transformer</i> , 1973	
3.3 – Jaan Uhelszki – Led Zeppelin: <i>Physical Graffiti</i> , 1975	
4. Analyse av anmeldelser – 1980-1990	s. 49
4.1 – Dave Marsh – Pete Townshend: <i>Empty Glass</i> , 1980	
4.2 – Lester Bangs – The Shaggs: <i>Philosophy of the World</i> LP Reissue, 1981	
4.3 – Geoffrey Himes – U2: <i>Rattle and Hum</i> , 1988	
5. Analyse av anmeldelser – 1990 - 2001	s. 67
5.1 – Simon Reynolds – Nirvana: <i>Nevermind</i> , 1991	
5.2 – Kit Aiken – Beck: <i>Midnite Vultures</i> , 1999	
5.3 – Jon Savage – Love: <i>Forever Changes</i> , 2001	
6. Retorikk	s. 83
6.1 – Retorikk	
6.2 – Kenneth Burke og pentadisk kritikk	
6.3 – Topoi	
6.4 – Retoriske troper og figurer i anmeldelsene	
6.5 – Musikkritikken som retorisk sjanger	
7. Oppsummering/Konklusjon	s. 99
Litteraturliste	s. 103
Figurliste	s. 107

1.1 Innledning

Populærmusikkens betydning for og innflytelse på vestlig kultur og åndsliv de siste femti årene kan vanskelig overvurderes; etterkrigstiden må kunne hevdes å ha vært en epoke med en av de mest omfattende kulturelle paradigmeskiftene i nyere historie, og populærmusikkens sentrale rolle innenfor de siste generasjoners selvbevissthet og identitetsforståelse har gitt den legitimitet som en frittstående og mangefasettert kunstart. Det er kanskje nettopp denne dype fascinasjonen enkelte mennesker føler i møtet med dette fenomenet som fører til et ønske om å beskrive, vurdere og forklare musikk ut i fra et tolkningsestetisk standpunkt som tidligere var reservert for litteraturkritikere, kunstkjennere og teateranmeldere. I overgangen fra strukturalisme til poststrukturalisme skaptet grunnlaget for en tilbakevending til den subjektive fortolkningen av kunstverk, noe som resulterte i at musikkskribenten oppnådde en status som tidvis har resultert i at denne nærmest har blitt innhyllet i en autoritær aura av mytiske proporsjoner. Men hvilke hovedkriterier legges til grunn når kritikeren eksponerer sine smaksdommer? Mitt personlige engasjement i å forsøke å besvare disse spørsmålene springer ut av en livslang interesse for musikk, litteratur og forholdet mellom disse.

1.2 Problemstilling

Jeg vil i denne oppgaven problematisere og gjøre en vurdering av musikkjournalistikken som et litterært felt, og stiller i denne sammenhengen spørsmålet: Hvilke kriterier og retoriske virkemidler er det musikkkritikken baserer seg på? Litteraturkritikk er åpenbart et eldre og mer etablert felt enn kritikk av populærmusikk, noe som blant annet kommer til syne gjennom et velutviklet begrepsapparat, en gjennomgående teoretisk diskurs og en relativt høy grad av debattvirksomhet innenfor denne. Til sammenlikning har musikkkritikken tilsynelatende kun i begrenset grad vært gjenstand for noen form for akademisk undersøkelse rettet mot å systematisere dens metode. Et spørsmål som kan være aktuelt å stille i denne sammenhengen er hvorvidt deler av den litteraturkritiske diskursen kan være anvendbar på musikkkritikken, og hvilke problemfelter som eventuelt er spesifikke innenfor musikkjournalistikk. I bakgrunnen av denne problemstillingen ligger det en innvending som ofte blir rettet mot kulturjournalistikkens kvalitetsmessige vurderingsgrunnlag; den har en tendens til å tolke og kritisere kunst utelukkende ut i fra eksempelvis sosiale, politiske eller tekniske kriterier, noe som prinsipielt sett er problematisk på grunn av at kunstens

påvirkningskraft og vesen ofte er forankret i den subjektive opplevelsen av den. Sagt med andre ord: Kunstens rolle som formidler av emosjon vanskeliggjør muligheten for å objektivt kunne stadfeste en gjennomgående og fullstendig kvalitetsvurdering som går utover den rent individuelle opplevelsen, siden det åpenbart ikke er alle følelser eller emosjonelle uttrykk som nødvendigvis enkelt kan settes på trykk eller etterprøves kvalitativt. Problemet oppstår i det kunstkritikeren ikke tar høyde for denne dimensjonen innenfor det materialet hun eller han kritiserer. Det er dette Erik Bjerck Hagen er inne på når han snakker om at kvalitetsmessig god litteratur, i tillegg til å for eksempel ha tydelige språklige kvaliteter eller ha vedvarende relevans i ulike historiske epoker, ”ofte har noe *selvsagt* ved seg.”¹, et kriterium man kan hevde også i aller høyeste grad gjelder for musikk. I hvilken grad kunstkritikk er i stand til eller i det hele tatt burde ta høyde for den rent subjektive opplevelsen, enten det er en roman, et maleri eller ett musikkstykke, har vært gjenstand for en hel del diskusjon innenfor kunsthagene, men har igjen tilsynelatende blitt viet lite fokus i musikkritikken. En musikkritiker som derimot skaper rom og legger vekt på de mer subjektivistiske og u håndgripelige aspektene ved musikken han anmelder er Lester Bangs, her fra hans anmeldelse av Van Morrison’s *Astral Weeks* (1968):

As a matter of fact, there’s a whole lot of *Astral Weeks* I don’t even want to tell you about. Both because whether you’ve heard it or not it wouldn’t be fair for me to impose my interpretation of such lapidarily subjective imagery on you, and because in many cases I don’t really know what he’s talking about. He doesn’t either. [...] I’d like to approach it in a manner as indirect and evocative as the lyrics themselves. Because you’re in trouble anyway when you sit yourself down to explicate just exactly what a mystical document, which is exactly what *Astral Weeks* is, means. [...] I said I wouldn’t reduce the other songs on this album by trying to explain them, and I won’t.²

Dette kan kanskje umiddelbart framstå som en ansvarsfraskrivelse fra kritikerens side, men Bangs’ poeng er å la *selvsagheten* i musikken tale for seg. Ingen videre forklaring er i følge ham nødvendig.

Motivasjonen for å skrive denne oppgaven springer ut i fra anerkjennelsen av et behov for å utforske ulike genrer innenfor musikkritikken, samt muligheten for et begrepsapparat og en musikkritisk diskurs som i større grad enn i dag er egnet til å kaste lys over den komplekse erfaringen som lytteropplevelsen kan være. Min tese er at musikkjournalister ofte forsøker å ”kamouflere” sine egne subjektive eller faglige vurderinger som rene fastslåinger. Konsekvensen av dette er at store deler av det musikkjournalistiske materialet som har blitt

¹ Hagen, Erik B. *Litteraturkritikk – En introduksjon*. Red. Ingrid L. Uglevik. Oslo: Universitetsforlaget, 2004. 31.

² Bangs; Lester. “Astral Weeks.” *Stranded – Rock and Roll for a Desert Island*. Red. Greil Marcus. 1 utg. New York: Da Capo Press, 1996. 181-187.

publisert tilsynelatende blir karakterisert av relativt flyktige og tilfeldig valgte kvalitetskriterier. Kritikernes subjektive smak og sjangermessige sympatier skinner gjennom i vel så stor grad som i andre kritikerdisipliner hvor det muligens har eksistert en tradisjon for å opprettholde tydelig skille mellom objektive fakta og subjektive vurderinger. Jeg vil poengtere at dette åpenbart kan fremstå som en høyst generaliserende slutning, men jeg vil allikevel hevde at noe av grunnen til dette kan ligge i at det innenfor musikkritikken ikke eksisterer noen lang tradisjon for å problematisere og diskutere det teoretiske grunnlaget, slik eksempelvis litteraturvitenskapen gjør. Hvordan gå frem for å undersøke mulighetene for et slikt begrepsapparat jeg har skissert? Jeg vil gå inn på det historiske aspektet av musikkritikken for å forsøke å finne ut hvordan man har møtt de tolkningsmessige utfordringene under ulike epoker i moderne tid. Finnes det gjennomgående språklige momenter eller stilistiske trekk som sammenfaller innefor det materialet jeg undersøker? Vil det eventuelt kunne være mulig å basere en musikkritisk diskurs på deler av litteraturkritikkens teoretiske fundament og begrepsapparat? En systematisk tilnærming til disse problemområdene er antagelig nødvendig, både for å oppnå større innsikt i musikkritikkens natur og på lengre sikt for å kunne bidra til utviklingen av denne disiplinen.

1.3 Forskningstradisjonen

Forskningstradisjonene innenfor disse kunstkritiske diskursene må innledningsvis nødvendigvis sees på som adskilte; som tidligere nevnt eksisterer det en substansiell mengde forskningsmateriale innenfor det litteraturkritiske domenet, mens det innenfor musikkritikk er vanskeligere å si i hvor stor grad det eksisterer en etablert forskningstradisjon. Det er imidlertid blitt publisert en hel del faglitteratur som grenser tett opptil det.

Musikkjournalistikkens utvikling har blitt satt i sammenheng med utviklingen av den såkalte "New Journalism" av blant andre Steve Jones, Professor ved University of Illinois og forfatter av boken *Pop Music and the Press*. Han hevder i boken at

His [John Paulys] notion that the New Journalism has become a 'literary canon' removed from its evolution and history, resonated with my sense that popular-music criticism had been disconnected from its evolution and history. Moreover, its history seemed in many ways entwined with that of the New Journalism.³

³ Jones, Steve. *Pop Music and the Press*. Red. Steve Jones. 1 utg. Philadelphia: Temple University Press, 2002. 1.

Denne selv-refleksive journalistiske tilnæringsmåten, frontet av blant andre Tom Wolfe i hans *New Journalism Collection*, har dannet et tekstestetisk grunnlag for flere av de mest profilerte musikkskribentene på verdensbasis, iblant dem Creem Magazines Lester Bangs.⁴ Ture Schweps definerer denne stilen som ”ei subjektiv reportasjeform med litterært tilsnitt”⁵ hvor journalistens engasjement i økende grad kommer til syne gjennom stoffet denne formidler. Wolfe skisserer fire grunnteknikker som danner basisen for det nyjournalistiske prosjektet: ”(1) scenisk oppbygging av reportasjen, (2) bruk av fullstendig dialog, (3) bruk av tredje persons synsvinkel og indre monolog, (4) stor vekt på symbolske detaljer.”⁶ Dette er fire punkter som må kunne hevdes å være tilstede i relativt stor grad i musikkjournalistikken etter 1965. Wolfe oppsummerer nyjournalistikken slik:

It was the discovery that it was possible in non-fiction, in journalism, to use any literary device, from the traditional dialogisms of the essay to stream-of-consciousness, and to use many different kinds simultaneously, or within a relatively short space...to excite the reader both intellectually and emotionally.⁷

I møtet med kunsten ser Wolfe denne journalistiske praksisen som en kritisk teknikk som vektlegger det han kaller ”the artist [...] as a holy beast”⁸, med andre ord en slags tilbakevending til romantikkens idé om kunstneren som inspirert geni med direkte tilgang til kreativitetens muse. Men også journalisten har tatt steget fra objektiv formidler av fakta til artist innefor denne praksisen; i forordet til *The New Journalism* hevder han at nyjournalistikken utviklet seg til å bli en litterær sjanger som endte opp med å forbigå romanen som det viktigste litterære uttrykket i samtiden⁹. Denne holdningen kommer til syne i Robert Christgau’s forord i Greil Marcus bok *Stranded – Rock and Roll for a Desert Island*: ”essay isn’t a term Marcus favors (me neither; we’re journalists, so we write pieces)”¹⁰ Christgau retter også kritikk mot både forlagsbransje og musikkbransje som han hevder underminerer muligheten for seriøs, dyptloddende kritikk av populærmusikk, simpelthen fordi det primært har blitt ansett for å være et markedsføringsmedium.

In or out of journalism, there was virtually no demand for serious, in-depth rock criticism of any real length, and damn little for criticism period [...] Rock criticism is primarily a reviewer’s medium, and although lead pieces are sometimes ceded enough space to accommodate the big picture, they almost never get the focus right – if only

⁴ Jones, Steve. ”Re-Viewing Rock Writing.” *Pop Music and the Press*. Red. Steve Jones. 1 utg. Philadelphia: Temple University Press, 2002. 26.

⁵ Schweps, et.al. *Media i Samfunnet*. 4 utg. Oslo: Det Norske Samlaget, 1999. 114.

⁶ Gripsrud, Jostein. *Mediekultur – Mediesamfunn*. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget, 2002. 172.

⁷ Wolfe, Tom, et.al. *The New Journalism*. London: Picador, 1996. 28.

⁸ Op.cit. s. 27.

⁹ Op.cit. s. 22.

¹⁰ Christgau, Robert. ”Foreword.” *Stranded – Rock and Roll for a Desert Island*. Red. Greil Marcus. 1 utg. New York: Da Capo Press, 1996. 1.

because reviews are written on short deadlines while important records reveal themselves over long ones¹¹.

Poststrukturalismen har åpenbart også hatt en viss innflytelse på musikk –og litteraturkritikernes teoretiske og filosofiske utgangspunkt: ”Finally the adaption of avant-garde aesthetics brought with it art theory and philosophy, mainly in the guise of French structuralism and poststructuralism, with Roland Barthes as its most prominent intermediary.”¹² Kanskje er det Barthes tanker omkring objektivitet og referensialitet noe av det som gjør det poststrukturalistiske tankegodset interessant fra et musikkjournalistisk standpunkt. Han peker på dualiteten mellom objektiv og estetiserende referensialitet, eller det han kaller *illustris oratio*:

den klassiske retorikk hadde på en måte institusjonalisert fantasmen ved å gjøre den til en figur og gi den et navn, hypotyposen, som skulle ’holde tingene opp foran tilhørernes øyne’, ikke på en nøytral, konstaterende måte, men ved å la gjengivelsen beholde all den tiltrekningskraft som finnes i objektet¹³

Selv om Barthes på ingen måte er ute etter å returnere til den klassiske tolkningsmodellen, hvor innlevelsen gjerne står i sentrum, setter han igjen den subjektive fortolkningsprosessen på dagsordenen – noe som spesielt gjør hans teorier attraktive overfor musikkjournalistene slik Gudmundsson hevder i sin artikkel.

Et rent systematisk studie av litteraturkritiske kriterier blir blant annet presentert av Erik Bjerck Hagen i hans *Litteraturkritikk – en introduksjon*. Her lister Hagen opp syv av de symptomene han anser som fundamentale for god litteratur:

1) Først de *fysiske reaksjoner* [...] Fysiske reaksjoner er naturligvis betinget av vår litterære følsomhet [...] 2) *Det verket er godt som lar seg beskrive som godt* [...] 3) Dersom andre liker det vi misliker eller omvendt, *kan det være et tegn på at vi har følt eller tenkt galt med hensyn til saken det gjelder* [...] 4) Et verks *varighet over tid* er også et opplagt kvalitetssymptom [...] 5) Et annet symptom på kvalitet er (derfor) den rolle verket spiller i våre liv når vi tenker på det [...] 6) Det er verkets stil, tone og atmosfære, altså deres *språklige* kvaliteter [...] 7) Den *virkelig* gode litteraturen gir oss på den ene side et sjokk av annerledeshet [...] På den annen side får vi følelsen at verket henvender seg spesielt og intimt til nettopp oss.¹⁴

Enten man stiller seg enig eller uenig med Hagen i dette, er det interessant at denne listen over symptomer tilsynelatende uproblematisk kunne vært overført til andre kunstkritiske domener, deriblant musikkritikk. Men Hagen setter ikke et likhetstegn mellom analyse og

¹¹ Op.cit. s. 2.

¹² Gudmundsson, et.al. ”Brit Crit: Turning Points in British Rock Criticism.” *Pop Music and the Press*. Red. Steve Jones. 1 utg. Philadelphia: Temple University Press, 2002. 56.

¹³ Barthes, Roland. ”Virkelighetseffekten.” *Moderne litteraturteori – En antologi*. Red. Atle Kittang, et al. 2 utg. Oslo: Universitetsforlaget, 2003. 77.

¹⁴ Op. cit. Hagen, s.26-30.

tolkning på den ene siden og kvalitetsfølelsen på den andre. Han poengterer at det er kritikerens oppgave å ”generere kvalitetsfølelse” - hun eller han ”skrive(r) setninger som selv er emosjonelt ladet i ulike retninger”¹⁵ God litteraturkritikk kan altså hevdes å måtte bli vurdert ovenfor en del av de samme symptomene som den selv søker etter innenfor litteraturen.

Hagens symptomer har også blitt behandlet isolert av andre teoretikere, eksempelvis det 7. symptomet, som har blitt diskutert av Harold Bloom i forordet til hans kritiske diskusjon av de verkene han anser for å være blant de viktigste i vestlig litteraturhistorie, *The Western Canon*. Han formulerer dette symptomet slik: ”Svaret har ofte vist seg å være selsomhet, en slags originalitet som enten ikke kan assimileres, eller som assimilerer oss slik at vi ikke lenger oppfatter den som fremmed [...] det som forener dem, er en slags uhygge, evnen til å få en til å føle seg fremmed hjemme.”¹⁶ Bloom berører her kjernen i det Hagen diskuterer når han snakker om å ”generere kvalitetsfølelse”; sitatet er bygget opp på en slik måte at det gir leseren en følelse av å skjønne *nøyaktig* hva Bloom snakker om, selv om det han gjør er å gi en karakteristikk av en svært komplisert cerebral prosess. Kanskje er det nettopp i slike øyeblikk som dette at kritikken fremstår som litterær i seg selv? Et annet kriterium Bloom stiller til litteraturen, og til kritikeren, er forståelsen av påvirkning fra annen litteratur, eller det han kaller ”kreativ mistolkning”. Dette innebærer at absolutt ingen litteratur, fra Shakespeare til Beckett, er skapt i et vakuum; det er det ambivalente forholdet mellom forfatteren og hennes bevisste eller ubevisste forhold til all annen litteratur som har blitt produsert.

Skjønt de fleste kritikere vegrer seg for å forstå de litterære påvirkningsprosessene eller prøver å forstå dem som fullstendig sjenerøse og godartede, forsetter den mørke sannheten om kamp og kontaminasjon å vokse seg sterkere etter hvert som kanons historie strekker seg ut i tid.¹⁷

Antagelig er dette et poeng som kan utvides til å kunne anvendes i vurderingen av all annen kunst. Hvis man kan snakke om en ”Populærmusikkens Kanon”, kan det kanskje være interessant å fundere over i hvilken grad ”angsten for påvirkning”¹⁸ har spilt en rolle i skapelsesprosessen.

¹⁵ Op. cit. Hagen, s.179

¹⁶ Bloom, Harold. “Forord og forspill.” *Moderne litteraturteori – En antologi*. Red. Atle Kittang, et al. 2 utg. Oslo: Universitetsforlaget, 2003. 237-238.

¹⁷ Op. cit. s.244

¹⁸ Op. cit. s.241.

1.4 Litteratur

Hovedmaterialet jeg vil beskjeftige meg med i løpet av denne oppgaven er musikk skrevet av noen av de mest profilerte kritikerne fra denne disiplinen. Spesielt er gonzo-journalisten Lester Bangs tekster representert gjennomgående, men også kritikere som Jaan Uhelszki, Dave Marsh, John Mendelssohn og Keith Altham; disse skribentene har hovedsakelig publisert materiale i de mer etablerte amerikanske og britiske tidsskriftene slik som *Rolling Stone*, *Creem*, *Village Voice*, *Uncut* og *NME*. I løpet av denne oppgaven vil jeg kort komme inn på enkelte deler av litteraturen hvor den nevnte forskningstradisjonen er representert; Steve Jones og hans bok *Pop Music and the Press* er sentral her. Denne boken er i hovedsak en essaysamling med tematikk hentet fra forholdet mellom tekst og musikk. Av teoretikere innenfor retorikk er spesielt Kenneth Burke sentral, men også skandinaver som Jens E. Kjeldsen og Göran Hägg er representert. Artikkelen "Fagbokkritikk som sjanger" av Thore Roksvold danner utgangspunkt for tesen om kritikernes tendens til å presentere vurderinger som fastslåinger. Den metodiske tilnærmingen til analysen av musikkritikken er i stor grad basert på Sissel Tiril Rems sammenlikning av bokanmeldelser i artikkelen "Eit blikk på Litteraturkritikk" fra 1993. Her tar hun utgangspunkt i følgende hovedkriterier i analysen:

- A) *Handlingsreferat: lengde, kommentar*
- B) *Sjanger/litteraturhistorisk sammenheng*
- C) *Tekstprøve: sitat frå romanen, skrivestil*
- D) *Grunngiven vurdering: drøfting, til-/fråråding*
- E) *eg/vi-form: korleis/om meldaren viser seg i teksten*¹⁹

Til bruk for analyse innefor det musikkritiske domenet, har jeg utarbeidet følgende kriterier basert på Rems metode:

- Beskrivelse av musikken?
- Beskrivelse av tekst?
- Musikkhistorisk plassering?
- Sjangermessig plassering?
- Beskrivelse av instrumentering, produksjon etc.?
- Faglig vurdering/Subjektiv vurdering. Skilles det mellom disse?
- Presenteres vurderinger som fastslåinger?
- Jeg/vi form? (Kritikerens plassering i forhold til leseren).

¹⁹ Rem, Sissel T. "Eit blikk på Litteraturkritikk." *Kritikk – av Kunst, Bok og Musikk*. Red. Thore Roksvold. 2 utg. Fredrikstad: Insitutt for Journalistikk. 60.

1.5 Metode

Den metodiske tilnærmingen i denne oppgaven vil til en viss grad være todelt. På den ene siden vil jeg gjennom et større antall musikkanmeldelser og artikler og se på i hvilken grad det finnes gjennomgående vurderingsmessige og retoriske trekk på ulike tidspunkt gjennom de 40 siste årene; denne delen av analysen er i hovedsak basert på punktene fra avsnittet over. Dette vil også belyse det kvalitetsmessige aspektet ved å se på om det finnes noen form for sammenheng for hvilke kriterier som har blitt lagt til grunn for den kritiske vurderingen i løpet av denne perioden. På den andre siden vil jeg legge dette materialet til grunn når jeg på bakgrunn av Kenneth Burke og andre drøfter det retoriske aspektet ved musikkritikken. På bakgrunn av det jeg kommer fram til i disse to delene vil jeg forsøke å gi svar på de spørsmålene som danner kjernen i problemstillingen min: Hvilke kriterier og retoriske virkemidler er det musikkritikken baserer seg på? Svarene jeg kommer frem til her vil danne grunnlaget for en bekreftelse eller avkreftelse av tesen om musikkritikkens tendens til å ”kamouflere” sine egne subjektive eller faglige vurderinger som rene fastslåinger, og om hvorvidt det er en mulighet for dannelsen av et begrepsapparat og en diskurs som i større grad enn i dag er tilfredsstillende for å opprettholde et klarere skille mellom disse momentene under vurderingsprosessen.

1.6 Oppgavens disponering

I kapittel 2-5 denne oppgaven vil hovedfokuset ligge på analysen av de tolv anmeldelsene jeg har valgt ut som materiale i denne undersøkelsen.

I kapittel 6 rettes fokuset mot musikkritikkens retoriske basis. Musikkritikk som sjanger vil bli diskutert i sammenheng med ulike teoretiske tilnærminger og jeg vil også gå inn på hvilke troper og figurer som går igjen i anmeldelsene jeg har valgt ut.

I oppsummeringen vil jeg forsøke å trekke noen konklusjoner ut i fra det materialet jeg har presentert i del en og to, og diskutere dette i lys av problemstillingen. Materialet vil i tillegg danne basis for en kort diskusjon vedrørende tanken om dannelsen av en musikkritisk diskurs.

Kapittel 2 – Analyse Anmeldelser 1960-1970

2.1.1 - Mike Jahn – The Beatles: *Magical Mystery Tour*, 1967



Figur 1 – The Beatles: *Magical Mystery Tour*

I 1968 ble Mike Jahn ansatt av *The New York Times* for å dekke den populærmusikalske bevegelsen som for alvor var i ferd med å ta av, og ble dermed publikasjonens første sertifiserte rocke-kritiker. I følge ham selv hadde ærverdige NYTs holdning til artister som Elvis og The Beatles vært å kun dekke dem når deres respektive fans gikk av hengslene og startet opptøyer i etterkant av konserter. Resultatet av dette var at han fikk status som en av de første ekspertene på dette emnet, ble intervjuet på TV av blant annet David Frost, og fikk sitt eget radioprogram på den ledende radiostasjonen WNEW-FM. I årene før dette hadde Jahn frilanset som skribent, blant annet i det prestisjetunge litteratur-magasinet *Saturday Review* hvor han skrev artikler om og kritikker av folk, blues og rock. Jahn representerer således noe av den tidligste seriøse rocke-kritikken fra midten av 60-tallet og utover.²⁰ En av platene han anmeldte for dette magasinet, The Beatles' *Magical Mystery Tour*, har blitt stående, som så mange andre av Liverpool-gruppens utgivelser, som en milepæl i moderne musikkhistorie.

2.1.2 - Musikkhistorisk og kulturell sammenheng

Jahn åpner anmeldelsen ved å kommentere den nære relasjonen mellom *Magical Mystery Tours* tematikk og hinduistisk religion:

WHOEVER IT WAS that wrote the *Bhagavad-Gita* (the Celestial Song of Hindu theology) intended to define the perfect disciple when he wrote: "Who sees Me in all/and sees all in Me/For him I am not lost/and he is not lost for me." The disciple has just replied, and in surprisingly similar terms: "I am he/as you are he/as you are me/and we are all together." Yin and Yang, the doctrine of opposites, where all black contains a little white and vice versa, is not new to Eastern religions, but its entrance into Western rock is a little unnerving.²¹

²⁰ Rocksbackpages.com. *About the author: Mike Jahn*.
<http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=jahn>. [Hentet 26.09.07].

²¹ Jahn, Mike. *Review of The Beatles: Magical Mystery Tour, Saturday Review 1967*.
<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=5063>. [Hentet 26.09.07].

Han kommenterer videre at “It is no surprise, though, that the Beatles should be the ones to cause its appearance”²², og vedkjenner dermed samtidig platens historiske verdi ved at den er det første uttrykket innenfor vestlig populærkultur som blander rock med hinduistisk filosofi på denne måten. Han trekker spesielt frem låtene ”Fool on the Hill” og ”I am the Walrus” som han oppfatter som spesielt tydelige eksempler på dette, hvorav sistnevnte også blander hinduistisk filosofi og surrealistisk billedbruk. Slike konseptuelle røde tråder ved The Beatles’ utgivelser fra denne perioden er et veldokumentert aspekt ved bandet, og Jahn ser også *Magical Mystery Tour* i sammenheng med bandets tidligere utgivelser: ” In all their previous work, Beatle writers John Lennon and Paul McCartney stuck to descriptions of contemporary society as they saw it. Their last album, *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* [...] is a work of great beauty and intricacy, but not of emotion or depth. Its beauty was in its description of everyday events.”²³ Det fremstår som ganske tydelig at Jahn setter *Magical Mystery Tour* høyere enn bandets tidligere utgivelser (”easily their best album”²⁴) i forhold til kunstnerisk verdi og den historiske betydningen han antar at platen vil få.

2.1.3 - Beskrivelse av tekst og tematikk

Jahn bruker flere tekstutdrag fra *Magical Mystery Tour* for å underbygge sine konklusjoner og sin vurdering av platen som helhet; Spesielt for å eksemplifisere den tematikken han hevder platen kretser rundt: ”In ‘I Am the Walrus’, perhaps the most significant Beatle song yet, the yogin tells what he sees. Take it for granted that the yogin is the Beatles: ‘I am he/as you are he/as you are me/and we are all together. See how they run/like pigs from a gun/see how they fly./I’m crying.’”²⁵ Dette er et eksempel på at Jahn bruker sangtekstene til å underbygge Beatles’ relasjon til hinduismen når han setter likhetstegn mellom ”the yogin”, som er en lyrisk karakter i sangen, og The Beatles som personer. Han henviser også til det surrealistiske aspektet ved The Beatles’ tekster: “The song [I am the Walrus] mixes surrealistic imagery (the first time the Beatles have used surrealism extensively) with a line calling up the ‘we are all together’ thought: ‘I am the eggman, they are the eggmen, I am the walrus.’”²⁶

²² Op. cit.

²³ Op.cit.

²⁴ Op.cit.

²⁵ Op.cit.

²⁶ Op.cit.

2.1.4 - Instrumentering og produksjon

Jahn legger i tillegg stor vekt på flere av de produksjonsmessige aspektene ved *Magical Mystery Tour*, spesielt påpeker han relasjonen til filmen ved samme navn: ”The movie is basically a one-hour description of the adventures of travellers, on an imaginary tour bus, which is taken over and put through a weird series of events by the sorcery of five musicians -- the Beatles plus their talented producer, George Martin.”²⁷ Han velger også å nevne at låtene på platen er arrangert på en slik måte at side 1 av platen fundamentalt sett er et soundtrack til filmen, mens side 2 er en utvidelse ved at den inneholder singler som ble sluppet i forkant av selve albumet. Jahn kommenterer også kort instrumenteringen og gjør en interessant observasjon i forhold til den fysiske utformingen av selve Lpen: ”There are a number of innovations. *Magical Mystery Tour* contains ‘Flying’, the first Beatle instrumental and the first cut written by all four Beatles. There is also a twenty four-page picture and comic-strip scenario of the film, to pacify those teen-aged fans put off by the fact that the words “love” and “baby” do not appear once in the songs from the film.”²⁸ Denne lett sarkastiske bemerkningen på bekostning av samtidens ungdomspublikum henter samtidig mot The Beatles’ tidlige karriere og deres bruk av det han åpenbart anser for å være relativt slitte poetiske bilder.

