



# The *Diva* Next Door

*En undersøgelse af  
den skotske sangerinde Eddi Readers selvscenæsættelse  
- set i forhold til hendes musik*

*Special af Malene Majdall Møsgaard Ludvigsen*

## Oplysningsside til projekt- og specialerapport

Denne side skal placeres efter projekt-/specialerapportens forside. Rapporten skrives med linieafstand 1½. Den hovedansvarlige for de enkelte afsnit i rapporten anføres ud for de pågældende afsnit i indholdsfortegnelsen.

**Uddannelsens navn :** *Musik*

**Prøvens navn :** *Speciale*

**I henhold til studieordningen må rapporten i alt maks. fylde antal tegn: 192.000**

**Den afleverede rapport fylder : 190.487 tegn ≈ 79,4 normalside**

*(her skal du/I anføre, hvor mange tegn med mellemrum, **du/I har brugt i den afleverede rapport**) (indholdsfortegnelse, litteraturliste og bilag medregnes ikke)*

**(NB:** Vær opmærksom på, at opgaven ikke er afleveringsberettiget, hvis den overskrider det maksimale antal tegn, som er angivet i studieordningens prøvebeskrivelse. Du/I har dermed brugt et eksamensforsøg).

**Sprog** (hvis relevant): *Dansk*

**Projektgruppens nr:** -

**Projektdeltagernes CPR-nr.** (10 cifre) og **navne** (blokbogstaver)

**Navn :** *Malene Majdall Moesgaard Ludvigsen*

**Vejleders navn :** *Martin Knakkegaard*

**Afleveringsdato :** Onsdag d.1. december 2010

## Forord

Da jeg i sensommeren 2008 for første gang besøgte Tønder Festivalen, fangede min opmærksomhed én bestemt sangerinde. Hvad jeg på dette tidspunkt ikke vidste, var, at mødet med denne skotske sangerinde i virkeligheden var en genopdagelse. En stemme der i mine barndomsår blæste ud gennem ghettoasteren inde på mit ”kammer” på kvisten.

Eddi Reader, som hun hedder, havde sit kæmpe hit *Perfect* med gruppen Fairground Attraction i 1988, og begyndte efterfølgende en solokarriere, primært med interesse fra det engelske publikum. Den positive oplevelse jeg havde haft af koncerten på Tønder Festivalen, fik mig til at undersøge hende nærmere, for som jeg huskede hende i Fairground Attraction, var der nu langt fra den tidligere alternative pop-prinsessen til singer-songwriteren, som hun figurerer i dag. I min søgen efter oplysninger blev det klart for mig, at der på mange måder bredte sig en mystik omkring Readers person. På én måde er hun af flere medier blevet beskrevet som nede på jorden og nærværende<sup>1</sup>, og andre steder som glamourøs og iscenesat<sup>2</sup>. Dette kommer bl.a. til udtryk i en anmeldelse skrevet af Michael G. Rose<sup>3</sup>, hvor han interessant nok ”døber” hende *The Diva Next Door*.<sup>3</sup>

Det er med nysgerrigheden for at forstå Readers komplekse person, at jeg påbegynder denne undersøgelse af hendes formodentlige selviscenesættelse. Derudover har jeg været glad for, netop at kunne kombinere min viden om musik (bl.a. erhvervet gennem min bachelor), med den om medier (bl.a. erhvervet gennem mit sidefag) i mit speciale.

---

<sup>1</sup> <http://www.bbc.co.uk/music/reviews/pb54;>

<http://www.munster-express.ie/entertainment/music/eddi-reader-to-play-waterford/#;>  
[http://www.celticcafe.com/celticcafe/Music/Festivals/Tonder\\_2009/Tonder\\_2009.html](http://www.celticcafe.com/celticcafe/Music/Festivals/Tonder_2009/Tonder_2009.html)

<sup>2</sup> <http://www.bbc.co.uk/music/reviews/pb54;>

[http://www.celticcafe.com/celticcafe/Music/Festivals/Tonder\\_2009/Tonder\\_2009.html](http://www.celticcafe.com/celticcafe/Music/Festivals/Tonder_2009/Tonder_2009.html);  
[http://www006.upp.so-net.ne.jp/rocknsoul/eddi/english/interview\\_scotsunday\\_e.html](http://www006.upp.so-net.ne.jp/rocknsoul/eddi/english/interview_scotsunday_e.html)

<sup>3</sup> [http://www.celticcafe.com/celticcafe/Music/Festivals/Tonder\\_2009/Tonder\\_2009.html](http://www.celticcafe.com/celticcafe/Music/Festivals/Tonder_2009/Tonder_2009.html)

## **Billeder**

Forsidebilledet er lånt fra Eddi Readers albumcover til *Love Is The Way*.

Bagsidebilledet er lånt fra Eddi Readers albumcover til *Eddi Reader*.

## **Hovedtitel**

Citat lånt fra Michael G. Roses anmeldelse af Tønder Festivalen 2008<sup>4</sup>.

## **Tak til:**

Martin Knakkegaard for stor opbakning, vejledning og motivation under specialeskrivningen.

Eddi Reader for interesse og samarbejdsvillighed.

Leslie Rasmussen for mange konstruktive diskussioner og sparring.

Søster Marianne og Rasmus Hindkjær for hjælp med praktiske gøremål.

Min familie for interessen i specialet og Eddi Readers musik. Det gjorde det en hel del nemmere at skrive, når inspirationen var på sit laveste.

Mine elskede; Truntepige Emily og Leslie for Jeres lyse sind og store hjerter. I har båret arbejdsprocessen på vinger. *'You're my Patience of Angels'...*

Og til den lille ny... vi venter med spænding...

Onkel Gert: Du er i mine tanker. Jeg ønsker dig det bedste, hvor end du er nu.

Tak for din varme, humor, og de mange dyrebare minder du har efterladt dig.

Du vil altid have en plads i mit hjerte.

...når et lys slukkes, tændes et nyt...

