

# Rammelen aan de poort

De viering van vrouwelijkheid  
in My Bloody Valentine's "Only Shallow"

**Bachelorscriptie Algemene Cultuurwetenschappen**

Jeroen Bakker (s4604504)

Begeleider: Prof. Liedeke Plate

15-06-2018

## Inhoudsopgave

<u>3.</u>	<i>Gitaarbelden en groupies</i> : een inleiding in het masculiene domein van rockmuziek
<u>8.</u>	<i>“This is what men do”</i> : de gendering van muzikale tekens
<u>11.</u>	<i>Royal subject/ Softer there</i> : een <i>close reading</i> van “Only Shallow”
<u>20.</u>	<i>Rammelen aan de poort</i> : Muzikale drag en de waardering van vrouwelijkheid
<u>23.</u>	Conclusie
<u>25.</u>	Bibliografie
<u>27.</u>	Bijlagen

## *Gitaarbelden en groupies*

### **Een inleiding in het masculiene domein van rockmuziek**

“We feel people (in the music industry) treat us like groupies. We have press in Spain writing things like, ‘They sneaked themselves into the festivals,’ even though we worked for it. The attitude was this girl band is here to have fun, then the real bands will play.”

- Ana Garcia Perrote in een interview met Greg Kot voor *Chicago Tribune* (2018).

Ana Garcia Perrote voelt zich beledigd. Hinds, de volledig uit vrouwen bestaande indierockband waarin zij de rol van gitarist en zangeres vervult, wordt niet serieus genomen. Van decennia aan vrouwenemancipatie merkt Perrote in de muziekindustrie anno 2018 nog maar weinig. Het gebruik van de term *girl band* spreekt boekdelen; het afwijkende geslacht van de bandleden wordt gebruikt als een manier om de band te omschrijven, haast als een genreaanduiding. Dat terwijl de mannelijke variant van de term, *boy band*, enkel wordt gebruikt om een specifiek soort popgroep te omschrijven – een volledig uit mannen bestaande rockband is gewoon dat: een band. De termen *girl band* en *boy band* roepen direct associaties op met de negatieve kritische ontvangst van dergelijke popgroepen, die vaak als commercieel, oppervlakkig en artificieel worden bestempeld.<sup>1</sup> Dit volgt het patroon van de gendering van massacultuur als vrouwelijk, tegenover de mannelijke “hoge cultuur.”<sup>2</sup> Het gebruik van de term *girl band* om een vrouwelijke rockband aan te duiden, is een manier om hun harde werk te devalueren.

Het is geen wonder dat Hinds tegen dergelijke barrières aanloopt. Rockmuziek is van oudsher een mannelijk domein. Het klassieke beeld van de rockster staat haast gelijk aan het oerbeeld van de man: agressief seksueel, zelfdestructief en in het bezit van technische virtuositeit.<sup>3</sup> Voor de vrouw zijn er binnen de mannelijke kosmos van de rockmuziek traditioneel slechts passieve rollen weggelegd, als fan of muze.<sup>4</sup> Waar de mannelijke fan ervan droomt net zo te worden als zijn held, is de vrouwelijke liefhebber verdoemd tot het verlangen naar een (seksuele) relatie met de ster op het podium. Dit fenomeen komt binnen nagenoeg alle vormen van populaire muziek voor, maar binnen weinig genres is de rol van de vrouw zo lang systematisch onderdrukt als in de rockmuziek.

Vanaf het begin van de jaren negentig kwam er echter een verandering op gang. Verscheidene vrouwelijke muzikanten verwierven als uitgesproken en autonome musici een plek binnen de rockscene. Artiesten als Kim Gordon (Sonic Youth), Kim Deal (Pixies, The Breeders), Courtney Love (Hole) en Miki Berenyi (Lush) werden erkend als invloedrijke muzikanten die

---

<sup>1</sup> Duffet (2012).

<sup>2</sup> Grajeda (2002): 240.

<sup>3</sup> Krämer (2010): 166-67.

<sup>4</sup> Auslander (2006): 204.



actief invloed uitoefenden op de creatieve richting van hun respectievelijke bands. Hiermee werd het beeld van de vrouwelijke muzikant als “a malleable ‘body with a voice’” bijgesteld.<sup>5</sup> Van absolute gelijkheid in het domein van de rock was echter nog geen sprake; zowel op het gebied van representatie als op dat van kritisch en commercieel succes konden vrouwelijke rockmuzikanten zich nog niet meten met hun mannelijke collega’s. In de jaren na deze opkomst van deze vrouwelijke muzikanten verbeterde de situatie slechts weinig. Zo won vanaf 2000 geen enkele vrouw een Grammy voor het beste rockalbum, terwijl tussen 1995 en 1999 drie van deze Grammy’s door vrouwelijke artiesten in de wacht werden gesleept.

We kunnen gerust stellen dat vrouwelijke rockmuzikanten – ondanks de kleinschalige “revolutie” van de jaren negentig – nog steeds worden achtergesteld ten opzichte van hun mannelijke collega’s. Het is niet zo dat deze systematische onderdrukking onopgemerkt is gegaan. Vanaf het moment dat Susan McClary met *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (1991) het onderzoeksveld van de musicologie openbrak voor genderkritische lezingen, zijn er talloze analyses verschenen waarin gendertheorie en musicologie worden gecombineerd. McClary stelde dat de musicologie zich te lang had weerhouden van de kritische zelfreflectie die in de jaren ervoor al onderdeel was geworden van film- en literatuurwetenschappen.<sup>6</sup> Haar werk kreeg navolging van academici als Sheila Whiteley, Philip Auslander, Joy Press en Simon Reynolds, die allen uitgebreid aandacht besteedden aan de werking van gender in verschillende subgenres van rockmuziek. Vaak richtten zij zich op genres waarbinnen gender een expliciete rol speelt: de theatrale *performance* van androgynie in glamrock, hypermasculiniteit in cockrock of fallische symbolen in de optredens van hairmetal-artiesten, om een aantal voorbeelden te noemen.<sup>7</sup> In deze bachelorscriptie analyseer ik een subgenre van rock waarin gender een meer ambigue rol speelt: shoegaze.

Shoegaze ontstond in het Verenigd Koninkrijk tegen het einde van de jaren tachtig, toen artiesten als The Jesus and Mary Chain en Cocteau Twins elementen uit noiserock en psychedelica samenbrachten in muziek die zowel dromerig als schurend was. De standaard voor het genre werd gezet met de release van My Bloody Valentine’s album *Isn’t Anything* in 1988. De onconventionele speel- en productietechnieken van de Ierse band leidden tot een album dat op alle vlakken uitblonk in ambigüiteit.<sup>8</sup> De nummers oscilleren tussen melodius en toonloos; de zang is soms kraakhelder en een moment later onverstaanbaar; de toon houdt het midden tussen zwoel en onheilspellend. In essentie zijn veel van de nummers op *Isn’t Anything* popliedjes, maar

---

<sup>5</sup> McClary (1991): 7-8.

<sup>6</sup> McClary (1991): 7-8.

<sup>7</sup> Zie respectievelijk Auslander (2006), Krämer (2010) en Whiteley (2003).

<sup>8</sup> Sisson (2009).

de manier waarop ze worden uitgevoerd maakt ze haast onherkenbaar als zodanig. “[T]hey carry a tune on some of the most gut-wrenching guitar textures then yet heard,” zo omschreef muziekcriticus Robert Christgau het album treffend in een recensie.<sup>9</sup>

Achteraf gezien is *Isn't Anything* een logische stap naar de muzikale abstractie van opvolger *Loveless* (1991). My Bloody Valentine verruilde de popstructuren van het vorige album voor meanderende composities die geen duidelijk begin en einde hebben. Dit komt mede doordat bijna alle nummers op elkaar aansluiten, zij het middels verbindende interludia of doordat de laatste klanken van het ene nummer doorklinken in het volgende. Het gevolg is dat *Loveless* minder eclectisch is dan zijn voorganger en meer de ruimte neemt om een consistente toon uit te diepen. De meeste nummers op het album worden getypeerd door luide gitaarpartijen die dusdanig vervormd zijn dat ze nauwelijks als gitaren te herkennen zijn. Hiertegenover staan zachte vocalen (verzorgd door zangeres Bilinda Butcher en zanger Kevin Shields) die haast fluisterend worden gezongen en hierdoor voor het overgrote deel onverstaaanbaar zijn.