2.1.5 - Subjektive og faglige vurderinger

Jahn gjør eksplisitt en del kvalitetsmessige vurderinger av *Magical Mystery Tour* i anmeldelsen. Det som ikke fremstår som like klart er hvorvidt disse vurderingene er ment som faglige eller subjektive; slik som når han hevder at ”They [The Beatles] have done so in *Magical Mystery Tour*, their latest and easily their best album”²⁹, er det lett å få inntrykk av at dette er ment som en faglig vurdering av platen, uten at Jahn går noe videre inn på hva som gjør nettopp denne til The Beatles’ beste plate så langt i karrieren. Noe av det samme problemet dukker opp når han sier ”Yin and Yang, the doctrine of opposites, where all black contains a little white and vice versa, is not new to Eastern religions, but its entrance into Western rock is a little unnerving.”³⁰ Nøyaktig hva som er “unnerving” ved dette, gir han ikke noen forklaring på. Det som kan oppfattes som et problem i denne sammenhengen, er at Jahn later til å gi en subjektiv vurdering uten å redergjøre for dette, og dermed “kamouflerer”

²⁷ Op.cit.

²⁸ Op.cit.

²⁹ Op.cit.

³⁰ Op.cit.

den som en faglig vurdering. Han trer i større grad inn i et faglig kritisk domene når han hevder at

But the real innovation of this album lies in its description of the Beatles' personal involvement with Hinduism. Their last album, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* - widely hailed as one of the most prodigious musical achievements of this century -- is a work of great beauty and intricacy, but not of emotion or depth. Its beauty was in its description of everyday events.³¹

Det er åpenbart en mulighet for å tolke dette som en subjektiv ytring, men forskjellen ligger i at Jahn her i større grad underbygger sin vurdering ut i fra forhold som eksisterer i og rundt *Magical Mystery Tour*, i motsetning til å ta utgangspunkt i sin egen umiddelbare respons; noe som resulterer i en form for skinnobjektivitet fra hans side.

2.1.6 - Kritikerens plassering i forhold til leseren

Kritikersubjektet i Jahns anmeldelse trer ikke eksplisitt fram i teksten; det er ikke gjort noe forsøk på å skape en relasjon til leseren, verken av inkluderende eller ekskluderende art. Posisjonen Jahn inntar er i mye større grad distansert for å gi inntrykk av en høy grad av faglig kompetanse og autoritet. Når det blir gjort vurderinger av materialet, er det relativt kompromissløse og skråsikre vurderinger som kommer til uttrykk, med lite rom for diskusjon og for å la leseren gjøre opp sine egne meninger omkring materialet: "[...] easily their best album [...] There are a number of innovations [...] But the real innovation of this album lies in its description of the Beatles' personal involvement with Hinduism [...] [*Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*] is a work of great beauty and intricacy, but not of emotion or depth."³² I virkeligheten er dette kun vurderinger Jahn gjør, men han presenterer dem som fastslåinger, noe som igjen er med på å skape en autorativ distanse til leseren.

2.1.7 - Oppsummering

Det fremstår som ganske tydelig at ett av hovedmomentene Jahn vektlegger i anmeldelsen kretser rundt de innholdsmessige og biografiske aspektene ved *Magical Mystery Tour*. Han bruker de to første avsnittene (98 ord) på å forklare den hinduistiske filosofien som han anser for å være platens tematiske utgangspunkt, og senere i anmeldelsen trekker han inn The Beatles' egne personlige erfaringer med denne typen filosofi for å understreke dette poenget. Denne evnen til å se materialet i en større musikkhistorisk og sosial sammenheng er en av

³¹ Op.cit.

³² Op.cit.

denne anmeldelsens store styrker, da den er hårfint balansert mot en vurdering av selve det musikalske produktet i seg selv; Jahn trekker sparsomt inn biografiske opplysninger for å utvide leserens forståelse av de tematiske aspektene ved platen uten at diskusjonen omkring selve *Magical Mystery Tour* blir overskygget. Dette blir tydelig når en ser hvor stor del av anmeldelsen som dreier seg om Lennon/McCartneys tekster, noe som i Jahns penn blir en naturlig videreføring av diskusjonen omkring tematikken. I løpet av anmeldelsen blir utdrag fra sangtekstene sitert hele fem ganger, og alltid fungerer de som en link mellom det tematiske og det musikalske i seg selv. Et problem med Jahns anmeldelse dreier seg derimot om forholdet han setter opp mellom kritikersubjektet og leseren. Det kan virke som om Jahn setter opp det Thore Roksvold kaller å presentere ”vurderinger som fastslåinger”³³. Roksvold skiller mellom vurderinger, som er fundamentalt subjektive og dermed bør begrunnes, og fastslåinger som er objektivt sett sanne eller falske og dermed kan etterprøves:

Fastslåinger er utsagn som kan etterprøves. I alminnelighet er det lett å avgjøre om fastslåinger er sanne eller falske [...] Det er i prinsippet umulig å avgjøre om innholdet i vurderinger er sant eller falskt. Vurderinger kan langt på vei begrunnes gjennom argumentasjon, men de kan ikke dokumenteres slik fastslåinger kan.³⁴

Det tidligere nevnte eksempelet fra Jahns anmeldelse dreier seg om forholdet mellom hinduistisk filosofi og vestlig popmusikk: ”Yin and Yang, the doctrine of opposites, where all black contains a little white and vice versa, is not new to Eastern religions, but its entrance into Western rock is a little unnerving”³⁵. Man sitter ikke nødvendigvis igjen med et inntrykk av at dette er ment som en vurdering; Jahn tar verken i bruk noen form for personlig pronomen eller gir noen utfyllende forklaring på hvorfor han vurderer dette møtet mellom to kulturer slik han gjør. Slike fastslåinger kan tolkes som et retorisk autoritets-grep fra anmelderens side for å etablere sin egen overlegne faglige autoritet ovenfor leseren. Et alternativ hadde vært å presentere dette eksplisitt som en subjektiv vurdering, noe det finnes få eksempler på i anmeldelsen som helhet; en annen av dens svakheter. Generelt sett hadde antagelig teksten fått en større grad av balanse om Jahn hadde gitt klart uttrykk for sin subjektive oppfatning av *Magical Mystery Tour*, om ikke annet for å skape et tydeligere skille mellom hans subjektive og mer faglige, objektive vurderinger. Jahns oppsummerende kommentar har også et innslag av en fastslåing uten videre forklaring: “*Magical Mystery Tour* may not be the best piece of musical composition to emerge in the twentieth century. *Sgt. Pepper's* certainly wasn't. But it is a marvelous step in a very personal direction for the

³³ Roksvold, Thore. Fagbokkritikk som sjanger. *Kritikk av kunst, bok og musikk*. Red. Thore Roksvold. Fredrikstad: Institutt for Journalistikk, 1994. 47.

³⁴ Op.cit.

³⁵ Op.cit. Jahn.

Beatles -- one that they communicate well -- and that is enough.”³⁶ Argumentene som kreves av en faglig vurdering uteblir, og man får heller ikke noe klart inntrykk om hvorvidt dette er Jahns personlige oppfatning.

³⁶ Op.cit.

2.2.1 - Keith Altham –The Small Faces: *Ogden's Nut Gone Flake*, 1968



Figur 2 – The Small Faces: *Ogden's Nut Gone Flake*

Keith Altham blir allment ansett for å være en av foregangsmennene innenfor tidlig rockekritikk, blant annet på bakgrunn av hans karriere i fanmagasinet *Fabulous* på tidlig 60-tall, og senere på BBC 2s radioshow "Scene and Heard". Altham oppnådde etter hvert nærmest legendarisk status gjennom sin direkte kontakt med musikkbransjen; han er blitt kreditert som den som ga Jimi Hendrix ideen om å sette fyr på gitaren, og drev fra 1971 til 1993 selskapet K.A. Publicity med artister som The Rolling Stones, The Who, The Beach Boys, Police, Status Quo, The Animals, Van Morrison, Rod Stewart, The Kinks, Genesis, Ozzy Osbourne, AC/DC, Marc Bolan, The Moody Blues, Carole King, og Manfred Mann.³⁷ Hans anmeldelse av The Small Faces' *Ogden's Nut Gone Flake* ble publisert i det britiske musikkmagasinet *New Musical Express* (NME) i 1968. Selve platen tar form av et todelt konseptalbum hvor A-siden består av konvensjonelle poplåter i en slags mod-tradisjon, mens B-siden er musikk satt til et psykedelisk eventyr omkring karakteren "Happiness Stan".

2.2.2 - Beskrivelse av tekst og tematikk

I sammenlikning med Mike Jahns anmeldelse av *Magical Mystery Tour* fremstår det som umiddelbart tydelig at Althams anmeldelse i enda større grad baserer seg på en "tekstnær" innfallsvinkel; sagt med andre ord er fokuset her rettet mot de lyriske og tematiske sidene ved *Ogden's Nut Gone Flake*, og han legger selv mindre vekt på platens musikkhistoriske og kulturelle funksjon. Store deler av anmeldelsen er viet historien om "Happiness Stan", platens lyriske hovedkarakter.

Professor Unwin's voice is first heard enquiring if we are all sitting "comfortybol two square on your botties" before 'Happiness Stan' crashes about our ears. Stan lives in the land of greens and coloured dreams, deep inside a rainbow. His big problem is that he cannot understand the mysteries on the other side of the moon³⁸.

Altham konstruerer anmeldelsen kronologisk i forhold til The Small Faces' historiefortelling, og han bruker således denne historiens kronologi til å bygge opp anmeldelsens kritiske

³⁷ [Rocksbackpages.com](http://www.rocksbackpages.com). *About the author: Keith Altham*.

<http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=altham>. [Hentet 26.09.07].

³⁸ Altham, Keith. *Review of The Small Faces: Ogden's Nut Gone Flake, New Musical Express 1968*.

[Rocksbackpages.com. http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=38](http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=38). [Hentet 26.09.07].

argumentasjon. På samme måte som sangene på platen glir over i hverandre tematisk, lar Altham sin tekst gjøre det:

Unwin comes back to take up the story of how ‘once upon a polytito, dangly in the heavenly bode Stan was all smashed and flaked,’ and that takes us into **ROLLING OVER**. A solid raving sound that could only be the Faces with shades of Jerry Lee Lewis on piano [...] With a rolling of the magical sleeve, Stan turns the fly into an insect big enough to transport him to the other side of the moon and so **THE JOURNEY**.³⁹

Størsteparten av anmeldelsens andre del består av slike beskrivelser (rundt regnet 373 av 490 ord) og blir dermed nærmest en parafrase over platens tematikk. Det er interessant å se hvordan Altham vektlegger historiefortelingsaspektet i så stor grad; det blir tydelig for leseren at dette er noe av det som gjør *Ogden's Nut Gone Flake* interessant i hans øyne. Et mulig problem er at anmeldelsen i stedet for å primært være en kritisk vurdering av platen i stedet tar karakter av et rent referat av The Small Faces' litterære ambisjoner.

2.2.3 - Musikkhistorisk og kulturell sammenheng

Det er i denne sammenheng viktig å notere seg et uvanlig aspekt av hvordan Althams anmeldelse er disponert: Anmeldelsen er, på samme måte som platen, delt opp i en side A og en side B. Side A består av originallåter uten noen sammenheng med historien om Happiness Stan som utgjør side B. I kommentaren til side A gir Altham The Small Faces' Ronnie Lane muligheten til å kommentere sin egen musikk. ”A few words from Mr. Ronnie ‘Plonk’ Lane about the first fantastic side of this album which includes no less than four tracks which were considered to be singles at one time and three others which deserve to be. Straight from his long run in Dusseldorf, Herr Lane!”⁴⁰ Resultatet av dette blir at første del av anmeldelsen i stor grad består av biografisk informasjon omkring låtenes opphav og plass i The Small Faces' repertoar:

OGDEN'S NUT GONE FLAKE is an instrumental on which we use strings sparingly. We've always wanted to release an instrumental single – this is heavy. A nice one. **AFTER GLOW:** A new idea for lyric – it's about ‘Love’, but we've jazzed it up a bit to make it a hit. Features Maurice Ponk on the introductory vocal and Mac on the electrical harpsichord with a rhythm refrain by the Queens. Recorded at the same session as ‘Lazy Sunday’. [...] **RENEE:** This is a filthy song which we wrote and will

³⁹ Op.cit.

⁴⁰ Op.cit.

never get any plugs on the BBC. I used to have one called 'Daisy' who lived downstairs from me. It's a happy, happy raver which is absolutely revolting and we all love it. Steve does a very fine vocal.⁴¹

Althams anmeldelse tar her i større grad form av en artistfeature, hvor fokuset ligger på The Small Faces som personer og deres forhold til egen musikk, enn som en kritisk kommentar til platen i seg selv. Den eneste vurderingen han gir av platens del A finnes i den innledende kommentaren ("the first fantastic side of this album"⁴²), og blir presentert som en subjektiv ytring uten at han poengterer dette eksplisitt. Å ta i bruk en såpass stor del biografisk materiale som her i en anmeldelse fremstår umiddelbart som en ansvarsfraskrivelse hos anmelderen. Lanes uttalelser kaster derimot lys over det rent musikkhistoriske aspektet ved *Ogden's Nut Gone Flake*; fra sammenhengen med tidligere utgivelser ([After Glow] "Recorded at the same session as 'Lazy Sunday'"⁴³), til kommentarer rundt BBCs sensur ("This is a filthy song which we wrote and will never get any plugs on the BBC"⁴⁴) til informasjon rundt produksjon og teknikk ("The difficulty here is that we need a variable speed machine to mix 'If You Think You're Groovy' [...] But as we can't get into Olympic at present, which is the only place we can get one, we may not be able to make it."⁴⁵)

2.2.4 - Instrumentering og produksjon

Altham tillegger produksjonen, og spesielt instrumenteringen, stor vekt i sin kritikk av platen. Noe av det første han trekker frem er platecoverets noe spesielle fysiske utforming: "The Small Faces new album *Ogden's Nut Gone Flake* (Immediate), apart from being encased in the first circular sleeve I have ever seen, is a landmark for the group –"⁴⁶. Altham vektlegger nok en gang det kronologiske aspektet ved å høre en ny plate; førsteinntrykket er platen i seg selv, så følger smaksdommen over musikken. Instrumenteringen på de individuelle låtene presenteres også som et viktig moment, eksempelvis på første spor, side B, "Happiness Stan": "His big problem is that he cannot understand the mysteries on the other side of the moon and this Steve sings to the thrashing accompaniment of piano, organ, drums and harpsichord"⁴⁷. I kommentaren til det andre sporet, "Rolling Over", forklarer han instrumenteringen for å beskrive musikken: "A solid raving sound that could only be the Faces with shades of Jerry Lee Lewis on piano and that hard, rasping vocal of Steve's

⁴¹ Op. cit.

⁴² Op.cit.

⁴³ Op.cit.

⁴⁴ Op.cit.

⁴⁵ Op.cit.

⁴⁶ Op.cit.

⁴⁷ Op.cit.

emerging from the barrage of beat with some brass mixed in for good measure”⁴⁸. Også det tredje og det fjerde sporet, “The Hungry Intruder” og “The Journey”, blir kommentert med en avsluttende referanse til instrumentbruken:

[The Journey] This really is a kind of ‘Organ Into Space’ bit with the kind of inspired electronics that defy the printed word [...] [The Hungry Intruder] Strings and cellos in this one with those beautiful ‘soppy’ nursery rhyme lyrics which only the Faces can make meaningful. Lots of nice sounds and an acoustic guitar that sounds like something else⁴⁹.

Den tyngden og det fokuset Altham legger på slike formelle aspekter ved *Ogden’s Nut Gone Flake* viser tydelig denne anmeldelsens beskrivende og refererende karakter, fremfor den kritiske og vurderende.

2.2.5 - Subjektive og faglige vurderinger

Flere av Althams kvalitetsmessige vurderinger av platen viser at han på mange måter går i samme fellen som den Mike Jahn går i anmeldelsen av *Magical Mystery Tour*; han utelater å gi klart uttrykk for når en vurdering er faglig eller subjektivt fundert. ”A few words from **Mr. Ronnie ‘Plonk’ Lane** about the first fantastic side of this album which includes no less than four tracks which were considered to be singles at one time and three others which deserve to be”⁵⁰. Hvorfor de tre siste sporene fortjener singelstatus gir ikke Altham noen forklaring på her, og heller ikke senere i teksten siden resten av første del er okkupert av Ronnie Lanes kommentatorspor til sin egen musikk. Han gir heller ikke noe direkte uttrykk for at dette er en subjektiv mening, noe som gir utsagnet et slør av faglig tyngde uten å måtte begrunne det noe videre. En annen interessant vending senere i teksten oppstår når det kan se ut som han bruker en kritisk vurdering til å oppvurdere sin egen praksis: “One listen to the mind-blasting adventures of **HAPPINESS STAN**, which is one continuous band including six new **Marriott and Lane** compositions, is likely to reduce the average reviewer who attempts to convey the clever effects and electrical inspiration to a gibbering heap”⁵¹. “The average reviewer” betyr i denne sammenhengen altså ikke ham, siden det han faktisk gjør er å gi en vurdering av The Small Faces’ mesterverk, åpenbart uten å bli redusert til ”a gibbering heap”. Altham gjør derimot eksplisitt en subjektiv vurdering av platens to siste spor ”Mad John” og ”The Journey”: ”These last two tracks are my particular favourites because of the sentiments expressed and clever simplicity of the music. And it is quite all right if you do not

⁴⁸ Op.cit.

⁴⁹ Op.cit.

⁵⁰ Op.cit.

⁵¹ Op.cit.

have a clue what I'm talking about because you have to hear it – you just have to hear it.”⁵² En subjektiv, begrunnet ytring og en henvisning til denne musikkens, i følge ham, ubeskrivelige kvaliteter. Althams avsluttende og konkluderende kommentar er vanskeligere å sette fingeren på: ”A magnificent side to an album full of Western Promise – the first real attempt at a musical space-age, fairy tale. A portent of even greater things to come.”⁵³ Han henviser her delvis til sine egne beskrivelser av platens tematikk (”Western Promise [...] musical space-age, fairy tale”), men han gir også en spådom av The Small Faces’ musikalske fremtid basert på *Ogden’s Nut Gone Flake* (”even greater things to come”) uten å presentere noen begrunnelse for et slikt utsagn.

2.2.6 - Oppsummering

Althams anmeldelse er som tidligere nevnt bygd opp på en noe spesiell måte; Del A av anmeldelsen fokuserer på Ronnie Lanes egne tanker omkring albumet, mens del B er Althams vurderinger og beskrivelser. Denne disponeringen er noe av det som gir anmeldelsen en karakter av å være rent refererende fremfor å være en kritisk vurdering. 355 ord dreier seg omkring Lanes tanker og biografiske anekdoter omkring platens A side, mens de resterende 617 ordene i all hovedsak går med på å gi en refererende fremstilling av Happiness Stans reise til månen uten å vie spesielt stor plass til kritikk av det materialet han diskuterer. Når Altham en sjelden gang presenterer oss med en vurdering, er de som oftest, på samme måte som Mike Jahn, av typen ”vurderinger som fastslåinger”⁵⁴; jeg finner i anmeldelsen kun ett eksempel på en tydelig uttrykt subjektiv vurdering. Et annet ankerpunkt er at det kan se ut som han ikke klarer å finne noe å utsette på The Small Faces’ plate i det hele tatt; generelt sett er ikke dette i seg selv problematisk, men når man ser det i sammenheng med anmeldelsens øvrige tendens til å fungere som et direkte talerør for artisten samtidig som den inneholder et antall ubegrunnede vurderinger som går i artistens favør, er det antagelig på sin plass å stille spørsmålstegn ved kritikerens agenda i denne sammenhengen.

⁵² Op.cit.

⁵³ Op.cit.

⁵⁴ Roksvold, Thore. Fagbokkritikk som sjanger. *Kritikk av kunst, bok og musikk*. Red. Thore Roksvold. Fredrikstad: Institutt for Journalistikk, 1994. 47.

2.3.1 - Ritchie Yorke –Bob Dylan: *Nashville Skyline*, 1969



Figur 3 – Bob Dylan: *Nashville Skyline*

Ritchie Yorke var i en årrekke *Rolling Stones*' kanadiske musikk-korrespondent og han har skrevet flere bøker, blant annet en av de mest kjente Led Zeppelin-biografiene: *Led Zeppelin: The Definitive Biography*. Han har i tillegg vært tilknyttet Montreux International Jazz and Blues Festival. I skrivende stund er han musikk-anmelder for *The Sunday Mail*.⁵⁵ Hans anmeldelse av Bob Dylans *Nashville Skyline* ble publisert i *New Musical Express* i april 1969.

2.3.2 - Beskrivelse av tekst og tematikk

Yorke later til å vektlegge de tekstlige og tematiske aspektene ved Dylans plate i noe mindre grad enn vi finner i eksempelvis Keith Altham og Mike Jahns anmeldelser; noe som kan fremstå som litt merkelig når man tenker over Dylans tyngde og fokus som tekstforfatter. Allikevel finner vi et par eksempler på at Yorke retter søkelyset på det tekstlige:

'Threw It All Away' is simple and to the point. He had the girl and he needed nothing else. But he didn't realise it until too late. A universal theme, and far from new, but in the hands of Dylan, it is refreshingly enjoyable. In the final track on side one, Dylan makes it abundantly dear [sic] he'd like to spend the night with 'Peggy Day'.⁵⁶

Yorke nevner her kort et av de tematiske aspektene Dylan behandler, men han går ikke videre inn på noen utfyllende analyse eller tolkning av dette. Noe dypere går han når han kommer til den kanskje mest allment kjente av låtene på denne platen: "Lay Lady Lay' makes no pretensions about its meaning, Dylan is infatuated by a girl and he wants her to 'lay across my big, brass bed'. The song is symbolic of the so-called New Morality, where sexual relations are as inevitable as a bunch of roses or a box of chocolates".⁵⁷ Yorke forsøker også tidlig i anmeldelsen å gi leseren en pekepinn på hva som er det tematiske og tekstlige samlingspunktet for platen. "The lyrics are straightforward, simple, and (seemingly) honest Dylan appears to be writing plain (sic), simple songs about plain, simple people. Love

⁵⁵ [Rocksbackpages.com](http://www.rocksbackpages.com). *About the author: Ritchie Yorke*.

<http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=yorke>. [Hentet 26.09.07].

⁵⁶ Yorke, Ritchie. *Review of Bob Dylan: Nashville Skyline, New Musical Express 1969*.

<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=9569>. [Hentet 26.09.07].

⁵⁷ Op.cit.

predominates.”⁵⁸ Det tekstlige underbygger altså her Yorkes tydelige forsøk på å argumentere for at *Nashville Skyline* er et vendepunkt for Dylan både musikalsk og tematisk.

2.3.3 - Musikkhistorisk og kulturell sammenheng

Et aspekt som Yorke derimot vektlegger i stor grad er Dylans plassering innenfor den musikkhistoriske diskursen. Han velger å se *Nashville Skyline* i sammenheng med Dylans tidligere produksjon, og han sparer heller ikke på ren biografisk informasjon. Anmeldelsen åpner med en kommentar til Dylans evne og tendens til å stilisere stemmen sin ut i fra det materialet han synger:

DYLAN HAS CHANGED again. His latest album, *Nashville Skyline*, the 14-month-later follow-up to *John Wesley Harding*, presents the folk-rock star in a completely new guise. Vocally, you could be excused for thinking Dylan has started all over again. His voice is unlike the Dylan of old, acoustic, electronic or otherwise.⁵⁹

Yorke presenterer platen som en bekreftelse på en forventning han mener eksisterer rundt Dylan som artist; en kunster som alltid er i bevegelse og som nå er i ferd med å finne tilbake til røttene sine. I tillegg ser han dette i sammenheng med bransjesiden av artistyrket: ”More’s the surprise, because no inkling of this new phase had leaked out. Dylan is very sensitive about things like that. His new contract with American Columbia (CBS in Britain) firmly stipulated that no advance publicity would be accorded any of his albums.”⁶⁰ Dette fokuset på de biografiske aspektene som omgir platen er et gjennomgående moment i Yorkes anmeldelse; Dylans tilbakevending til sine musikalske røtter later til å være et særdeles viktig poeng.

His seven years of writing, singing and the ensuing world idolatry, appears to have gone full circle. In many ways, Bobby Zimmerman, the boy from the boondocks (Hibbing, MN) has brought it all back home [...] *Nashville Skyline* seems destined to be Dylan’s biggest selling album. Like The Beatles, Dylan has abandoned the leadership quest in pop. He brought together folk and rock and now he seems to be happy just being himself.⁶¹

⁵⁸ Op.cit.

⁵⁹ Op.cit.

⁶⁰ Op.cit.

⁶¹ Op.cit.

2.3.4 - Instrumentering og produksjon

Et annet moment Yorke legger stor vekt på er de formelle aspektene ved instrumenteringen og produksjonen ved *Nashville Skyline*:

Nashville Skyline consists of ten tracks, nine of which are Dylan originals. [...] The instrumentation is likewise simple, but deceptively so. His studio group is tight and probably the best he's ever worked with. It punches out the backings with precision and authority.⁶²

Dette fokuset på artistens og musikernes tekniske ferdigheter er noe man oftere finner i jazz-kritikk og beslektede sjangre, noe som kan gi en pekepinn på etter hvilke standarder Dylan på dette tidspunktet dømmes ut i fra. Yorke forsøker å presentere platen som et stykke musikalsk håndverk fremfor å prøve å fremstille den som et rotekte, direkte uttrykk for en artist dionysiske nattsider, slik den oftere fremstilles innenfor den tabloide pop-pressen. Dette er imidlertid et punkt som lett kan overdrives, men Yorke later til å bruke det i sammenheng med en beskrivelse av musikken i seg selv: ”'Nashville Skyline Rag' is an instrumental, country all the way, with acoustic guitars, fiddles and piano. Dylan offers several highlighted harmonica solos, which blends well with the tune's overall light-hearted feel.”⁶³ Her lar han instrumenteringen si noe om både det stilistiske og den gjennomgående stemningen i platen. I nær konjunksjon med beskrivelsen av instrumenteringen, finnes det flere forsøk på sjangermessig plassering som også blir et tilbakevendende innslag i anmeldelsen:

'Nashville Skyline Rag' is an instrumental, country all the way [...] 'Alone With You' is a funky and mean uptempo blues number with powerful instrumentation and a swag of Mississippi guitar licks [...] Out in the country again on 'One More Night', simply mountain music, with some sharp Nashville guitar picking [...] In brief, this is funky country, a rare music form.⁶⁴

Mye av grunnen til dette store fokuset på de sjangermessige og tekniske sidene av platen kan antagelig tilskrives Yorkes forståelse av Dylans eklektiske natur som artist, men det er toneangivende at instrumentering og sjanger blir trukket frem hele 12 ganger i en relativt kort tekst på 727 ord.

⁶² Op.cit.

⁶³ Op.cit.

⁶⁴ Op.cit.

2.3.5 - Subjektive og faglige vurderinger

Det som kjennetegner Yorkes anmeldelse er at den i høy grad er refererende fremfor vurderende i både tone og innhold. Det kan selvfølgelig argumenteres for at det blir gjort indirekte vurderinger gjennom beskrivelsen av de formelle aspektene ved musikken, men det er like fullt få vurderinger av kvalitativ art å finne her. Yorke later til å presentere en faglig vurdering av låten "Girl from the North Country" når han sier at: "Side one opens with a Dylan-Johnny Cash collaboration on his 1963 hit, 'Girl From The North Country'. Each singer offers several verses separately, and then they team up to carry the song to its conclusion. It's an easy-rolling, inoffensive sort of song, which is likely to be issued as a single."⁶⁵ Man får derimot ikke noen videre forklaring på hvorfor han hevder at dette er en potensiell singel; er det en spådom fundert på en inngående kjennskap til A&R-agenters kriterier til singelmateriale, eller er det rett og slett informasjon han har mottatt direkte fra artist/plateselskap/management/agent? At dette ikke kommer klart frem i teksten, gjør det vanskelig å klassifisere hvilken type vurdering det er snakk om her. Den blir uansett framstilt som en sterk, faglig vurdering uten at dette blir grunnlagt noe videre. Utsagnet "*Nashville Skyline* seems destined to be Dylan's biggest selling album"⁶⁶ deler noe av den samme karakteristikken som det forrige sitatet. Det er en "one-liner" som gir uttrykk for å være subjektivt fundert, uten at han gir noen som helst forklaring på hvorfor han mener dette. Avslutningsvis gir Yorke en vurdering av det han mener er "temaet" for *Nashville Skyline*: "You can't help but be amazed at the change in his style. That in a nutshell, is what this album is about – change."⁶⁷ Dette er heller ikke en kvalitativ vurdering per se, men Yorke fremstiller det som et salgsmoment for platen samtidig som han bruker det til å føye sammen trådene i sin egen argumentasjon. Med andre ord forsøker han på et vis å bekrefte det utsagnet han begynte anmeldelsen med ("DYLAN HAS CHANGED again. [...] presents the folk-rock star in a completely new guise [...] you could be excused for thinking Dylan has started all over again"⁶⁸). Det kan nesten virke som om det for Yorke er nærmest uinteressant å vurdere Dylans plate kvalitetsmessig, fordi viktigheten av utgivelsen som en musikkhistorisk hendelse overskygger alle vurderingsmessige hensyn. Yorke henfaller dermed i stor grad til å beskrive fremfor å vurdere.