---

<sup>4</sup> [http://www.celticcafe.com/celticcafe/Music/Festivals/Tonder\\_2009/Tonder\\_2009.html](http://www.celticcafe.com/celticcafe/Music/Festivals/Tonder_2009/Tonder_2009.html)

# Indholdsfortegnelse

1. Indledning og problemstilling.....	6
<i>fra Glasgows slum til alternativ pop-prinsesse og skotsk nationalsangerinde</i>	
2. At være sig selvscenesat.....	9
- om autenticitet og identitet	
2.1. Overvejelser omkring definitionen af autenticitetsbegrebet og selvscenesættelse.....	9
2.2. Hvordan forstås autenticitet og selvscenesættelse i en musikalsk kontekst? .....	11
2.2.1. Autenticitet som en kommunikativ proces .....	12
2.2.1.1. First Person Authenticity, og det at finde det autentiske i kunsten.....	14
2.2.1.2. Third Person Authenticity.....	17
2.2.1.3. Second Person Authenticity .....	19
2.2.1.4. Afrundende om den tredelte autenticitetsskildring.....	20
2.2.1.5. Simon Friths ”fjerde autenticitetskategori” .....	21
2.2.1.6. Autenticitet i forhold til musikalsk overlevering, produktion og performance .....	23
2.2.2. Opsummering om autenticitetsbegrebet.....	27
2.2.3. Selvidentitet i det senmoderne samfund .....	28
2.2.4. Myten om selvimitation og det at være selvscenesat.....	34
2.2.4.1. Image og live-performance .....	37
2.2.4.2. At forblive en interessant kunstner .....	40
2.3. Afrundende om autenticitet, selvidentitet og selvscenesættelse.....	42
3. Analysemetode.....	44
3.1. Genreproblematikken .....	44
3.2. Sociokulturel- og musikalsk analysemetode .....	47
4. Musikalsk og sociokulturel analyse .....	53
4.1 Readers musik (en inddeling i to perioder) .....	53
4.2. Parallelanalyse.....	60
4.2.1. Readers selvscenesættelse gennem brugen af medier.....	60
4.2.1.1. Musik og musikvideo .....	60
4.2.1.2. Metatekster .....	73
4.2.2. Det autentiske I stemmen .....	75
4.3. At være autentisk .....	80
5. Opsummering og konklusion.....	86

6. English Abstract .....	91
7. Litteraturliste .....	93
7.1 Bøger/Artikler .....	93
7.2 Internet .....	96
7.3. Figurer (fra eksterne kilder) .....	98
7.4 Eddi Reader - Diskografi .....	99
8. Bilag .....	110
8.1. Bilag 1 (DVD) – musik- og musikvideoeksempler .....	110
8.2. Bilag 2 – Richard Middletons analyseillustration: .....	111
<i>(Everything I Do) I Do it for You - Bryan Adams</i>	
8.3. Bilag 3 – Kopi af tekst fra albumcoveret til CD'en: .....	112
<i>Fairground Attraction, Kawasaki, Live in Japan</i>	
8.4. Bilag 4 – Teksten til sangen <i>Roses</i> .....	113
8.5. Bilag 5 – Teksten til sangen <i>Joke (I'm Laughing)</i> .....	115
8.6. Bilag 6 – Analyseillustration af <i>Roses</i> .....	117
8.7. Bilag 7 – Analyseillustration af <i>Joke (I'm Laughing)</i> .....	118
8.8. Bilag 8 – Oversigt over musik- og billedstruktur i <i>Joke (I'm Laughing)</i> .....	120
8.9. Bilag 9 – Oversigt over musik- og billedstruktur i <i>Roses</i> .....	121
8.10. Bilag 10 – Teksten til sangen <i>Kiteflyers Hill</i> .....	122

## 1. Indledning og problemstilling

- *fra Glasgows slum til alternativ pop-prinsesse og skotsk nationalsangerinde*

Som ældste barn ud af en søskendeflok på syv, voksede Eddi Reader (født 1959) op i *Anderston*, Skotland; et af Glasgows mindre pæne kvarterer. Familien blev i 1966 udsat for et større genhusningsprojekt, da politikerne, i et forsøg på at optimere infrastrukturen i Glasgow, rev gamle bygninger ned til fordel for nybyggede boliger. Byen *Arden*, som ligger tættere ved vestkysten, blev i stedet deres nye hjem, og det var her, at Eddi som barn blev præsenteret for den skotske folkemusik ved "smugbesøg" på diverse lokale pubs. Musikken havde haft en stor plads i hendes hjemlige opvækst, men det var først da hun, efter endt skolegang, begyndte at turnere rundt i Europa som en del af et cirkus, at musikken blev hendes levevej. Senere optrådte hun som korsanger i bl.a. *Gang of Four*, *Eurythmics* og hos *Alison Moyet*, inden hun til sidst fandt sammen med guitaristen Mark Nevin og grundlagde *Fairground Attraction* i 1985. Med deres kæmpe hit *Perfect* i 1988 var alle døre nu åbne. Glæden var dog kortvarig, da gruppen blev opløst i 1989 pga. samarbejdsvanskeligheder. Eddi Reader begyndte i stedet en solokarriere, hvor hun har bevæget sig fra alternativ pop-prinsesse (se figur 1) - kendetegnet ved hendes lidt "skæve" musik og *look* - til i dag at være en anerkendt skotsk nationalsangerinde som følge af hendes fortolkninger af den skotske nationalpoet Robert Burns (se figur 2).<sup>5</sup>



ngene fra  
16



kende i musikvideo til  
:otland"-

<sup>5</sup> Overstående biografiske afsnit er baseret på følgende:  
(Sneum:2005: 896f); <http://www.youtube.com/watch?v=ocf7nMU2eoM&feature=related>;  
<http://www.youtube.com/watch?v=zazBM8G3pgM&feature=related>;  
<http://www.youtube.com/watch?v=hjXOJ3vAYuk&feature=related>;  
<http://www.nts.org.uk/Property/99/News/746/>;  
[http://www.electricscotland.com/familytree/frank/burns\\_lives37.htm](http://www.electricscotland.com/familytree/frank/burns_lives37.htm);

Da Eddi Reader i 1989 brød med gruppen *Fairground Attraction* (Sneum, 2005: 896), var hun skeptisk over for produktionsselskabernes kontrol med det musikalske materiale og mediernes idealisering af kvindelige sangere som sexobjekter. Hun fandt sig låst fast i en verden, hvor hun ikke følte sig hjemme. Hun kunne ikke identificere sig med det at sælge sin musik på baggrund af ens *look*. Reader forsøgte i stedet at afseksualisere sit udseende for at bringe musikken i centrum. Hun allierede sig senere med et uafhængigt pladeselskab og fik således den fulde kontrol over sin musik.<sup>6</sup> Hendes skepsis overfor pladeindustriens salgsmetoder har dog ikke afholdt hende fra at bruge massemedierne til at promovere sin musik, og det er min opfattelse, at hun, ligesom de fleste andre musikere, bruger de mange kommunikationsmuligheder medierne tilbyder til at fremme sin musikalske karriere. Det, at hun ikke ønsker at sælge musikken for andet end dens musikalske værdi, kan måske umiddelbart synes at være mere "ægte" i forhold til den "verden", hun tidligere følte sig fanget i. Min tese er den, at hendes standpunkt nok nærmere er en præmis i forhold til det musikalske miljø, hun sidenhen har bevæget sig inden for, og altså blot en anden måde at iscenesætte sig selv på. Om Readers eventuelle selvscenesættelse er bevidst eller ubevidst vil for mig ikke være muligt at afklare, dog forventer jeg at kunne finde indicier på, at en delvis bevidst selvscenesættelse har fundet sted. Jeg vil i min undersøgelse heraf specifikt fordybe mig i forståelsen og anvendelsen af begreberne *autenticitet* og *identitet*, som jeg mener, har betydning i forhold til det at forstå hvorfor kunstnere iscenesætter sig selv i et samfund, hvor selvrefleksivitet generelt har fået en større betydning.