Het samenspel van mannelijke en vrouwelijke zang werd in de jaren na het succes van *Loveless* een van de pijlers van het shoegazegenre, met als gevolg een sterke representatie van vrouwen binnen de scene. Veel van de populairste contemporaine bands in het genre, zoals Slowdive, Rush, Curve en Pale Saints, bestonden uit één of meerdere vrouwelijke leden. Dit zou echter verre van revolutionair genoemd mogen worden als deze leden enkel als zangeressen fungeerden. De rol van zanger is traditioneel gefeminiseerd vanwege de focus op lichamelijke die samengaat met het gebruik van de stem als instrument, tegenover het bespelen van een “extern” instrument, wat als mannelijk geluid wordt.<sup>10</sup> Ruth Padel stelt in *I'm a Man: Sex, Gods and Rock 'n' Roll* (2000) dat een vrouwelijke gitariste de gendernormen tart: “You don't change gender stereotypes [in rock] – threatening misogynist defences *en route* – by singing but by playing. [...] Performing on guitar, the core act of rock, is whipping out your cock.”<sup>11</sup> Het grote aandeel vrouwelijke gitaristen, bassisten en (in mindere mate) drummers in shoegazebands kan dus worden beschouwd als een vorm van verzet tegen de patriarchale hiërarchie die het domein van de rockmuziek domineert. Maar waarom vond dit verzet precies binnen de shoegazescene plaats en niet in andere genres?

In deze bachelorscriptie onderzoek ik hoe shoegazebands middels de performance van vrouwelijkheid de patriarchale waarden van contemporaine rockmuziek problematiseren. Met de term performance doel ik op de notie van gender als performance, zoals deze is omschreven door

---

<sup>9</sup> Christgau (2013).

<sup>10</sup> Auslander (2006): 199.

<sup>11</sup> Padel (2000): 322-23.

Judith Butler in *Gender Trouble* (1990). Butler stelt dat gender een verzameling van gestileerde en gecodeerde handelingen is die tot een vooraf cultureel bepaalde genderidentiteit behoren. Omdat deze handelingen voortdurend worden herhaald, worden ze als “natuurlijk” ervaren, maar, zo legt Butler uit, van natuur is geen sprake; deze performance staat volledig in het teken van het in stand houden van de heersende patriarchale ideologie.

De term performance impliceert echter ook een mate van keuzevrijheid. Immers, iemand die zich bewust is van de gecodeerde handelingen die ten grondslag liggen aan het tot stand brengen van gender, zou in theorie in staat moeten zijn zich hiertegen te verzetten door een ander gender te “performen”. Volgens Butler is dit tot op zekere hoogte inderdaad mogelijk. Ze noemt drag als een vorm van subversieve genderperformance die de kunstmatigheid van gender blootlegt.<sup>12</sup> Door de handelingen die toebehoren tot een bepaalde genderidentiteit te imiteren, toont de dragperformer aan dat gender een lichamelijke “act” is, bestaande uit tekens en betekenaars die arbitrair aan genderidentiteiten zijn toegewezen.

Butlers notie van performance vormt een belangrijk onderdeel van genderkritisch muziekonderzoek. Zo klinkt Butlers beschouwing van drag door in Philip Auslanders analyse van het podium als een vrijplaats om te experimenteren met de sociale werkelijkheid en genderidentiteiten.<sup>13</sup> Butlers notie van gender als een verzameling gestileerde en gecodeerde handelingen wordt door Susan McClary op een muziektheoretisch niveau gebruikt. In *Feminine Endings* toont ze aan hoe ook formele aspecten van muziek, zoals melodieën en toonsoorten, gegenderd zijn en dus behoren tot de handelingen die genderidentiteiten vormen.<sup>14</sup> Deze voorbeelden tonen dat de concepten uit *Gender Trouble* zich lenen voor diverse soorten analyses, zowel op het niveau van lichamelijke performance op een podium als de meer abstracte performance van gender middels muzikale tekens. Het is deze laatste vorm die ik in dit essay zal toepassen.

Om de performance van gender in shoegaze zo grondig mogelijk te onderzoeken, beperk ik me in dit essay tot één nummer dat ik exemplarisch acht voor de *sound* en uitvoering van een groot deel van de artiesten in het genre: “Only Shallow” van My Bloody Valentine (1991). “Only Shallow” is het openingsnummer van het invloedrijke *Loveless* en wordt door critici beschouwd als een mijlpaal in het genre. Door *close reading* van dit nummer zal ik aantonen dat My Bloody Valentine middels performance masculiene rockconventies bevraagt, problematiseert en omkeert. Ik beroep me in deze analyse op het werk van Butler en de toepassing van haar theorie door verscheidene genderkritische musicologen, zoals Susan McClary, Renée Cox en Hannah Bosma.

---

<sup>12</sup> Butler (1990): 134-41.

<sup>13</sup> Auslander (2006): 152.

<sup>14</sup> McClary (1991): 7-9.

In het laatste hoofdstuk reflecteer ik op de implicaties van mijn bevindingen, het idee van “Only Shallow” als muzikale drag en de betekenis van mijn onderzoek voor het shoegazegenre. Uiteindelijk zal duidelijk worden dat de performance van vrouwelijkheid in shoegaze een tegenreactie op het dominante mannelijke rockdiscours biedt, waarmee de sterke representatie van vrouwelijke muzikanten binnen het genre verklaard kan worden.

*“This is what men do”*

## De gendering van muzikale tekens

I know when I go in for some big chords that this is what men do. And my feeling when I do it is irony, because I know that you don't have to strut around to make a good sound. I know that you can do it anyway. For boys to see a woman doing it is feeding them an image they haven't had before.

– Punkperformer Vi Subversa over macho podiumgedrag, geciteerd in Frith (2004).

Er bestaat wellicht geen discours rondom een kunstvorm dat zo door gender gekleurd is als de muziektheorie. “Vrouwelijk” is een term die tot voor kort nog door musicologen gebruikt werd om muzikale kenmerken als passiviteit, een zwakke cadens of romantische stijl te beschrijven. Deze omschrijving werd uiteraard gecontrasteerd met muzikale “mannelijkheid”, dat respectievelijk met activiteit, sterke cadensen en objectiviteit werd geassocieerd.<sup>15</sup> Hoewel het gebruik van deze termen in de jaren negentig onder vuur kwam te liggen, is het nog steeds zichtbaar aanwezig in hedendaagse besprekingen van muziek, zoals wanneer Radiohead-gitarist Ed O'Brien in een interview uitlegt waarom hij een bepaald gitaarmodel preferereert: “I like its femininity: the Les Paul and the Tele are a lot more masculine. There's a roundness, a femininity about the Strat that I really love.”<sup>16</sup> Met deze omschrijving beroept hij zich op stereotypen van mannelijkheid en vrouwelijkheid in de context van muziek.

De projectie van genderidentiteiten op muzikale kenmerken is arbitrair. Woordeloze zang is geen uiting van een natuurlijke vrouwelijkheid, net zomin als dat een narratieve melodielijn een natuurlijk teken van mannelijkheid is. Dit klinkt logisch, maar we moeten de impact van deze geconstrueerde relaties niet onderschatten. De gestileerde en gecodeerde handelingen die volgens Butler samen genderidentiteiten *creëren*, worden door constante herhaling ervaren alsof ze een uiting van een vooraf bestaand gender zijn; ze worden gezien als “natuurlijk”. Dat deze naturalisatie problematisch is, wordt direct duidelijk wanneer we zien dat handelingen die als vrouwelijk geduid worden in een patriarchale samenleving vaak een negatieve connotatie krijgen. Door negatieve connotaties te presenteren als “natuurlijk toebehorend” aan vrouwelijkheid, wordt een constructie van systematische onderdrukking gecreëerd én verborgen. Als bijvoorbeeld irrationaliteit wordt gezien als een natuurlijke vrouwelijke eigenschap, betekent dit dat een vrouw per definitie – enkel op basis van haar vrouw-zijn – als een irrationeel wezen wordt beschouwd.