⁶⁵ Op.cit.

⁶⁶ Op.cit.

⁶⁷ Op.cit.

⁶⁸ Op.cit.

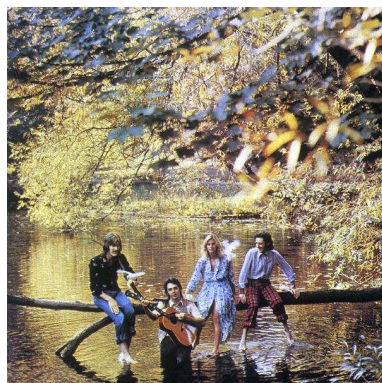
2.3.6 - Oppsummering

Noe av det mest slående ved Yorkes anmeldelse er som nevnt det nesten ensidige fokuset på de formelle og produksjonsmessige sidene ved *Nashville Skyline*; Han bruker hele 302 av 727 ord på å beskrive og diskutere ulike sider ved platens instrumentering, lydbilde og sjangermessige tilknytninger. I motsetning til eksempelvis Mike Jahns anmeldelse fremstår ikke denne informasjonen han kommer med som balansert opp i mot en vurdering av platen i seg selv. Det er ytterst få tilfeller hvor Yorke presenterer en direkte vurdering av Dylans musikk, og når de forekommer er det oftest som en kommentar til et eller annet formelt aspekt: "Dylan offers several highlighted harmonica solos, which blends well with the tune's overall light-hearted feel."⁶⁹ Det kan være fristende å tolke dette som et forsøk på å snakke artisten etter munnen, og kan også ha sammenheng med den kunstneriske posisjonen Dylan hadde i samtiden; har utgivelsen fått en såpass stor sosial og musikkhistorisk betydning at den nærmest blir uangripelig, eller i det minste uvurderbar, fra Yorkes kritikersynspunkt? Et poeng som later til å underbygge denne tolkningen er at han gjør et relativt stort nummer ut av at "Dylan har funnet tilbake til røttene sine", noe som avslører et forsøk på å plassere *Nashville Skyline* inn i en historisk sammenheng på bekostning av å skulle vurdere den som et kunstprodukt.

⁶⁹ Op.cit.

Kapittel 3 – Analyse Anmeldelser 1970-1980

3.1.1 - John Mendelsohn –Wings: *Wild Life*, 1972



Figur 4 – Wings: *Wild Life*

John Mendelsohn sementerte i løpet av 60 –og 70-tallet gjennom sitt arbeid for publikasjoner som *Rolling Stone*, *Creem*, *Los Angeles Times*, *Mojo*, og *The Record* et rykte som en av verdens mest artikulerte rockekritikere gjennom tidene.

3.1.2 - Beskrivelse av tekst og tematikk

Mendelsohn setter tekstlige og tematiske beskrivelser først og fremst i en biografisk sammenheng, noe som antagelig har sammenheng med at Paul McCartney var en ekstremt offentlig mediepersonlighet på denne tiden.

It's this very uncertainty about the parodic nature of 'Wild Life' that permits Paul to play the unfairly victimized but still charitable half of a friendship gone sour in 'Dear Friend', to ask, "Does it really matter that much to you?" in a way that suggests that "it" doesn't matter nearly so much to him as does the friendship.⁷⁰

Dette er ett av flere eksempler på at Mendelsohn forsøker å se McCartneys tekstproduksjon som et uttrykk for hans skrantende forhold til hans tidligere samarbeidspartner John Lennon. Han går faktisk til det steget å gjøre tendensene til rivalisering mellom McCartney og hans eks-bandkolleger til et hovedmoment i vurderingen av de tematiske momentene på platen, noe som tidvis gjør at anmeldelsen glir over i en mer tabloid form enn en ren kritisk vurdering. Hovedproblemet med denne vinklingen er at det blir en overvekt av spekulering omkring McCartneys personlige motiver:

One somehow convinced of McCartney's basic perversity might argue that he's quite intentionally making mediocre music, knowing that his ex-partner will suffer more watching effortlessly-produced pop quasi-Muzak easily outsell his own anguish-predicated soul-barings. A more likely explanation for a theory holding that McCartney's records have been deliberately second-rate is that he's attempting to

⁷⁰ Mendelsohn, John. *Review of Wings: Wild Life, 1972*. [Rocksbackpages.com](http://www.rocksbackpages.com). <http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=7810>. [Hentet 26.09.07].

comment ironically on Lennon's obsession with putting yet another huge hunk of his personality on every 12-inch vinyl disk by himself sticking to the most banal imaginable themes.⁷¹

Faktisk er det mulig å telle hele 12 enkeltstående tilfeller hvor Mendelssohn trekker inn tabloid, biografisk informasjon for å underbygge sin vurdering av *Wild Life*. Det er vanskelig å finne tekstlige og tematiske vurderinger som står utenfor en biografisk sammenheng, skjønt det finnes enkelte unntak:

To my ears there's something quite fishy about the title track – specifically, I find it impossible to take, ‘Taking a walk through an African park one day,’ and similar lines at face value, as merely very clumsy things to say in what sounds to me like a too-obvious-to-be-real ecology-fad-inspired song.⁷²

Dette er derimot det eneste eksempelet hvor man finner en direkte vurdering av det tekstlige i seg selv, satt utenfor en biografisk kontekst; den er riktignok eksplisitt presentert som en subjektiv vurdering fra Mendelssohns side (“To my ears...”) uten at han går dypere inn på en diskusjon av det tekstlige materialet.

3.1.3 - Musikkhistorisk og kulturell sammenheng

Mendelssohns anmeldelse er mettet med biografiske detaljer uten at disse blir plassert i en direkte musikkhistorisk og kulturell sammenheng. Han tar derimot for gitt at leseren har inngående kjennskap til sammenhengen disse detaljene står i, noe som kanskje var en naturlig avgjørelse å ta gitt den ekstreme mediaeksposeringen Paul McCartney og hans tidligere band-kolleger var utsatt for i denne perioden. Mendelssohns bruk av biografi tar imidlertid form som en endeløs spekulering omkring McCartneys motiver:

As for considerations of pride having to do with his rivalry with the other Beatles in general and Lennon in particular, he's apparently quite accurately surmised that the average record buyer, unlike nearly every critic who's expressed an opinion, greatly prefers his hummable fluff to Lennon's more interesting but frequently strident expressions of conscience.⁷³

Dette fremstår umiddelbart som en ganske spekulativ konklusjon å trekke i en plateanmeldelse, det er tross alt ikke ment som en historisk-biografisk gjennomgang av McCartneys musikalske karriere. Like fullt tar Mendelssohn i bruk slike endeløse digresjoner

⁷¹ Op.cit.

⁷² Op.cit.

⁷³ Op.cit.

under vurderingen av platen. Det finnes derimot noen eksempler på at han setter platen mer direkte i sammenheng med McCartneys tidligere produksjon.

LIKE PAUL MCCARTNEY'S first two post-Beatles albums, *Wild Life* is largely high on sentiment but rather flaccid musically and impotent lyrically, trivial and unaffecting. It lacks the exhilarating highs of *Ram* (which highs I, as one who found it as worthless as the next guy when it first arrived, can assure you are indeed present), and, in the form of a track called 'I Am Your Singer', contains the most embarrassingly puerile single piece of work Paul's been associated with since 'She's Leaving Home'.⁷⁴

Mendelssohn trekker her tråder til McCartneys karriere både som medlem i The Beatles og som soloartist med Wings. Noe som er interessant å merke seg i denne sammenhengen er at han spinner videre på media-fremstillingen av Paul som den ”myke” delen av låtskriverduoen med John Lennon; Paul som den romantiserende trubaduren med begge beina solid plantet i den engelske music-hall tradisjonen, mens John som mye mer aggressiv og eksperimenterende, både i rollen som låtskriver og som tekstforfatter. Mendelssohn er farlig nærme å bevege seg over i en ren tabloid utlegning etter en velkjent Beatle-journalistisk oppskrift, men han viser enkelte forsonende trekk i forhold til å skulle dømme platen ut i fra dens egne premisser. ”[...] it's nicely (but not, as was some of *Ram*, spectacularly) executed pop music, and should be taken or left on that basis alone.”⁷⁵

Like fullt er det de utallige sammenlikningene med Lennons musikalske produksjon og mediepersona som dominerer anmeldelsen. Ved enkelte tilfeller trekker Mendelssohn inn biografiske detaljer som i grunnen ikke tilfører noe som helst til leserens forståelse for *Wild Life*. I bunn og grunn er dette en form for spekulasjon som later til å fremfor alt være skrevet for å tilfredsstillende en form for tabloid kikkermentalitet:

In many ways Paul is slowly regaining the upper hand, mostly by making many fewer hard-to-live-up-to significance-reeking pronouncements about his own life and society at large. Note, for example, that he credits Linda as co-composer on all of *Wild Life*'s new compositions, as well as co-producer, while Lennon, after going out of his way to sympathize with the feminist movement in 'Power To The People', scarcely allows Yoko to complete a sentence on national television.⁷⁶

Den tabloide tonen blir også opprettholdt selv når Mendelssohn diskuterer platen direkte, og han går over i en argumentasjon hvor han nærmest fremstår som sexistisk: “Whatever Linda's attributes may be as a wife and mother, she's no singer, being incapable of tip-toing through

⁷⁴ Op.cit.

⁷⁵ Op.cit.

⁷⁶ Op.cit.

even the simplest phrase in tune (as becomes embarrassingly evident during her solo moment).”⁷⁷

3.1.4 - Subjektive og faglige vurderinger

Til forskjell fra mange av de tidligere omtalte skribentene presenterer Mendelssohn seg tydelig som en subjektiv kritiker. Flere av vurderingene er bygget opp som smaksytringer i 1. person, og det blir heller ikke forsøkt lagt skjul på at vurderingene er basert på strengt personlige referanser:

It [*Wild Life*] lacks the exhilarating highs of *Ram* (which highs I, as one who found it as worthless as the next guy when it first arrived, can assure you are indeed present) [...] I personally find the notion that Paul can't distinguish between the trivial and the heavy without the assistance of a George Martin or Lennon preposterous⁷⁸

Det store antallet av slike subjektive vurderinger i anmeldelsen kan i verste fall oppfattes som en form for ansvarsfraskrivelse fra anmelderens side, siden denne type ytringer ikke nødvendigvis blir stilt ovenfor de samme kravene om argumentasjon og dokumentasjon som mer nøkterne og faglige ytringer normalt vil bli. Mendelssohns problem i denne sammenhengen er at han presenterer en form for argumentasjon som er ment å underbygge disse vurderingene, men de er som tidligere nevnt karakterisert av å være rene spekulasjoner over McCartneys motiver for å lage den musikken han lager: “[...] and attribute the low-key blandness of his recent work instead to what is, in view of his remaining contractually chained to an organization he has little desire to make wealthier, an understandable nonchalance.”⁷⁹ Det faktum at Mendelssohns subjektive ytringer til stadighet blir satt i sammenheng med slik påstått biografisk ”informasjon” gjør at anmeldelsen får et umiskjennelig kåseri-preg over seg:

It's conceivable, of course, that I'm completely mistaken. It's this very uncertainty about the parodic nature of 'Wild Life' that permits Paul to play the unfairly victimized but still charitable half of a friendship gone sour in 'Dear Friend' [...].⁸⁰

Det finnes derimot også enkelte eksempler på vurderinger av en mer faglig natur i anmeldelsen, det gjelder spesielt de tilfellene hvor selve de produksjonsmessige sidene av

⁷⁷ Op.cit.

⁷⁸ Op.cit.

⁷⁹ Op.cit.

⁸⁰ Op.cit.

platen blir beskrevet og vurdert. Tydeligst kommer dette til uttrykk gjennom referansene Mendelssohn tar i bruk for å gi et bilde av *Wild Lifes* musikalske terreng:

The aforementioned first three-quarters of side one comprise 'Mumbo', a raucous rock and roll rampage that, like 'Smile Away', may be taken as a small self-send-up, and 'Bip Bop', an hypnotic and quite enjoyable Merle Travis-style guitar-pickin' hoedown, and the venerable 'Love Is Strange'. [...] I, for one, would have much enjoyed hearing the McCartneys asking one another how each calls his lover-boy (-girl), but the absence of this crucial component of Mickey & Sylvia's and Peaches & Herb's versions of the song is compensated for by the superbly-played Staxish arrangement Wings have lavished on it, including a bass and tom toms mix that Phil Spector himself might be proud of.⁸¹

Mendelssohn forsøker her å gi en klar vurdering av hvordan låtmaterialet på *Wild Life* fungerer produksjonsmessig, både i forhold til platen som helhet og i forhold til andre artisters tidligere versjoner av enkeltlåter ("Love Is Strange"). Han går videre med å kritisere *Wild Life* for tidvis å være dårlig arrangert, og at den lider av manglende fokus, sett fra et produksjonsmessig standpunkt.

Only in 'Love Is Strange' and 'Dear Friend', whose jarring piano and chilling strings (which remind, even if ever so slightly, of those on 'How Do You Sleep?') successfully evoke despair, is there much evidence of anyone having taken the time or trouble to focus the performance in such a way that its effect on the listener is controlled.⁸²

3.1.5 - Oppsummering

Det som umiddelbart blir åpenbart ved Mendelssohns anmeldelse er hvor stor vekt han legger på personfokuset. Teksten er mettet med kvasi-biografiske observasjoner av den typen jeg har trukket frem flere eksempler på. Problemet, slik det fremstår i denne anmeldelsen, er for det første at fokuset i stor grad faller vekk i fra diskusjonen omkring *Wild Lifes* musikalske kvaliteter og dreier seg inn mot en form for tabloid ukebladsjournalistikk. For det andre later det til at Mendelssohn har svært begrenset belegg for å trekke de slutningene han gjør omkring artistenes motiver for å ta de musikalske avgjørelsene som blir tatt; i hovedsak gjelder dette Paul McCartney, men Mendelssohn spekulerer også over flere av de andre musikerne i Wings' følelser: "Passing note should be made of the invisibility in Wings of former Moody Blues leader and Airforce man Denny Laine, a musician of some stature in England. It is difficult to imagine how he'll remain content with the unspecified background

⁸¹ Op.cit.

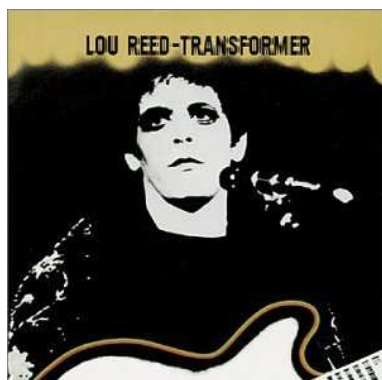
⁸² Op.cit.

role he plays on this record.”⁸³ Mendelssohns konklusjon er også tynget ned av den biografiske ballasten han sleper med seg gjennom resten av artikkelen: ”My own conviction is that we'd be foolish to expect anything much more earth-shaking than *Wild Life* out of McCartney for a good long while – not, I daresay, before he extricates himself from record and publishing companies that he feels little love for.”⁸⁴ Han er som tidligere nevnt ikke redd for å inkludere sine egne eksplisitt subjektive reaksjoner på platen, men tidvis kan det virke som gonzo-journalistikken tar en smule overhånd og leseren blir overlatt til en artikkelforfatter som fraskriver seg ansvaret om å gi noen som helst faglig begrunnende vurderinger omkring musikken. Det er altså en manglende balanse mellom subjektive og faglige vurderinger i anmeldelsen.

⁸³ Op.cit.

⁸⁴ Op.cit.

3.2.1 - Nick Tosches - Lou Reed: *Transformer*, 1973



Figur 5 – Lou Reed: *Transformer*

Nick Tosches stammer opprinnelig fra Newark i New Jersey, men flyttet til New York tidlig i livet og utmerket seg etter hvert som journalist, forfatter, kritiker og poet. Tosches har blant annet skrevet for publikasjoner som *Rolling Stone*, *The Village Voice*, *The New York Times*, *Esquire*, og *Vanity Fair* og i tillegg utgitt flere bøker om musikkbransjen. En av utgivelsene han kanskje er mest kjent for er hans biografi om Jerry Lee Lewis, *Hellfire* (1982), men han har også skrevet om den amerikanske folkemusikkens skyggeside i *Country* (1977), og fiksjon i *Cut Numbers* (1988) og *Trinities* (1994).⁸⁵ Artikkelen om Lou Reeds plate *Transformer* som behandles her ble først publisert i *Rolling Stone Magazine* i 1973.

3.2.2 - Musikkhistorisk og kulturell sammenheng

Nick Tosches legger (i likhet med eksempelvis Jaan Uhelszki, slik vi vil se i kapittel 3.3) stor vekt på den kulturelle sammenhengen *Transformer* står i. Til forskjell fra henne retter han derimot i større grad søkelyset mot den musikkhistoriske og inter-musikalske betydningen av platen, der Uhelszki vektlegger de sosiale ringvirkningene rundt utgivelsen av Zeppelins *Physical Graffiti*. Tosches trekker inn Lou Reeds foregående utgivelser i anmeldelsens andre avsnitt:

During his days as singer/songwriter/guitarist with the Velvet Underground, he was responsible for some of the most amazing stuff ever to be etched in vinyl; all those great, grinding, abrasive songs about ambivalence, bonecrushers, Asthmador, toxic psychosis and getting dicked, stuff like 'Venus in Furs', 'Heroin', 'Lady Godiva's Operation', 'Sister Ray', 'White Light/White Heat', and those wonderful cottonmouth lullabies like 'Candy Says' and 'Pale Blue Eyes'. His first solo album, *Lou Reed*, was a bit of a disappointment in light of his work with the Velvets. Reed himself was somewhat dissatisfied with it.⁸⁶

⁸⁵ Rocksbackpages.com. *About the author: Nick Tosches*.

<http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=tosches>. [Hentet 26.09.07].

⁸⁶ Tosches, Nick. *Review of Lou Reed: Transformer, Rolling Stone Magazine 1973*.

<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=9938>. [Hentet 26.09.07].

Tosches ser med andre ord ikke på materialet han anmelder som isolert fra Reeds øvrige produksjon, men heller som en del i en prosess som strekker seg fra Velvet Underground-dagene frem mot Reeds utgivelser som soloartist. Det kan se ut som om Tosches forsøker å skape en følelse av linearitet for å kunne bedømme *Transformer* ut fra en musikalsk sammenheng. I tillegg trekker han inn Reeds samarbeid med David Bowie som et viktig element i platens tematiske og musikalske retning, så vel som Reeds seksuelle artistpersona:

Between that album [*Lou Reed*] and this one came the ascendancy of David Bowie, a man who had been more than peripherally influenced by the cinematic lyrics and sexual warpage of the Velvet Underground. Lou Reed, in turn, was drawn to Bowie's music. Bowie included Velvet tunes such as 'Waiting for the Man' and 'White Light/White Heat' in his stage repertoire; Reed, last summer, made his first English appearance with Bowie. Now, on *Transformer*, Bowie is Reed's producer. David Bowie's showbiz pansexuality has been more than a minor catalyst in Lou Reed's emergence from the closet here.⁸⁷

Tosches forsøker å påvise tilstedeværelsen av et inter-musikalsk forhold mellom artistene Lou Reed og David Bowie, hvor gjensidig påvirkning både er en norm og en forutsetning for den musikken som blir produsert av begge artister. Dette legger dermed et grunnlag for en kritisk vurdering av *Transformer* som et verk som i realiteten er et produkt av ett tett musikalsk samarbeid, både på grunnlag av Bowies personlige innvirkning på Reeds fremvisning av egen seksualitet og, i mer praktisk forstand, Bowie som produsent på platen.

Tosches trekker også frem det han kaller Bowies ”pan-seksualitet” som en katalysator for Reeds scenepersona; den fremstår som en form for teater –eller scenefremvisning av en seksualitet som befinner seg i grenselandet mellom heterofili, homofili og androgynitet.

Sure, homosexuality was always an inherent aspect of the Velvet Underground's ominous and smutty music, but it was always a pushy, amoral and aggressive kind of sexuality. God knows rock & roll could use, along with a few other things, some good faggot energy, but, with some notable exceptions, the sexuality that Reed profiles on *Transformer* is timid and flaccid.⁸⁸

Underforstått tolker han dette som at Bowies påvirkning kan ha bidratt til en utvanning av en mer aggressiv form for teatralisk seksualitet på Reeds tidligere utgivelser. Senere i anmeldelsen kommer det tydelig frem at tilstedeværelsen eller fraværet av en slik aggressiv form for homofil seksualitet er et av hovedmomentene for Tosches når han skal vurdere platen rent kvalitetsmessig. Alt i alt blir det åpenbart at han anser de kulturelle omstendighetene *Transformer* har oppstått under (sammenhengen med tidligere utgivelser,

⁸⁷ Op.cit.

⁸⁸ Op.cit.

Bowies innflytelse) som et særdeles viktig moment for platens musikalske og tematiske ambisjonsnivå.

3.2.3 - Beskrivelse av tekst og tematikk

Tosches gjengir i mange tilfeller tekstutdrag fra *Transformer* for å underbygge sin vurdering av platen, men det er allikevel ikke en så tekstbasert tolkning som for eksempel Mike Jahn presenterer oss for; dette er ingen gjennomgående analyse av platens tematiske uttrykksnivå. I stedet bruker han relativt korte forklaringer og tekstlige eksempler for å sementere sitt syn på platen som han først og fremst ser på som et uttrykk for Reeds seksualitet:

'Make Up', a tune about putting on make-up and coming "out of the closets/out on the street," is as corny and innocuous as 'I Feel Pretty' from *West Side Story*. [...] Perhaps, the worst of the batch, 'Perfect Day' is a soft lilter about spending a wonderful day drinking Sangria in the park with his girlfriend, about how it made him feel so normal, so good. [...] 'Vicious' is almost abrasive enough and the lyrics are great: "Vicious/You want me to hit you with a stick/When I watch you come/Baby, I just wanna run far away/When I see you walkin' down the street/I step on your hands and I mangle your feet/Oh, baby, you're so vicious/Why don't you swallow razor blades/Do you think I'm some kinda gay blade?"⁸⁹

Noen videre forklaring på hvorfor "the lyrics are great", gir han oss ikke eksplisitt. Man sitter derimot igjen med en følelse, etter å ha lest anmeldelsens innledende avsnitt, av at Tosches trekker frem de sangene med tekster som portretterer en seksualitet som er aggressiv og voldelig, og han presenterer dem med positivt fortegn. Sangtekstene blir i hans anmeldelse ikke anvendt utover å presentere motsetningen mellom pågående og tilbaketrukket seksualitet, og han setter likhetstegn mellom dette og sterke og svake låter.

3.2.4 - Subjektive og faglige vurderinger

Tosches presenterer leseren for en hel rekke ulike kvalitetsmessige vurderinger av *Transformer* på grunnlag av noen meget definerte og snevre kriterier, uten at det fremstår som like klart hvorvidt det er subjektive eller faglige vurderinger han presenterer. Han velger å åpne anmeldelsen med en ytring av relativt nøytral karakter:

A REAL COCKTEASER, this album. That great cover: Lou and those burned-out eyes staring out in grim black and white beneath a haze of gold spray paint, and on the back, ace berdache Ernie Thormahlen posing in archetypal butch, complete with cartoon

⁸⁹ Op.cit.

erectile bulge, short hair, motorcycle cap, and pack of Luckies up his T-shirt sleeve, and then again resplendent in high heels, panty hose, rouge, mascara, and long ebony locks;⁹⁰

Dette er kritikk av en mer beskrivende enn vurderende art, men den setter presedens for Tosches videre argumentasjon for platen som ett uttrykk for Reeds seksuelle persona; det fremstår allerede her klart hvilke kvaliteter han setter høyest hos Lou Reed, noe som blir bekreftet i neste avsnitt når han hevder at "Lou Reed is probably a genius. [...] all those great, grinding, abrasive songs about ambivalence, bonecrushers, Asthmador, toxic psychosis and getting dicked"⁹¹. Disse kvalitetene i Reeds tidligere musikalske forfatterskap blir den malen Tosches vurderer alt materialet på *Transformer* opp i mot, og det blir raskt tydelig at mye av det kommer til kort: "with some notable exceptions, the sexuality that Reed profiles on *Transformer* is timid and flaccid."⁹². Han går videre med å vurdere platen låt for låt, og det er her det tidvis oppstår en viss grad av usikkerhet hos leseren i forhold til hvilken type vurderinger han presenterer oss for.

'Make Up', a tune about putting on make-up and coming "out of the closets/out on the street," is as corny and innocuous as 'I Feel Pretty' from *West Side Story*. There's no energy, no assertion. It isn't decadent, it isn't perverse, it isn't rock & roll, it's just a stereotypical image of the faggot-as-sissy traipsing around and lisping about effeminacy.⁹³

Ut fra de særs definerte kriteriene for Reeds musikk vi blir presentert for tidlig i anmeldelsen, fremstår dette som en vurdering av en viss faglig begrunnet art. Tosches går hardt inn for å fronte perversiteten og energien i denne musikken, og han hevder at "Make Up" feiler totalt i så måte. Det oppstår derimot en del problemer når han mister tålmodigheten med Reed og begrenser seg til å slenge ut sarkastiske ytringer uten videre forklaring.

'Goodnight Ladies' is another cliché about the lonely Saturday nights, the perfumed decadence and the wistful sipping of mixed drinks at closing time. 'New York Telephone Conversation' is a cutesy poke at New York pop-sphere gossip and small talk, as if anyone possibly gave two shits about it in the first place.⁹⁴

Det han kommuniserer her er en kort og utilfredsstillende gjengivelse av låtenes tematikk og sin egen umiddelbare reaksjon på dem, uten at han nevner dette eksplisitt. Det kan virke

⁹⁰ Op.cit.

⁹¹ Op.cit.

⁹² Op.cit.

⁹³ Op.cit.

⁹⁴ Op.cit.

som Tosches her gjør seg skyldig i å presentere en subjektiv vurdering som en fastslåing⁹⁵, noe som kan tolkes som et forsøk på å skape autorativ distanse til leseren.

Reed himself says he thinks the album's great. I don't think it's nearly as good as he's capable of doing. He seems to have the abilities to come up with some really dangerous, powerful music, stuff that people like Jagger and Bowie have only rubbed knees with. He should forget this artsy-fartsy kind of homo stuff and just go in there with a bad hangover and start blaring out his visions of lunar assfuck. That'd be really nice.⁹⁶

Tosches gir her tydelig uttrykk for at dette er en subjektiv smaksdom samtidig som han oppsummerer sitt eget syn på hvor Lou Reeds musikalske styrke ligger; et poeng som er gjennomgående gjennom hele anmeldelsen, men som først her blir styrket gjennom bruk av personlig pronomen.

3.2.5 - Oppsummering

Et meget interessant trekk ved Tosches anmeldelse er hvordan han forholder seg til sin egen posisjon som kritiker; i løpet av artikkelen går han fra å presentere leseren for deskriptive ytringer, til faglige vurderinger, til ubegrunnede fastslåinger, og til slutt til uttalte personlige smaksdommer. Kort fortalt er han innoft nærmost hele spekteret av posisjoner han kan plassere seg selv i som kritikersubjekt. Dette later til å være en teknikk som fungerer bra for Tosches, helt til han i anmeldelsens midtre del blir litt for engasjert, og fra sin posisjon som tilsynelatende objektiv kritiker trykker sin egen helt umiddelbare emosjonelle reaksjon ned i halsen på en potensielt intetanende leser. Han ender riktignok opp med å til en viss grad avvæpne denne retorikken i anmeldelsens konklusjon hvor han kommer med sin eksplisitt personlige mening om Reeds musikalske potensiale på et mer generelt plan. I tillegg er det et ganske spesielt grep fra Tosches side å sette et tydelig likhetstegn mellom musikalsk kvalitet på den ene siden og skyggesiden av Reeds seksuelle persona på den andre. Det gir ham noen meget definerte og avgrensede kriterier å dømme *Transformer* ut i fra, mens det lett kan oppstå spørsmål om hvorvidt dette er det eneste, eller for den saks skyld det viktigste, tematiske momentet Lou Reeds musikk formidler.

⁹⁵ Roksvold, Thore. Fagbokkritikk som sjanger. *Kritikk av kunst, bok og musikk*. Red. Thore Roksvold. Fredrikstad: Institutt for Journalistikk, 1994. 47.

⁹⁶ Op.cit. Tosches.

3.3.1 - Jaan Uhelszki - Led Zeppelin: *Physical Graffiti*, 1975



Figur 6 – Led Zeppelin: *Physical Graffiti*

Jaan Uhelszki fikk sin ilddåp som filmskribent i spalten “Confessions of a Film Fox” publisert i magasinet *Creem* tidlig på 70-tallet. Før dette hadde hun jobbet som redaktør Barry Kramers sekretær, hvor hun tidlig i karrieren gikk under kallenavnet ”The Subscription Kid”⁹⁷. Senere avanserte Uhelszki til posisjonen som sjefsredaktør, og hun jobbet i en årrekke i *Creem* før hun gikk videre til å skrive for publikasjoner som blant annet *Mojo* og *Rolling Stone Magazine*.⁹⁸ Hun er kanskje mest kjent for sine feature

intervju med ulike artister, men hun har også skrevet et utall plateanmeldelser, slik som her av Led Zeppelin’s *Physical Graffiti*.