Med udgangspunkt i overstående er min problemformulering følgende:

*På baggrund af begreberne autenticitet og identitet, søges en afklaring af forholdet mellem sangerinden Eddi Readers selv og selvscenesættelse.*

---

<sup>6</sup> [http://www006.upp.so-net.ne.jp/rocknsoul/eddi/english/interview\\_scotsunday\\_e.html](http://www006.upp.so-net.ne.jp/rocknsoul/eddi/english/interview_scotsunday_e.html)  
[http://thistleradio.com/index.php?option=com\\_content&view=article&catid=41%3Aarchived-interview-transcripts&id=72%3Aeddi-reader&Itemid=69](http://thistleradio.com/index.php?option=com_content&view=article&catid=41%3Aarchived-interview-transcripts&id=72%3Aeddi-reader&Itemid=69)  
[http://www.thefreelibrary.com/Why+I+am+no+one-hit+wonder%3B+EDDI+READER'S+JUST+PERFECT.\(News\)-a0132438168](http://www.thefreelibrary.com/Why+I+am+no+one-hit+wonder%3B+EDDI+READER'S+JUST+PERFECT.(News)-a0132438168)  
<http://www.youtube.com/watch?v=zazBM8G3pgM&feature=related>



Jeg vil i min undersøgelse, med udgangspunkt i forskellige Eddi Reader CD-udgivelser, belyse hendes musikalske udtryk, performance, og anvendelse af medier. Jeg vil inddеле hendes solokarriere i to forskellige perioder, idet jeg mener, at hendes musik og udtryk har ændret sig over tid, hvor det at være eksperimenterende har haft en større betydning i de tidlige år, og selvbevidstheden, roen og interessen for hendes aner har præget hendes senere karriere. Jeg antager, at denne overgang er sket uden problemer, fordi hun netop har formået at bevare et genkendeligt image. Det er min overbevisning, at man, hvis man kobler et distinkt kendetegn til sit image, kan eksperimentere med genreskift i sin karriere, uden at miste sit publikum, hvilket jeg forventer vil komme til udtryk i mit studie af Reader.

Idet jeg beskæftiger mig med én bestemt sangerinde og hendes formodede selviscenesættelse, finder jeg det relevant at belyse flere aspekter af det at være selviscenesat, i stedet for at fastholde en analyse af blot ét enkelt anlæggende (fx selviscenesættelse gennem musikvideoer). Mine analyser vil derfor være af mindre dybdegående karakter, men i sin helhed give en større forståelse af Eddi Reader som person og musiker. Jeg skal endvidere gøre klart, at jeg udelukkende vil fordybe mig i hvorledes Reader har iscenesat sig selv, og ikke hvordan hun evt. er iscenesat gennem indflydelse af fx koncertinstruktør, manager, producer etc.

## 2. At være sig selv iscenesat

### - om autenticitet og identitet

For at nærme mig en analyse af Eddi Readers selvscenesættelse - set i forhold til hendes musik - finder jeg det nødvendigt at anskueliggøre de processer, der er i spil, når der er tale om den måde, hvorpå man iscenesætter sig selv. Jeg vil derfor beskæftige mig med begreberne autenticitet og identitet, som jeg mener, er essentielle i denne henseende. I det følgende afsnit vil jeg diskutere hvorledes autenticitet og selvscenesættelse kan forstås, og hvilken tilgang til begreberne jeg finder aktuel i mit forsøg på at behandle min problemstilling.

### 2.1. Overvejelser omkring definitionen af autenticitetsbegrebet og selvscenesættelse

Autenticitet og selvscenesættelse er to veldiskuterede begreber inden for musikforskningen, og udlægningerne af disse er mange. Jeg finder det derfor nødvendigt som det første at præcisere, hvilken teoretisk tilgang til begreberne jeg ønsker at benytte mig af for at kunne påbegynde mit studie af Eddi Reader. Her vil jeg i første omgang fokusere på autenticitetsbegrebet, da jeg mener det er af afgørende betydning for forståelsen af, hvad der ligger bag en selvscenesættelse.

Slår man autenticitet op i en Nudansk Ordbog, vil man kunne læse følgende:

**Autenticitet:**

*Det at noget er ægte el. har gyldighed og virker troværdigt = ÆGTHED*

(Heede (et al.),1997: 88)

Når nogen iscenesætter sig selv, må der være tale om et ønske om at fremstå på en bestemt måde. Man vil da forsøge at sende et signal om, hvordan man ønsker, andre skal opfatte ens person. Denne iscenesættelse kan, i mere eller mindre grad, minde om personens eget *selv*. Præmissen er da, at man, i sit forsøg på selvscenesættelse, må have en interesse i at virke autentisk, for på denne måde at opnå en troværdighed i det "projekt" man har med at gøre.

I forsøget på at tilnærme mig en begrebsdefinition af autenticitet, har jeg fundet det vigtigt at gøre brug af en teori, der ikke alene ser autenticitet som en iboende faktor i musikken, men som samtidig inkluderer begrebets tilknytning til samfundsmæssige og kommunikative forhold. Dette

finder jeg nødvendigt, da jeg, specielt i forhold til min problemstilling formoder, at eksempelvis performance og medier har betydning for publikums oplevelse af Readers person og musik. Jeg har derfor valgt at tage udgangspunkt i Allan Moores artikel *"Authenticity as authentication"*, der belyser begrebet ud fra flere forskellige vinkler i et performancemæssigt perspektiv. Derudover vil jeg supplere med Simon Friths *"Performing Rites"*, Philip Auslanders *"Seeing Is Believing: Performance and the discourse of Authenticity in Rock Culture"* og Roland Bartes' *"The Grain of the Voice"* i mit forsøg på at forstå autenticitetsbegrebet i en musikalsk kontekst og med relevans til min undersøgelse af Reader.

Jeg formoder, at jeg vil kunne lave en mere dybdegående redegørelse for forståelsen af selviscenesættelsesbegrebet i en musikalsk kontekst, når begrebsdefinitionen af autenticitet er gennemdiskuteret. Jeg vil dernæst fortsætte min teoretiske redegørelse med en kortere undersøgelse af, hvilke ting der i det senmoderne samfund ligger til grund for, at selvidentitet er blevet en refleksiv organiseret proces af selvet. Jeg vil bl.a. forklare, hvorfor selviscenesættelse og behovet for at træffe valg om egen livsstil, i dag er blevet en vigtig del af individets hverdag og behov. Denne redegørelse vil jeg uddybe på baggrund af Anthony Giddens' *"Modernitet og selvidentitet"* samt Thomas Ziehes *"Ambivalenser og mangfoldighed"*.