---

<sup>15</sup> McClary (1991): 9-17.

<sup>16</sup> Astley-Brown & Laing (2017).



Dit systeem wordt verder in stand gehouden door de (sociale) bestraffing van zij die zich niet aan hun genderidentiteit houden, zo stelt Butler.<sup>17</sup>

De gendering van muzikale tekens is een uiting van deze constructie. Het toeschrijven van mannelijkheid of vrouwelijkheid aan verschijnselen als ritmes, de herhaling van melodieën en slotakkoorden heeft dan ook een sterke ideologische lading. Dit laat McClary zien in *Feminine Endings*, waarin ze gendering in de muziektheorie ontleedt. Haar bevindingen zijn tegelijkertijd opzienbarend en bevestigend: vrouwelijkheid in muziek is van oudsher iets dat moet worden “opgelost”, “uitgedreven” of, in het geval van opera, “gedood”; vrouwelijkheid staat voor verstoring van de orde en abnormaliteit.<sup>18</sup> Associaties als deze kennen een lange geschiedenis. Zo zag de laat-Romeinse filosoof Boëthius onnodig complexe muziek als een uiting van vrouwelijkheid, terwijl muziek “van de hoogste orde” in zijn ogen simpel, bescheiden en bovenal mannelijk was.<sup>19</sup> Dergelijke denkbeelden zijn door de hele geschiedenis te vinden en tonen een diepe inbedding in de westerse filosofie.

Een deconstructie van de projectie van genderidentiteiten op muziek heeft tot doel impliciete machtsrelaties bloot te leggen en te bevragen. Door inzicht te verkrijgen in de vele manieren waarop gender in muziek wordt gerepresenteerd, kunnen we niet enkel doorgronden hoe deze machtsverhoudingen worden geconstrueerd, maar ook hoe ze kunnen worden ondermijnd. Zoals in dit essay duidelijk zal worden, biedt begrip van de ideologische codering van muzikale tekens – al is het maar op instinctief niveau – een mogelijkheid tot verzet. Zo stelt ook McClary: “[M]usic does not just passively reflect society; it also serves as a public forum within which various models of gender organization (along with many other aspects of social life) are asserted, adopted, contested, and negotiated.”<sup>20</sup>

Hoe krijgt dit verzet vorm? Butler spreekt van *subversive bodily acts*, zoals drag en cross-dressing, waarin de discrepantie tussen de anatomische sekse, de genderidentiteit en de genderperformance van de uitvoerder de onmogelijkheid van een “natuurlijk” gender openbaart.<sup>21</sup> In het geval van drag krijgt de term “performance” nog een extra lading; de uitvoerder imiteert niet enkel een genderperformance, maar “performt” ook voor een publiek. De dubbelzinnigheid van Butlers gebruik van de term treedt hierdoor op de voorgrond: performance is altijd een serie handelingen die wordt uitgevoerd voor een publiek, of dat nou bewust of onbewust is.

---

<sup>17</sup> Butler (1990): 139-41.

<sup>18</sup> McClary (1991): 10, 114-15.

<sup>19</sup> Cox (2001): 9-10.

<sup>20</sup> McClary (1991): 7-8.

<sup>21</sup> Butler (1990): 135-37.

Subversieve performances zijn niet beperkt tot lichamelijke, op imitatie gerichte uitvoeringen, maar kunnen ook in andere vormen en op andere niveaus plaatsvinden. Een vrouw die als leadgitarist in een rockband speelt kan bijvoorbeeld ook als subversief worden beschouwd – ze “performt” in dat geval een als mannelijk gegenderde rol.<sup>22</sup> De patriarchale hegemonie is niet middels subversieve genderperformances omver te werpen, maar “acts” als deze bieden wel de mogelijkheid om vraagtekens te zetten bij genaturaliseerde machtsverhoudingen. In dit essay zal ik aantonen dat subversieve performances daarnaast de perceptie van gegenderde kenmerken ten goede kunnen veranderen.

Hoe vrouwelijkheid subversief wordt gerepresenteerd in “Only Shallow”, zal blijken uit het volgende hoofdstuk. Ik maak hierin gebruik van concepten uit verscheidene genderkritische muziekanalyses die een breed beeld geven van de manieren waarop formele muzikale kenmerken worden gegenderd. Hierbij besteed ik boven alles aandacht aan de manieren waarop het nummer middels muzikale elementen vrouwelijkheid plaatst tegenover conventies uit het van oudsher masculiene rockdomein en zo de patriarchale waarden van het genre bevraagt.

---

<sup>22</sup> Auslander (2006): 202-3.

*Royal subject/ Softer there*  
**Een *close reading* van “Only Shallow”**

*Loveless* was rock as unrestrained femininity, guitar music utterly phallus-less, yet more aggressive in sound than ever before or since.

– Jonathan Patrick in *Slant Magazine* (2013).

“The blurriness of My Bloody Valentine's sound is like the blurriness of getting so close to an object that you lose the outlines of it,” schrijft filosoof Torben Sangild in een analyse van het oeuvre van de band.<sup>23</sup> Deze omschrijving is treffend; de muziek van My Bloody Valentine is op veel vlakken inderdaad ongrijpbaar. Om toch een nauwkeurige analyse van “Only Shallow” te bewerkstelligen, zal ik eerst het lied op formeel muzikaal niveau bestuderen alvorens ik mij middels *close reading* verdiep in de performance van gender in de muziek.

**Alleen de oppervlakte: formele muzikale analyse**

“Only Shallow” begint met een korte *fill* op de snaredrum, waarna de rest van de instrumenten op een luid volume invallen. Het hoofdmotief van het nummer wordt hier geïntroduceerd: een korte gesamplede melodie van gitaarfeedback met een hevig tremolo-effect dat gedurende de gehele intro wordt herhaald. De intro van dit nummer kenmerkt zich door een overweldigende *wall of sound*, waardoor afzonderlijke instrumenten moeilijk te onderscheiden zijn – een populaire techniek onder veel contemporaine shoegazebands om een ondoordringbaar geluid te creëren. Deze muur van geluid wordt gecreëerd door dezelfde partijen meerdere malen op te nemen en over elkaar heen te mixen (een techniek die *double tracking* wordt genoemd). Hierdoor zijn afzonderlijke instrumenten moeilijker te onderscheiden in de mix, wat verder versterkt wordt door het ruime gebruik van overlappende frequenties in het mixproces.<sup>24</sup> Dit, in combinatie met de onconventionele wijze waarop de vocalen zijn gemixt (waarover later meer), zorgt voor de hierboven benoemde “blurriness”.

De hevige intro vormt een sterk contrast met het daaropvolgende couplet, dat door de cleane gitaren en rustigere akkoordwisselingen kalmer en transparanter klinkt dan het voorgaande deel. Opvallend in dit gedeelte van de muziek is het rijkelijke gebruik van de whammy bar in de slaggitaarpartijen. Een whammy bar is een hendel op de brug van de gitaar, die de gitarist in staat stelt om de toonhoogte van gespeelde tonen te manipuleren door meer of minder spanning op de snaren te zetten. Door de toonhoogte van de akkoorden voortdurend te laten “schommelen”,

---

<sup>23</sup> Sangild (2002): 18.

<sup>24</sup> Julien (1999): 359-61.

brengt gitarist Kevin Shields een dissonantie in het couplet dat anders sereen geklonken had. Het effect is desoriënterend voor de luisteraar, die zich moeilijk kan vasthouden aan de toonsoort. Shields cultiveerde deze techniek op de EP *Glider* (1990), die voorafgaand aan *Loveless* werd uitgebracht. De speelwijze is sindsdien als *glide guitar* bekend komen te staan. Het gebruik van deze techniek zorgt ervoor dat de blurriness ook in het verder transparante couplet wordt verwerkt. Waar de intro ongrijpbaar is door een ondoordringbare muur van geluid, is het couplet dit door de losse omgang met de toonsoort.