3.3.2 - Musikkhistorisk og kulturell sammenheng

Den kulturelle og historiske betydningen til utgivelsen av *Physical Graffiti* er tydelig et særdeles viktig moment for Uhelszki. Hun bruker mye spalteplass på å understreke hvilke konsekvenser utgivelsen har for denne delen av det populærkulturelle miljøet:

ROCK'S BIGGEST bruisers, Led Zeppelin, have got another album. In rock chronology this is an Event, since the defending champions of the world's biggest rock 'n' roll draw have released only six albums in the past seven years [...] Days passed without the appearance of *Physical Graffiti*. Then the first shipment arrived late one Thursday. The fans descended on Marty's Records downstairs from *CREEM* like dragonflies, clustered around the cash register, furtively clutching the album to their heaving bosoms, slobbering and drooling down the shrinkwrap.⁹⁹

Uhelszki plasserer seg på mange måter i rollen som sosial observatør fremfor distansert kritiker i denne anmeldelsen. Man sitter nærmest igjen med en følelse av at oppstandelsen utgivelsen utløser får presedens over vurderingen av musikken i seg selv; det må poengteres at dette er en tendens som springer ut i fra Led Zeppelins faktiske størrelse i samtiden.

⁹⁷ DeRogatis, Jim. *Let it blurt – The Life and Times of Lester Bangs*. 1 utg. New York: Broadway Books, 2000. s.77

⁹⁸ Rocksbackpages.com. *About the author: Jaan Uhelszki*. <http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=uhelszki>. [Hentet 26.09.07].

⁹⁹ Uhelszki, Jaan. *Review of Led Zeppelin: Physical Graffiti, Creem 1975*. Rocksbackpages.com.. <http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=5856>. [Hentet 26.09.07].

Enorme salgstall kombinert med det som på denne tiden ble sett på som en relativt lav utgivelsesfrekvens resulterte i en lett hysterisk stemning blant Zeppelin-fans, slik Uhelszki gir et bilde av. Hun gir allerede i innledningen en pekepinn på bandets popularitet og størrelse, når hun sammenlikner dem med andre artister som opererer innenfor samme sjanger:

In fact, we've spent eighteen excruciating months between products, pacifying ourselves with heavy rock's second prizes – Deep Purple, Blue Oyster Cult, and BTO. And these heavy metal hitmen couldn't begin to plug up the leaks Led Zep left when they took on an extended, self-imposed exile to some musicians' netherworld.¹⁰⁰

Uhelszki bruker faktisk hele fire avsnitt, eller 266 ord, til å diskutere Zeppelins superstjernestatus før hun presenterer noen kvalitetsmessig vurdering av *Physical Graffiti*. Det kan være mulig å tolke dette som en konsekvens av at hun som tidligere nevnt hovedsakelig har jobbet med feature-journalistikk, men mye tyder på at Uhelszki i denne sammenhengen gjør dette som et bevisst grep for å bygge opp leserens forståelse av Zeppelin som kanoniserte artister. Hennes vurdering av platen er i det store og det hele positivt vinklet.

Graffiti is, in fact, a better album than the other five offerings, the band being more confident, more arrogant in fact, and more consistent. The choice of material is varied, giving the audience a chance to see all sides of the band. Equal time is given to the cosmic and the terrestrial, the subtle and the passionate.¹⁰¹

For Uhelszki later det til at Led Zeppelin er et band av et såpass viktig format at hun stort sett velger å se *Physical Graffiti* i lys av deres tidligere albumproduksjoner; Zeppelin som kulturelt fenomen fremstilles i nærmest holistiske vendinger, hvilende i seg selv, originalitet utenfor en hver samlende musikalsk diskurs. Band som Deep Purple og Blue Oyster Cult som løst kan hevdes å operere innenfor samme sjanger, blir som tidligere nevnt fremstilt som annenrangs i forhold til de virkelige heavy-gudene i Led Zeppelin. Samtidig poengterer hun albumets egenart innenfor Zeppelin-Kanonnen.

Physical Graffiti can stand on its own historically without the support of Zep's five other million sellers, but inevitably the cuts on this album will be scrutinized with Nancy Drew-like precision in search of a successor to 'Stairway' or an equal to 'Rock and Roll.'¹⁰²

Når Uhelszki en sjelden gang trekker frem det hun ser på som referanser til andre artister er det av typen Rod Stewart, som ikke beveger seg innenfor samme sjangermessige kretser som

¹⁰⁰ Op.cit.

¹⁰¹ Op.cit.

¹⁰² Op.cit.

Zeppelin og dermed ikke er en direkte trussel mot deres status som episke heavy-helter. Hun gjengir et sitat av kollega Lisa Robinson hvor hun forsøker å plassere Zeppelin musikalsk og historisk: "Lisa Robinson describes it as a case in which 'the Beatles battled the Stones in a parking lot and Led Zeppelin won'."¹⁰³ Sagt på en annen måte: Zeppelin står i tradisjonen etter to av historiens mest kritikerroste og populære band, men ender opp med å overgå sine musikalske foregangsmenn totalt. I anmeldelsens siste avsnitt summerer hun opp Zeppelins kulturelle posisjon:

A Led Zeppelin album is like a select invitation to a key club of rock 'n' roll, where the kohl eyed gypsy Jimmy Page is finally accessible through his smoky guitar solos. [...] They have become the longest-lasting model for those culturally bankrupt 'trendies' to follow. Underage masses walk, talk, dress and dope like Zep. They have become a necessary trapping for the terminally hip, as well as providing the audial backdrop for any social gathering. [...]. Zeppelin are avatars in a cultural vacuum.¹⁰⁴

Uhelszki legger i løpet av anmeldelsen meget stor vekt på det hun ser på som Led Zeppelins eliteposisjon, både i forhold til andre artister og ved at hun hevder at de nærmest personifiserer denne delen av det populærkulturelle feltet. Språket hennes formidler liten grad av kritisk distanse; man sitter i stedet igjen med et inntrykk av at hennes forhold til Zeppelin tar form av nesegrus beundring. Samtidig formidler språkbruken hennes en følelse av hvordan bandet fremsto som kulturelt fenomen i samtiden. Led Zeppelin ble i flere av sine første leveår regelrett boikottet av flere av de mer etablerte delene av amerikansk musikkpresse, slik som *Rolling Stone Magazine*. Til tross for dette solgte de millioner av album verden over og spilte hundrevis av konserter hvert år for en lojal fanskare; med andre ord fremsto de på mange måter fremdeles som et undergrunnsfenomen for mange i fanbasen, selv etter utgivelsen av *Physical Graffiti*.

3.3.3 - Subjektive og faglige vurderinger

Uhelszki rangerer, på liknende måte som Mike Jahn gjorde det i sin Beatles-anmeldelse fra 1967, bandets siste plate som deres beste. Til forskjell fra Jahn, går hun derimot i det overnevnte avsnittet ytterligere inn på hvorfor hun mener *Physical Graffiti* topper Zeppelins foregående albumutgivelser i.

¹⁰³ Op.cit.

¹⁰⁴ Op.cit.

Graffiti is, in fact, a better album than the other five offerings, the band being more confident, more arrogant in fact, and more consistent. The choice of material is varied, giving the audience a chance to see all sides of the band. Equal time is given to the cosmic and the terrestrial, the subtle and the passionate.¹⁰⁵

Hun presenterer her en begrunnet vurdering av faglig art, hvor hun både forsøker å si noe om den generelle tonen i albumet, og hvordan det står i sammenheng med og differensierer seg fra Zeppelins tidligere utgivelser. Dette står i skarp kontrast til Jahns vurderinger, som i kapittel 2.1 er beskrevet som ”vurderinger som fastslåinger”¹⁰⁶. Uhelszki forsøker gjennomgående å begrunne sine vurderinger gjennom argumentasjon, noe som gjør at hun fremstår som en troverdig kritiker i leserens øyne. Hun presenterer heller ikke ensidige kritiske vurderinger, men balanserer platens sterke og svake sider mot hverandre.

Although ‘Kashmir’ is certainly the best cut on the album, it could be trimmed without losing any of its mesmeric effect, because at some point the incense grows a little murky, and the slow burning guitar degenerates into opulent cliches, causing the instrumental interludes to echo an *Exodus* soundtrack.¹⁰⁷

Det metaforiske språket Uhelszki tar i bruk er også et snedig grep fra hennes side for å skape troverdighet rundt hennes kvalitetsmessige vurderinger. I dette sitatet skaper hun et bilde av Jimmy Pages gitarspill hvor det tar form av en slags musikalsk røkelsespinne; et poetisk bilde som gir et anerkjennende nikk til atmosfæren Led Zeppelins musikk skaper, samtidig som det henter mot at bandet her kanskje tidvis brenner litt vel mye røkelse i et begrenset musikalsk rom. Uhelszki trekker ofte frem enkeltprestasjoner for å hjelpe leseren til å enklere kunne visualisere musikken:

Not all of the cuts are exercises in advanced audial basketweaving, but trace a musical cycle running from Page's grandiose productions to basic drunken boogie. ‘Trampled Underfoot’ is seemingly effortless funk that is rescued from mediocrity by the elaborate punctuation of Page's guitar. [...] Just as unique are Plant's laments and his sexual heaves and sighs that turn the lyrics of a simplistic rocker like ‘Wanton Song’ into an introspective, personal statement.¹⁰⁸

Beskrivelsen står tydelig sentralt i Uhelszkis anmeldelse. Noe av det hun legger størst vekt på er hva som foregår i Led Zeppelins musikalske univers, og som nevnt tar hun ofte i bruk et relativt blomstrende, poetisk språk for å formidle dette. Det kan virke som om dualiteten i musikken også er noe som veier tungt hos henne. Hun er opptatt av å vise hvordan den evner

¹⁰⁵ Op.cit.

¹⁰⁶ Roksvold, Thore. Fagbokkritikk som sjanger. *Kritikk av kunst, bok og musikk*. Red. Thore Roksvold. Fredrikstad: Institutt for Journalistikk, 1994. 47.

¹⁰⁷ Op.cit. Uhelszki.

¹⁰⁸ Op.cit.

å fremkalle vidt forskjellige emosjonelle responser i en og samme klangdrakt. De apollinske og dionysiske sidene ved Zeppelins musikk er forøvrig et tema som har dukket opp i mange beskrivelser av den.

Led Zeppelin moves in strange ways. Sure they're gutsy, ballsy, and flamboyantly aggressive, always spiked with a lot of eroticism, but they're also cerebral...by way of the glands. They have this unique ability to wind you up and prime you for a full-throttled tilt. You rocked, you rolled, and oh mama those juices flowed – but you also listened to the words.¹⁰⁹

3.3.4 - Oppsummering

Det eksisterer imidlertid også en noe forvirrende dualitet i Uhelszkis anmeldelse: På den ene siden er hun kritisk og avveiende i sin beskrivelse av musikken, på den andre virker hun mildt sagt mindre distansert i sine beskrivelser av artistene som produserer den. Det kan virke som hun har solgt seg til det som i senere år er blitt referert til som ”rockemyten”; artisten med gudestatus som kanaliserer musen direkte og uforfalsket, med en dertil utsvevende livsstil som ville fått det 19. århundrets romantiske bohemer til å rødme. Man sitter igjen med en følelse av at Uhelszki er fullt klar over at virkeligheten er mer nyansert enn som så, men allikevel velger hun å fremstille den på denne måten. Hvorfor? Det kan hevdes at hun kun forsøker å videreformidle det inntrykket Led Zeppelin primært er ute etter å skape gjennom musikken, men også gjennom sitt offentlige image. Det oppstår derimot et kritisk problem når hun trekker artistens mediepersona inn i en vurdering av musikken i seg selv; man underminerer sitt eget grunnlag for å kunne kritisere en artists musikk når en samtidig forsøker meget hardt å fremstille den samme artisten som gudelik og i en posisjon som rager høyt over andre artister innenfor samme sjanger. Man fjerner mye av sammenlikningsgrunnlaget med andre artister som beveger seg i samtidskulturen når man bortimot fastslår at en artist er absolutt unik i sitt uttrykk. Det man risikerer å sitte igjen med er en høyst ensidig kulturell kommentar til Led Zeppelins popularitet på midten av 70-tallet. På samme tid er Uhelszki meget nøye med å argumentere for sine egne vurderinger når hun snakker direkte om musikken, og hun har en unik evne til å sette ord på hvordan den fungerer, både formelt og emosjonelt.

¹⁰⁹ Op.cit.

Kapittel 4 – Analyse Anmeldelser 1980-1990

4.1.1 - Dave Marsh – Pete Townshend: *Empty Glass*, 1980



Figur 7 – Pete Townshend: *Empty Glass*

Dave Marsh var en annen av opphavsmennene bak Detroit-baserte *Creem Magazine* hvor han fra 1969 jobbet sammen med blant andre Lester Bangs, Jaan Uhelszki og Barry Kramer. Etter hvert skrev han for både *Newsday* og *The Real Paper* før han gikk over i en assisterende redaktørstilling i *Rolling Stone*, hvor han i løpet av de fem årene han jobbet der etablerte seg som en av de høyest profilerte musikkskribentene i bladet. I 1983 startet han sammen med noen journalistkollegaer bladet *Rock and Roll Confidential*.

Marsh har i tillegg gitt ut flere bøker, blant annet *Born to Run: The Bruce Springsteen Story*, *Before I Get Old: The Story of the Who*, *The Heart of Rock and Soul: The 1001 Greatest Singles Ever Made* og *Louie Louie: The History and Mythology of the World's Most Famous Rock'n'Roll Song*.¹¹⁰

4.1.2 - Musikkhistorisk og kulturell sammenheng

Helt fra anmeldelsens første avsnitt blir det klart at det er her Dave Marsh sitt hovedfokus ligger når han diskuterer platen. Først og fremst trekker han paralleller mellom religion og rockens egen mytiske dimensjon:

AS A FUNDAMENTALLY religious artist, Pete Townshend fashions his music from sermons and confessions. Though it's not an easy thing for intellectuals to admit, this is well within the limits of rock & roll tradition. From the beginning, rock has been a music that's attracted evangelical Protestants, lapsed Catholics, cabalistically inclined Jews and yearning acidheads.¹¹¹

Over de neste par avsnittene ser man tendenser til at Marsh argumenterer hardt for å underbygge sin idé om Pete Townshend som i første rekke en ”religiøs” artist, og det kan virke som han gjør dette for å lettere kunne plassere *Empty Glass* i Townshends låtskriver-

¹¹⁰ Rocksbackpages.com. *About the author: Dave Marsh*.
http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=marsh_d. [Hentet 26.09.07].

¹¹¹ Marsh, Dave. *Review of Pete Townshend: Empty Glass, Uncut 1980*. Rocksbackpages.com.
<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=8649>. [Hentet 26.09.07].

tradisjon. Han trekker i tillegg inn spekulasjoner omkring hvordan Keith Moons død (trommeslager i The Who, Red.Amn) og andre hendelser i Townshends liv har påvirket de musikalske og tematiske aspektene ved platen.

Townshend has been in a near-continuous state of spiritual crisis since *Tommy*, and you'd think that his feelings of self-pity and remorse (which have dominated later Who LPs) would have been intensified by the deaths of Keith Moon and "the kids" in Cincinnati. But he seems to have been strengthened rather than weakened by such overt turmoil, and the result is that he speaks with tremendous clarity here. If *Empty Glass*' very title questions Townshend's worthiness to receive grace, the shape of his music leaves no question that he's willing to accept whatever fills the cup.¹¹²

Marsh sin infallsvinkel later til å være å sette platen inn i en kulturell og personlig sammenheng, og han legger stor vekt på det han ser på som Townshends artistiske utvikling fra de tidlige The Who platene og frem til *Empty Glass*. Det som er interessant i denne sammenhengen er at han velger å se artistens kunstneriske utvikling i så nær sammenheng med hans personlige liv. Et problematisk aspekt ved denne infallsvinkelen er at han ender opp med å sette et direkte likhetstegn ved Townshends tematiske valg som låtskriver og hans emosjonelle liv. Det Marsh gjør når han hevder at "Townshend has been in a near-continuous state of spiritual crisis since *Tommy*", er i virkeligheten å presentere en vurdering som en fastslåing. Det er i prinsippet umulig for ham å si noe såpass definitivt om Townshends psyke ut i fra sangproduksjonen hans, men han velger antagelig å si det på denne måten for å sette en passende bakgrunn for hvordan han vurderer *Empty Glass*; som en tilbakevending til Townshends arrogante selvsikkerhet som låtskriver: "*Empty Glass* contains the least stiff-necked music that Pete Townshend has made in ages. Indeed, you'd have to go back to *The Who Sell Out* to find him so consistently self-confident."¹¹³

I andre halvdel av anmeldelsen vender Marsh blikket fra hvordan Townshends indre liv kommer til utløp i hans låtskriverproduksjon, til hvordan han tar i bruk direkte bibelske referanser for å påvise en sammenheng mellom religiøse opplevelser og rockens mytiske dimensjon.

Just as important, 'Empty Glass' provides Pete Townshend's extremely condensed rock & roll version of the Book of Ecclesiastes (not so ironically subtitled "The Preacher"). Ecclesiastes, of course, is one long rant about the futility of everything under the sun, particularly human creation. To a Who fan, it can read like the secret liner notes to *The Who by Numbers*. [...] In a way, Ecclesiastes offers two texts for 'Empty Glass'. The lines in the first chapter about "One generation passeth away and another generation cometh... and there is no new thing under the sun" are obvious enough. The second

¹¹² Op.cit.

¹¹³ Op.cit.

text is more significant. It appears at the very end of the book: "Vanity of vanities saith the preacher; all is vanity. And moreover, because the preacher was wise, he still taught the people knowledge; yes, he gave good heed, and sought out and set in order many proverbs."¹¹⁴

Det kan virke som om Marsh setter inn Townshend i tradisjonen etter presten i dette bibelverset, en påstand som antagelig kan justifiseres med bakgrunn i hans tidligere låtproduksjon hvor han har beveget seg inn på bibelsk tematikk, slik som i The Whos "There Once Was a Note". Problemet oppstår i det han ikke er villig til å gjennomføre argumentasjonen for dette i teksten. Han hevder at "What's really important here is Pete Townshend's ability to express his reconciliation with futility in rock & roll terms (he matches the Bible almost symbol for symbol)."¹¹⁵, uten å presentere leseren med eksempler på hvilke symboler han snakker om, verken bibelske eller Townshends egne. Resultatet blir at han forsøker å plassere ham i en kulturell sammenheng uten å komme opp med noen tilfredstillende argumenter for dette. Han fremstår derimot som mer overbevisende når han forsøker å sette platens tematikk i sammenheng med det kontemporære musikkulturelle feltet og Townshends forhold til musikkritikere:

Empty Glass' two most-discussed tunes, 'Jools and Jim' and the title track, are no less deceptive. 'Jools and Jim' (nice Truffaut pun there) could simply be Townshend's aural poison-pen letter to the *New Musical Express'* rock-critic *enfants terribles*, Julie Birchill and Tony Parsons. Yet whether intentionally or not, Pete Townshend's rage is finally more far-ranging as he delivers a scathing critique of the puritanical and self-righteous streak in the New Wave. This is Townshend the rock critic at his best, spewing out lines like "You listen to love with your intellect" and "They have a standard of perfection there/That you and me can never share" with frightening urgency.¹¹⁶

Marsh er hakket med moderat i ordbruken her, og han presenterer leseren med en vurdering framfor en ren fastslåing. I tillegg bruker han tekstsitater fra platen for å underbygge teorien om låtenes tematiske opprinnelse, og han poengterer samtidig at denne tolkningen ikke nødvendigvis sammenfaller med artistens egen intensjon.

4.1.3 - Subjektive og faglige vurderinger

Marsh foretar i tillegg en del kvalitative vurderinger av ulike sider ved *Empty Glass*. Som tidligere nevnt setter han ofte disse vurderingene i sammenheng med Townshends tidligere produksjon:

¹¹⁴ Op.cit.

¹¹⁵ Op.cit.

¹¹⁶ Op.cit.

Empty Glass contains the least stiff-necked music that Pete Townshend has made in ages. Indeed, you'd have to go back to *The Who Sell Out* to find him so consistently self-confident. All this comes through in both the song structure, where he toys with sixteenth- and thirty-second notes as well as standard rock & roll chords, and in the arrangements, where guitars and keyboards no longer fight for space but simply fill in where appropriate.¹¹⁷

Han presenterer her leseren med en faglig vurdering som han velger å underbygge med en referanse til konkrete musikkfaglige forhold på platen, noe som gir vurderingen en høy grad av troverdighet. Han viser til hvordan Townshends eklektiske tilnærming til produksjonen fører til at musikken kan oppleves som lett og uanstrengt, uten at dette nødvendigvis reflekteres i de tekstlige forholdene på platen; noe som vi tidligere har sett at han oppfatter som mer problematisk. Han er derimot ikke like tydelig i forhold til hvilken type vurdering han foretar når han avslutningsvis hevder at

But if *Empty Glass* suggests anything, it's that the new Who music might be very different, without sliding into the pomposity of 'Music Must Change'. Pete Townshend's current songs are mostly quiet declarations, not strident ones – another sharp departure from his past. And, after all, those of us who still hold out much faith and devotion for rock & roll at this point must grasp at any straw. The ones offered here are far stronger than most, because they're bonded with real love.¹¹⁸

Dette later til å være en subjektiv vurdering, siden det er vanskelig å påvise faglig at sangene på skiven skulle være ”bonded by love”. Med andre ord kan dette tolkes som en følelse Marsh sitter igjen med etter å ha hørt platen, men han utelater å nevne eksplisitt at dette er en subjektiv vurdering fra hans side, noe som antakelig hadde gitt anmeldelsen forhøyet kredibilitet. Kritikerens subjektive syn på *Empty Glass* kommer generelt lite til syne på utlslørt vis i denne teksten, og det kan virke som om han hele tiden beveger seg i et skyggeland mellom faglige og subjektive vurderinger for å skape autorativ distanse til både plate og leser. Skjønt blir ikke dette gjennomført like dogmatisk her som for eksempel hos Nick Tosches i hans anmeldelse av Lou Reeds *Transformer*, mye på grunn av Marshs tendens til å moderere disse vurderingene slik at de ikke blir stående som forsøk på ubegrunnede fastslåinger: ”But he seems to have been strengthened rather than weakened by such overt turmoil [...] 'I Am an Animal', which declares Pete Townshend "Queen of the fucking Universe," might be the only good joke on the LP”¹¹⁹.

¹¹⁷ Op.cit.

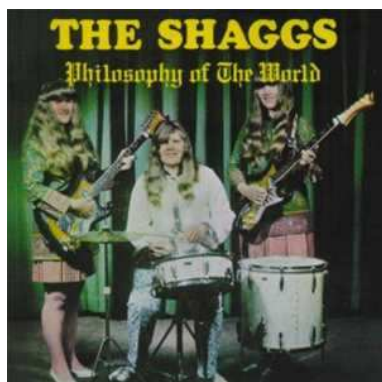
¹¹⁸ Op.cit.

¹¹⁹ Op.cit.

4.1.4 - Oppsummering

Dave Marsh tenderer mot å begå samme feilen som blir gjort i flere av anmeldelsene som blir behandlet her. Han utelater å skille tydelig mellom de ulike vurderingsnivåene. Dette gjør det, slik det har blitt poengtert flere ganger tidligere, vanskelig for leseren å vite hvordan man skal forholde seg til kritikken som blir presentert. Fra Marshes side virker det derimot ikke som et forsøk på å øke sin egen autoritet som kritiker, slik som man finner hos eksempelvis Mike Jahn. Muligens kan dette tolkes som et forsøk på å trekke det i motsatt retning, altså en form for ansvarsfraskrivelse hvor han prøver å moderere sitt eget subjektive syn på platen ved å teoretisere over sine egne konklusjoner. Generelt sett har Marshes anmeldelse en tone som muligens vitner om at han er ute etter å skrive ”akademisk”. Spesielt kommer dette frem innledningsvis hvor han er kjapt ute med å sette *Empty Glass* inn i en religionsfaglig sammenheng; en innfallsvinkel som blir et av hovedtemaene i artikkelen. Et annet moment han vektlegger er sammenhengen med Townshends tidligere låtproduksjon. Dette er et grep som brukt riktig kan skape utvidet forståelse for musikken hos en leser som ikke kjenner til Townshend/The Whos musikk i større grad, men det kan virke som Marsh jobber vel hardt for å skape et inntrykk av en ren, uavbrutt linje i gitaristens musikalske utvikling. Virkelig problematisk blir det når han setter likhetstegn mellom hendelser i Townshends liv og låtenes tematikk. Anmeldelsens sterkeste kort kommer til syne når Marsh presenterer vurderinger med direkte ryggdekning i platens musikalske og produksjonsmessige aspekter.

4.2.1 - Lester Bangs – The Shaggs: *Philosophy of the World* LP Reissue, 1981



Figur 8 – The Shaggs: *Philosophy of the World*

Lester Bangs er antagelig en av de mest berømte og beryktede musikkskribentene i moderne tid; hans utagerende personlighet, essayistiske stil og høye offentlige profil bidro til å gjøre ham til en legende innenfor amerikansk musikkjournalistikk på 60 –og 70-tallet. Han representerte et musikkjournalistisk miljø som ofte ble referert til som ”the Noise Boys”, hvor store deler av innflytelsen i hovedsak kom fra beat-poeter som William S. Burroughs og gonzo-journalistikken til Hunter S. Thompson. Han var en av bakmennene bak *Creem Magazine*, og jobbet i en årrekke i *Rolling Stone*, hvor han i 1973 ble avskjediget av redaktør Jann Wenner på grunnlag av at han i sine artikler opptrådte ”respektløst overfor artistene”.¹²⁰ Bangs var også en av de få høyt profilerte musikkjournalistene som i tillegg hadde musikerambisjoner, og han frontet bandet Birdland sammen med Mickey Leigh, Joey Ramones’ bror. Bangs døde i 1982, etter han hadde mikset darvon og valium i et forsøk på å kurere en forkjølelse han hadde pådratt seg. Artikkelen som diskuteres her ble publisert i *The Village Voice* i 1981.

4.2.2 - Musikkhistorisk og kulturell sammenheng

Musikkens sosiale kontekst later til å være noe av det absolutt viktigste for Lester Bangs, både i denne artikkelen og i hans øvrige arbeid. Han åpner anmeldelsen med en referanse til New Waves sosiale betydning:

I have been getting whiny letters from a lot of you lately complaining about the general state of the art. "What is all this shit?" you ask. "We thought New Wave was supposed to be this awakening of New Avenues of Self Expression and Freedom, resulting in new musical verities and new insights into the human condition even! Instead we went out and spent all this money, and all these records are *shit!*"¹²¹

¹²⁰ Wikipedia.org. *Lester Bangs*. http://en.wikipedia.org/wiki/Lester_Bangs. [Hentet 11.07.08].

¹²¹ Bangs, Lester. *Review of The Shaggs: Philosophy of the World, New The Village Voice 1981*. <http://www.keyofz.com/keyofz/vvoice.htm>. [Hentet 11.07.08].

I de tre første avsnittene prøver Bangs med sitt sedvanlige satiriske vidd å si noe om hva han mener er kvalitetsgrunnlaget for den musikalske sjangeren The Shaggs opererer innenfor. For ham er det først og fremst *mangelen* på tekniske ferdigheter som ligger til grunn for å skulle formidle et uforfalsket uttrykk innenfor denne sjangeren:

You're right about about one thing at least: all those record (sic) are shit, and you might as well have burned all those dollar bills. (*Closer*, 12 bucks, haw haw haw!) But those records aren't shit for the reasons that you think: those records are shit because they're all *too good*! That's right. All those stupid bands were *so* stupid they plumb went out and learned to play their instruments, a process as ineluctable as the putrefaction of a corpse. Teach 'em a chord or two, then just *watch* those little bastards *practice* till they can switch off, back and forth between those two chords (then three, then four . . . never shoulda learned even *one*!) deft as Al DiMeola if he wanted to play that which he probably will soon! Damn!¹²²

Den holdningen til det musikalske håndverket Bangs viser her er ganske tidstypisk, og var på mange måter en reaksjon på prog –og hardrockband som Pink Floyd og Led Zeppelin fra tidlig 70-tall, hvor teknikk og produksjon var høyt prioriterte kvaliteter. Bangs representerer det som ble sett på som en tilbakevending til det uforfalskede, direkte musikalske uttrykket hvor det i større grad handler om hva som blir sagt fremfor hvordan det sies. Denne neoromantiske holdningen er et tilbakevendende moment i mye av tekstproduksjonen hans, og det kan virke som han delvis ser på musikken som et middel for sosial og kulturell omveltning. Spesielt kommer dette frem i forhold til hans feministiske kritikk av den mannsdominerte rockesjangeren:

Which is why the only hope for rock'n'roll, aside from everybody playing nothing but shrieking atonal noise through arbitor distorters, is *women*. Balls are what ruined both rock and politics in the first place, and I demand the world be turned over to the female sex immediately. Only hope. Valerie Solanas was so much greater a prophet than Warhol that I can only pray she might consent to *lead* the group I'm forming. The absolute best rock'n'roll anywhere today is being played by women: the other night I saw God in the form of the Au Pairs, the Slits are stupendous, the Raincoats are better than *London Calling* or anything by Elvis Costello, Chrissie Hynde doesn't count, Joan Jett deserves her place in the sun if not reparations, Lydia Lunch is *the* Female Role Model for the '80s besides being one of the greatest guitarists in the world . . . the list is endless. (Patti, come home!)¹²³

I dette avsnittet kommer også en annen side av Bangs kulturelle kommentator-stil tydelig frem: Et bombardement av referanser til andre musikere, artister og kunstnere, designet for å gi et helhetlig bilde av den kulturelle konteksten musikken opererer innenfor. I sann essayistisk ånd gir han ikke noen videre forklaring på hvem disse referansene er og på hvilke

¹²² Op.cit.