Dette leder mig videre til en undersøgelse af myten omkring selvimitation og den kvindelige stjernes brug af selviscenesættelse. Jeg vil i denne forbindelse hente information og komme med eksempler fra andre underholdningsgenrer, men mit fokus vil primært være på selviscenesættelsens funktion i en nutidig musikalsk kontekst, med henblik på mit eget casestudie af Reader. Min undersøgelse af dette emne, vil overvejende tage udgangspunkt i Wendy Donigers *"The Woman Who Pretended to Be Who She Was"*, Sheila Whiteleys *"Too Much Too Young: Popular Music, Age, And Gender"*, Peter Dyndahls *"Truly yours, your biggest fan, this is Stan"*, samt Nicholas Cooks *"Analysing Musical Multimedia"*.

## 2.2. Hvordan forstås autenticitet og selviscenesættelse i en musikalsk kontekst?

At iscenesætte sig selv er ikke noget nyt fænomen og er sandsynligvis en af de måder hvorpå mennesket er med til at udvikle og forstå sig selv på. I forbindelse med radio-, TV- og biografmediets indflydelse i det 20. århundrede er begrebet selviscenesættelse ofte blevet nævnt i forbindelse med eksponeringen af kendte personer. Inden for musikkens verden er Madonna vel nok en af de kunstnere, der har skabt sig størst opmærksomhed omkring sin person. Her tænker jeg på Madonna som et generelt stjernefænomen, men også specifikt på udgivelsen af musikvideoen til hittet *Material Girl*, der vakte stor interesse inden for akademiske musik- og mediekredse i særdeleshed (Cook, 1998:147). Det interessante i denne sammenhæng var, at musikvideoen blev set som etablerende for Madonnas medieimage, som repræsentant for en ny form for feminisme i sin kombination af traditionel feministisk charme og en mere utraditionel form for uafhængighed. Samtidig blev hun sat i forbindelse med en ny postmodernistisk tendens; det at en kunstner kunne bruge billeder og identitet som kompositionsværktøjer på samme måde som en traditionel musiker bruger melodier og harmonier. Denne form for anvendelse af medierne var kontroversiel i 1985 da *Material Girl* så dagens lys, men at berømt heder "legede" med identitet og selviscenesættelse var ikke nyt. Dette er Marilyn Monroe et godt eksempel på. Skuespillerinden der for øvrigt blev gjort til genstand for intertekstuel reference i netop *Material Girl* (Ibid.: 147).

Filmmediet betragtes af mange som det medie, der for alvor satte skub i stjernedyrkelse. Nogle filmforskere tilskriver netop brugen af nærbilledet som afgørende for begrebet *Stardoms* oprindelse, idet det har været med til at personificere de medvirkende i filmene, og derved fået tilskuerne til at indleve sig i karaktererne (Dyer, 1998: 15). Film- og TV-mediet har uden tvivl haft indflydelse på udbredelsen af stjernefænomenet. De stadig større muligheder for at udnytte de elektroniske medier har, ifølge Richard Dyers (professor i filmstudier) medvirket til, at begrebet *filmstjerne* har ændret sig over tid. Hvor det tidligere var idealer, guder og gudinder - som i Monroes tilfælde - har det ændret sig til at være stjerner som repræsenterer et almindeligt liv og morale ligesom resten af befolkningen (Ibid.: 91). Filmvidenskabens generelle opfattelse af stjernestatusbegrebet som dualistisk er stadig aktuelt. Her tænker jeg på det, at der

på den ene side eksisterer en "virkelig" person - det private *selv* - og på den anden side konstruktionen/imaget, som bl.a. er genereret gennem offentlighedens billede af stjernens *on-screen* performances m.m. (Ibid.: 21,43). Jeg finder disse betragtninger meget relevante i forhold til musikbranchen, da det visuelle medie (fx i Madonnas tilfælde) har en stor betydning i forhold til musikstjerners karriere. Man ser således kunstnere, der gør sig gældende inden for flere forskellige underholdningsbrancher samtidigt - det være sig fx dans, sang og skuespil - hvilket gør opfattelsen af de enkelte brancher flydende.

For at finde frem til, hvad der ligger bag ved en musikstjernens konstruktion og eventuelle selviscenesættelse, vil jeg nu uddybe forholdene omkring selvidentitet, og hvad det vil sige at være en autentisk musiker, fordi jeg mener, det har afgørende betydning for hvorledes en kunstners image opbygges.

### **2.2.1. Autenticitet som en kommunikativ proces**

Allan Moores begrebsdefinition af autenticitet, som jeg har valgt at tage udgangspunkt i, tager sit afsæt i Gilbert og Pearsons "*Discographies: Dance Music, Culture, and the Politics of Sound*"<sup>7</sup>, hvor tre forskellige betydninger af begrebet autenticitet beskrives:

*(...) that artists speak the truth of their own situation; that they speak the truth of the situation of (absent) others; and that they speak the truth of their own culture, thereby representing (present) others. (Moore, 2002: 209)*

Moores analyse bliver, i henhold til overstående citat, konstitueret som en tredelt skildring, hvori han beskæftiger sig med *hvem* en given autenticitet udgår fra i et performancemæssigt perspektiv; *First Person Authenticity, Second Person Authenticity og Third Person Authenticity*. Heri forsøger Moore at opsamle og redegøre for forskellige forskeres udlægninger af autenticitetsbegrebet, anskueliggjort i hans egen kategoriopdeling.

Moores undersøgelse er ligeledes konstitueret på baggrund af et reflekterende syn på begrebets sammenhørighed med samfundsmæssige forhold og dets forståelse i et kulturteoretisk perspektiv.

---

<sup>7</sup> London; 1999.

Nøglen til Moores definition af autenticitetsbegrebet ligger i kommunikationen, der er til stede mellem musiker og publikum. Han redegør for to antagelser, som han finder relevante, og som ligger til grund for hans måde at forstå autenticitetsbegrebet på:

- ❖ Autenticitet er ikke iboende i nogen form for kombination af musikalske lyde, men handler om fortolkning og er genereret ud fra en kulturel og historisk position (Moore, 2002: 210).
- ❖ Autenticitet er en konstruktion, genereret gennem det at lytte (Ibid.: 210).

Idet Moore har erkendt, at autenticitet tilskrives, og altså ikke tilhører en performance, konkluderer han, at det er mere fordelagtigt at spørge *hvem* frem for *hvad* (et stykke musik, aktivitet etc.), der bliver autentificeret af en given performance (Ibid.: 220). Denne alternative måde at anskue begrebet på er forholdsvis ny, omend en diskurs der har referencer til to andre forskere, T. Taylor og J. Fornäs, som ifølge Moore er de eneste, der før ham har berørt lige netop dette felt inden for autenticitetsforskningen. Moores forskningsarbejde og artikel ("*Authenticity as authentication*") baseret således derpå (Ibid.: 210).