De structuur van “Only Shallow” is zeer repetitief. Het hoofdmotief en het couplet wisselen elkaar drie keer af, waarna nog enkele keren het motief wordt gespeeld voordat het nummer eindigt. De enige verandering die op muzikaal niveau plaatsvindt, is de toevoeging van een melodieuze achtergrondzang door Butcher vanaf het tweede couplet. Het hoofdmotief is daarentegen elke keer exact hetzelfde. Deze repetitiviteit wekt een gevoel van doelloosheid op – het nummer lijkt nergens naartoe te werken. Naast de overgangen tussen coupletten en refreinen (die elke keer hetzelfde zijn) zit er geen dynamische ontwikkeling in “Only Shallow”. De band keert zich hiermee af van de dynamische spanning die verwacht wordt van rockmuziek. Zeker in 1991, toen de jaren tachtig en daarmee de hoogtijdagen van sensationele stadionrock nog vers in het collectief geheugen lagen, werd een bepaalde mate van effectbejag van bands verwacht. Populaire stadionrockbands als Poison en Def Leppard leunden op dynamische composities die tot doel hadden het publiek mee te voeren in een muzikaal narratief van spanningsopbouw en ontlasting. Deze muziek werd veelal geschreven voor gebruik in een sociale context, zoals een liveoptreden of een feest, waar het publiek actief reageert op de extreme dynamiek door tijdens de muzikale climax te dansen, springen of *moshen*. Het gebrek aan spanningsopbouw en inlossing in “Only Shallow” suggereert dat er een andere luisterwijze van het publiek wordt verwacht – een wijze die meer aandacht schenkt aan muzikale details dan aan grote narratieve lijnen. De “adequate mode of listening” (naar Ola Stockfelt: de beoogde luisterwijze van een bepaald genre in een bepaalde context) van “Only Shallow” is introverter en aandachtiger dan die van stadionrock, die een actieve fysieke reactie vraagt.<sup>25</sup>

Tijdens het eerste couplet is zangeres Bilinda Butcher voor het eerst te horen. Haar stemgeluid is melodieus, zacht en dromerig – een schrill contrast met het voorgaande. Terwijl haar zang sterk aanwezig is in de mix, zijn de woorden die ze zingt grotendeels onverstaanbaar. Butcher lijkt haast te fluisteren. Meerdere aspecten dragen bij aan dit effect. Allereerst articuleert Butcher haar woorden nauwelijks, waardoor medeklinkers en klinkers in elkaar overlopen. Het gebrek aan

---

<sup>25</sup> Stockfelt (2004): 383.

articulatie wordt benadrukt tijdens close-ups van Butchers gezicht in de videoclip van “Only Shallow” en is ook te zien op opnames van liveoptredens, waar ze tijdens het zingen nauwelijks haar tanden van elkaar haalt.

De verstaanbaarheid wordt verder verminderd door de frequenties waarin de zang gemixt is – of beter gezegd, niet gemixt is. De vocalen bevinden zich prominent in de middenfrequenties, met name tussen 320 en 1250 Hz, maar zijn hierbuiten nauwelijks aanwezig. Dit betekent dat de sisklanken (die zich over het algemeen bevinden tussen de 6 en 9 kHz) grotendeels uit de vocalen zijn verwijderd.<sup>26</sup> Een spectrografische analyse van de intro en het eerste couplet illustreert dit verschil in frequentie (zie Bijlage 1). Deze visualisatie toont een duidelijke omslag in frequentiegebruik wanneer het couplet na 26 seconden begint. Het gebied tussen 4 en 9 kHz wordt in dit gedeelte zichtbaar minder gebruikt dan in de intro.

Het belang van sisklanken voor de verstaanbaarheid van woorden wordt direct duidelijk wanneer ze bewust worden verborgen. Het eerste woord dat Butcher zingt, “sleep”, klinkt door het gebrek aan sisklanken haast enkel als een “ee”-klank. Ook andere medeklinkers worden door het mixproces verdrongen. Dit zorgt er samen met het gebrek aan articulatie voor dat de tekst van Butcher onverstaanbaar wordt. Het vermoeden dat dit de intentie is, wordt versterkt door het feit dat de band nooit de officiële songteksten van haar nummers heeft gepubliceerd. Er zijn online dan ook vele interpretaties van “Only Shallow” te vinden. Zo wordt een zin op de ene website ontcijferd als “Sweet and mellow softer there”, terwijl een andere pagina stelt dat Butcher “Sleep like a royal subject” zingt.<sup>27</sup>

Op de komende pagina’s zal ik tonen hoe onverstaanbare zang en andere muzikale elementen uit “Only Shallow”, zoals de herhalende structuur en het gebrek aan dynamiek, historisch als vrouwelijk gegenderd zijn. Middels *close reading*, en aan de hand van concepten uit genderkritische muziekanalyses van onder meer Renée Cox en Susan McClary, zal ik onderzoeken hoe “Only Shallow” masculiene rockconventies afwijst en wat het ervoor in de plaats brengt.

### **Componeren als een vrouw: *women’s music***

De kunstenares en feministisch activiste Renée Cox onderzoekt in “Recovering *Jouissance*: Feminist Aesthetics and Music” het bestaan van een vrouwelijke wijze van componeren. Ze brengt een verzameling muzikale kenmerken bij elkaar onder de noemer “women’s music”: een vorm van componeren die uiting zou geven aan vrouwelijke ervaringen die niet uitgedrukt kunnen worden middels conventionele, masculiene compositietechnieken. Ze ziet women’s

---

<sup>26</sup> Senior (2009).

<sup>27</sup> Zie respectievelijk AZLyrics (2018) en Genius (2018).

music als een muzikale invulling van Hélène Cixous' notie van "écriture féminine"; een literaire schrijfwijze die de vrouwelijke belevingswereld tot uitdrukking brengt. Kenmerken die aan écriture féminine worden toegeschreven, zijn volgens Cox ook van toepassing op women's music. Ze benadrukt Cixous' stelling dat een vrouwelijke schrijfwijze zich onmogelijk laat vatten in patriarchaal taalgebruik, alvorens ze precies dat poogt te doen: "Words used to describe such writing are gestural, rhythmic, spasmodic, heterogenous, process oriented, immediate, fluid, and elastic. [...] There is resistance to the finite, the definitive, the highly structured; to closure, final-state description, and resolutions of ambiguities; to hierarchies; to dualities, the two-term, dialectical process in which 'conflict is held in check.'"<sup>28</sup>

De problematiek van een beschrijving van écriture féminine ligt besloten in Cox' omschrijving: als ongreepbaarheid een essentieel onderdeel van deze schrijfwijze is, is het per definitie onmogelijk om het in woorden te vatten. Dat maakt Cox' uiteenzetting echter niet minder waardevol. Ze onderbouwt haar omschrijving met concrete voorbeelden die een idee geven van muzikale technieken die als tekenend voor women's music kunnen worden beschouwd. Zo verwijst ze naar het concept van de cyclische herhaling in McClary's analyse van *Genesis II*, een compositie van Janika Vandervelde. Cyclische herhaling is volgens McClary een uiting van een cultureel geconditioneerd concept van vrouwelijke erotiek – een ervaring die meer gericht is op een vrije beleving van het hier en nu dan op climactische processen. Hiertegenover zet ze een traditionele, narratieve compositiewijze die gekenmerkt wordt door "tonal striving, closure and climax"; een structuur die ze expliciet vergelijkt met het mannelijk orgasme.<sup>29</sup>

Een tweede element dat Cox als kenmerkend ziet voor women's music is het spel met de presymbolische fase. Julia Kristeva beargumenteert dat de bron van écriture féminine's ongreepbaarheid te herleiden is tot de symbiotische relatie tussen moeder en kind in de periode vóór het kind talige vaardigheden verworven heeft en hiermee tot de symbolische orde is togetreden. Communicatie verloopt in deze periode middels aanraking en geluiden. Het kind is nog niet in staat onderscheid te maken tussen zichzelf en de ander, subject en object en innerlijk en uiterlijk. Écriture féminine, zo stelt Kristeva, roept de ervaringen van deze periode weer op. In women's music komt de presymbolische fase volgens Cox tot uiting middels woordeloze zang, "organische" structuren en de hierboven genoemde cyclische ontwikkeling.