¹²³ Op.cit.

måte de står i relasjon til The Shaggs, noe som gjør at det hele tidvis beveger seg over i ren name-dropping av kvinnelig punk-artister fra sent 70-tall. Det kan også virke som et bevisst forsøk på provokasjon fra Bangs' side i det han trekker fram Valerie Solanas, hvis en kjenner til hennes kjønnsfacistiske forhold til menn (SCUM – Society for Cutting Up Men), og at hun faktisk på et tidspunkt forsøkte å myrde Andy Warhol. Han bruker også referansematerialet motsatt vei, ved å nevne en rekke plater som han tar for gitt at leseren kjenner til:

- But credit must be given to the foremothers: the Shaggs. Way back in 1972 [sic] they recorded an album up in New England that can stand, I think, easily with *Beatles '65*, *Life with the Lions* (John Lennon og Yoko Ono, Red.amn), *Blonde on Blonde* (Bob Dylan, Red.amn), and *Teenage Jesus and the Jerks* (New York new wave band Red.amn.) as one of the landmarks of roll'n'roll history.¹²⁴

Det er tydelig ut fra disse eksemplene at Lester Bangs ikke legger spesielt stor vekt på kritikerens opplysningsrolle i det han skriver. Han henvender seg til en subkulturell elite ved å bruke såpass mange referanser til musikkhistorien uten å presentere leseren med noen som helst forklaring på noen av dem. Bangs omgår på et vis problemet ved å skrive i en essayistisk tone i stedet for en ren, kritisk journalistisk stil. Han ender opp med å i like stor grad vurdere hele den kulturelle sammenhengen platen står i som platen i seg selv, og avslutningsvis retter han søkelyset mot omstendighetene rundt utgivelsen av *Philosophy of the World*:

- - Unfortunately the Wiggins's masterpiece was lost over the years -- it came out on a small label, and everybody knows the record industry has its head so far up its ass it's licking its breastplate. But this guy from NRBQ had the savvy to rescue it from oblivion (in a recent issue of *Rolling Stone*, he compared their work to early Ornette Coleman, and he's right, though early Marzette Watts might be more apt), so now we got it out on the Red Rooster label, which of course is a perfect joke on all those closet-queen heavy-metal cockrockers.¹²⁵

Dette kunne lett blitt stående som en musikkhistorisk fotnote i artikkelen, men Bangs bruker denne opplysningen til å rette et sleivspark mot den gruppen artister som Red Rooster vanligvis utgir: Puddel-rockerne. Han spiller tydelig på lag med punkernes estetikk når han rakker ned på 80-talls metallen og dens tendens til å være poserende; i kontrast til punkens higen etter råhet og ekthet. Han er langt mer interessert i å presentere sitt eget syn på forholdet mellom de ulike aktørene innenfor det musikkulturelle miljøet enn å gi en objektiv vurdering av musikken i seg selv.

¹²⁴ Op.cit.

¹²⁵ Op.cit.

4.2.3 - Beskrivelse av tekst og tematikk

Det finnes noen få eksempler i anmeldelsen på at Bangs tar i bruk tekstlige og tematiske forhold for å underbygge sin vurdering av platen. Imidlertid gjør han dette hovedsakelig for å peke på det han mener er The Shaggs' underliggende filosofi som band:

For instance, in their personal favorite number, "My Pal Foot Foot," they reveal how even a little doggie must be granted equal civil rights perhaps even extending to the voting booth. Hell, they let Nancy Reagan in! They also believe that we should jettison almost completely the high-tech society which has now perched us on the lip of global suicide, and return to third world-akin closeness with the earth, elements, nature, the seasons, as in my personal favorite on this album, "It's Halloween," which emphasizes that seasonal festivals are essential to a healthy body politic (why d'ya think all them people in California got no minds?).¹²⁶

The Shaggs blir presentert som en gruppe mennesker med en klar politisk agenda, fremfor en gjeng musikere som setter det musikalske uttrykket i hovedfokus. Bangs går i tillegg langt i å skulle analysere gruppens kollektive bevissthet ut i fra sangenes tematikk, noe som mildt sagt er problematisk hvis en tar i betraktning at det lyriske jeg-et ikke nødvendigvis sammenfaller med låtskrivernes egne personlige oppfatninger. Bangs velger derimot å ta The Shaggs bokstavelig, og tidvis kan det virke som om han gjør det for å få bekreftelse på sin egen sosiopolitiske overbevisning.

4.2.4 - Subjektive og faglige vurderinger

Bangs presenterer leseren for en rekke ulike typer vurderinger i løpet av anmeldelsen av *Philosophy of the World*, og flere av dem er rettet mot den det han hevder er den generelle musikalske diskursen platen står i; den første er som tidligere nevnt tett knyttet opp til de kulturelle og sjangermessige forutsetningene for punken:

But those records aren't shit for the reasons that you think: those records are shit because they're all *too good!* [...] That's right. All those stupid bands were *so* stupid they plumb went out and learned to play their instruments, a process as ineluctable as the putrefaction of a corpse [...] Which is why the only hope for rock'n'roll, aside from everybody playing nothing but shrieking atonal noise through arbitor distorters, is *women*. [...] Valerie Solanas was so much greater a prophet than Warhol that I can only pray she might consent to *lead* the group I'm forming. [...] Lydia Lunch is *the* Female Role Model for the '80s besides being one of the greatest guitarists in the world¹²⁷

Bangs gir så langt i anmeldelsen ikke eksplisitt uttrykk for at dette er ment som subjektive vurderinger, men igjen gjør hans essayistiske stil at dette blir underforstått. Til forskjell fra eksempelvis Mike Jahn trer kritikersubjektet her tydelig frem i teksten, og selv om Bangs

¹²⁶ Op.cit.

¹²⁷ Op.cit.

presenterer sine vurderinger som fastslåinger, sitter man ikke igjen med en følelse av at han forsøker å skape autorativ distanse til leseren, heller tvert imot. I det han beveger seg over i å vurdere selve platen, tar han i bruk personlig pronomen:

- - But credit must be given to the foremothers: the Shaggs. Way back in 1972 [sic] they recorded an album up in New England that can stand, I think, easily with *Beatles '65*, *Life with the Lions*, *Blonde on Blonde*, and *Teenage Jesus and the Jerks* as one of the landmarks of roll'n'roll history.¹²⁸

Det blir raskt tydelig at selv om Bangs fremstår som ekstremt positivt innstilt til The Shaggs, fremstår han som mye mindre dogmatisk her enn i vurderingen av den musikalske diskursen i sin helhet. Han går videre med å presentere vurderinger av ulike sider ved platen av en mer faglig art:

The Wiggins [sic] sisters (an anti-power trio) not only redefined the art but had a coherent *Weltanschauung* on their very first album, *Philosophy of the World*. Basically what it comes down to is that unlike the Stones these girls are saying we love you, whether you're fat, skinny, retarded, or Norman Podhoretz even.¹²⁹

Vurderingsgrunnlaget for Bangs er i all hovedsak den filosofien som han hevder blir presentert gjennom platen, og han legger meget stor vekt på dette. Det kommer i tillegg frem at han identifiserer seg sterkt med det verdigrunnlaget The Shaggs representerer:

Don't make no difference, they embrace all because they are true one world humanists with an eye to our social future whose only hope is a redefined communism based on the open-hearted sharing of whatever you got with all sentient beings. Their and my religion is compassion, true Christianity with no guilt factors and no vested interest, perhaps a barter economy, but certainly the elimination of capitalism, rape, and special-interest group hatred.¹³⁰

Dette ekstremfokuset på de sosio-politiske sidene ved The Shaggs som band, går utover vurderingen av platen som et musikalsk produkt. Bangs presenterer leseren med beskrivelser av musikken som sådan, men få direkte vurderinger. Han summerer dem i korte trekk, igjen på bakgrunn av den punkeestetikken han fronter så sterkt: ” How do they sound? Perfect! They can't play a lick! But mainly they got the right attitude, which is all rock'n'roll's ever been about from day one. (I mean, not being able to play is never enough.)”¹³¹

¹²⁸ Op.cit.

¹²⁹ Op.cit.

¹³⁰ Op.cit.

¹³¹ Op.cit.

4.2.5 - Oppsummering

Lester Bangs' vurderingsgrunnlag av platen er knyttet opp til to hovedmomenter. Punkens sjangermessige forutsetninger, og den kulturelle konteksten musikken står i. Det som later til å bli nedprioritert i denne sammenhengen er en inngående diskusjon av musikken i seg selv. Såpass mye plass går med til å diskutere platens sosiale betydning, og hvordan tematikken sammenfaller med hans egne politiske overbevisning, at leseren på mange måter ikke sitter igjen med noen utvidet forståelse av hvordan musikken fungerer. Ofte kan det virke som om Bangs i hovedsak skriver for lesere som kjenner til musikken fra før av, noe som underbygger en følelse av at han bevisst ønsker å være elitistisk når han vurderer musikken. Den tidligere nevnte utstrakte referansebruken gir en slik virkning, men samtidig tar han brodden av sin egen elitisme ved å være såpass klart til stedet i teksten som han er. Bangs som kritikersubjekt er tidvis nesten overtydelig i anmeldelsen, og det er hans essayistiske stil som gjør at det fremdeles fungerer som en anmeldelse, i stedet for en ren utøsing av hans personlige smaksdommer.

4.3.1 - Geoffrey Himes – U2: *Rattle and Hum*, 1988



Figur 9 – U2: *Rattle and Hum*

Geoffrey Himes er kanskje mest kjent som forfatteren av boken *The Blackwell Guide to Recorded Country Music* og for sitt bidrag til *The Rolling Stone Jazz & Blues Album Guide*. I tillegg har han skrevet flere cover-essays til plater av artister som The Isley Brothers og Beach Boys, og har bidratt som tekstforfatter for flere internasjonalt anerkjente band. Siden 1977 har han vært fast bidragsyter av musikk-relaterte artikler for *The Washington Post*, og har skrevet frilans for et svimlende antall musikkpublikasjoner; blant annet *Rolling Stone Magazine*, *Crawdaddy*, *Chicago Tribune* og *Harley Davidson Magazine*. Han har i tillegg vunnet to priser for sin skribent-virksomhet: Deems Taylor/ASCAP Awards og Music Journalism Awards.¹³² Artikkelen som diskuteres her ble publisert i *The Washington Post* 12. Oktober 1988.

4.3.2 - Musikkhistorisk og kulturell sammenheng

Den musikkhistoriske sammenhengen *Rattle and Hum* står i er det klart mest omtalte momentet i Himes' anmeldelse, av en spesiell grunn; platens tematikk kretser i hovedsak rundt sentrale skikkelser innenfor vestlig populærmusikalsk historie:

That quest has now culminated in a 15-song soundtrack album, *Rattle and Hum* (Island 91003-1), which features explicit and implicit tributes to John Lennon, Jimi Hendrix, Bob Dylan, B.B. King, Billie Holiday, John Coltrane, Elvis Presley, Sam Phillips, Robert Johnson, Brian Wilson, Miles Davis and Martin Luther King Jr. Reinforcing this celebration of tradition is U2's live version of Dylan's 'Maggie's Farm' and Lennon's 'Cold Turkey' on the benefit album *Live for Ireland* (MCA 42113), and U2's studio version of Woody Guthrie's 'Jesus Christ' on the benefit album, *Folkways: A Vision Shared* (Columbia OC 44034).¹³³

Platen består altså både av coverversjoner av andre artisters materiale, og originale låter som omtaler andre artister og/eller refererer direkte til deres låtproduksjon. Det blir raskt tydelig, allerede i anmeldelsens første avsnitt, at anmelderen hovedsakelig kommer til å beskjefte

¹³² Rocksbackpages.com. *About the author: Geoffrey Himes*.

<http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=himes>. [Hentet 26.09.07]

¹³³ Himes, Geoffrey. *Review of U2: Rattle and Hum, The Washington Post 1988*. Rocksbackpages.com. <http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=4736>. [Hentet 26.09.07].

seg med å kaste lys over den musikkhistorisk refererende tematikken som låtene kretser omkring:

BY THEIR OWN admission, the members of U2 had little sense of history when they started making music. Like so many of their generation, the world began with Led Zeppelin and the Sex Pistols and went on from there. Fortunately, the four Irishmen of U2 were smart enough to realize that a lack of history left them vulnerable to an industry that cared more about trends than tradition. Since 1984, U2 has been consciously searching for a cultural tradition that they can lay claim to and build upon.¹³⁴

Siden *Rattle and Hum* er karakterisert av en slik gjennomgående historisitet, er det nærliggende å tro at Himes' anmeldelse kan omhandle dette i større grad enn det hadde vært mulig å gjøre det i andre sammenhenger og fremdeles opprettholde relevans. Mye av grunnen til dette er at den historiske og den tematiske siden av platen sammenfaller, og kan således vies større oppmerksomhet enn vanlig. Dette er et poeng som gjør at anmeldelsen peker seg ut blant mange andre, hvor anmelderne nødvendigvis er avhengig av å opprettholde en balanse mellom det musikkhistoriske og det tematiske for å ikke trekke forhastede konklusjoner. Himes hevder at motivasjonen bak platen er å sette søkelys på muligheten for et annerledes historiesyn:

The message for the band's millions of young fans is not only that tradition is vital but that in today's post-industrial society one can choose and pick from among many different versions of history. Certainly, U2's canonization of Guthrie and Presley doesn't gibe with history as defined by Ronald Reagan and Albert Goldman. U2's singer/lyricist Bono clearly believes that history is worth fighting over; He rebutted Goldman's Presley biography in 1984 with U2's 'Elvis Presley and America'; he now attacks Goldman's Lennon bio in 'God Part II'.¹³⁵

Det fremstår som uklart hvorvidt han mener det er et relativistisk eller bare et alternativt historiesyn U2 presenterer her; fronter Bono idéen om muligheten til å velge sitt eget syn på historien eller er han bare opptatt av å presentere et alternativ til oppleste og vedtatte sannheter? Uansett hvor Himes mener motivasjonen ligger, så bruker han mye energi og plass på å vise hvordan Bonos sanger står i relasjon til andre sanger, skjønnlitterære og faglige tekster og rene historiske hendelser:

Introducing a revved-up live version of 'Helter Skelter', Bono says, "This is a song Charles Manson stole from the Beatles; we're stealing it back." On a sloppy live version of Hendrix's arrangement of Dylan's 'All Along the Watchtower', Bono adds a new verse that challenges the audience to act on the song's warnings.¹³⁶

¹³⁴ Op.cit.

¹³⁵ Op.cit.

¹³⁶ Op.cit.

I dette korte sitatet beveger Himes' argumentasjon seg over ganske store avstander i det musikkhistoriske/kulturelle feltet: Fra Beatles til Manson sekten og det påfølgende Sharon Tate mordene, til Bob Dylan (som selv opererer med haugevis av referanser og genrekonvensjoner) til Jimi Hendrix' instrumentalt revolusjonerende versjon, og tilbake til U2s utvidelse og videreføring av de tematiske grensene som Dylan trakk opp i den originale versjonen. I tillegg setter han søkelyset på den historiske utviklingen som bandets egne låter gjennomgår over tid:

'Silver and Gold', the song that Bono wrote about South Africa for the *Sun City* album, finally reaches musical maturity on the band's fleshed-out live arrangement. The implied spiritual qualities of 'I Still Haven't Found What I'm Looking For' are made explicit on a glorious gospel arrangement recorded live with the New Voices of Freedom.¹³⁷

Himes retter også oppmerksomheten mot den kontemporære kulturelle påvirkningen som tematikken gir uttrykk for; alle gjesteartistene og musikalske samarbeidspartnere trekker *Rattle and Hum* i forskjellige tematiske og musikalske retninger, med varierende hell, hevder han:

'Angel of Harlem', Bono's tribute to Billie Holiday, opens with a direct musical quote from Dylan's 'Like a Rolling Stone' and then slides into a horn-backed Memphis soul groove so infectious that the naive lyrics don't even matter. Bono co-wrote the lyrics to 'Love Rescue Me' with Dylan, who sings harmonies, but the result is little more than a second-rate country ballad. Much better is 'When Love Comes to Town', a surging blues-rocker with fresh lyrics that forces B.B. King to stretch to match Bono's vocals and The Edge's guitar solos. Recorded in L.A. were 'God Part II' and 'All I Want Is You', an intense, intimate love song that slowly expands into the spreading California harmonies of the string arrangement written by Brian Wilson collaborator Van Dyke Parks.¹³⁸

4.3.3 - Beskrivelse av tematikk

I tillegg til å legge stor vekt på den historiske og kulturelle sammenhengen, er et av de momentene Himes utforsker mest de tematiske sidene ved *Rattle and Hum*. Han summerer opp det han ser på som platens overordnede tematikk i et av de tidligere nevnte sitatene: "The message for the band's millions of young fans is not only that tradition is vital but that in today's post-industrial society one can choose and pick from among many different versions

¹³⁷ Op.cit.

¹³⁸ Op.cit.

of history”¹³⁹. Han går videre med å se nærmere på enkeltlåter og tolker tekstene ut i fra synet han har om at Bono gjennom dem presenterer sitt eget alternative, eller relativistiske syn på historien.

This new U2 song is constructed as a sequel to Lennon's famous 1970 song, 'God', with its litany of "I don't believe in ..." phrases. [...] 'Silver and Gold', the song that Bono wrote about South Africa for the *Sun City* album [...] The Dublin songs include lead vocals and lyrics by The Edge on 'Van Diemen's Land', a folkish condemnation of corporate, army and sniper terrorism in Northern Ireland [...] 'Heartland' is U2's best take yet on America, both attracted and repelled as if the nation were a beautiful, disturbed woman¹⁴⁰.

Det er tydelig at Himes knytter de tematiske sidene av platen tett opp mot de historiske aspektene han diskuterer; dette er nok en naturlig prioritering i forhold til å skulle kaste lys over en plate som er bygd opp på den måten som *Rattle and Hum* er (gjestearter, referanser til og viderediktning av andre artisters låter, etc.), men tidvis går det ut over den kvalitetsmessige vurderingen.

4.3.4 - Subjektive og faglige vurderinger

Himes' anmeldelse fremstår i høy grad som en beskrivende fremfor en vurderende artikkel. Det finnes relativt få eksempler på forsøk på å kvalitetsvurdere U2s låtmateriale på *Rattle and Hum*, og det kan virke som om han føler seg mer komfortabel med å bevege seg innenfor den sfæren låtene oppstår i fremfor å sette kvalitative merkelapper på dem. Man ser antydninger til dette allerede i det tidligere nevnte åpningsavsnittet, hvor han snakker om U2s historiske bevissthet og hvordan deres musikalske horisont ble utvidet underveis. Dette er et narrativt/biografisk grep han tar i bruk for å plassere *Rattle and Hum* i en logisk sammenheng innefor U2s karriere, og det er et forsøk på å beskrive omstendighetene rundt platens tilblivelse hvor han trekker konklusjoner som strengt fremstår som rene subjektive spekulasjoner: "Fortunately, the four Irishmen of U2 were smart enough to realize that a lack of history left them vulnerable to an industry that cared more about trends than tradition. Since 1984, U2 has been consciously searching for a cultural tradition that they can lay claim to and build upon."¹⁴¹ Det er i seg selv problematisk å si noe så definitivt om et bands motivasjon for å lage den musikken de lager, og når man hevder noe såpass skråsikkert som Himes gjør i dette åpningsavsnittet uten å presentere flere argumenter, fremstår det som et

¹³⁹ Op.cit.

¹⁴⁰ Op.cit.

¹⁴¹ Op.cit.

utsagn av typen ”Vurdering som fastslåing”¹⁴². Bortsett fra at det i dette tilfellet er mer en spekulasjon enn en ren vurdering.

Enkelte eksempler på begrunnede vurderinger finnes riktignok senere i anmeldelsen, selv om de er såpass få og så korte at de i stor grad havner i skyggen av fokuset på den musikkhistoriske og kulturelle sammenhengen:

This new U2 song is constructed as a sequel to Lennon's famous 1970 song, 'God', with its litany of "I don't believe in ..." phrases. The U2 version, though, rocks much harder and sounds much less self-righteous. It is typical of an inspired album that doesn't merely light candles for the past; *Rattle and Hum* grabs the past, shakes it awake and sends it shooting off into the future. [...] After the moody atmospherics of 1984's *The Unforgettable Fire* and the stripped-down leanness of 1987's *The Joshua Tree*, it's good to hear U2 back to a thick, aggressive rock'n'roll sound on *Rattle and Hum*. The writing on the new songs isn't as consistent or as controlled as on last year's record, but the best songs are the best the band has yet produced and the sound is more raucous and pleasurable than ever.¹⁴³

Himes forsøker her å si noe om kvalitetsgrunnlaget ved musikken ved å sette søkelyset på noen av de musikalske momentene som skiller seg ut i låtene. Slik som hvordan soundet trekker musikken i en ny retning (”stripped-down leanness” vs. ”thick, aggressive rock'n'roll”). Det er derimot problematisk at enkelte av de kvalitetsvurderende utsagnene får stå alene, uten noen særlig form for underbyggende argumentasjon. Hvorfor han mener at ”the best songs are the best the band has yet produced”, får man ikke noen videre forklaring på. Det blir stående som en oppsummerende fastslåing uten begrunnelse, samtidig som det kanskje er det viktigste spørsmålet for en anmelder å besvare i en slik sammenheng.

4.3.5 - Oppsummering

Det som umiddelbart slår en ved Himes' anmeldelse er hvor mye tid og plass som går med på å beskrive omstendighetene og historikken *rundt* platen. Det som gjør at anmelderen kan tillate seg en slik innfallsvinkel i denne sammenhengen, er *Rattle and Hums* egen klare historiske og kulturelle orientering; den er en plate som gjennom tematikk og valg av bidragsyttere eksplisitt plasserer seg selv i en musikkhistorisk kontekst. Det problematiske er at den kvalitetsmessige vurderingen tidvis blir skjøvet helt i bakgrunnen for den historieleksjonen som denne anmeldelsen er. Når Himes en sjelden gang kommer med en

¹⁴² Roksvold, Thore. Fagbokkritikk som sjanger. *Kritikk av kunst, bok og musikk*. Red. Thore Roksvold. Fredrikstad: Institutt for Journalistikk, 1994. 47.

¹⁴³ Op.cit. Himes.

vurdering, er den som oftest ikke fullt ut begrunnet. På den annen side får man et relativt godt innblikk i de tematiske og musikalske sidene av platen, mye på grunn av hans deskriptive innfallsvinkel. Han vier også mye plass til å beskrive tematiske og musikalske aspekter.

Kapittel 5 – Analyse Anmeldelser 1990-2001

5.1.1 - Simon Reynolds – Nirvana: *Nevermind*, 1991



Figur 10 – Nirvana: *Nevermind*

Engelskfødte Simon Reynolds startet sin karriere som musikkjournalist i bladet *Monitor*, og gikk etter hvert over til å jobbe som skribent i *Melody Maker*. I tillegg har han bidratt som frilanser til publikasjoner som blant annet *The New York Times*, *Rolling Stone*, *New Statesman*, *The Guardian*, *Mojo* og *Village Voice*. Reynolds har også utgitt flere bøker relatert til musikk, hvor den mest kjente antagelig er *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture* (Picador, 1998); en bok som omhandler rave-kulturen og elektronisk musikk. Han har sammen med konen Joy Press også skrevet om kjønnsproblematikken innefor rock i boken *The Sex Revolts: Gender, Rebellion & Rock'n'Roll* (1995).¹⁴⁴ Artikkelen som diskuteres her er ble først publisert i *The New York Times* i november 1991.

5.1.2 - Musikkhistorisk og kulturell sammenheng

Reynolds virker såpass bevisst på *Neverminds* potensielle musikkhistoriske betydning at han bruker mye energi på å se platen i en kulturell og historisk kontekst. Allerede på dette tidlige stadiet i Nirvanas karriere kunne man se antydninger til hvilken rolle bandet kom til å spille i en prosess hvor hele musikkindustrien endret sin praksis for hvordan den arbeidet med artister utover nitti-tallet. Reynolds summerer innledningsvis opp den lett overraskede følelsen mange musikkjournalister antagelig satt med på denne tiden.

NIRVANA'S VERTIGINOUS ascent to stardom has to be the year's most surprising success story. The single 'Smells Like Teen Spirit' has been in heavy rotation on MTV, while the album *Nevermind* (David Geffen Company 24425; all three formats) has sold more than half a million copies in a couple of months and is currently lodged in the Top Ten.¹⁴⁵

¹⁴⁴ [Rocksbackpages.com](http://www.rocksbackpages.com). *About the author: Simon Reynolds*.

<http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=reynolds>. [Hentet 26.09.07].

¹⁴⁵ Reynolds, Simon. *Review of Nirvana: Nevermind, New York Times 1991*.

<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=992>. [Hentet 26.09.07].

Den overraskelsen han gir uttrykk for her, handler i det store og hele om at Nirvanas musikalske bakgrunn lå i punken; ikke en sjanger som er kjent for å produsere massive MTV-hits. Sjangeren som Nirvana frontet ville etterhvert oftere og oftere få påklistret merkelappen Grunge, men Reynolds forsøker her å sette bandet inn i en musikalsk tradisjon for å gi en indikasjon på hvor dette bandet beveger seg rent stilistisk.

Like other classic punk albums – the Stooges' *Funhouse*, the Sex Pistols' *Never Mind the Bollocks*, Black Flag's *Damaged* – it captures the particular desperation of its day [...] 'Smells Like Teen Spirit' could be this generation's version of the Sex Pistols' 1976 single, 'Anarchy in the U.K.'¹⁴⁶

Slik utstrakt referansebruk står ofte i fare for å bevege seg over i ren name-dropping, men Reynolds balanserer det hårfint opp i mot Nirvanas egne interne, musikalske kvaliteter. Antakelig velger han denne innfallsvinkelen fordi han innser at han står ovenfor en ny gren i punkens historiske utvikling, og han legger i tillegg stor vekt på hvordan bandets stilistiske mangfold har vært med på å bidra til dette sjangermessige bruddet:

Musically, Nirvana has a broad concept of punk. The group draws on the hard-rock continuum that connects 60's garage punk, the Stooges/MC5 Detroit sound, Black Sabbath, 70's British punk, 80's hard-core bands like Black Flag and noise rock as played by Sonic Youth. Within the straight-and-narrow limits of the genre, Nirvana is eclectic and inventive.¹⁴⁷

Dette for å vise at det ikke nødvendigvis er snakk om et direkte brudd med sjangerens genrekonvensjoner, men et produkt av en eklektisk tilnærming til dem, kombinert med en dyp forståelse for musikkhistorien generelt. Reynolds forsøker å speile denne holdningen i det han skriver når han avslutningsvis går inn på Nirvanas egen historie, sett i relasjon til hvordan *Nevermind* fungerer musikalsk og produksjonsmessig:

Nirvana's 1989 debut album, *Bleach*, on the Sup Pop label, was bluntly bludgeoning, its aggression hampered by the lo-fi murk of the production. On *Nevermind*, the extra time and money provided by major label resources have allowed Nirvana to hone its attack. [...] Like 'Use Your Illusion' by Guns 'n' Roses, *Nevermind* shows that good production can actually make punk punkier.¹⁴⁸

De store plateselskapenes økonomiske tyngde og motivasjon, kombinert med punkens aggressive higen etter ekthet og genuinitet; tradisjonelt ansett for å være motstridende interesser, men Reynolds forsøker her å vise hvordan de på *Nevermind* kommer sammen for

¹⁴⁶ Op.cit.

¹⁴⁷ Op.cit.

¹⁴⁸ Op.cit.

å ta musikken og sjangeren (for å ikke snakke om muligheten for kommersiell suksess) et steg videre i en ny retning.

5.1.3 - Beskrivelse av tekst og tematikk

Reynolds bruker i tillegg mye tid på å diskutere de tekstlige og tematiske sidene ved Kurt Cobains låtskriving, og det er tydelig at han ser på dette som et viktig moment for å forstå hvilken musikalsk retning Nirvana representerer som band.

It's not so much the album's glossy grunge that's made it such a success, however, but the raw, raging fashion with which Nirvana articulates its feelings of impotence, bewilderment and inertia. Like other classic punk albums [...] – it captures the particular desperation of its day, while having a handle on the perennial teen-age obsessions with boredom, claustrophobia and sex.¹⁴⁹

Referansene til skyggesidene ved tenåringsopplevelsen er altså det som driver tematikken på platen fremover. I tillegg kommer det frem at dette er et av de stilistiske momentene som kjennetegner grungen i forhold til andre stilarter, når han hevder at "Lust fuels heavy metal; paranoia and rage fuel punk rock."¹⁵⁰ Samtidig ser ikke Reynolds på denne aggressiviteten og frustrasjonen som blir formidlet gjennom låtene som rettet mot noe spesifikt, og dette blir i seg selv en form for sosial kommentar hevder han:

In speaking to the press, Nirvana's singer-guitarist, Kurt Cobain, comes across as anti-jingoist, anti-redneck, anti-misogynist, anti-materialist and so on. But on *Nevermind*, Nirvana's rage is mostly unspecific and apolitical, and at times verges on incoherent. It provides a catch-all catharsis that fits in perfectly with the directionless disaffection of the 20something generation.¹⁵¹

Det er altså følelsen av fremmedgjorthet hos denne generasjonen ungdommer som blir hovedtemaet for Cobains låtskriving i følge Reynolds, og han bruker de neste avsnittene av anmeldelsen på å underbygge dette poenget ved å vise til konkrete tekstsitater fra låtene på *Nevermind*. Spesielt legger han vekt på tematikken i en låt som "Smells Like Teen Spirit":

As Nirvana knows only too well, teen spirit is routinely bottled, shrink-wrapped and sold. Mr. Cobain, acutely aware of the contradiction of operating in an industry that's glad to turn rebellion into money, rails against the passivity of today's youth with lyrics like 'Here we are now, entertain us/How stupid and contagious.' The song's defiance quickly disintegrates into despondency and fatalism: "I found it hard, it's hard to find,

¹⁴⁹ Op.cit.