Efter en gennemgang af andres forskeres forsøg på at nærme sig en begrebsafklaring af autenticitet, bekræftes Moore i sin tese om, at der indirekte kræves en anden parts deltagelse, en publikummer, til at opfatte og fortolke udtrykket, for at autenticitet kan bekræftes.<sup>8</sup> Hans begrebsdefinition er således konstrueret på baggrund af kommunikationen mellem kunstner og publikum (Ibid.: 213).

---

<sup>8</sup> Selvom Moores referencer i artiklen kun tager udgangspunkt i analyser af rockmusikken, og den nutidige *folkmusik*<sup>8</sup>, finder han den også brugbar og relevant inden for andre genrer (Ibid.: 209), hvilket har betydning i forhold til min analyse.

### 2.2.1.1. *First Person Authenticity, og det at finde det autentiske i kunsten*

I denne kategori pointerer Moore, at ekspressiviteten opfattes autentisk, da der er tale om en umedieret kommunikation mellem kunstner og publikum.

Moore har med *First Person Authenticity* lavet en beskrivelse af begrebet autenticitet med kunstneren som udgangspunkt (kunstneren som *First Person* jf. kategoribetegnelsen). Dvs. at der opnås autenticitet, hvis der i kunstnerens musikalske formidling er tale om integritet, genereret gennem det at videreformidle musikken så troværdigt så muligt i forhold til dens oprindelse (genre, ideologi etc.). Hans antagelse er bl.a. konstitueret på baggrund af Taylors udsagn om *Authenticity as Primality*:

*Because the distance between its (mental) origin and its (physical) manifestation is wilfully compressed to nil by those with a motive for so perceiving it. (Moore, 2002: 213)*

Moore refererer bl.a. også til Philip Bohlman, hvis antagelse stemmer godt overens med overstående citat af Taylor. Bohlman konkluderer, at autenticitet er at finde i den umedierede kontakt med oprindelsen - ofte med brug af de "rigtige" instrumenter<sup>9</sup>. Identifikationen af det autentiske kræver da, at man fastholder sin repræsentation af en bestemt stils oprindelse, så genren fremstår så "ren" som muligt (Ibid.: 213). Endvidere nævner Moore, at der ofte tales om autenticitet i forhold den performer, der nægter at "sælge ud" til kommercielle interesser (Ibid.: 213). Moore samler essensen af disse udsagn i sin kategori *First Person Authenticity*. *First Person Authenticity* kan siges at forekomme, når det lykkes kunstneren at give publikum et indtryk af, at hans eller hendes udtryk er hæderligt, og at det repræsenterer et forsøg på at kommunikere i en umedieret form (Ibid.: 214).

I forbindelse med Moores udlægning af *First Person Authenticity*, er det interessant at nævne Roland Barthes artikel "*The Grain of the Voice*", hvori Barthes omtaler "kernen", som han mener ligger i enhver kunstners musik, og som er bestemmende for, om man enten kan lide den eller ej. Denne kerne, mener jeg, kan sidestilles med det autentiske i kunsten. Barthes forsøger, efter min antagelse, at definere hvad det er, der specifikt får individet til at finde et bestemt stykke

---

<sup>9</sup> De instrumenter, der oprindeligt har været brugt i tilblivelsen af den originale musik.

musik autentisk. Det at finde musikken troværdig, bliver for Barthes sammenlignelig med den måde, hvorpå Simon Frith ("*Performing Rites*") antager, at en musikalsk autenticitetsproces genereres. Frith nævner at en sådan proces hænger nøje sammen med den måde, hvorpå vi i almindelighed bedømmer menneskers oprigtighed.

*What is it about a record that makes us say, "I just don't believe it!"? This is obviously related somehow to the ways in which we judge people's sincerity generally; it is a human as well as a musical judgment. (Frith, 2002: 71)*

Barthes diskussion tager dog et andet udgangspunkt end Friths. Han gør i stedet brug af teoretiseringen omkring fæno- og genosang<sup>10</sup>, i sit forsøg på at undersøge den subjektiverede måde, vi bedømmer musik på - specifikt i mødet mellem sprog og stemme (Barthes, 1990: 294). Han gør det klart, at der i vores kultur er megen fokus på den kropslige mekanik i forhold til det at synge. Dvs. at det at mestre sangteknikker, for at kunne udtrykke sig vokalt, fylder en stor del af sanglærernes undervisning. Barthes finder det derfor ikke underligt, at man i den vestlige kultur ofte har svært ved at lade kroppen akkompagnerer musikken, ikke hvad angår emotionel indlevelse, men i form af det at udtrykke sig umiddelbart kropsligt (Ibid.: 296). Dog synes det at være mere udtalt inden for den kunstmusikalske vokalmusik, hvor sangteknikken er et væsentligt fundament og eksistensgrundlag.

I en kortere undersøgelse af to sangere, *Panzera* og *Fischer-Dieskau*, fremhæver han deres forskellige tilgang til det at synge. Barthes synes kun at kunne fokusere på *Fischer-Dieskaus* gode sangteknik, og føler sig derfor ikke forført. *Panzera* "lever" derimod i sangen, ved at lade de franske ord komme til sin ret, således at melodien udforsker det franske sprog, og repræsentationen bliver derfor umiddelbar kropslig og ikke afhængig af sangteknikker. Med sin undersøgelse af de to sangere redegør Barthes for modsætningsforholdet mellem stemmens kulturbestemte betydninger *fænosang*, og dens individuelt og kropslige særpræg *genosang*, og han forklarer samtidig, hvorledes en sådan bedømmelse af musikere udelukkende fungerer som en subjektiveret proces. At vurdere, hvorvidt en musiker er troværdig, bliver derfor et spørgsmål

---

<sup>10</sup> **Fænosang:** er den kulturidealistiske måde at synge på, som beror på de teknikker vi har tillært os. Her træder individet i baggrunden (Barthes, 1990: 295; Petersen, 2001:150f).

**Genosang:** Stemmens personlighed, den sanselige og umiddelbare måde at synge på, hvor individet er i fokus (Barthes, 1990:295; Petersen, 2001:151).



om smag og behag, hvilket medfører, at det for Barthes bliver vanskeligt at trække nogen generel linje i sin undersøgelse af, hvorfor vi som individer finder en musik mere troværdigt end en anden. Ifølge Barthes vil man derfor aldrig kunne fastsætte egentlige regler for, hvorledes sådan en proces genereres.

Det jeg finder særligt interessant ved Barthes artikel, og brugbart i analyseøjemed, er ideen om at relatere sin egen krop til "kroppen" i stemmen, når den synger.<sup>11</sup> For Barthes vil en sådan lytning afsløre, om stemmen har kernen eller ej. Han ønsker dog på ingen måde at undervurdere fænosangen, men blot gøre de to begreber mere ligeværdige, da et større fokus på genosangen, efter hans mening, vil give en mere umiddelbar og "ren", men på ingen måde mindre subjektiv, personlig vurdering.

I en populærmusikalsk diskurs finder jeg Barthes betragtninger om genosang anvendelig i forhold til det at rette fokus mod det mere kropslige; fx hvorledes en sanger(inde) bruger sin stemme på en unik måde i sin fortolkning af en sang.