De essentialistische benadering van vrouwelijke composities lijkt haaks te staan op Butler's deconstructie van identiteitsvorming. Zowel Cox als McClary beroepen zich op cultureel geconstrueerde kenmerken van vrouwelijkheid om formele muzikale aspecten te genderen. Cox toont zich bewust van de problematiek van deze – op het eerste oog – kritiekloze overname van

---

<sup>28</sup> Cox (2001): 8-11.

<sup>29</sup> McClary (1991): 114-24.



dominante genderstereotypingen. Ze betoogt dat “women’s music” deze vrouwelijke kenmerken, die in een patriarchale samenleving in een negatief daglicht worden gezet, juist viert. Net als Butler geeft Cox aan dat het onmogelijk is om volledig aan gevestigde genderidentiteiten te ontsnappen. Het is volgens haar daarom productiever om de negatieve connotaties die met vrouwelijke kenmerken gepaard gaan te bevragen dan ze volledig te willen ontwijken.<sup>30</sup> Hoewel over deze stelling gediscussieerd kan worden, biedt Cox’ omschrijving van “women’s music” in ieder geval handvatten om de performance van vrouwelijkheid in muziek te onderzoeken.

Wanneer we “Only Shallow” naast Cox’ kenmerken van women’s music leggen, vallen direct een aantal overeenkomsten op. Zo roept de eerder beschreven blurriness associaties op met de ongrijpbare écriture féminine; beiden laten zich moeilijk vatten in conventioneel taalgebruik. My Bloody Valentine’s ongebruikelijke benadering van rockmuziek is in dat opzicht vergelijkbaar met de bevraging van de constructies van taal door schrijfsters als Margaret Atwood (met name in haar vroege werk, zoals *Surfacing*) en Eimear McBride. Zoals deze schrijfsters kritisch patriarchale machtsstructuren in taal benaderen om tot een nieuwe schrijfwijze te komen, keert de band zich af van dominante compositie- en productietechnieken in rockmuziek. In beide gevallen leidt dit tot werken die in de eerste plaats vervreemden door hun unconventionaliteit en hierdoor met een traditionele benaderingswijze niet volledig zijn te omschrijven.

De formele analyse waarmee dit hoofdstuk begon kan verklaren hoe de vervreemdende effecten in “Only Shallow” op een technisch niveau tot stand zijn gekomen, maar doet geen recht aan de ervaring die ze bij de luisteraar opwekken. Laten we daarom, om inzicht te verkrijgen in het subversieve gebruik van “vrouwelijke” muzikale elementen in het nummer, de twee formele elementen die ik eerder uitlichtte – de structuur van het nummer en de vocalen van Butcher – benaderen met de notie van women’s music in het achterhoofd.

### **Afwijzing van het narratief: structuur en dynamiek**

De structuur van “Only Shallow” vertoont zowel overeenkomsten als verschillen met de cyclische ontwikkeling die Cox als typerend voor women’s music ziet. Deze spanning is voelbaar wanneer ze beschrijft dat vrouwelijke composities vaak gericht zijn op “extensive development of a limited amount of material, compositional flexibility, a fascination with process as opposed to an adherence to set structures or techniques”.<sup>31</sup> Zoals ik eerder aantoonde, wordt er in “Only Shallow” inderdaad gewerkt met beperkt materiaal; het nummer bestaat uit slechts een hoofdmotief en couplet die elkaar afwisselen. Dit materiaal is echter niet onderhevig aan

---

<sup>30</sup> Cox (2001): 10-16.

<sup>31</sup> Cox (2001): 12.

“extensive development”. Naast de toevoeging van één extra zangpartij in het tweede couplet verandert er gedurende het hele nummer niets aan de compositie, dynamiek of instrumentatie. De structuur van het nummer is daarnaast ook bijzonder rigide. Er is geen sprake van vloeiende, “spontane” overgangen tussen de twee onderdelen van het nummer, integendeel – de afwisseling tussen motief en couplet vindt iedere keer op exact dezelfde wijze plaats. Van cyclische ontwikkeling lijkt in “Only Shallow” dus geen sprake te zijn. Toch keert het nummer zich af van een compositiewijze die historisch als masculien geduid wordt: de narratieve compositie.

“In the real world, there is no reason one should crave, for instance, the pitch D; yet by making it the withheld object of musical desire, a good piece of tonal music can – within a mere ten seconds – dictate one’s very breathing,” schrijft McClary in *Feminine Endings*. Tonaliteit functioneert op basis van spanning en resolutie, zo stelt ze; een principe dat al vanaf de zeventiende eeuw wordt benoemd met erotische metaforen. De onthouding van een toon die de melodie “rond maakt”, wekt *desire* op. Wanneer het moment van inlossing dan eindelijk komt, leidt dit tot wat technisch een “climax” wordt genoemd. Hiertegenover staat een compositievorm die met de erotische metafoor *pleasure* wordt beschreven. Deze compositiewijze wordt gekenmerkt door het weerhouden van afsluiting, bijvoorbeeld door op kritieke momenten de toonsoort te moduleren. “[T]he point is to prolong a kind of pleasure/pain until it melts away in exhaustion,” stelt McClary.<sup>32</sup>

Het moge duidelijk zijn dat de eerste vorm een narratieve compositie beschrijft. Het narratief wordt gevormd door de melodie, die verschillende stadia doorloopt alvorens de climax te bereiken en het “verhaal” af te maken. Deze narratieve compositiewijze is, aldus McClary, historisch verbonden met mannelijkheid, terwijl de tweede vorm als vrouwelijk wordt bestempeld. Dit blijkt uit de manier waarop operacomposities sinds de zeventiende eeuw geschreven werden voor zangers met een specifiek geslacht. Mannelijke zangers kregen narratieve composities toegewezen, terwijl de onopgeloste melodieën door zangeressen werden gezongen. Dit onderscheid was geen expliciete regel waar componisten zich aan moesten houden, maar het is niet onbeduidend dat mannelijke zangers die onopgeloste melodieën zongen bijna altijd de rol van een dronken of “vervrouwelijkte” man vertolkten.<sup>33</sup> Deze vrouwelijke vorm had, net als andere vrouwelijk geduide kenmerken in muziek, dus een negatieve lading.

“Only Shallow” voldoet op alle vlakken aan McClary’s omschrijving van de pleasure-vorm. Alles in het nummer staat in het teken van het in stand houden van blurriness. In de narratieve compositievorm zou deze onduidelijkheid moeten worden opgelost, maar in “Only Shallow” wordt het nooit afgesloten. Niets illustreert dit beter dan het einde van het nummer.

---

<sup>32</sup> McClary (1991): 125.

<sup>33</sup> McClary (1991): 125-26.

Het lied is in de toonsoort van G majeur geschreven, wat zou betekenen dat de “climax” gevormd zou worden door te eindigen op een G-akkoord. In plaats daarvan eindigt het nummer met een abrupte F, waardoor de spanning in de compositie nooit wordt opgelost en de pleasure niet wordt beëindigd. Ook gedurende het nummer is er geen spanningsopbouw aanwezig. De enige elementen die als “tussentijdse climaxen” geduid zouden kunnen worden, zijn de hoofdmotieven. Omdat het nummer hier echter direct mee begint, is er geen sprake van een ontlading; er is immers niet naar dit moment toegewerkt.

Terugkijkend naar de dynamische structuren van contemporaine stadionrock zijn de verschillen direct zichtbaar. Ik beschreef eerder al de in dit genre aanwezige dynamische opbouw, die met een grootste *pay-off* wordt afgesloten. Een cruciaal onderdeel van deze structuur is de brug. Dit onderdeel van de compositie bevindt zich over het algemeen vlak voor het allerlaatste refrein, op ongeveer driekwart van het nummer. Vaak wordt in de brug het volume teruggeschroefd en het ritme onderbroken, met als doel het dynamisch contrast met het laatste refrein te maximaliseren. Een uitstekend voorbeeld is te vinden in Bon Jovi's “Keep the Faith” (1992), waar de climax van het nummer wordt voorafgegaan door een ingehouden variatie op het couplet (vanaf 3'50). Tot op dit moment hield de snaredrum een constante beat aan, maar deze wordt hier vervuld voor een marsritme. In het laatste refrein (4'29) keert de aanhoudende beat weer terug, samen met de volledige instrumentatie. Het effect is ontladend, meeslepend en euforisch. De brug vormt een essentieel onderdeel in de narratieve structuur van rockmuziek. Het feit dat dit onderdeel volledig afwezig is in “Only Shallow”, toont een bewuste afwijzing van deze conventies.