¹⁵⁰ Op.cit.

¹⁵¹ Op.cit.

oh well, whatever, never mind." The song is an anthem for kids who don't know what they want, and probably wouldn't have the will power to get it even if they did.¹⁵²

Reynolds er ganske konsekvent med å underbygge sin egen tolkning av tematikken med relevante tekstsitater, noe som gjør at hans vurderinger på dette feltet fremstår som med en høy grad av kredibilitet. Samtidig er det tydelig at han ikke gjør noe forsøk på å belyse flere sider av platens tematikk, men velger å fokusere på det han ser på som Cobains gjennomgående hovedidé på albumet. Valget av teksteksempler belyser denne innfallsvinkelen; Reynolds bruker dem utelukkende til å spisse sin egen argumentasjon. Han summerer opp denne tankerekken med tekstsitater fra låten "On a Plain":

If *Nevermind* is about anything, it's about the agony of blocked idealism, the way anger festers when it can find no constructive outlet. The morosely raucous 'On a Plain' sees Mr. Cobain weighing up his options: "What should I do?... (sic) I can't complain/I'm on a plain... what the hell am I trying to say?" Fury seems futile and absurd, even as it's being vented, and is soon replaced by fatigue: "One more special message to go/Then I'm done and can go home."¹⁵³

5.1.4 - Subjektive og faglige vurderinger

Reynolds presenterer ikke leseren noen vurderinger av en rent kvalitativ art. Den deskriptive innfallsvinkelen dominerer; det kan virke som han i større grad er opptatt av å forklare og beskrive hva som blir forsøkt formidlet på *Nevermind* og hvordan platen fungerer rent musikalsk. I stedet for å kommunisere eksplisitt hva han mener om platen, formidler han det relativt nøkternt gjennom anmeldelsens tone.

Musically, Nirvana has a broad concept of punk. [...] Within the straight-and-narrow limits of the genre, Nirvana is eclectic and inventive. [...] On *Nevermind*, the extra time and money provided by major label resources have allowed Nirvana to hone its attack. The result is a sort of polished rawness. Like 'Use Your Illusion' by Guns 'n' Roses, *Nevermind* shows that good production can actually make punk punkier.¹⁵⁴

Resultatet blir antagelig at en sitter igjen med et positivt inntrykk av platen, men dette er ikke en gitt konklusjon. En punk-tradisjonalist vil kanskje kunne tolke hans beskrivelse av Nirvanas "brede" definisjon av punk enten som en utvanning av stilarten eller et forsøk på å kommersialisere en sjanger som på grasrot-nivå gjerne definerer seg selv som "anti-establishment" – Og da vil dette utsagnet kanskje kunne tolkes som en form for mild kritikk.

¹⁵² Op.cit.

¹⁵³ Op.cit.

¹⁵⁴ Op.cit.

I det store og det hele sitter man riktignok igjen med at Reynolds generelt vurderer *Nevermind* positivt, selv om dette blir gjort på en særdeles deskriptiv nøktern og saklig måte.

5.1.5 - Oppsummering

Simon Reynolds' anmeldelse legger, til forskjell fra mange av de andre anmelderne som blir diskutert her, meget stor vekt på forklaring og beskrivelse. For ham er det åpenbart viktigst å forklare det tematiske budskapet som han mener artisten forsøker å formidle, samt å gi en pekepinn på hvordan musikken fungerer og hvor den ligger i det musikalske landskapet. Han legger også stor vekt på den kulturelle sammenhengen platen står i, både fra en kontemporær synsvinkel og fra et historisk ståsted. Denne innfallsvinkelen gjør at anmeldelsen oppnår en høy grad av saklighet og kredibilitet ovenfor leseren, da det virker som at kommentarene han presenterer oss med er velbegrunnede og utgangspunkt i platen i seg selv. Problemet med anmeldelsen er at Reynolds ikke kommer med noen eksplisitte kvalitetsmessige vurderinger av *Nevermind*. Noen av beskrivelsene hans tenderer mot å være vurderinger av en viss faglig art, da han bruker musikkfaglige forhold til å beskrive noen aspekter ved platen, men han trekker det aldri så langt at han stiller med noen klare, eksplisitte vurderinger. Det kan tenkes at Simon Reynolds har samme holdning til platen som den Jaan Uhelszki viser ovenfor artistene i hennes anmeldelse av Led Zeppelins *Physical Graffiti*; fordi *Nevermind* (og i Uhelszkis tilfelle bandet) har oppnådd en form for mytisk, genierklært status, er det nærmest blitt irrelevant å skulle stille seg i en kritisk posisjon. Nettopp fordi den har fått en slik ikonisk, kulturell status at man uansett er nødt til å forholde seg til den.

5.2.1 - Kit Aiken – Beck: *Midnite Vultures*, 1999



Figur 11 – Beck: *Midnite Vultures*

Bak psevdonymet Kit Aiken finner vi den engelskfødte journalisten Chris Ingham, hvis musikkinteresse først ledet ham til et medlemskap i art'n'b-bandet The Loco Motives i 1983. Ingham har skrevet for flere av de britiske musikkpublikasjonene, blant annet *Mojo* og *Uncut*, og har utgitt flere bøker som omhandler populærmusikkfeltet. Blant disse er biografier av band som The Beatles, Billie Holiday, Frank Sinatra og Metallica, men også genreencyclopedier, som i boken *The Book of Metal: The Most Comprehensive Encyclopedia of Metal Music Ever Created* (Thunder's Mouth Press).¹⁵⁵ Artikkelen som omtales her ble først publisert i *Uncut*, desember 1999.

5.2.2 - Musikkhistorisk og kulturell sammenheng

Det blir raskt tydelig i det en leser Aikens artikkel at han vektlegger de deskriptive og biografiske aspektene når han skal gjøre en vurdering av Becks plate. Han føler åpenbart et behov for å forklare og beskrive omstendighetene som setter rammen rundt denne utgivelsen, og antagelig med god grunn; Becks eklektiske tilnærming til musikk gjør det nærmest umulig for en kritiker å sette en enkel sjangermessig merkelapp på ham som artist, og de biografiske omstendighetene rundt platen er med på å kaste lys over dette:

Part pasticheur, part spontaneous combustion junkie, he's essentially an acoustic folkie with an ear for the avant (his father was a bluegrass guitarist and his grandfather a New York performance artist) and to satisfy his need for variety he has a unique deal with Geffen that allows him to pursue and release "side" projects elsewhere. So after 1996's remarkable hybrid *Odelay* – considered "mainstream" Beck – he knocked up an "unfinished business" album of old acoustic songs, *Mutations*, in three weeks intending for it to creep out on an indie. Geffen released this rug-pulling lovely album themselves and it was delightedly received, so further blurring the line between what was real Beck and what was dabbling.¹⁵⁶

¹⁵⁵ [Rocksbackpages.com](http://www.rocksbackpages.com). *About the author: Kit Aiken*.

<http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=ingham>. [Hentet 26.09.07].

¹⁵⁶ Aiken, Kit. *Review of Beck: Midnite Vultures, Uncut 1999*. [Rocksbackpages.com](http://www.rocksbackpages.com).

http://www.rocksbackpages.com/article_with_login.html?ArticleID=584. [Hentet 26.09.07].

Aiken opererer tilsynelatende her med et skille mellom den ”opprinnelige” artisten Beck og sideprosjektene hans, som riktignok blir utgitt under samme navn. Det er antagelig derimot en grunn til at han anvender hermetegn så liberalt som han gjør i dette avsnittet. I det han snakker om ”mainstream Beck”, aner man et hint av ironi i argumentasjonen hans siden han allerede har rettet søkelyset mot hvor vanskelig det er å forutsi hvordan Beck utvikler seg musikalsk. Derfor velger Aiken å trekke inn slike bakgrunnsopplysninger som hvilken avtale Beck har med plateselskapet Geffen; denne opplysningen om en uvanlig platekontrakt gjenspeiler hvordan Beck ikke forholder seg til vanlige normer for hvordan en artist ønsker å bli oppfattet.

5.2.3 - Instrumentering og produksjon

Beskrivelsen av produksjonen på *Midnite Vultures* er åpenbart det som opptar mest plass i Aikens anmeldelse. Rundt regnet går ca. 300 av artikkelens 714 ord med til dette. Igjen er det rimelig å anta at grunnen til dette er Becks til de grader eklektiske tilnærming til alle sider av den prosessen det er å lage en plate. Aiken retter oppmerksomheten mot dette allerede i første avsnitt:

Mountain music plus technology, down-home sounds and structures with art noise and street beats, brilliant-but-wearing typing-not-writing lyrics, rap, folk, hardcore, country. An intriguing list but often simply a bit of a dense old mess as a listen; Beck cheerfully admits to embracing confusion.¹⁵⁷

Aiken beskriver Becks produksjon som en form for sjokk-taktikk: Alle de stilmessige variasjonene fungerer nærmest som et forvirringsmoment for lytteren, og det er nettopp dette Beck tar sikte på. Han bygger videre på denne argumentasjonen når han beskriver produksjonen og instrumenteringen på platen, låt for låt:

The tone is set with ‘Sexlaws’, a happy hunk of boogaloo complete with *Hawaii Five O* horns, a hip little blues-pop melody and a terrific Lennon-esque vocal. Frankly, it would be virtually unrecognisable as the diminutive LA prodigy were it not for a typically cheeky *Deliverance* banjo/pedal steel/squiggly synth interlude and tumultuous pigs-from-a-sty lines of elusive significance.¹⁵⁸

Aikens retoriske stil speiler her de produksjonsmessige aspektene ved platen, og han utfører dermed det en kan kalle en form for mimetisk kritikk. Oppramsingen av sjangermessige og

¹⁵⁷ Op.cit.

¹⁵⁸ Op.cit.

stilistiske trekk fungerer på et vis på samme måte som den sjokk-taktikken han hevder Beck anvender musikalsk, eller "a bit of dense old mess"; på denne måten videreformidler han den følelsen man sitter igjen med etter å ha hørt platen. Behovet for å høre igjennom den igjen for å få tak i flere av detaljene er et resultat av den samme mekanismen som gjør at man leser avsnittet over flere ganger for å få tak i dybden av det som blir sagt. Aiken anvender den samme stilen når han fortsetter å beskrive resten av låtene på *Midnite Vultures*:

Sometimes sounding like he has taken those Prince-of-the-'90s plaudits a shade literally, there is a clutch of offbeat, throwaway funk-pop tracks resplendent with Purple gestures, particularly the space age pimp groove of 'Peaches And Cream' and 'Nicotine & Gravy'. The latter is a slice of low down, sleazy funk with thick-layered Greek chorus vocals and breathtaking textural and rhythmic invention. The obligatory insane interjection features atonal 'Day In The Life' strings over a *na na na* chant and the fade has what sounds like a stylophone trading eastern scales with free form sax. Amongst other things.¹⁵⁹

I motsetning til for eksempel Ritchie Yorkes anmeldelse av Bob Dylans *Nasville Skyline*, later dette fokuset på de formelle og produksjonsmessige sidene ved platen til å være balansert opp i mot en vurdering av platen i seg selv. Litt av grunnen til at Aiken kan se seg råd til å vie dette såpass mye oppmerksomhet som han gjør, er at produksjonen og sjangerblandingen er en såpass viktig del av det som gjør at *Midnite Vultures* fremstår for ham som et originalt kunstprodukt. Der hvor Yorkes beskrivelse av produksjon forblir et rent deskriptivt moment har Aikens fokus på dette en annen funksjon, nemlig å videreformidle instrumenteringen og den fragmenterte sjangerblandings virkning på lytteren.

5.2.4 - Beskrivelse av tekst og tematikk

I følge Aiken har Becks tekster i likhet med platens instrumentering også en spesiell funksjon i forhold til hvordan musikken oppfattes. Det tematiske har på mange måter utspilt sin rolle i disse tekstene. Det viktigste er hvordan det *høres ut* i sammenhengen, hevder han:

brilliant-but-wearing typing-not-writing lyrics [...] Try this: "*Carnivores in the carbon night/Breathing freedom by the candlelight/Cold cats bitch slap you're so polite/Till you beg them for the tea and sympathy.*" Or this: "*Brief encounters in Mercedes Benz/Wearing hepatitis contact lense/Bed in breakfast, getaway weekends/Sports Illustrated Moms*". I may have misheard, but it hardly matters: they sing great, all zingy and colourful, just how he likes them.¹⁶⁰

¹⁵⁹ Op.cit.

¹⁶⁰ Op.cit.

Han fremstiller tekstene som nonsens-diktning av á la den man finner i avantgardistisk diktning, eksempelvis innefor dadaisme. På samme måte som musikken fremstår som en form for kollasj av ulike instrumentvalg og sjangere, er tekstene tilsynelatende preget av en liknende "tilfeldighet"; en mengde forskjellige poetiske bilder som tilfeldigvis rimer: "The big hooks and silly, seedy lines that nearly rhyme (*"I think we're going crazy/Her left eye is lazy/She looks so Israeli/Nicotine and gravy"*), the good dirty fun of it all, it's irresistible."¹⁶¹

5.2.5 - Subjektive og faglige vurderinger

Aiken er påpasselig med å balansere de deskriptive elementene i anmeldelsen opp i mot vurdering av musikken i seg selv. Det finnes derimot ikke noen eksempler på eksplisitt subjektive vurderinger i artikkelen, men de vurderingene han presenterer er stort sett eksemplifisert og begrunnet med ett eller annet forhold i musikken i seg selv, slik som i åpningsavsnittet: "THIS prodigious, highly-praised musician's achievements are certainly singular but are hardly everyone's idea of genius [...] An intriguing list but often simply a bit of a dense old mess as a listen; Beck cheerfully admits to embracing confusion."¹⁶² Aiken beveger seg videre med å beskrive den tidligere nevnte mengden av referanser og elementer i musikken som gjør at den kan oppleves som noe kaotisk, og dermed setter han sin egen vurdering i et tydelig årsaksforhold til musikalske og lyriske momenter på *Midnite Vultures*. Han tar i tillegg høyde for hvordan platen kan ha ulik effekt på ulike lyttere avhengig av hvilken innstilling man har til Beck fra før av, noe som resulterer i en veloverveid og balansert vurdering av en type man sjelden ser i anmeldelser av popmusikk:

There may be those who will find such obvious parody a trifle disappointing from this drollest, sharpest of rock dudes. Beck's humour has never been weighed down with such heavy quotation marks before, but as ever his skill and purposeful, near-surreal intelligence prevails. Although he allows his music to express the everything-ness of his muse, he also notes that though "irony is a modern vessel of expression, it's not the be-all and end-all"; his is a kind of sincere irony, an earnest post-modernism.¹⁶³

Aiken peker her på at en kvalitetsmessig vurdering ikke nødvendigvis trenger å være ensidig. Kvaliteter som vurderes positivt i en sammenheng kan bli sett på som negative i en annen, her eksemplifisert ved Becks parodiering av sin egen musikk. Han summerer opp denne parodieringen i avslutningsavsnittet: "He threatened he was going a bit "dumb-ass" for this

¹⁶¹ Op.cit.

¹⁶² Op.cit.

¹⁶³ Op.cit.

one. *Midnite Vultures*' frighteningly inventive and adept collage of rock/soul/pop/dancefloor clichés proves he can't really play dumb even when he's trying. The finest, most likeable work to date from a genuine pop treasure."¹⁶⁴ Den siste setningen kan hevdes å være problematisk; siden det er vanskelig å objektivt hevde at en plate er "The most likeable", burde dette utsagnet antagelig vært gitt som en eksplisitt subjektiv og personlig ytring.

5.2.6 - Oppsummering

Aiken etterstreber åpenbart en balanse mellom deskriptive og vurderingsmessige elementer i denne anmeldelsen, og dette er noe han i stor grad også lykkes med. Når han bruker såpass mye plass som han gjør på å beskrive musikalske og produksjonsmessige sider ved *Midnite Vultures*, kan det være begrunnet i at det later til å være vanskelig å finne allment kjente paralleller til den. Ergo krever den en høy grad av forklaring, spesielt i forhold til hva som foregår rent musikalsk. Den biografiske utlegningen hans bidrar i stor grad som en bakgrunn for de aspektene han diskuterer ved platen, og oppleves ikke løsrevet fra diskusjonen slik som faren kan være ved bruk av slik bakgrunnsinformasjon.

¹⁶⁴ Op.cit.

5.3.1 - Jon Savage - Love: *Forever Changes*, 2001



Figur 12 – Love: *Forever Changes*

Jon Savages spesielle interesse for punken ledet ham til å starte punk-fanzinet *Londons Outrage* i 1976. Kort tid etterpå ble han headhunted til bladet *Sounds*, og gikk herfra videre til å skrive for publikasjoner som *Melody Maker*, *The Face*, *New Statesman*, *Mojo*, *New Society* og *The Observer*. Han har i tillegg forfattet flere bøker om punkkulturen, slik som i *England's Dreaming: Sex Pistols and Punk Rock* (som ble utgangspunktet for et dokumentarprogram på BBC2 i 1995), og artikkelsamlingen *Time Travel: from Sex Pistols to Nirvana*.¹⁶⁵ Artikkelen som diskuteres her ble først publisert i *Mojo* i mars 2001 og er en omtale av en reissue av Love's *Forever Changes* som først ble utgitt på Elektra Records i 1967.

5.3.2 - Musikkhistorisk og kulturell sammenheng

I og med at platen Savage anmelder er en re-issue, er det kanskje ikke overraskende at han åpner anmeldelsen med en referanse til den perioden musikken først ble utgitt under:

ONE OF the most persistent canards about the mid-'60 – propagated by baby boomer marketing and right-wing journalism – is that the hippies were hopelessly idealistic, stoned-out peace-and-loveniks: proponents of the flowah powah that wilted on its first exposure to external reality (whatever that is). It's as though the effects of Ecstasy – basically interpreted, accidents aside, as soma – have been retrospectively applied to LSD.¹⁶⁶

Han peker her på hvordan historien har en tendens til å se på 68-generasjonen som en gjeng håpløse drømmere uten fotfeste i den empiriske realiteten, og i tillegg ute av stand til å gjennomføre den politiske og kulturelle revolusjonen flower-power tekningen innebar; denne generasjonens eksperimentering med LSD blir i denne konteksten ofte sett som et bilde på den virkelighetsflukten hippiene i realiteten foretok. Savage hevder i stedet at dette dopet fungerte på en måte som skapte en hyperrealitet for brukeren, og han setter denne effekten i sammenheng med uttryksnivået på *Forever Changes*:

¹⁶⁵ [Rocksbackpages.com](http://www.rocksbackpages.com). *About the author: John Savage*.

<http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=savage>. [Hentet 26.09.07].

¹⁶⁶ Savage, John. *Review of Love: Forever Changes*, *Mojo* 2001. [Rocksbackpages.com](http://www.rocksbackpages.com). <http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=8724>. [Hentet 26.09.07].

I don't think so. It's not for nothing that acid – after Aldous Huxley – was termed "the heaven and hell" drug: it didn't smooth everything out but made it hyper-intense, in an overwhelming flood of unfiltered experience. Taking LSD was a risky, often dangerous option, as noted by its inventor Albert Hoffman: "Ecstasy is not fun. Your very soul is seized and shaken until it tingles." Or, as Skip Spence howled in 'Seeing': "How to get by – when what greets your eye takes your breath away?" Despite its comparative lack of overt psychedelic signifiers (sitars, blaring electric guitars), *Forever Changes*' is – perhaps more than any other album – totally suffused in acid: being full of bizarre juxtapositions, perceptual tricks, multiple viewpoint lyrics, lightning fast, almost schizoid changes of mood and topic, the personal fusing with the universal – "everyone I saw was just another part of me". Its greatness lies in its very equipoise between light and dark: heaven and hell enacted over 45 minutes.¹⁶⁷

Han hevder at platen fungerer som en gjenspeiling av den ettertraktede rusopplevelsen LSD var i stand til å gi hos dem som forsøkte å bruke det som en kreativ stimulans på denne tiden. Savage bruker innledningsvis mye plass på å diskutere slike kulturelle omstendigheter som omgir platen, men han passer godt på å sette det kulturelle og biografiske i nær sammenheng med det tematiske og musikalske; som i anmeldelsens første avsnitt hvor han tilsynelatende kun kommer med bakgrunnsinformasjon og refleksjoner omkring hippiekulturens levesett, men dreier denne informasjonen inn mot en direkte vurdering av de musikalske og tematiske virkemidlene på *Forever Changes*'. Han bruker samme innfallsvinkel når han diskuterer de mer personlige og biografiske aspektene ved medlemmene i Love:

It's tempting to ascribe the positive to Bryan Maclean and the negative to Arthur Lee – the golden Romantic and the hostile Top Cat – but right out of the gate, Maclean's 'Alone Again Or' sets the paradoxical tone: driven by acoustic guitars, augmented by silver strings and Morricone/mariachi brass, with a pop at mindless hippydom leading to a devastating pay-off. This light/dark tension – both between and within the two writers' work – is almost programmatically sequenced throughout [...] Flowers occur in 'The Good Humor Man...' with its mutilated finale, but Lee was too much of a racial/social/chemical outsider not to boil inside: at Watts, at the Vietnam War, at the ethnic cleansing of the Native American, about the nature of everyday life itself, dominated by the false perception of media and consumerism. With imminent death on Arthur Lee's mind, this is a record which doesn't have time to lie.¹⁶⁸

Det som er interessant her er hvordan Savage peker på muligheten for å bruke bakgrunnsinformasjonen han har om låtskriverne Bryan Maclean og Arthur Lee for å tilskrive dem som personer ansvaret for hver sine ulike og klart definerte sider ved *Forever Changes*' tematikk, en forenkling av faktiske forhold som man eksempelvis finner i mange tidlige beskrivelser av låtskriverduoen Lennon/McCartney (Lennon som den "mørke, eksperimentelle" og McCartney som den "melodiøse/tradisjonelle"). I stedet velger han å

¹⁶⁷ Op.cit.

¹⁶⁸ Op.cit.

problematisere en slik innfallsvinkel i samme setning. På samme måte som han i avsnittet over hevdet at LSD førte til en dualitet i platens uttrykksnivå, tilskriver han de samme egenskapene til de to låtskriverne: Som to svært ulike personligheter hvor enkelte av deres særegenheter glir over i hverandre.

5.3.3 - Beskrivelse av tekst og tematikk

De tekstlige og tematiske sidene blir også relativt grundig kastet lys over i Savages artikkel, og han knytter det opp i mot et relatert aspekt av det han tidligere i anmeldelsen beskrev som platens tendens mot å være "totally suffused in acid".

The three major songs here offer a spiritual journey: 'The Red Telephone' with its sliver of panic – "sometimes my life is so eerie" – and its sardonic chant of "we're all normal and we want our freedom"; 'Live And Let Live', with its infamous snot lyric and totally explosive John Echols guitar solos. There is no more poignant moment in '60s rock than Lee's dying fall here: "Served my time, served it well/You made my soul a cell."¹⁶⁹

Denne "åndelig reisen" han beskriver har klare referanser til det som ofte omtales som enkelte LSD-brukeres forsøk på "mind expansion"; et forsøk på å oppnå sosial og kulturell forandring med kjemikalier som katalysator. Selv om det i første rekke er tenkt som et mentalt forsøk, er målet konkret politisk og kulturell endring gjennom en fornektelse av de sosiale spillereglene som regjerer i det vestlig-kapitalistiske samfunnet. Savage påpeker imidlertid at det kan se ut som om denne åndelige reisen aldri makter å ta spranget fra sin kjemisk-induserte opprinnelsestilstand til et mer konkret forsøk på kulturell endring:

The cell, then, was metaphoric rather than actual: the prison of capitalist-constructed everyday consciousness. 'You Set The Scene' resolves itself into an explicit statement of what Ian MacDonald calls the "revolution in the head": an initial rejection of society's rules broadening out into a vision of constant intensity and permanent change. "Well this is the time, and it is time, time, time, time..." Such an intensity is impossible to chemically sustain.¹⁷⁰

Det kan virke som om Savage forsøker å binde dette feilslåtte eksperimentet opp mot bandets videre kunstneriske utvikling og dets endelige brudd, og han trekker frem en tekstlinje fra låten "Tracking Session Highlights" som et eksempel på dette:

The final classic Love recording, 'Laughing Stock' and 'Your Mind And We Belong Together', was one of the most extreme singles ever to be released: you can hear the group (and Lee himself) disintegrating in front of your ears – a process brutally

¹⁶⁹ Op.cit.

¹⁷⁰ Op.cit.

exposed both in the "Tracking Session Highlights" for 'Your Mind...' and the final version: "I'm locking my heart in the closet/I don't need anyone, no, no no..."¹⁷¹

Selv om han tidligere i anmeldelsen forsøker å problematisere en slik tankegang, blir det tematiske her igjen bundet opp mot det biografiske aspektet for å antyde en sammenheng mellom tematikk og opphavsmannens liv. Forøvrig er dette et poeng som blir ytterligere understreket når han hevder at "This thorough reissue does a good job of representing this vital historical artefact within a current context"¹⁷². I tillegg til å se *Forever Changes*' i et rent musikkritisk lys, ser han også på platen som en "historisk gjenstand", og tillegger dermed platen en musikkhistorisk betydning utover det rent musikalske.

5.3.4 - Subjektive og faglige vurderinger

I det han foretar den overnevnte vurderingen, gjør Savage, intensjonelt eller ikke, et interessant grep: Han underminerer sitt eget subjektive vurderingsgrunnlag ved å kanonisere skiven som historisk viktig *utover* den kvalitetsvurderingen den er vanlig å foreta i en slik anmeldelse. I så måte foretar han på mange måter en liknende vending som den Jaan Uhelszki gjør i anmeldelsen av Led Zeppelins *Physical Graffiti*, dog i mye mindre grad og med færre konsekvenser for grunnlaget for hans egen vurdering. Der Savage nøkternt beskriver *Forever Changes*' musikkhistoriske betydning ("vital historical artefact"), legger Uhelszki seg nærmest nesegrus i møtet med *Physical Graffiti* ("Rock's biggest bruizers, Led Zeppelin, have got another album. In rock chronology this is an Event [...]"¹⁷³). Savage gjør i tillegg en del direkte vurderinger av en mer faglig art, slik som når han hevder at "Its [*Forever Changes*] greatness lies in its very equipoise between light and dark: Heaven and hell enacted over 45 minutes."¹⁷⁴ Dette er en noe kort og høytsvevende beskrivelse av grunnlaget for platens storhet, men han klarer allikevel å formidle et poeng omkring dens musikalske og tematiske egenskaper. Usagnet "'Bummer In The Summer' – where Lee does Dylan better than Dylan himself"¹⁷⁵, faller innenfor same kategori. Han står på hakket mer stødig grunn når han hevder at

¹⁷¹ Op.cit.

¹⁷² Op.cit.

¹⁷³ Uhelszki, Jaan. *Review of Led Zeppelin: Physical Graffiti, Creem 1975*. [Rocksbackpages.com](http://www.rocksbackpages.com). <http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=5856>. [Hentet 26.09.07].

¹⁷⁴ Op.cit. Savage.

¹⁷⁵ Op.cit.

Nearly 34 years after its recording, *Forever Changes*' remains a key, perhaps *the* key '60s album: a perfect fusion of form and function that both defines and elegantly steps out of its time. Its ambition and scope make it representative of the principal cultural and perceptual challenge of the hippie period (Does life have to be like this?) that remains powerful because it has never been adequately addressed.¹⁷⁶

Også her ser man i hvor stor grad Savage legger vekt på den musikkhistoriske sammenhengen platen står i. Resultatet av dette er at en direkte kvalitetsvurdering av platen tidvis blir marginalisert til fordel for en vurdering av de biografiske aspektene som omgir den. Dette fokuset hadde redusert anmeldelsen til en eneste kvasi-biografisk anekdote, hadde det ikke vært for at han sterkt poengterer at *Forever Changes*' tematikk fremdeles er gjeldende i den kontemporære musikalske og sosiale sammenhengen.

5.3.5 - Oppsummering

Hovedproblemet med Savages anmeldelse er som sagt hans tidvis overdrevne fokus på historisk kontekst og biografisk informasjon. Likevel klarer han stort sett å sette slik informasjon i direkte og relevant sammenheng med en diskusjon av de musikalske aspektene ved *Forever Changes*'. I tillegg diskuterer han platen i lys av dagens kulturelle klima, noe som gjør anmeldelsen mer balansert enn den historieforelesningen en slik vinkling lett kan ta form av. Vurderingene som blir presentert i artikkelen er hovedsakelig av en faglig art, selv om enkelte av dem ikke fremstår som fullstendig gjennombegrunnede; de er heller ikke balansert opp i mot eksplisitt subjektive vurderinger fra forfatterens side.

¹⁷⁶ Op.cit.