Jeg formoder, at genosang i denne forbindelse kan styrke fornemmelsen af, at kunstneren kommunikerer mere direkte til sit publikum, hvilket samtidig antyder, at det at fremstå autentisk ikke udelukkende afgøres ud fra fælles praksisser og bestemte konventioner, men i ligeså høj grad afhænger af kunstnerens sociale evner; det at kunne fortolke et stykke musik. Vigtigheden af at besidde denne "evne" stemmer godt overens med Moores definition af *First Person Authenticity*, i hvilken det at repræsentere et forsøg på at kommunikere i en umedieret form med publikum er det centrale.

Til slut vil jeg blot nævne, at Moore i sin artikel selv gør opmærksom på, at et forsøg på at videreformidle en musik troværdigt i forhold til dens oprindelse, i en umedieret form, måske blot er en illusion (Moore, 2002: 214). For hvorledes videreformidler man et stykke musik, uden at det bliver ens "eget"?

---

<sup>11</sup> Barthes udtryk (oversættelse) (Ibid.: 299).

### 2.2.1.2. *Third Person Authenticity*

Jeg har i min gennemgang af Moores tredelte skildring af autenticitetsbegrebet, valgt at beskæftige mig med *Third Person Authenticity* før *Second Person Authenticity* (som også han gør det i sin artikel), da disse på mange måder ligger tæt op af hinanden. Kategorierne *First-*, *Second-*, *Third Person Authenticity* skal ikke ses som en del af en bestemt rækkefølge, selvom det umiddelbart kan virke sådan. De tre antagelser er genereret på baggrund af *hvem* autenticiteten udgår fra, altså hvem der forsøger at viderebringe sit udsagn.

Hvor det i *First Person Authenticity* var kunstneren selv, som førsteperson, der forsøgte at videreformidle sit udsagn, er der her i *Third Person Authenticity* tale om en anden kunstner, hvis kunst førstepersonen forsøger at formidle. Kunstneren i denne kategori forsøger da direkte at videreformidle en andens kunst på en så troværdig måde, at denne opnår autenticitet i forhold til kommunikationen med hans eller hendes publikum. Kategorien adskiller sig derved fra den foregående, idet det i *Third Person Authenticity* er selve det at søge tilbage til originalen, der validerer det nutidige (Moore, 2002: 215). Ikke desto mindre er de to kategorier meget sammenlignelige.

Hans definering af denne kategori bygger bl.a. på Vaughan Williams, der ifølge Moore bærer nøglen til identifikationen af *Third Person Authenticity*:

- ❖ En musikers arbejde og idéproces bygger på forgængernes, og kræver et publikum. Det kan derfor ikke være autonomt.
- ❖ Han afviser at musik har et universelt sprog:  
"even if it were so it is the use of the vocabulary that counts" (Moore, 2002: 216f).

For Williams er musikkens rødder og dens historie altafgørende. Moore nævner i denne sammenhæng *blues-* og *folk*genren som eksempler på musik, hvor disse ting netop har betydning for oplevelsen af autenticitet. Inden for bluesmusikken kan nævnes Clapton, der i sin karriere som guitarist og sanger er kendt for sine forsøg på at tilstræbe sig forskellige genres oprindelige udtryk, begyndende med reggaen i 1970'erne, men mest udtalt i forhold til bluesmusikken, hvor han

forsøgte at repræsentere Robert Johnsons<sup>12</sup> oprindelige ideer og udtryk i symbiose med sine egne (Gravesen og Knakkegaard, 2003: 146; Moore, 2002: 215). Af nyere kunstnere inden for folktraditionen kan eksempelvis nævnes Tao Rodriguez-Seeger og Sarah Lee Guthrie, der begge, udover at skrive deres egen musik, også forsøger at gengive deres bedsteforældres (Pete Seeger og Woody Guthrie) i samme ånd og musikalske udformning, som disse selv udøvede den.

Moore's definition af *Third Person Authenticity* forekommer således, når det lykkes en performer at give et indtryk af at repræsentere en andens ideer, indkapslet i den specifikke performancetradition (Ibid.: 218).

En anden form af *Third Person Authenticity*, som Moore nævner, kan findes i "coverbandgenren" (Moore, 2002: 217), hvor en gruppe musikere forsøger at gengive et andet bands musik, performance, og mange gange også udseende, så nøjagtig og præcist, som var det originalen der spillede. Denne performance udøves i mere eller mindre gennemført stil, men udtryksformen er den samme, og kan sidestilles med ovenstående eksempler inden for blues- og folkgenren. Som eksempler på coverbands kan bl.a. nævnes *Back in Black* (AC/DC coverband), *ABBA UK*, *ReGenesis* samt U2 coverbandet *Die Herren*.

I denne form af *Third Person Authenticity* er det værd at nævne, at det er sangen, og ikke personerne i bandet, der bærer autenticiteten. Det er altså sangene i sig selv, der er vigtige for oplevelsen for både udøvere og publikum.

---

<sup>12</sup> Amerikansk bluesmusiker (1911-1938). Kendt sangskriver og guitarvirtuos. Johnson har opfundet en væsentlig del af de guitarribs, som betragtes af mange som grundlæggende inden for bluesmusikken.  
[http://da.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Johnson](http://da.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson)

### 2.2.1.3. Second Person Authenticity

Spørgsmålet om, hvorvidt nogle lyttere foretrækker en bestemt musikalsk oplevelse frem for en anden, kan siges at afhænge af, hvad musikkens faktiske betydning eller bibetydning er. Men det har også en betydning, hvordan den musikalske oplevelse er konstrueret (fx mainstream/marginal, central/periferisk etc.), hvilket Moore finder ligeså interessant. Her tænker han specifikt på, hvad der får lytteren til at føle et bestemt tilhørsforhold til en given musik. Han refererer her til L. Green, som han anser som en vigtig kilde i denne forbindelse:

*a more useful source here is Green's theorization of how music's inherent meanings affirm or aggravate us, as we feel positively or negatively towards a particular style's delineations, and as we are not necessarily united by more than music. (Moore, 2002: 218)*

Moore ønsker at rette fokus på de omkringliggende kulturelle og samfundsmæssige omstændigheder ved musikken, der får os til at forholde os positivt eller negativt til den, og som samtidig har betydning for, om vi finder musikken autentisk. Den distinktion han selv finder mest relevant, er den mellem central- (pop) og perifer musik (rock) der opstod i midten af 1960'erne. Det er ikke så meget den kommercielle/autentiske polaritet han finder aktuell, da han mener, at denne er illusorisk (al massemedieret musik er underkastet kommerciel nødvendighed). Snarere er det interessant om lytteren fornemmer, at de musikere, som de lytter til, har accepteret en sådan underkastelse eller ej (Ibid.: 218). Her tænker jeg specifikt på det at fastsætte den formodede grund til, at en musiker spiller den musik han/hun gør; om det primært er for pengenes, publikums, musikerens egen, kunstens eller noget helt andets skyld.<sup>13</sup>