Hoewel de cyclische structuur van Cox' women's music dus niet van toepassing is op “Only Shallow”, heeft het nummer wel degelijk een opbouw die historisch als vrouwelijk gegenderd is. De pleasure-vorm, zoals die wordt beschreven door McClary, is duidelijk aanwezig in de structuur van het nummer. Dit blijkt uit de verschillende manieren waarop de compositie resolutie ontwijkt; het gebrek aan spanningsopbouw, het in stand houden van blurriness en het abrupte eindakkoord houden allen pleasure in stand zonder het af te sluiten. Deze compositievorm wijkt sterk af van conventionele structuren in rockmuziek.

### **Zoete fluisteringen: stemgeluid en de presymbolische fase**

Eerder beschreef ik hoe Butchers stem door verschillende technische processen grotendeels onverstaanbaar is gemaakt. Hoewel het duidelijk is dat ze woorden zingt, zijn haast enkel losse klanken te horen, waardoor de talige dimensie van haar vocalen wegvalt. Deze onverstaanbaarheid wordt niet alleen door Cox verbonden met de presymbolische fase, ook

Hannah Bosma benoemt dit verband. In *The Electronic Cry: Voice and Gender in Electroacoustic Music* toont ze dat de relatie tussen de presymbolische fase en woordeloze zang op twee manieren wordt geïnterpreteerd. Allereerst noemt ze het idee dat de presymbolische fase een periode is van fenomenologische volledigheid, waarin het kind de wereld met een directheid ervaart die verloren gaat met de toetreding tot de symbolische orde – of, in de woorden van Jacques Lacan: de onderwerping aan de Wet van de Vader. Hiertegenover zet ze een negatievere interpretatie, waarin het kind in deze fase als een hulpeloos wezen wordt gezien dat volledig afhankelijk is van de moeder. Deze machteloosheid wordt vervolgens geprojecteerd op de stem van de moeder en later op de vrouwelijke stem in het algemeen.<sup>34</sup>

In “Only Shallow” is een combinatie van beide narratieven te ontwaren. Hoewel Butchers stemgeluid gehoord kan worden als “zoete fluisteringen” (zoals Sangild het benoemt), is er ook een bepaalde mate van machteloosheid aanwezig in haar zang. Butcher gaf in een interview in 2008 aan dat haar tekst de enige invloed was die ze ten tijde van *Loveless* op de muziek uitoefende.<sup>35</sup> Het feit dat deze onverstaanbaar is gemaakt, betekent dat haar creatieve autonomie tot op zekere hoogte is ontnomen. Net als het kind in de presymbolische fase is Butcher niet in staat zich in woorden uit te drukken.

Deze machteloosheid kan echter ook gelezen worden als een overgave; een bevrijding van het gestructureerde, talige narratief. Volgens deze lezing drukt Butcher zich wel degelijk uit, maar is haar uiting niet te bevatten in een bestaande patriarchale structuur. Hiermee keren we terug naar de notie van *écriture féminine*: de heruitvinding van taal die uitdrukkingsvormen creëert die niet zijn te omschrijven middels patriarchaal taalgebruik. Op eenzelfde manier als *écriture féminine* maakt Butcher gebruik van patriarchale tekens (gezongen taal), maar verbuigt ze deze om iets anders tot uitdrukking te brengen; iets dat niet met het conventionele patriarchale tekensysteem te verwoorden is.

Dat vele fans hebben geprobeerd Butchers teksten te ontcijferen, bevestigt dat taal en narratief behoren tot de verwachtingen die luisteraars van rockmuziek hebben. Pogingen om Butchers zang om te zetten naar woorden gaat voorbij aan het punt dat onverstaanbaarheid een bewust onderdeel is van wat “Only Shallow” onderscheidt van vele andere rockmuziek. Het is een poging om de muziek te reguleren en beheersen door het te onderwerpen aan de Wet van de Vader.<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Bosma (2013): 135-37.

<sup>35</sup> Totally Dublin (2008).

<sup>36</sup> Bosma (2013): 146.

Zoals uit dit hoofdstuk is gebleken, onthult *close reading* van “Only Shallow” de aanwezigheid van vele muzikale elementen die historisch en cultureel als vrouwelijk gegenderd zijn. Op veel fronten staat de muziek recht tegenover de tradities van rockmuziek: een structuur die niet gericht is op dynamische ontwikkeling en een climax, maar op het in stand houden van *pleasure*, de ontzegging van conventionele structuurelementen als een brug of gitaarsolo en het nastreven van onverstaaanbaarheid – allen druisen ze in tegen de masculiene idealen van het genre. Het is dan ook interessant om te zien dat critici de muziek van My Bloody Valentine omschrijven als “vrouwelijk”, zoals Patrick doet in het openingscitaat van dit hoofdstuk. Hoewel Patrick deze stelling niet verder onderbouwt, lijkt hij op instinctief niveau aan te voelen dat deze muziek aan cultureel bepaalde vrouwelijke tekens beantwoordt. Dit wijst op de diepe inbedding van gendercodering in de ervaring van muziek. In het volgende hoofdstuk keren we terug naar Butler om aan de hand van deze bevindingen te reflecteren op de potentiële subversieve werking van vrouwelijkheid in “Only Shallow”.

## *Rammelen aan de poort*

### **Muzikale drag en de waardering van vrouwelijkheid**

Cox contempleerde de mogelijkheid van een vrouwelijke manier van componeren; women's music, als een uiting van de vrouwelijke belevingswereld. We zagen in het vorige hoofdstuk de vele overeenkomsten tussen haar omschrijving van deze compositievorm en "Only Shallow". Het nummer lijkt zoveel mogelijk masculiene rockconventies te willen verruilen voor "vrouwelijke" tegenhangers. We zouden nu overhaast kunnen concluderen dat de vrouwelijkheid in "Only Shallow" afkomstig is uit de "vrouwelijke belevingswereld" van Bilinda Butcher en Debbie Googe, de twee vrouwelijke leden van My Bloody Valentine, ware het niet dat we met deze conclusie zouden voorbijgaan aan een cruciaal element: alles dat we horen in "Only Shallow", met uitzondering van Butchers vocalen, is geschreven, gespeeld en opgenomen door een man. Butcher vertelt in 2008:

It was always Kevin who wrote all the music. Kevin had such a clear vision of what he wanted to do. [...] Kevin always wanted to uphold the myth about us being a band. In interviews, he never said that he was the one making all the music.<sup>37</sup>

*Loveless* bestaat bijna volledig uit het werk van gitarist en zanger Kevin Shields. Naast de instrumenten die hij op het podium speelde, nam hij in de studio ook de bas voor zijn rekening. De drumpartijen creëerde hij door fragmenten van drummer Colm Ó Cíosóig's opnames te *loopen*.<sup>38</sup> Kennis van het maakproces van het album zet bovenstaande analyse in een compleet ander daglicht. De (re)productie van als vrouwelijk gegenderde muzikale kenmerken door Shields openbaart de constructie van gender in muzikale tekens. Hoewel dit effect (voor zover bekend) niet de intentie van Shields is geweest, kunnen we stellen dat "Only Shallow" een vorm van muzikale drag is. Deze stelling is ietwat gecompliceerd, aangezien drag per definitie draait om het dragen van kleding dat met de andere sekse wordt geassocieerd. Lichamelijke en het uiterlijk spelen een hoofdrol in deze vorm van genderperformance. Esther Newton legt uit:

At its most complex, [drag] is a double inversion that says, "appearance is an illusion." Drag says [Newton's curious personification] "my 'outside' appearance is feminine, but my essence 'inside' [the body] is masculine." At the same time it symbolizes the opposite inversion; "my appearance 'outside' [my body, my gender] is masculine but my essence 'inside' [myself] is feminine."<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Totally Dublin (2008).