Kapittel 6 – Retorikk

6.1 - Retorikk

[...] the last thing anybody should ever consider is entering this racket. In the first place, it doesn't pay much and doesn't lead anywhere in particular, so no matter how successful you are at it, you'll eventually have to decide what you're going to do with your life anyway. In the second place, it's basically just a racket in the first place, and not a particularly glorious one at that. It almost certainly won't get you laid. (Lester Bangs: How to be a Rock Critic)¹⁷⁷

Lester Bangs' beskrivelse av tilværelsen som musikkritiker, uansett hvor gjennomsyret den er av hans sedvanlige satiriske tone, kan kanskje få en til å tenke igjennom ett av de grunnleggende spørsmålene ved det å skulle vurdere kunst, enten det er musikk, billedkunst, litteratur eller teater: Hvorfor kritikk? Det er åpenbart mange ulike innfallsvinkler til dette spørsmålet. Man kan for eksempel justifisere det ut i fra en tanke om å skulle "utdanne" publikum generelt om hva som er god og dårlig kunst, og man kan se på det som en måte å heve nivået hos utøverne og produsentene av kunst, siden kritikerne på sett og vis tvinger dem til å forholde seg til en offentlig vurdering av kunstproduktet deres; noe som i teorien vil tilsi at de vil forsøke å forholde seg til de kriteriene for god kunst som fellesskapet setter opp og kritikerne vurderer det ut i fra. Andre vil hevde at ønsket om å vurdere og kritisere i første omgang dannes på det individuelle planet fremfor allmennyttige interesser, og at det har sammenheng med hvordan språket fungerer.

6.2 - Kenneth Burke og pentadisk kritikk

What is involved, when we say what people are doing and why they are doing it? [...] The book is concerned with the basic forms of thought which, in accordance with the nature of the world as all men necessarily experience it, are exemplified in the attributing of motives. These forms of thought can be embodied profoundly or trivially, truthfully or falsely. They are equally present in [...] poetry and fiction, in political and scientific works, in news and in bits of gossip offered at random.¹⁷⁸

Kenneth Burke er en av de teoretikerne som går langt i å hevde at det er *overtalelsen* som står i sentrum for all menneskelig motivasjon, og at dette kommer til syne gjennom språkets retoriske elementer. I følge Burke er altså hovedmotivasjonen bak enhver utveksling og formidling av ideer, slik som for eksempel en kritiker anmelder en plate, å skulle overbevise

¹⁷⁷ Bangs, Lester. "How to be a Rock Critic." *Let it blurt – The Life and Times of Lester Bangs*. Red. Jim DeRogatis. 1 utg. New York: Broadway Books, 2000. 247.

¹⁷⁸ Burke, Kenneth. "Introduction: The Five Key Terms of Dramatism." *A Grammar of Motives*. New York: Prentice-Hall, Inc. 1954. x

mottakeren om sitt syn på virkeligheten.¹⁷⁹ I vårt tilfelle kan dette ses i sammenheng med hvordan en anmelder ved hjelp av ulike retoriske grep forsøker å overbevise en leser om hvorvidt en plate er god eller dårlig, hvor den befinner seg i forhold til annen musikk eller hvordan den passer inn i en populærkulturell sammenheng, sjanger, subkultur eller hvilke som helst andre kriterier som blir lagt til grunn av retoren. All kritikk er forankret i språket, og språket er et ”symbolsk middel til å forårsake samarbeid i vesener som av natur reagerer på symboler”.¹⁸⁰ Jens E. Kjeldsen skriver i boken *Retorikk i vår tid*:

Disse formuleringene betyr ikke at Burke begrenser retorikken til verbalspråket. Tvert om. For ham inkluderer retorikken ikke-verbale elementer. Han anser altså både retorikk som symbolbruk generelt og som kommunikasjon i bred forstand [...] Som han skriver i *A Rhetoric of Motives*: ”Overalt hvor det er overtalelse er det retorikk. Og overalt hvor det er ’betydning’ er det ’overtalelse’.” I Burkes meget brede definisjon av retorikk rekkes overtalelse (eng. persuasion) ”fra det mest utilsørte forsøk på å oppnå fordeler, som i salgsmotiverende tiltak eller propaganda, til beileri, sosial etikette, utdanning, preken, og til en ’ren’ form som fryder i sin egen appell, uten noe bakenforliggende formål”.¹⁸¹

Kritikeren som retor er således avhengig av en eller annen grad av identifikasjon med sitt publikum slik vi har vært inne på tidligere når vi diskuterte hvordan kritikeren plasserer seg i forhold til leseren (Eks. Kapittel 2.1.6). Burke hevder at det kun er mulig å overbevise en person om sitt syn på verden ”for så vidt som du kan snakke hans språk i tale, gestikk, tonalitet, orden, holdning og *identifisere* dine væremåter med hans”.¹⁸² Men hva ligger i dette? Hvor stor grad av identifikasjon er nødt å ligge i bunn for at retoren skal kunne overbevise? Antagelig er det her i større grad snakk om en *språklig* identifikasjon fremfor en *personlig* identifikasjon. En kritiker kan velge å være tydelig tilstede i teksten (Lester Bangs) eller mer tilbaketrukket (Mike Jahn), men kan uansett vinne aksept for sitt syn gjennom hvordan hun eller han behersker språket, gjennom retoriske grep.

Motivasjonen til å overtale, som Burke ser for seg ligger til grunn for identifikasjonen mellom en retor og dennes publikum, kan i følge ham selv analyseres gjennom en metode som han kaller *dramatistisk analyse*, eller *pentadisk kritikk*.¹⁸³ Denne formen for analyse er en femdelt prosess som kan brukes til å ”avdekke menneskelig motivasjon”:

We shall use five terms as generating principle of our investigation. They are: Act, Scene, Agent, Agency, Purpose. In a rounded statement about motives, you must have some word that names the *act* (names what took place, in thought or deed), and another

¹⁷⁹ Kjeldsen, Jens E. *Retorikk i Vår Tid*. 2006:236.

¹⁸⁰ Op.cit. s. 231

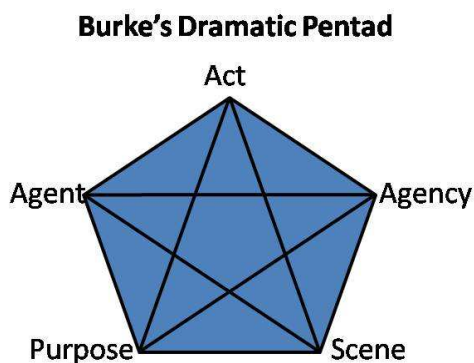
¹⁸¹ Op.cit. s. 231-232.

¹⁸² Op.cit. s. 232.

¹⁸³ Op.cit. s. 234.

that names the *scene* (the background of the act, the situation in which it occurred); also, you must indicate what person or kind of person (*agent*) performed the act, what means or instruments he used (*agency*), and the purpose. [...] any complete statement about motives will offer *some kind* of answers to these five questions: what was done (act), when or where it was done (scene), who did it (agent), how he did it (agency), and why (purpose).¹⁸⁴

Hvordan kan så denne metoden knyttes til en analyse av retorens motivasjon i en musikkritisk sammenheng? Tanken bak Burkes analyse er kort fortalt å bruke disse fem elementene i en retors (i dette tilfellet, kritikerens) historie for å finne frem til et motiv hos denne. I denne sammenhengen kan vi eksempelvis ta i bruk Jaan Uhelszkis anmeldelse av Led Zeppelins *Physical Graffiti*, som ble analysert i kapittel 3.3, som objekt for et forsøk på dramatistisk analyse.



Figur 13 – Kenneth Burkes dramatiske pentade

Det første elementet i Burkes metode er som nevnt *handling*. Ifølge Burke er handling ”what took place, in thought or deed”¹⁸⁵. I så fall må det være rimelig å anta at den overordnede handlingen Uhelszki beskriver her enkelt og greit er utgivelsen av *Physical Graffiti*: ”ROCK'S BIGGEST bruisers, Led Zeppelin, have got another album”¹⁸⁶. *Aktør* beskriver Burke som ”what person or kind of person performed the act”¹⁸⁷. Aktøren i Uhelszkis drama

blir da gruppen Led Zeppelin: ”Zep are back with a package deal: a double album and an American tour.”¹⁸⁸ *Scene* blir beskrevet som ”the background of the act, the situation in which it occurred”¹⁸⁹. Dette er noe som kommer tydelig til syne hos Uhelszki, og hun gir en meget dramatisk beskrivelse av scenen hvor *Physical Graffiti* får sin debut:

Days passed without the appearance of *Physical Graffiti*. Then the first shipment arrived late one Thursday. The fans descended on Marty's Records downstairs from *CREEM* like dragonflies, clustered around the cash register, furtively clutching the album to their heaving bosoms, slobbering and drooling down the shrinkwrap. Worried parents contemplated a vaccine, but once *Physical Graffiti* touched the turntables the mysterious malady subsided. The stricken nodules were lulled into a state of tympanic euphoria.¹⁹⁰

¹⁸⁴ Op.cit. Burke.

¹⁸⁵ Op.cit.

¹⁸⁶ Uhelszki, Jaan. *Review of Led Zeppelin: Physical Graffiti, Creem 1975*. Rocksbackpages.com. <http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=5856>. [Hentet 26.09.07].

¹⁸⁷ Op.cit. Burke.

¹⁸⁸ Op.cit. Uhelszki.

¹⁸⁹ Op.cit. Kjeldsen, s.235.

¹⁹⁰ Op.cit. Uhelszki.

Scenen dramaet utspiller seg på er altså tenåringskulturen og i tillegg noen av de fysiske stedene som hun setter i sammenheng med denne, i platebutikken og på rommet foran LP-spilleren. *Middel* er ganske enkelt "what means or instruments he used"¹⁹¹ Kjeldsen beskriver på sin side dette som "enhver form for redskap, teknikk, tanke, eller andre ting som kan fungere som middel"¹⁹², noe som gjør at valgmulighetene på dette punktet blir mer varierte. Vi kan for eksempel gå ut i fra at det er den fysiske platen som inneholder musikken på *Physical Graffiti* som er middelet her, altså tar det form av et redskap. "Hensikt er den intensjon aktøren har, det formål han har med sin handling."¹⁹³ *Aktøren* er som nevnt Led Zeppelin, men Uhelszki kommer ikke med en eksplisitt dramatisk fremstilling av hva som er bandets hensikt med å gi ut platen, men det er allikevel mulig å trekke noen konklusjoner på bakgrunn av hennes beskrivelser av dem som gruppe:

Surprisingly, in an era where disposable bands and itinerant musicians constantly play a game of musical chairs, Led Zeppelin is a unit – the same four members for the past seven years. Their longevity is due to a kind of magnetism, magic if you will. That rare chemistry was evident even at their first rehearsal, where they fit together like jigsaw pieces, transcending their common R&B backgrounds to achieve a gut-wrenching new synthesis. Lisa Robinson describes it as a case in which "the Beatles battled the Stones in a parking lot and Led Zeppelin won."¹⁹⁴

Det hun forsøker å understreke med denne beskrivelsen er Led Zeppelins evne til og higen etter å være enestående innenfor musikkverdenen. De forsøker på ulike måter å gjøre ting annerledes enn andre band, og de legger stor vekt på å være kvalitativt "bedre" musikalsk sett. *Aktørens hensikt* i Uhelszkis drama blir da å tiltre helterollen; gruppen av unge menn som går mot strømmen og allikevel oppnår bedre resultater og større suksess enn den gemene hop:

Zeppelin make more noise, has more guitar gimmickry, more sexuality, more flash, and generates more violence than any of their competitors, so that they are more than mere musicians, simple superstars. They have become the longest-lasting model for those culturally bankrupt 'trendies' to follow. Underage masses walk, talk, dress and dope like Zep. They have become a necessary trapping for the terminally hip, as well as providing the auidial backdrop for any social gathering.¹⁹⁵

Ut i fra en slik analyse mener altså Burke at det skal være mulig å avdekke retorens *motiv* for å fremstille historien på den måten hun gjør; en retor forsøker i følge ham uansett alltid å gjøre tilhøreren til en "deltakende aktør" i dramaet og dette er en teknikk som bryter ned

¹⁹¹ Op.cit. Burke.

¹⁹² Op.cit. Kjeldsen, s.235.

¹⁹³ Op.cit.

¹⁹⁴ Op.cit. Uhelszki.

¹⁹⁵ Op.cit.

kritisk sans og distanse hos denne.¹⁹⁶ Burkes poeng er at retorens motivasjon er forankret i en kombinasjon av pentadens elementer, også kalt en *pedantisk ratio*.¹⁹⁷ Ideen er å finne frem til hvor hovedfokuset i dramaet ligger, hvilken virkelighetsoppfatning er det retoren forsøker å få tilhørerne til å akseptere. I vårt tilfelle er det nærmest overtydelig at retoren Uhelszki fremstiller gruppen og plateutgivelsen i dramatiske vendinger; det er bare å se på hvordan hun bruker vanlige historieforteller-grep i det hun åpner tredje avsnittet ("Days passed..."). Spørsmålet som må stilles er hva hun forsøker å oppnå med denne retoriske tilnærmingen. Som vi allerede har vært inne på i analysen av anmeldelsen i kapittel 3.3, er det omstendighetene *omkring* utgivelsen som klart blir tillagt størst tyngde og derfor blir gjenstand for de mest ornamentale beskrivelsene. Uhelszki går langt i å fremstille effekten av utgivelsen på fansen som en religiøs, og samtidig seksuelt ladet, opplevelse av samme type som beskrivelsen av ekstase man kjenner fra blant annet fortellingen om *Santa Therasas Ekstase*. Det virkelighetsbildet som hun forsøker å få oss til å adoptere er et hvor artistene opptrer i en slags avgudsskikkelse, og at den kollektive responsen fra menneskeheten (les: ungdommene) er øyeblikkelig avgudsdyrking og overgivelse til den ekstatiske kraften musikken har på dem. Sannheten er nok antagelig at bildet var betraktelig mer nyansert enn hun velger å fremstille det, og at responsen til platen i det den kom ut var mangefasettert, både i positiv og negativ retning.

6.3 - Topoi

Kjeldsen trekker på sin side en sammenlikning mellom Brukes retoriske identifikasjon og topikken, altså det en i retorikken kaller "læren om de argumentative fellessteder".¹⁹⁸ I dette ligger ideen om "topoi" som deles inn i begrepene "strukturelle topoi", "formale topoi", og "innholdsmessige topoi". Kjeldsen definerer et strukturelt topos som "et mentalt sted tanken går til for å finne de allmenne synspunkter og overbevisende argumentene som kan brukes i enhver sak".¹⁹⁹ Eksempelvis kan en, på samme måte som han viser at Aristoteles lister opp strukturelle topoi innenfor den politiske talen (de økonomiske ressursene, krig og fred, forsvar, import og eksport, lovgivning), lage en liste over topoi som finnes innenfor musikkritikken (for eksempel sjanger, tematikk, historikk, produksjon etc.). Disse fungerer da som "knagger" kritikeren kan benytte som tematiske utgangspunkt når hun eller han skal vurdere og diskutere en plate. Formale topoi definerer Kjeldsen slik:

¹⁹⁶ Op.cit. Kjeldsen, s.236.

¹⁹⁷ Op.cit.

¹⁹⁸ Op.cit. s. 233.

¹⁹⁹ Op.cit. s. 152.

De formale topoi har å gjøre med argumentenes form. Det er former vi tenker med. Som en slags grunnressonementer eller formelle tenkemåter er de egentlig innholdsløse og uavhengige av det konkrete innholdet. Formale topoi viser seg derfor i form av tankemønstre som generelt anvendelige synspunkter eller argumenter. Retorikkens beskrivelse av dem lærer oss hvordan vi skaper og gjennomfører et argument eller en argumentasjonsrekke.²⁰⁰

Dette handler altså om allment aksepterte måter å tenke på som ikke nødvendigvis vil bli stilt spørsmål ved i en diskusjonssammenheng. Det er tankemønstre som blir tatt for gitt. I vårt tilfelle kan vi bruke et eksempel fra det musikkritiske materialet som har blitt diskutert tidligere, og har å gjøre om hvorvidt en artist fremstår som original og personlig, eller ikke:

But the real innovation of this album lies in its description of the Beatles' personal involvement with Hinduism. Their last album, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* - widely hailed as one of the most prodigious musical achievements of this century -- is a work of great beauty and intricacy, but not of emotion or depth.²⁰¹

Det Mike Jahn gjør her, er å ta det for gitt at originalitet og personlighet er et positivt trekk ved et kunstprodukt. Dette kan på bakgrunn av Kjeldsens metode fremstilles skjematisk på følgende måte:

Påstand: The Beatles' *Magical Mystery Tour* er en bra plate.

Begrunnelse: *Magical Mystery Tour* innehar originalitet og personlighet

Det underliggende allmenne synspunktet (topos): Originalitet og personlig innlevelse fra artisten sin side er et positivt trekk ved en plate.

Denne metoden har forøvrig sin bakgrunn i den diskusjonen omkring logisk tenkning (*koinoi topoi*) Aristoteles behandler i *Topikken*.²⁰²

Den siste gruppen av argumentative fellessteder Kjeldsen nevner, innholdsmessige topoi, dreier seg om ulike former for faste uttrykk som har allmenn appell; ordtak, klisjeer og standardargumenter av typen "Det er ikke gull alt som glitrer", havner innenfor denne kategorien. Innholdsmessige topoi kalles også "Loci Communes" og kan deles inn i tre undergrupper: "Formulariske Loci Communes" (konvensjonelle uttrykk), "Argumentitative Loci Communes" (faste uttrykk som inngår som premisser i argumenter) og "Historiske og Kulturelle Loci Communes" (kulturelt eller historisk betingede livsprinsipper)²⁰³ Kjeldsen trekker frem "tidsklagen", hvor retoren beklager seg over samtidens forfall, som et eksempel

²⁰⁰ Op.cit. s. 157.

²⁰¹ Jahn, Mike. *Review of The Beatles: Magical Mystery Tour, Saturday Review 1967.*
<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=5063>. [Hentet 26.09.07].

²⁰² Op.cit. Kjeldsen, s.157.

²⁰³ Op.cit. s. 161.

på den siste gruppen. Vi finner et eksempel på en slik tidsklage i Lester Bangs' anmeldelse av platen *Philosophy of the World* som ble diskutert i kapittel 4.2:

I have been getting whiny letters from a lot of you lately complaining about the general state of the art. "What is all this shit?" you ask. "We thought New Wave was supposed to be this awakening of New Avenues of Self Expression and Freedom, resulting in new musical verities and new insights into the human condition even! Instead we went out and spent all this money, and all these records are *shit!*"²⁰⁴

Bangs gjør riktignok en vri på denne klagen, siden han legger den i munnen på sine lesere og dermed både ansvarliggjør og identifiserer leseren med den holdningen han selv fronter gjennom hele anmeldelsen. Som nevnt i kapittel 4.1 presenterer Dave Marsh en liknende holdning i oppsummeringen av platen *Empty Glass*: "And, after all, those of us who still hold out much faith and devotion for rock & roll at this point must grasp at any straw."²⁰⁵ Han holder det med andre ord ganske implisitt at det står dårlig til med rockens livsgrunnlag i sin samtid.

Marsh gjør i tillegg en interessant vri på et uttrykk som i sin opprinnelige form ville falt innenfor kategorien "Argumentitative Loci Communes". En engelsk variant av "Det er ikke gull alt som glitrer", blir i denne sammenhengen omskrevet til "Not that everything is exactly what it seems"²⁰⁶, og blir satt inn i en argumentativ kontekst. Marsh tar altså i bruk et eksisterende loci ("Everything is not always what it seems") og omskriver det for å tilpasse det sammenhengen og tonen i anmeldelsen.

Et eksempel på gruppen "Formulariske Loci Communes" finnes hvor Marsh siterer fra en av Pete Townshends tekster på platen; linjen "There is no new thing under the sun" stammer fra Bibelen, og er et sitat som blir brukt som et konvensjonelt uttrykk i vanlig tale for å betegne at noe er uforanderlig. Kit Aiken lager en vri på et uttrykk av samme type når han skriver om Becks plate *Midnite Vultures* (kapittel 5.2) at "God or something similar is there in the details."²⁰⁷ Begge disse sitatene er standardformularer som blir brukt som blikkfang og gjør at leseren enklere kan identifisere seg med og forstå rekkevidden av det som blir sagt ellers i teksten.

²⁰⁴ Bangs, Lester. *Review of The Shaggs: Philosophy of the World, New The Village Voice 1981*. <http://www.keyofz.com/keyofz/vvoice.htm>. [Hentet 11.07.08].

²⁰⁵ Dave Marsh, Dave. *Review of Pete Townshend: Empty Glass, Uncut 1980*. [Rocksbackpages.com. http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=8649](http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=8649). [Hentet 26.09.07].

²⁰⁶ Op.cit.

²⁰⁷ Aiken, Kit. *Review of Beck: Midnite Vultures, Uncut 1999*. [Rocksbackpages.com. http://www.rocksbackpages.com/article_with_login.html?ArticleID=584](http://www.rocksbackpages.com/article_with_login.html?ArticleID=584). [Hentet 26.09.07].

6.4 - Retoriske troper og figurer i anmeldelsene

Et de tydeligste tegnene på en kollektiv retorisk bevissthet innenfor denne kritikerdisiplinen er det mangfoldet av troper og figurer som blir brukt av anmelderne i det musikkritiske materialet som blir behandlet her; dermed kan det være interessant å gjennomføre en undersøkelse for å se om det finnes noe mønster i forhold til hvilke troper og figurer som går igjen, og eventuelt om det er noen som blir brukt isolert. Göran Hägg gir følgende beskrivelse av det historiske opphavet til den retoriske figurteorien i boken *Praktisk Retorikk*:

Med ”figur” mener de antikke forfatterne de mest forskjellige fortellertekniske, poetiske og stilistiske grep. Den antikke kulturen var en muntlig kultur, der det vi kaller litteratur kun var et biprodukt – muntlige uttalelser som ble skrevet ned og dermed ordrett bevart. Således ble all stilistisk analyse betraktet som en del av retorikken, selv stilgrep som knapt nok kan oppfattes i rask tale og kun ved ettertenksom lesning. Dessuten leste man alltid høyt på den tiden, selv i enerom.²⁰⁸

Altså kan det ifølge Hägg virke som termen ”retorisk figur” tradisjonelt sett ble anvendt ganske liberalt. Det er vanskelig å sette et tydelig skille mellom figurer og troper siden flere av dem kan opptre som begge deler i ulike sammenhenger. Vi kan løst definere troper som en form for *språklige bilder* (den opprinnelige betydningen av ordet er ”vending”, eller ”dreining”).²⁰⁹

Metaforen, metonymien og synekdoxen er noen av de såkalte *mestertropene* innenfor den klassiske retorikken og er eksempler på ulike typer av ”ord (eller en frase) som brukes i overført eller ’uegentlig’ betydning”.²¹⁰ Det er også noen av de mest flittig anvendte tropene innenfor det musikkritiske materialet som er beskrevet i denne oppgaven. Lester Bangs er en av kritikerne som bruker metaforer gjennomgående i anmeldelsen av platen *Philosophy of the World*:

They also believe that we should jettison almost completely the high-tech society which has now perched us on the lip of global suicide, and return to third world-akin closeness with the earth, elements, nature, the seasons, as in my personal favorite on this album, "It's Halloween," which emphasizes that seasonal festivals are essential to a healthy body politic.²¹¹

Bangs bruker her eksempelvis ”global suicide” som en metafor for menneskehetens undergang og ”body politic” som en metafor for helse. (Samtidig er det en form for personifisering at jorden er i stand til å ta selvmord og kroppen er politisert på en slik måte at

²⁰⁸ Hägg, Göran. *Praktisk Retorikk*. Stockholm: Bonnier Group Agency, 1998. s. 95.

²⁰⁹ Op.cit. Kjeldsen, s. 198.

²¹⁰ Op.cit.

²¹¹ Op.cit. Bangs.

den er i stand til å fatte vedtak omkring sitt eget velvære uten hjelp fra sinnet.) Dette er eksempler på språklige vendinger som ikke nødvendigvis er meningsbærende for anmeldelsen som helhet, men er med på å bidra til visualiseringen av teksten i leserens sinn. Kit Aiken gjør et lignende grep når han snakker om hvordan Beck-platen *Mutations* kommer til å ”creep out on an indie”²¹². John Mendelssohn bruker metaforen ”gullgutt” om Paul McCartney når han diskuterer hans forhold til John Lennon: ”The placement of these two songs is interesting: in closing the album, 'Dear Friend', in which he's the unjustly-hurt but nevertheless understanding golden boy, appears in the place where we'd probably most expect him to address Lennon.”²¹³ Såkalte *døde metaforer* finnes det også en hel del av i de ulike anmeldelsene. Dette er utsagn av metaforisk art som er såpass mye brukt i dagligtale at de har blitt absorbert i språket, og dermed har mistet det visuelle aspektet. Når Jaan Uhelszki snakker om Led Zeppelins evne til å ”wind you up”²¹⁴, er dette i utgangspunktet en ganske kraftig metafor (”trekke deg opp som en klokke”) som har mistet sin visuelle slagkraft fordi den blir brukt såpass ofte i dagligtale. Det samme er tilfellet når Mendelssohn bruker metaforene ”tip-toing”, ”earth shaking”, og ”at face value”²¹⁵ i sin anmeldelse av *Wild Life*.

Metonymien er også en gjenganger i disse anmeldelsene. Til forskjell fra metaforen, er metonymien karakterisert av den har en form for direkte forbindelse til det den beskriver, eller en ”kasual, romlig eller temporal sammenheng”.²¹⁶ Dave Marsh anvender en metonymi av typen ”abstrakt for konkret” når han hevder at ”’Jools and Jim' (nice Truffaut pun there) could simply be Townshend's aural poison-pen letter to the *New Musical Express*' rock-critic *enfants terribles*”²¹⁷ ”Den giftige pennen” Townshend her tar i bruk, er altså en metonymi for den kritikken han øser over de nevnte musikkritikerne i *NME*.

Synekdoken er en trope hvor man tar i bruk enkelte karakteristika ved et objekt, ofte enten for å oppvurdere eller nedvurdere dette. Et eksempel på dette finnes hos Lester Bangs i det han anvender en velkjent synekdoke av typen *pars pro toto* (del for helhet) om hannkjønnet når han snakker om kjønnsrollemønsteret blant utøverne av rockemusikk: ”Balls are what ruined both rock and politics in the first place, and I demand the world be turned

²¹² Op.cit. Aiken.

²¹³ Mendelssohn, John. *Review of Wings: Wild Life, 1972*. [Rocksbackpages.com](http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=7810). <http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=7810>. [Hentet 26.09.07].

²¹⁴ Op.cit. Uhelszki.

²¹⁵ Op.cit. Mendelssohn.

²¹⁶ Op.cit. Kjeldsen, s.198.

²¹⁷ Marsh, Dave. *Review of Pete Townshend: Emy Glass, Uncut 1980*. [Rocksbackpages.com](http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=8649). <http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=8649>. [Hentet 26.09.07].

over to the female sex immediately.”²¹⁸ Her blir altså ”Men” skiftet ut med ”Balls”; del blir satt inn for helhet.

Personifisering later til å være en av de vanligste tropene innenfor musikkritikken, og den blir som brukt for å gi inntrykk av at musikken som abstrakt begrep har menneskelige egenskaper utover personene som skaper den. Eksempelene er mange. I følge Geoffrey Himes er U2s musikk både i stand til å ta oppgjør med fortiden og vokse inn i moden alder: “*Rattle and Hum* grabs the past, shakes it awake and sends it shooting off into the future. [...] the *Sun City* album, finally reaches musical maturity [...]”²¹⁹. John Mendelssohn opplever på sin side at Wing’s musikk har ulike personlighetsmessige kvaliteter: ”It’s [...] melodically charming in several places, warm and pleasant [...] the far more flattering picture that 'Dear Friend' paints [...] It's sufficiently sweet and adorable to gag on”²²⁰. Simon Reynolds tilskriver Nirvanas *Smells Like Teen Spirit* både taleferdigheter, orgasmer og en rebelsk holdning: “The guitars chatter away, a pedal guitar break, and a rousing blues climax [...] both single and album are untamed punk rock”²²¹.

Det dukker også opp en del innslag av figuren *ironi* i noen av anmeldelsene. Mike Jahns anmeldelse av *Magical Mystery Tour* er et godt eksempel på god bruk og forståelse av ironiske virkemidler. Kjeldsen nevner fire ulike hovedformer for ironi i *Retorikk i vår tid*: ”Asteimós – dannet ironi” (kultivert og høflig erting, hovedsakelig for å underholde), ”kharientismós – sjamant ironi” (kultivert og høflig erting, hovedsakelig for å utøve en mild kritikk), ”diasyrmus – hånende ironi” (forsøk på latterliggjøring) og ”sacrcasmus – sarkastisk ironi” (aggressiv håning).²²² Jahn tar i bruk en variant av den førstnevnte formen, asteimós, når han sier at ”There is also a twenty four-page picture and comic-strip scenario of the film, to pacify those teen-aged fans put off by the fact that the words "love" and "baby" do not appear once in the songs from the film.”²²³ Det er den voksne mannens forsøk på å erte ungdomsgenerasjonen litt og samtidig vinne gehør hos den litt eldre leseren som gjerne er *Saturday Reviews* målgruppe. Det er heller ikke en kommentar som formidler noen form for eksplisitt kritikk. Det gjør derimot det andre eksempelet fra Jahn, i det han skal foreta en generell vurdering av platen i

²¹⁸ Op.cit. Bangs.

²¹⁹ Himes, Geoffrey. *Review of U2: Rattle and Hum, The Washington Post 1988*. Rocksbackpages.com. <http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=4736>. [Hentet 26.09.07].

²²⁰ Op.cit. Mendelssohn

²²¹ Reynolds, Simon. *Review of Nirvana: Nevermind, New York Times 1991*.