Ydermere henviser Moore til Grossbergs analyse (Ibid.: 218f), der belyser det opdelte samfund i 1950'erne. På dette tidspunkt førte den teknologiske, sociale og økonomiske udvikling til, at unge mænd fra arbejderklassen, pga. af manglende midler, følte sig afviste og fremmedgjorte overfor "det nye samfund". Noget der var med til at puste liv i den spirende rock 'n' roll musik, som blev denne samfundsgruppes udprægede udtryksmiddel med sin udtrykte vildskab og seksuelle undertoner (Moore, 2002: 218f; Gravesen og Knakkegaard, 2003: 1499f). Autenticiteten kom her

---

<sup>13</sup> Autenticitet kan således bruges til, at forklare hvorledes en musiker besidder integritet eller mangel på samme, ud fra publikums vurdering eller information om dennes intentioner (Moore, 2002: 211).

til udtryk i den unge arbejderklassens følelse af at "høre til", i modsætning til den fremmedgørelse de stod overfor i samfundet. Moore gør bl.a. brug af dette Grossberg citat, i sin udlægning af *Second Person Authenticity*:

*The authenticity which its fans found in the music was defined not by its anchorage in the past, nor by the integrity of its performers, but by its ability to articulate for its listeners a place of belonging, an ability which distinguished it from other cultural forms (...)*

(Moore, 2002: 219)

*Second Person Authenticity* kan altså siges at forekomme, når en lytter oplever, at en performance giver ham eller hende indtrykket af, at dennes liv bekræftes gennem musikken (Ibid.: 220). Modsat de to andre kategorier udgår autenticiteten i *Second Person Authenticity* altså fra lytteren og ikke kunstneren.

#### 2.2.1.4. Afrundende om den tredelte autenticitetsskildring

I Moores tredelte autenticitetsskildring er det den succes, som en bestemt performer/performance får med sit udtryk, der har betydning for, om han eller hun (eller dennes performance) kan karakteriseres som autentisk.

Moore har inddelt definitionen af autenticitet i kategorier for nemmere at anskueliggøre begrebet, men han gør samtidig opmærksom på, at disse i praksis overlapper hinanden. Alligevel argumenterer han for, at man får en mere fyldestgørende analyse af en/et performance/performer, hvis man, som han, bibeholder kategoriernes reelle separation (Ibid.: 220). I følge Moore kan al musik i princippet opfattes som autentisk.

Moores kontroversielle anskuelse af autenticitet er anvendelig i forhold til det at belyse autenticitetsbegrebet fra så mange vinkler som muligt. Hans teori er interessant og brugbar, men den mangler eksemplificering, således at de tre forskellige måder, for *hvem* autenticiteten bekræftes, fremstår mere præcist. Det kan til tider være svært at forestille sig, i hvilke specifikke situationer hans tre autenticitetskategorier kommer i spil.

### 2.2.1.5. Simon Friths "fjerde autenticitetskategori"

Simon Frith har, ligesom Moore, sat autenticitetsbegrebet i sammenhæng med samfundsmæssige forhold. Hvor Moore beskæftiger sig med hvem, der bekræfter autenticiteten, fokuserer Frith i stedet på tre diskurspraksisser, som han overordnet mener musik valideres igennem. Her er tale om følgende (Frith, 1996: 36f):

- ❖ *Art music/classical music*
- ❖ *Folk music*
- ❖ *Commercial/pop*

Hans udgangspunkt er primært populærmusikken, men bruger samtidig de to andre kategorier i komparative analyser for at skelne mellem de måder, hvorpå populærmusikken evalueres.

Hans primære antagelse er, at essensen af populærkulturpraksis findes i det at bedømme og vurdere forskelle; dvs. en subjektiv proces der er med til at skabe vores identitet. Han argumenterer yderligere for, at en sådan vurdering ikke synes at fungere anderledes i andre kulturelle sfærer, dog forholder hans egen analyse sig primært til den vestlige musik (Ibid.: 16f).<sup>14</sup>

Frith er enig med Moore i, at kommunikationen mellem kunstner og publikum er nøglen til at vurdere, hvorvidt noget er autentisk, og at autenticitet derfor ikke er en iboende egenskab i musikken selv. Der er også enighed om, at deres respektive kategoriopdelinger ikke er autonome, at de både kan optræde på en og samme tid, eller med glidende overgange (Ibid.: 42). Forskellen mellem de to ligger i deres kategorisering, som tager udgangspunkt i to forskellige måder at anskue problematikken på. Det vil derfor ikke være fair at sige, at den ene teori er mere rigtig end den anden, da de beskæftiger sig med autenticitetsbegrebet på hver deres måde. Frith, der mener at autenticitet forudsætter en form for fælles praksis eller diskurs, der er bundet til konventioner, og dermed får ham til at skelne mellem genrer/musik verdener (Ibid.: 25), fremstår dog for mig noget lukket i forhold til Moore, hvis undersøgelse af *hvem* autenticiteten udgår fra, synes at tilstræbe en vis form for objektivitet, og jeg finder derfor hans udgangspunkt oplagt i min undersøgelse af Reader. Derudover forventer jeg, at det vil blive aktuelt at supplere med nogle af

---

<sup>14</sup> Idet det er dennes populærmusik, han ønsker at undersøge.

Friths antagelser, især hans påstand om, at en publikummers kendskab til bestemte genrer har betydning for hans/hendes forståelse af musikken. Dvs. at man fx kun kan høre musik som værdifuld, når man ved, hvad man skal lytte efter, og hvordan man skal lytte til det (Ibid.: 25f). Publikum må da have et forhåndskendskab til den givne performancetradition/genre for at kunne bekræfte autenticiteten i Moores *Third Person Authenticity* kategori. Performeren er, i dette tilfælde, helt uden indflydelse på, hvorvidt publikum finder hans/hendes performance autentisk (eller ej), da denne repræsentation kan være nok så nøjagtig, uden at publikum forstår at afkode dette. Jeg mener ikke dette nødvendigvis har relevans for Moores autenticitetsudsagn, idet det vigtige for ham, som tidligere nævnt, blot er *hvem*, der bekræfter autenticiteten. Jeg finder det dog interessant, da det indirekte fortæller noget om, at vores anskuelser af hvad, der er autentisk, kan ændre sig undervejs i livsforløbet, hvilket Frith også retter sin opmærksomhed imod. En anden anskuelse af Frith, som jeg finder interessant, er den, at han også opfatter det at lytte som en aktiv handling og mener, at dette i sig selv kan kaldes for en performance:

*The performance artist depends on an audience which can interpret her work through its own experience of performance (...)*

(Frith, 1996: 205)

Frith antager, at en performance er en handling, der kan foregå på mange forskellige niveauer og hos mange forskellige afsendere (eksempelvis til den samme koncert). Han sætter da en fjerde ting i spil, som Moore ikke beskæftiger sig med i sin artikel, nemlig det, at bekræftelsen af autenticitet også kan finde sted i kraft af fællesskabet omkring selve det at være til den samme koncert. Dette vil jeg kort komme ind på i min analyse.