<sup>38</sup> McGonigal (2007): 69.

<sup>39</sup> Newton (1972), geciteerd en geannoteerd in Butler (1990): 137.



De problematisering van een “natuurlijk” gender komt in drag voort uit de explicitering van paradoxen; innerlijk en uiterlijk zijn tegelijkertijd mannelijk en vrouwelijk. In de basis is drag een problematisering van tekens. Een dragperformance laat zien dat de betekenaar en het betekende niet altijd met elkaar corresponderen, waardoor de vraag wordt opgeworpen hoe het teken “gender” als natuurlijk kan worden ervaren. Het is de discrepantie tussen de betekenissen van de door de performer gecombineerde tekens waardoor het “drag-effect” ontstaat.

“Only Shallow” toont dat het effect van drag niet is voorbehouden aan expliciete lichamelijke performance, maar ook impliciet in muziek plaats kan vinden. Shields zet een verscheidenheid aan vrouwelijk gegenderde muzikale tekens in, waardoor de illusie wordt gewekt dat deze muziek een uiting van “natuurlijke” vrouwelijkheid is. De performance van vrouwelijkheid vindt echter plaats in een masculiene context – dat wil zeggen, de context van rockmuziek. Het genre gaat gepaard met verwachtingen, conventies en regels, zoals een lichaam dat doet in een lichamelijke performance. Shields’ invulling van het genre breekt met deze voorschriften en toont de kunstmatige, op masculiniteit gebaseerde restricties die aan rock worden opgelegd. De masculiene vorm brengt in “Only Shallow” vrouwelijkheid tot uitdrukking. Hiertegenover staat het feit dat Shields als auteur van het werk mannelijk is. Het feit dat hij zo effectief de performance van vrouwelijkheid in muziek weet uit te voeren, toont niet enkel hoe arbitrair de toeschrijving van deze muzikale elementen aan een bepaald gender is, maar haalt ook Cox’ notie van women’s music als een natuurlijke vrouwelijke compositiewijze onderuit.

Butler stelt dat drag een parodie is van het idee dat er een oorspronkelijk gender bestaat; het is een imitatie zonder oorsprong. Een parodie heeft een satirisch motief en het doel het publiek aan het lachen te brengen om de absurditeit van de performance.<sup>40</sup> In “Only Shallow” is dit allerminst het geval. Het idee van vrouwelijkheid wordt door Shields niet geparodieerd, maar gevierd. Waar vrouwelijke kenmerken in rockmuziek normaliter worden vermeden of “opgelost”, geeft Shields ze in “Only Shallow” alle ruimte. Hij bevrijdt ze van hun negatieve connotaties door hun unieke creatieve mogelijkheden voor het genre te illustreren en te tonen dat de incorporatie van vrouwelijke muzikale kenmerken kan leiden tot nieuwe vormen van rock die conventies trotseren. Vrouwelijke tekens in muziek worden door Shields dus omgevormd tot positieve kenmerken; gereedschappen voor verandering. Cox concludeert dat de negativiteit rondom vrouwelijkheid in muziek enkel kan worden opgeheven door bewustwording van deze negatieve associaties te creëren.<sup>41</sup> “Only Shallow” toont een andere mogelijkheid: door een van oudsher masculien genre te innoveren met de introductie van vrouwelijke muzikale tekens krijgen deze tekens een nieuwe, positieve connotatie.

---

<sup>40</sup> Butler (1990): 138-39.

<sup>41</sup> Cox (2001): 5.

De introductie van vrouwelijke tekens verzwakt de dominantie van masculiniteit in rockmuziek. Dit heeft ook zijn weerslag op het patriarchale uitsluitingsmechanisme, dat vrouwelijke muzikanten lang buiten de poorten van het rockdomein heeft gehouden. De shoegazescene kende (en kent) vele bands waarin vrouwen een prominente creatieve rol spelen. Deze sociale ontwikkeling is mede te verklaren door het gebrek aan stigmatisering van vrouwelijkheid binnen het subgenre. In shoegaze is vrouw-zijn geen reden tot uitsluiting, maar iets dat gevierd mag worden – ook door mannen.

## Conclusie

In deze bachelorscriptie heb ik onderzocht hoe in het nummer “Only Shallow” van My Bloody Valentine de patriarchale waarden van rockmuziek ombuigt middels de performance van vrouwelijkheid. Aan de hand van concepten uit het werk van meerdere genderkritische musicologen, zoals Renée Cox, Susan McClary en Hannah Bosma, heb ik aangetoond dat het nummer een verscheidenheid aan muzikale kenmerken bevat die cultureel-historisch als “vrouwelijk” zijn gegenderd. Deze kenmerken staan vaak lijnrecht tegenover masculiene rockconventies. Ik heb in het bijzonder aandacht besteed aan de onconventionele structuur van “Only Shallow”, alsmede het gebruik van woordeloze zang. Ik heb geïllustreerd welke culturele connotaties met deze muzikale elementen gepaard gaan en hoe zij op een negatieve wijze met de notie van vrouwelijkheid zijn verbonden.

In het vierde hoofdstuk reflecteerde ik op mijn bevindingen. Aan de hand van Judith Butlers uiteenzetting van drag heb ik onderzocht welke rol het geslacht van “creatief genie” Kevin Shields speelt in de lezing van “Only Shallow”. Ik trok parallellen met de werking van drag; de paradox van innerlijk en uiterlijk is ook van toepassing op het nummer. Een verschil tussen drag en de performance van vrouwelijkheid in “Only Shallow” vond ik in de toon die werd aangenomen ten opzichte van gender. In drag worden tekens geproblematiseerd om de draak te steken met de notie van een natuurlijk gender, terwijl Shields’ inzet van vrouwelijke muzikale elementen laat zien dat ze een rijkdom aan creatieve mogelijkheden bieden. Deze positieve houding tegenover gestigmatiseerde muzikale kenmerken is een vorm van verzet tegen de masculiene dominantie in rock.

Het shoegazegenre kent al sinds haar begindagen een bovengemiddeld aantal vrouwen met creatieve autonomie. Deze sterke representatie is mede te verklaren door de viering van vrouwelijke muzikale elementen die zo lang onderdrukt zijn geweest in het mannelijke domein van de rockmuziek. Het is dan ook ironisch dat de populariteit van shoegaze halverwege de jaren negentig vervaagde met de opkomst van hypermasculiene subgenres als grunge en Britpop. Toch heeft het genre merkbaar sporen nagelaten in meer conventionele vormen van rock. Zo gaven onder meer Billy Corgan (The Smashing Pumpkins), Courtney Love (Hole) en The Edge (U2) aan beïnvloed te zijn door *Loveless*. Een grootschalig dataonderzoek uit 2017 op basis van AllMusic-data van 53,630 artiesten plaatst My Bloody Valentine op de 26<sup>e</sup> plaats in de ranglijst

van meest invloedrijke artiesten aller tijden.<sup>42</sup> De band heeft dus, ondanks een korte periode van populariteit, een blijvende indruk achtergelaten.

Aan het begin van het dit millennium kwam een nieuwe generatie shoegazebands op. Onder de noemer “nu gaze” bouwden bands als Ringo Deathstarr, My Vitrol en Silversun Pickups voort op het werk van hun voorgangers. En, net als in de bands voor hen, waren vrouwen weer breed gerepresenteerd – een bewijs dat het genre en de omarming van vrouwelijkheid innig zijn verbonden.

---

<sup>42</sup> Kopf & Wang (2017).