<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=992>. [Hentet 26.09.07].

²²² Op.cit. Kjeldsen, s. 201-203.

²²³ Op.cit. Jahn.

oppsummeringen: ”*Magical Mystery Tour* may not be the best piece of musical composition to emerge in the twentieth century. *Sgt. Pepper's* certainly wasn't.”²²⁴ Her bruker han khariantismós siden han utøver en kritisk vurdering i en litt overbærende ertende tone. Lester Bangs tar på sin side i bruk en variant av figuren diasyrmus når han sier at

All those stupid bands were *so* stupid they plumb went out and learned to play their instruments, [...] Teach 'em a chord or two, then just *watch* those little bastards *practice* till they can switch off, back and forth between those two chords (then three, then four . . . never shoulda learned even *one!*)²²⁵

Bangs bruker her ironi i større grad enn i eksemplene hos Mike Jahn for å latterliggjøre det han anser som ”flinkis-tendenser” hos bandene han beskriver. Det er åpenbart at han forsøker å blottstille dem ovenfor publikums hån i dette avsnittet. Det er viktig å poengtere at grunnen til at disse tre eksemplene i realiteten faller innenfor *figur*-kategorien fremfor *trope*, er siden hele avsnittet og ikke bare en kort frase som formidler den ironiske tonen.

Allitterasjon er kanskje den mest vanlige retoriske figuren innenfor det materialet som blir behandlet i denne oppgaven; faktisk kan det se ut som at 10 av de 12 omtalte artiklene inneholder ett eller flere tilfeller av denne typen konsonantrim. Den kritikeren som bruker denne figuren desidert flittigst, er Ritchie Yorke i anmeldelsen av *Nashville Skyline*: ”Dylan is *carefree and careless*. Gone is [...] the *sharp-edged satire* of other albums. The lyrics are straightforward, *simple*, and (*seemingly*) honest [...] winds around the melody, extracting the *full flavour* of sadness [...] Humorous lyrics and a *heavy-handed* pianist”²²⁶. At allitterasjon blir brukt såpass liberalt henger antakelig sammen med hvordan dagspressen bruker såkalte ”one-liners” i overskrifter. Det er et grep som både griper leserens oppmerksomhet og som ligger godt i øret på en slik måte at en har et positivt inntrykk allerede før en begynner å lese artikkelen. For en musikkritiker fungerer det som en måte å få leseren ”med på laget”; når Simon Reynolds snakker om ”the *directionless disaffection*”²²⁷ av ungdomsgenerasjonen, fungerer allitterasjonen nærmest som et argument i seg selv. Det virker umiddelbart mer overbevisende når det settes opp i en slik form. Det samme skjer når han forsøker å framstille Nirvanas utgivelse som ”the year’s most *surprising success story*”²²⁸, eller når Nick Tosches beskriver Lou Reeds låter som ”*abrasive songs about ambivalence*”²²⁹.

²²⁴ Op.cit.

²²⁵ Op.cit. Bangs.

²²⁶ Yorke, Ritchie. *Review of Bob Dylan: Nashville Skyline, New Musical Express 1969*. <http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=9569>. [Hentet 26.09.07].

²²⁷ Op.cit. Reynolds.

²²⁸ Op.cit.

²²⁹ Tosches, Nick. *Review of Lou Reed: Transformer, Rolling Stone Magazine 1973*. <http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=9938>. [Hentet 26.09.07].

Congeries, eller oppramsing, er også en ganske vanlig figur i dette materialet. Spesielt gjelder dette i situasjoner hvor kritikerne lister opp referanser eller karakteristika til musikken de anmelder. Her et eksempel fra Kit Aiken: “Mountain music plus technology, down-home sounds and structures with art noise and street beats, brilliant-but-wearing typing-not-writing lyrics, rap, folk, hardcore, country.”²³⁰ Aiken forsøker her å forsterke kollage-inntrykket av *Midnite Vultures* ved å presentere leseren med en stor mengde referanser som denne må forsøke å tolke. I virkeligheten gjentar han bare relativt synonyme størrelser: Mountain music + Technology. Down-home sounds (les: Rural musikk) + Art noise and street beats (les: Urban musikk). John Savage bruker en liknende teknikk i anmeldelsen av *Forever Changes*: “being full of bizarre juxtapositions, perceptual tricks, multiple viewpoint lyrics, lightning fast, almost schizoid changes of mood and topic, the personal fusing with the universal”²³¹.

Det retoriske spørsmålet, tankefiguren *interrogatio*, dukker også opp fra tid til annen. Dave Marsh stiller et slikt spørsmål han ikke forventer svar på for å underbygge sin vurdering av Pete Townshend som ”religiøs” artist: “‘Let My Love Open the Door’ and ‘A Little Is Enough’, might sound purely romantic on the radio, yet their imagery is shaped by religion. (Whose body is so “edible,” after all, as the Lord’s?)”²³²

Exclamatio, utropet, forekommer relativt sjelden. Det finnes riktignok et par tilfeller. Lester Bangs bruker det jevnt over mye i sin anmeldelse: “these records are *shit!* [...] never shoulda learned even *one!* [...] Hell, they let Nancy Reagan in! [...] They can’t play a lick!”²³³. Bangs er også en flittig bruker av en beslektet form, *apostrofe*, eller tilrop: “Patti, come home! [...] Up an’ at ‘em, Valerie”.²³⁴ Keith Altham tar også i bruk begge figurene: “he’s considered not quite right! [...] Straight from his long run in Dusseldorf, Herr Lane!”²³⁵. Begge kritikerne bruker disse virkemidlene for å gi anmeldelsene en følelse av muntlig fremføring.

Parallellismen er en annen figur som dukker opp enkelte steder. Simon Reynolds bruker den for å sette *Nevermind* i en sjangermessig kontrast til tyngre musikk. Mønsteret uttrykker også innholdsmessige kontraster: “Lust fuels heavy metal; paranoia and rage fuel punk rock.”²³⁶

²³⁰ Op.cit. Aiken.

²³¹ Op.cit. Savage.

²³² Op.cit. Marsh.

²³³ Op.cit. Bangs.

²³⁴ Op.cit.

²³⁵ Op.cit. Altham

²³⁶ Op.cit. Reynolds.

Anaforen, hvor setningsdelene åpner med samme ord, finner vi eksempler på hos Jaan Uhelszki: ”*Graffiti* is, in fact, a better album than the other five offerings, the band being more confident, more arrogant in fact, and more consistent.”²³⁷ Et liknende eksempel finnes hos Dave Marsh i hans diskusjon av låten *Rough Boys*: ”songs of reality and songs of spiritual imagination, songs of doubt and songs of faith, songs of experience and songs of devotion.”²³⁸ Gjentakelsen skaper her en insisterende effekt; overbevisning gjennom repetisjon.

Enkelte av figurene som opptrer i materialet skiller seg ut fordi de bare kommer til syne en, maks to, ganger i anmeldelsene samlet. Et slikt tilfelle er bruken av en annen type gjentakelse, *Adjectio*, hos Nick Tosches: ”Perhaps, the worst of the batch, 'Perfect Day' is a soft lilter about spending a wonderful day drinking Sangria in the park with his girlfriend, about how it made him feel so normal, so good. Wunnerful, wunnerful, wunnerful.”²³⁹ Både gjentakelsen og stavingen mimer her en slags muntlig stil, noe som er med på å fremheve den ironiske tonen Tosches prøver å formidle.

Samme anmelder har også et innslag av figuren *epifor*, eller gjentakelse av sluttord i flere setninger: ”And then there's the good stuff. Real good stuff.”²⁴⁰ Tosches bruker denne figuren til å drive frem poenget sitt ytterligere, og det er nok et eksempel på å forsøke å overbevise gjennom repetisjon av enkle meldinger.

Comparatio, eller enkel lignelse, er en trope man kanskje hadde trodd skulle dukke opp oftere i anmeldelsessammenheng, men i dette materialet forekommer den relativt sjelden. Jaan Uhelszki bruker den en del i sin beskrivelse av tilstandene rundt utgivelsen av *Physical Graffiti* og i beskrivelser av musikken: ”The fans descended on Marty's Records downstairs from *CREEM* like dragonflies [...] this album will be scrutinized with Nancy Drew-like precision [...] Jimmy Page's grinding, staccato guitar work sounds like a cosmic travelog”.²⁴¹

Ratiocinatio, et spørsmål man selv besvarer, dukker opp en gang i Lester Bangs' anmeldelse: ”How do they sound? Perfect!”²⁴² Det lite rom for uenighet fra leseren sin side etter en slik uttalelse.

Bangs tar også i bruk noen ganske overraskende og uvanlige virkemidler i anmeldersammenheng, slik som lydmalende ord, *onomatopoetikon*: ”*Closer*, 12 bucks, haw haw haw!) [...] They just whang and blang away while singing in harmonies reminiscent of three

²³⁷ Op.cit. Uhelszki.

²³⁸ Op.cit. Marsh.

²³⁹ Op.cit. Tosches.

²⁴⁰ Op.cit.

²⁴¹ Op.cit. Uhelszki.

²⁴² Op.cit. Bangs.

Singing Nuns”.²⁴³ Dette er et element som på mange måter trekker anmeldelsen så langt i retning muntlig tale som det er mulig å formidle i skriftlig form.

6.5 - Musikkritikken som retorisk sjanger

Ut i fra dette er det kanskje mulig å trekke noen konklusjoner angående musikkritikken som retorisk sjanger. Interessant nok later det til at mange av de tropene og figurene som går igjen i materialet er av samme type som man gjerne ser innenfor lyrikken i rock og pop-sjangrene. Ulike former for metaforbruk er svært vanlig i mange skriftlige sammenhenger, ikke bare i lyrikk, men i musikkritikken blir den ofte brukt på en slik måte at den som tidligere nevnt bidrar til visualiseringen av musikken i leserens sinn; noe som har klare paralleller til hvordan låtskrivere ofte jobber med sangtekster. Enda tydeligere er den utstrakte bruken av allitterasjon i anmeldelsene. Dette er forøvrig et grep som også er mye brukt av nyhetsjournalister i overskrifter, men det er ganske unikt hos musikkanmelderne at de bruker denne rimformen såpass mye som de gjør. Det er lett å se en parallell mellom kritikernes bruk av rimstrukturer og tekstene i musikken de anmelder, noe som er med på å bidra til konklusjonen at retorikken i musikkritikken til en viss grad er *mimetisk*; den gjenspeiler enkelte aspekter ved lyrikken i så måte. *Congeries* er også et retorisk grep som finnes i begge sjangrene. Som tidligere nevnt gjør Kit Aiken dette i sin anmeldelse og Michael Stipe gjør det i R.E.Ms ”It’s the End of the World as we know It (and I feel fine)”:

That's great, it starts with an earthquake, birds and snakes, an aeroplane, Lenny Bruce is not afraid, Eye of a hurricane, listen to yourself churn – world, Serves its own needs, don't misserve your own needs, Feed It off an aux speak, grunt, no, strength,turn, ladder, Start to clatter with fear fight down height, Wire In a fire, representing seven games, in a government, For hire and a combat site, Left of west and coming in A hurry with the furies breathing down your neck²⁴⁴

Det finnes utallige eksempler på dette innenfor pop-lyrikken. Et annet velkjent eksempel er Bob Dylans ”Subterranean Homesick Blues”, og flere andre. *Adjectio*, gjentakelsen, slik som i eksempelet med Nick Tosches har en parallell eksempelvis i Robert Plants varemerke ”Baby, baby, baby!” i Led Zeppelins sangbok. Bruken av *anafor* hos Jaan Uhelszki, finner vi igjen hos R. Kelly i låten ”Gotham City”: “How sleeping awake because of fear, how children are drowning in their tears, how we need a place where we can go”²⁴⁵. *Epifor* og *onomatopoetikon* er også figurer som dukker opp i sangtekster. Det kan være

²⁴³ Op.cit.

²⁴⁴ Stipe, Michael. ”It’s the End of the World as we know It (and I feel fine)”. *Document*. 1987.

²⁴⁵ Kelly, Robert. ”Gotham City”. *Batman & Robin Soundtrack*. 1997.

fristende å konkludere ut i fra disse eksemplene at dette er en av måtene musikkritikerne forsøker å løse problematikken rundt det å skrive om musikk. Ved å ta i bruk enkelte deler av lyrikkens retoriske virkemidler blir det lettere å formidle lytteropplevelsen til leseren gjennom skrevne ord. Mimetisk retorikk kan således være en måte å hankses med problemstillingen formulert av den danske kulturjournalisten John Christian Jørgensen: ”Musikkanmelderen står ovenfor den særlige utfordring at skulle omsætte det usynlige [...] til ord.”²⁴⁶

²⁴⁶ Lundberg, Trond. ”Avmålt velklang og heavy råkjør.” *Kritikk – av kunst, bok og musikk*. Red. Thore Roksvold. Fredrikstad: Institutt for Journalistikk. 1994. 77.

Oppsummering

I løpet av denne oppgaven har jeg rettet søkelyset mot kriterier og retoriske virkemidler innenfor musikkkritikken fra midten av 60-tallet og frem til i dag. Noe av det som kanskje har vært mest oppsiktsvekkende i løpet av denne prosessen er i hvor liten grad denne kritikerdisiplinen ser ut til å ha endret seg i løpet av denne perioden; både hva kritikerne vektlegger og hvordan de velger å formidle det til leseren har holdt seg overraskende stabilt. Det som skiller disse anmeldelsene fra hverandre er i større grad utslag av den personlige stilen hos de ulike skribentene enn noen form for trend som endrer seg over tid. Lengden på anmeldelsene har heller ikke endret seg nevneverdig. Mike Jahns anmeldelse av *Magical Mystery Tour* i 1967 er på 675 ord, mens Jon Savages anmeldelse av *Forever Changes* fra 2001 er på 811.

Analysen jeg har utført er med intensjon basert på et relativt lite knippe avgrensede kriterier. Jeg har sett etter hvilken type beskrivelser de kommer med, slik som beskrivelser av musikk, tekst, instrumentering og produksjon, og også om de forsøker å plassere musikken i en historisk/sosial kontekst eller i en bestemt sjanger. Det viktigste har derimot vært å finne svar på hvordan kritikerne stiller opp vurderingene sine, og det er det som har dannet kjernen i tesen min om at musikkritikerne ofte forsøker å "kamouflere" sin egen subjektive eller faglige respons som fastslåinger. Jeg har som tidligere nevnt tatt i bruk Thore Roksvolds definisjon av disse begrepene for å tydeliggjøre skillet mellom disse:

Fastslåinger er utsagn som kan etterprøves. I alminnelighet er det lett å avgjøre om fastslåinger er sanne eller falske [...] Det er i prinsippet umulig å avgjøre om innholdet i vurderinger er sant eller falskt. Vurderinger kan langt på vei begrunnes gjennom argumentasjon, men de kan ikke dokumenteres slik fastslåinger kan.²⁴⁷

I det musikkritiske materialet som er diskutert i denne oppgaven finnes det gjennomgående en tendens til å blande disse kategoriene: Kritikerne velger å presentere en vurdering som en fastslåing og begrunner heller dermed ikke de vurderingene som blir gjort. De tydeligste eksemplene på dette finner vi hos Mike Jahn, Keith Altham, Geoffrey Himes og til en viss grad også hos Dave Marsh. Jaan Uhelszki og Jon Savage er på sin side bedre til å begrunne vurderinger de gjør, men selv disse gjør det ikke gjennomgående. Ett annet problematisk trekk hos kritikerne er at veldig få av dem er innstilt på å presentere sine egne subjektive meninger eksplisitt i materialet. Faktisk er det kun John Mendelssohn og Lester Bangs som

²⁴⁷ Roksvold, Thore. Fagbokkritikk som sjanger. *Kritikk av kunst, bok og musikk*. Red. Thore Roksvold. Fredrikstad: Institutt for Journalistikk, 1994. s. 47.

blottstiller sine egne opplevelser av materialet, enten ved bruk av personlig pronomener eller ved å være tydelig tilstede i teksten. Dette er mildt sagt problematisk fordi det er i leserens interesse å få presentert kritikerens vurdering både gjennom den faglige kompetansen denne skal besitte og gjennom den personlige opplevelsen denne har av musikken. Andre problemer med materialet som har dukket opp er også fremtredende: Keith Altham og Jaan Uhelszki har en tendens til å være parafraserende fremfor vurderende, og det kan tidvis virke som de snakker artisten etter munnen; de er blitt rockestjernes talerør og bygger i større grad oppunder rockemyten fremfor å forholde seg kritisk til materialet som kunstprodukt. Ritchie Yorke går også i en liknende felle, men han har såpass stort fokus på de formelle og produksjonsmessige sidene at det går utover vurderingene hans. Nick Tosches og Dave Marsh trekker overraskende konklusjoner, som grenser til ren spekulasjon, om musikken de anmelder på bakgrunn av biografisk bakgrunnsinformasjon av tabloid art, noe som igjen går utover troverdigheten av vurderingene deres. Simon Reynolds kommer heller ikke med noen kvalitetsmessige vurderinger og er i stor grad deskriptiv, og John Savage har til tider et litt for stort fokus på historisk kontekst og biografisk informasjon.

De positive aspektene ved musikkritikken som blir analysert her har i større grad bakgrunn i de ulike anmeldernes personlige stiler. Det er få av disse som går igjen i flere av anmeldelsene. Eksempelvis er Mike Jahn en kritiker som er god til å sette materialet i en større musikkhistorisk og sosial sammenheng uten at det tipper over i en ren historieforelesning. Keith Altham gjør et interessant retorisk grep når han konstruerer anmeldelsen kronologisk i forhold til låtene på platen, noe som gjør at anmeldelsen får et mimetisk preg over seg. Dette fører igjen til at leseren får en større grad av forståelse for hvordan platen virker på lytteren. John Mendelssohn er en av de få kritikerne som våger å komme med eksplisitt subjektive vurderinger i anmeldelsen, mens Jaan Uhelszki til en viss grad begrunner faglige vurderinger hun gjør gjennom argumentasjon. Kritikersubjektet hos Lester Bangs er ekstremt tydelig tilstede i teksten, noe som fører til at han opptrer med en høy grad av troverdighet i forhold til de vurderingene han gjør. Geoffrey Himes fokuserer mye på det historiske aspektet i sin anmeldelse, noe som fungerer i denne sammenhengen fordi platen han anmelder består av coverlåter av stor tyngde innenfor vestlig populærmusikk. Simon Reynolds bruker tekstsitater til å underbygge beskrivelsene sine, mens Kit Aiken balanserer formelle og produksjonsmessige sider opp i mot en kvalitetsmessig vurdering av platen i seg selv. John Savage ser en re-issue av en plate som kom ut i 1967 i et kontemporært lys i tillegg til det nevnte fokuset på historisk kontekst.

Slik som vi så i kapittel 6 er det også en klar sammenheng mellom anmeldelsene i forhold til troper og figurer, og noen går igjen i større grad en andre. Det som umiddelbart fremstår som interessant er den tidligere nevnte tendensen til å ta i bruk en del retoriske virkemidler som er vanlige innenfor lyrikken; noe som forsterker inntrykket av at musikkritikken til en viss grad mimer det materialet den er satt til å vurdere. Det er rimelig å hevde at dette er en av måtene musikkritikerne hankses med problematikken rundt det å vurdere og beskrive det som ofte blir ansett for å være en fundamentalt ordløs og subjektiv opplevelse. Ved å ta i bruk lyrikkens retoriske virkemidler blir en kanskje i stand til å formidle litt av denne opplevelsen samtidig som en diskuterer de mer konkrete aspektene ved musikken.

Jeg stilte innledningsvis spørsmålet om hvorvidt det er mulig å anvende deler av den litteraturvitenskapelige diskursen i en analyse av musikkritikk. Svaret synes å være bekreftende. I løpet av denne oppgaven har jeg basert meg på analysemetoder som stammer fra litteraturkritikken, eksempelvis slik som Sissel Tiril Rems metode for analyse av bokanmeldelser i forhold til kriterier, og Kenneth Burkes dramatiske pentade i forhold til retorikk. Å tilpasse slike metoder og teorier til å fungere i en musikkritisk sammenheng har vært uproblematisk, og svarene jeg har fått har vært tydelige og klare.

Et mulig problem med den analysen jeg har gjennomført her, er at den er relativt avgrenset; både i forhold til hvilke kriterier jeg har valgt å jobbe ut i fra og i forhold til materialet jeg har valgt ut til analyse. Materialet jeg har valgt ut spenner over en meget lang tidsperiode, fra 1967 til 2001, men det er musikkritikk som har stått på trykk i dedikerte, og i stor grad etablerte, musikkpublikasjoner. Det er i tillegg utelukkende amerikanske og engelske skribenter som er representert. Musikkannonser publiseres i mange land og i mange ulike medier; slik sett er verken norsk musikkjournalistikk eller anmeldelser i dagspresse, internett-blogger, fanziner eller musikkprogrammer på TV eller radio representert. Ei heller er kritikk av andre musikalske sjangre tatt med, slik som jazz og klassisk. Dette gjør at den analysen jeg har foretatt ikke kan hevdes å gi noe direkte svar på hvordan musikkritikken fungerer som helhetlig sjanger; den kan bare gi en pekepinn på visse tendenser innenfor en særskilt del av den. Andre anmeldere jobber innenfor andre rammer, og med andre begrensinger, så det finnes antakelig problemområder og løsninger her som ikke blir utforsket i denne sammenhengen. Dette er kanskje noen aspekter ved disiplinen musikkritikk som kunne ha blitt behandlet mer utførlig i en mer omfattende undersøkelse. Det denne oppgaven derimot gjør er å sette søkelyset på noen spesifikke, og særdeles viktige, sider ved praksisen til musikkannmeldere i de tunge musikkpublikasjonene: Primært handler

det om hva de gjør og hvordan de gjør det, men også om hvordan det bør gjøres. Det bør innenfor alle kritikerdisipliner stilles krav til hvordan kritikeren eksponerer sine smaksdommer, for å få en faglig balansert, velbegrunnet og retorisk sett interessant vurdering av det kunstproduktet som er under lupen.

Kilder

- Aiken, Kit. *Review of Beck: Midnite Vultures, Uncut 1999*. Rocksbackpages.com.
http://www.rocksbackpages.com/article_with_login.html?ArticleID=584. [Hentet 26.09.07].
- Altham, Keith. *Review of The Small Faces: Ogdens Nut Gone Flake, New Musical Express 1968*. Rocksbackpages.com.
<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=38>. [Hentet 26.09.07].
- Bangs, Lester. "How to be a Rock Critic." *Let it blurt – The Life and Times of Lester Bangs*. Red. Jim DeRogatis. 1 utg. New York: Broadway Books, 2000. 247.
- Bangs, Lester. "Astral Weeks." *Stranded – Rock and Roll for a Desert Island*. Red. Greil Marcus. 1 utg. New York: Da Capo Press, 1996. 181-187.
- Bangs, Lester. *Review of The Shaggs: Philosophy of the World, New The Village Voice 1981*.
<http://www.keyofz.com/keyofz/vvoice.htm>. [Hentet 11.07.08].
- Barthes, Roland. "Virkelighetseffekten." *Moderne litteraturteori – En antologi*. Red. Atle Kittang, et al. 2 utg. Oslo: Universitetsforlaget, 2003. 77.
- Bloom, Harold. "Forord og forspill." *Moderne litteraturteori – En antologi*. Red. Atle Kittang, et al. 2 utg. Oslo: Universitetsforlaget, 2003. 237-238.
- Burke, Kenneth. "Introduction: The Five Key Terms of Dramatism." *A Grammar of Motives*. New York: Prentice-Hall, Inc. 1954. x
- Christgau, Robert. "Foreword." *Stranded – Rock and Roll for a Desert Island*. Red. Greil Marcus. 1 utg. New York: Da Capo Press, 1996. 1-2.
- DeRogatis, Jim. *Let it blurt – The Life and Times of Lester Bangs*. 1 utg. New York: Broadway Books, 2000. s.77

Gripsrud, Jostein. *Mediekultur – Mediesamfunn*. 2.utg. Oslo: Universitetsforlaget, 2002. 172.

Gudmundsson, et.al. "Brit Crit: Turning Points in British Rock Criticism." *Pop Music and the Press*. Red. Steve Jones. 1 utg. Philadelphia: Temple University Press, 2002. 56.

Hagen, Erik B. *Litteraturkritikk – En introduksjon*. Red. Ingrid L. Uglevik. Oslo: Universitetsforlaget, 2004. 26-179.

Himes, Geoffrey. *Review of U2: Rattle and Hum, The Washington Post 1988*.
Rocksbackpages.com. <http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=4736>.
[Hentet 26.09.07].

Hägg, Göran. *Praktisk Retorikk*. Stockholm: Bonnier Group Agency, 1998. s. 95.

Jahn, Mike. *Review of The Beatles: Magical Mystery Tour, Saturday Review 1967*.
<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=5063>. [Hentet 26.09.07].

Jones, Steve. *Pop Music and the Press*. Red. Steve Jones. 1 utg. Philadelphia: Temple University Press, 2002. 1.

Jones, Steve. "Re-Viewing Rock Writing." *Pop Music and the Press*. Red. Steve Jones. 1 utg. Philadelphia: Temple University Press, 2002. 26.

Kelly, Robert. "Gotham City". *Batman & Robin Soundtrack*. 1997.

Lundberg, Trond. "Avmålt velklang og heavy råkjør." *Kritikk – av kunst, bok og musikk*. Red. Thore Roksvold. Fredrikstad: Institutt for Journalistikk. 1994. 77.

Marsh, Dave. *Review of Pete Townshend: Emyt Glass, Uncut 1980*. Rocksbackpages.com.
<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=8649>. [Hentet 26.09.07].

- Mendelssohn, John. *Review of Wings: Wild Life, 1972*. Rocksbackpages.com.
<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=7810>. [Hentet 26.09.07].
- Rem, Sissel T. "Eit blikk på Litteraturkritikk." *Kritikk – av Kunst, Bok og Musikk*. Red. Thore Roksvold. 2 utg. Fredrikstad: Insitutt for Journalistikk. 60.
- Reynolds, Simon. *Review of Nirvana: Nevermind, New York Times 1991*.
<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=992>. [Hentet 26.09.07].
- Rocksbackpages.com. *About the author: Kit Aiken*.
<http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=ingham>. [Hentet 26.09.07].
- Rocksbackpages.com. *About the author: Keith Altham*.
<http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=altham>. [Hentet 26.09.07].
- Rocksbackpages.com. *About the author: Geoffrey Himes*.
<http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=himes>. [Hentet 26.09.07].
- Rocksbackpages.com. *About the author: Mike Jahn*.
<http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=jahn>. [Hentet 26.09.07].
- Rocksbackpages.com. *About the author: Dave Marsh*.
http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=marsh_d. [Hentet 26.09.07].
- Rocksbackpages.com. *About the author: Simon Reynolds*.
<http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=reynolds>. [Hentet 26.09.07].
- Rocksbackpages.com. *About the author: John Savage*.
<http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=savage>. [Hentet 26.09.07].
- Rocksbackpages.com. *About the author: Nick Tosches*.
<http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=tosches>. [Hentet 26.09.07].

Rocksbackpages.com. *About the author: Jaan Uhelszki.*

<http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=uhelszki>. [Hentet 26.09.07].

Rocksbackpages.com. *About the author: Ritchie Yorke.*

<http://www.rocksbackpages.com/writer.html?WriterID=yorke>. [Hentet 26.09.07].

Roksvold, Thore. "Fagbokkritikk som sjanger." *Kritikk av kunst, bok og musikk*. Red. Thore Roksvold. Fredrikstad: Institutt for Journalistikk, 1994. 47

Schwebs, et.al. *Media i Samfunnet*. 4 utg. Oslo: Det Norske Samlaget, 1999. 114.

Stipe, Michael. "It's the End of the World as we know It (and I feel fine)". *Document*. 1987

Savage, John. *Review of Love: Forever Changes', Mojo 2001.*

Rocksbackpages.com.<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=8724>.
[Hentet 26.09.07].

Tosches, Nick. *Review of Lou Reed: Transformer, Rolling Stone Magazine 1973.*

<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=9938>. [Hentet 26.09.07].

Uhelszki, Jaan. *Review of Led Zeppelin: Physical Graffiti, Creem 1975.*

Rocksbackpages.com. <http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=5856>.
[Hentet 26.09.07].

Wikipedia.org. *Lester Bangs*. http://en.wikipedia.org/wiki/Lester_Bangs. [Hentet 11.07.08].

Wolfe, Tom, et.al. *The New Journalism*. London: Picador, 1996. 22-28.

Yorke, Ritchie. *Review of Bob Dylan: Nashville Skyline, New Musical Express 1969.*

<http://www.rocksbackpages.com/article.html?ArticleID=9569>. [Hentet 26.09.07].

Figurliste

- Figur 1 - The Beatles: *Magical Mystery Tour*
- Figur 2 - The Small Faces: *Ogden's Nut Gone Flake*
- Figur 3 - Bob Dylan: *Nashville Skyline*
- Figur 4 - Wings: *Wild Life*
- Figur 5 - Lou Reed: *Transformer*
- Figur 6 - Led Zeppelin: *Physical Graffiti*
- Figur 7 - Pete Townshend: *Empty Glass*
- Figur 8 - The Shaggs: *Philosophy of the World LP Reissue*
- Figur 9 - U2: *Rattle and Hum*
- Figur 10 - Nirvana: *Nevermind*
- Figur 11 - Beck: *Midnite Vultures*
- Figur 12 - Love: *Forever Changes*
- Figur 13 - Kenneth Burkes dramatiske pentade