\*\*\*

## Bibliografie

- Allmusic. (2018) *Shoegaze Music Genre Overview*.  
<https://www.allmusic.com/style/shoegaze-ma0000004454> (Bezocht op 28 mei 2018).
- Astley-Brown, Michael & Laing, Rob. (2017) *Radiohead's Ed O'Brien: "I was always drawn to sounds that didn't sound like the guitar"*.  
<https://www.musicradar.com/news/radioheads-ed-obrien-i-was-always-drawn-to-sounds-that-didnt-sound-like-the-guitar> (Bezocht op 3 mei 2018).
- Auslander, Philip. (2006) *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*. Michigan: The University of Michigan Press.
- AZLyrics. (2018) *My Bloody Valentine Lyrics – Only Shallow*.  
<https://www.azlyrics.com/lyrics/mybloodyvalentine/onlyshallow.html> (Bezocht op 14 mei 2018).
- Butler, Judith. (1990) *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Londen: Routledge.
- Christgau, Robert. (2013) *Expert Witness: February 2013*.  
<http://www.robertchristgau.com/xg/cg/ew2013-02.php> (Bezocht op 25 april 2018).
- Cox, Renée. (2001) "Recovering *Jouissance*: Feminist Aesthetics and Music", in: Pendle, Karin (Ed.), *Women & Music. A History. Second Edition*. Bloomington: Indiana University Press: 3-18.
- Duffet, Mark. (2012) "Multiple damnations: deconstructing the critical response to boy band phenomena", in: *Popular Music History*, vol. 7, 2, p. 185-197.
- Frith, Simon (Ed.). (2004) *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Londen: Routledge.
- Genius. (2018) *My Bloody Valentine – Only Shallow Lyrics*.  
<https://genius.com/My-bloody-valentine-only-shallow-lyrics> (Bezocht op 14 mei 2018).
- Grajeda, Tony. (2002) "The 'Feminization' of Rock", in: Beebe, Roger, Fulbrook, Denise & Saunders, Ben (Eds.). *Rock Over The Edge. Transformations in Popular Music Culture*. Durham: Duke University Press: 233-254.
- Julien, Olivier. (1999) "The diverting of musical technology by rock musicians: the example of double-tracking", in: *Popular Music*, vol. 18, 3, p. 357-365.
- Kopf, Dan & Wang, Amy. (2017) *The definitive list of the musicians who influenced our lives most*.  
<https://qz.com/1094962/a-definitive-list-of-the-musicians-who-influenced-our-lives-most/> (Bezocht op 29 mei 2018).
- Kot, Greg. (2018) *Hinds want to prove that music for women isn't just a phase in their life*.  
<http://www.chicagotribune.com/entertainment/music/ct-ott-hinds-interview-0119-story.html> (Bezocht op 21 april 2018).
- Krämer, Lucia. (2010) "From Glam Rock to Cock Rock: Revis(it)ing Rock Masculinities in Recent Feature Films", in: Emig, Rainer & Rowland, Antony (Eds.), *Performing Masculinity*. Londen: Palgrave Macmillan: 166-184.
- McClary, Susan. (1991) *Feminine Endings. Music, Gender, and Sexuality*. Minneapolis: University of Minneapolis Press.

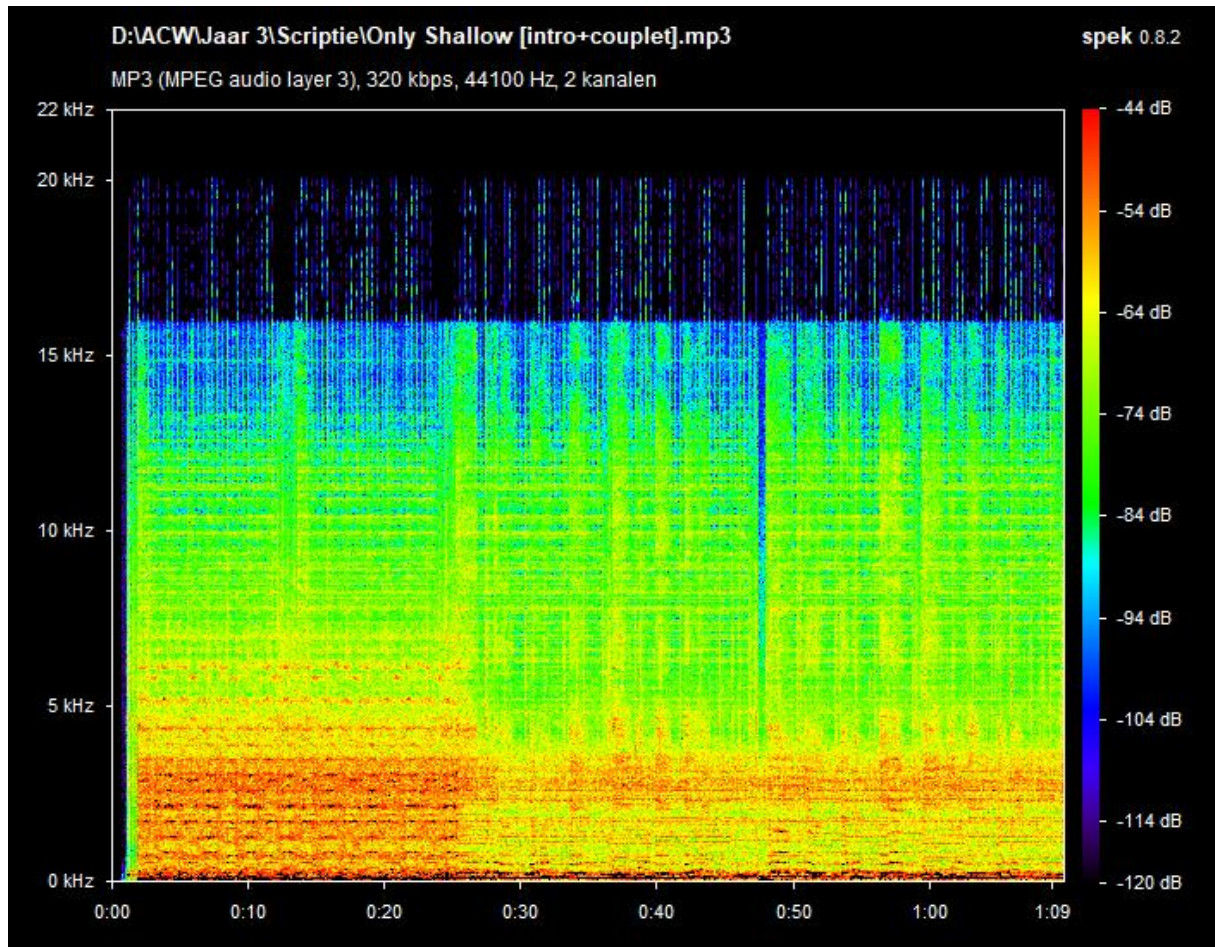
- McGonigal, Mike. (2007) *Loveless*. New York: The Continuum International Publishing Group.
- Padel, Ruth. (2000) *I'm a Man: Sex, Gods and Rock 'n' Roll*. Londen: Faber and Faber.
- Patrick, Jonathan. (2013) *My Bloody Valentine – m b v*.  
<https://www.slantmagazine.com/music/review/my-bloody-valentine-m-b-v> (Bezocht op 24 mei 2018).
- Senior, Mike. (2009) *Techniques For Vocal De-essing*.  
<https://www.soundonsound.com/techniques/techniques-vocal-de-essing> (Bezocht op 15 mei 2018).
- Sisson, Patrick. (2009) *Vapour Trails: Revisiting Shoegaze*.  
<https://www.xlr8r.com/features/2009/01/vapour-trails-revisiting-shoegaze/> (Bezocht op 25 april 2018).
- Stockfelt, Ola. (2004) “Adequate Modes of Listening”, in: Simon Frith (Ed.), *Popular Music. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. Londen: Routledge.
- Totally Dublin. (2008) *Life's a Picnic: Interview with My Bloody Valentine*.  
<http://www.totallydublin.ie/music/music-features/my-bloody-valentine/> (Bezocht op 4 april 2018).
- Whiteley, Sheila. (2003) *Too Much Too Young. Popular music, age and gender*. Londen: Routledge.

## Discografie

- Bon Jovi. (1992) *Keep the Faith*. Santa Monica: Mercury Records.
- My Bloody Valentine. (1991) *Loveless*. Londen: Creation Records.



## Bijlagen



**Bijlage 1:** spectrografische analyse van de intro (0'00 tot 0'25) en het eerste couplet (0'25 tot 1'10) van My Bloody Valentine's "Only Shallow", gecreëerd in Spek. Het geanalyseerde audiobestand is een conversie van "Only Shallow" van de cd naar een 320 kbps MP3-bestand, dat vervolgens middels Audacity is ingekort tot de eerste 70 seconden.