### 2.2.1.6. Autenticitet i forhold til musikalsk overlevering, produktion og performance

Noget af det Moore ikke beskæftiger sig med i sin artikel er, hvorledes andre faktorer end kunstneren selv kan have en indirekte betydning i publikums vurdering af en performance. Her tænker jeg fx på producerens rolle.

I denne forbindelse vil jeg henvise til Friths kapitel i bogen "*Performing Rites*", der beskæftiger sig med teknologiens sammenspil med musikken. Her tydeliggør han måden, hvorpå de enkelte musikhistoriske stadier overleverer/har overleveret musikken. Der er tale om tre forskellige praksisser for, hvorledes en given musikalsk overlevering finder sted, hvilket indirekte siger noget om konventionerne for, hvorledes en reproduktion videreformidles. Overleveringen kan samtidig, i følge Frith, bl.a. fortælle noget om, hvordan autenticiteten genereres i kommunikationen mellem kunstner og publikum, idet publikum inden for hver konvention har en forventning til, hvilke medier musikken udtrykkes og perciperes igennem. Således beskriver Frith "folkemusikken", som tilhørende første stadie, i hvilket musikken er lagret i selve kroppen (og musikinstrumenter) og genkaldes i sin oprindelige form gennem performance; i andet stadie befinder "kunstmusikken" sig, og er lagret gennem notation, og genkaldes i sin oprindelige form gennem en performance; "popmusikken" finder vi i tredje stadie, hvor musikken overleveres via et fonogram, og genkaldes mekanisk eller elektronisk (Frith, 1996: 226f). Den teknologiske udvikling i det 20. århundrede, der gør det muligt at optage musik, har gjort, at der er opstået nye genkaldelsesmuligheder. Folke- og kunstmusikken kan for mange mennesker nu også genkaldes via et fonogram, dog ikke i sin oprindelige form, hvis man da kan argumentere for en sådan. I denne forbindelse er begrebet autenticitet blevet til et omdiskuteret emne, i kraft af problematikken omkring original vs. kopi, og hvorledes musikken repræsenteres i sin "reneste" form. Producerens rolle er i denne forbindelse blevet afgørende i forsøget på at få kunstneren til at lyde så autentisk på fonogrammet som muligt. Det betyder ikke, at musikken på fonogrammet nødvendigvis kommer til at lyde som en given *live-performance*<sup>15</sup> ville have gjort det. I stedet forsøger man at kompensere for "mangler" - det der ikke lader sig gøre at overføre fra en *live-performance* til et fonogram. Der vil her være forskel på, hvilket ideal man går efter, alt efter hvilken musikgenre eller ideologi man arbejder ud fra. Et eksempel kunne være brugen af kompressor på lyden af den optagede vokal i de tilfælde,

---

<sup>15</sup> Jeg vil i min tekst konsekvent skrive *live* i kursiv, for at ordet ikke skal forveksle med dansk.



hvor man fx ønsker at fremkalde en intim stemning. Selvom en sådan intimitet ved en *live-performance* givetvis er genereret ud fra flere faktorer - det forudgående PR materiales signalering af koncertens stemning, spillestedets størrelse, at kunstneren sidder ned frem for at bevæge sig rundt på scenen etc. - end blot det at være lydmæssigt nærværende, så kan denne effekt i postproduktionsfasen være nok til, at vi som lyttere lader os "snyde", og selv danner os et billede af, hvordan denne musiksession har fundet sted. Oftest er musikken i virkeligheden blevet til i et studie, hvor et egentlig sammenspil mellem musikerne er fraværende, idet instrumenter og sang ofte er indspillet uafhængigt af hinanden. De mange muligheder teknologien i dag tilbyder tilblivelsesprocessen af musikmateriale har også betydet, at processen, hvor produceren skal forsøge at gøre fonogrammet autentisk, i mange tilfælde har skiftet retning, således at musikken skabt i studiet nu omvendt skal autentificeres gennem *live-performance*. Dette kan i nogle henseender være problematisk, da musikken ganske enkelt ikke lader sig gengive og autentificere fra fonogram til *live-performance*, med mindre man gør brug af *play back/sing back*, som det bl.a. gjorde sig gældende hos Queen med deres opførelse af *Bohemian Rhapsody*. I sådanne tilfælde er der ikke nødvendigvis tale om musikere, der ikke kan synge eller spille - hvilket er en helt anden diskussion - men i stedet, at den menneskelige fysik ikke muliggør en gengivelse af de tekniske virkemidler, eller at man eksempelvis har indspillet egne stemmer et stort antal gange på mange forskellige spor, som fx i *Bohemian Rhapsody*.

I diskussionen om hvorledes autenticiteten skabes gennem en performance, hæfter jeg mig også ved Philip Auslanders artikel "*Seeing Is Believing, Performance and the Discourse of Authenticity in Rock Culture*", hvor Auslander, til trods for at han begrænser sig til rockmusikken, får fremhævet en vigtig pointe omkring teknologiens betydning for publikums ændrede syn på en musiker/gruppe, som værende autentisk. Auslander er ligesom Moore og Frith enig i, at autenticitet i høj grad genereres af en kulturel dimension. Han frasiger sig dog ikke helt, at autenticitet også kan siges at være iboende i musikken, men det er langt fra her, hans opmærksomhed ligger (Auslander, 1998: 5f). Auslander fokuserer i sin artikel på *live-performance* og fonogrammet, men samtidig også på musikvideoen og den måde, hvorpå dette medie indgår i publikummers opfattelse af en kunstner, som enten autentisk eller inautentisk. Auslander argumenterer for, at rockmusikken primært eksisterer som indspillet musik, og at selve

rockkulturen er organiseret omkring denne musik. Han tager derfor afstand til holdningen om, ligesom Theodore Gracyk (med hvem hans artikel tager sit udgangspunkt i (ibid.: 2)), at rockmusikken til stadighed har sit eksistentielle grundlag i en *live-performance* (Ibid.: 2). Dette betyder ikke, at han negligerer en *live-performance* som kommunikationsform. Han har i stedet sat sig for at undersøge, hvorfor denne stadig er en så vigtig del af rockkulturen. Ifølge Gracyk er medierne skyld i en skadelig fejlopfattelse af rockmusikken, idet de har tendens til at få musikerne til at fremstå som *live-performere* og ikke studiemusikere. Auslander er enig i denne påstand, men udvider dette til også at omfatte selve rockindspilningen, da han mener den også har skyld heri. Han eksemplificerer dette ved at nævne, at der kun er få rockindspilninger, der tydeliggør det kunstige i studiekonstruktionen; at de fleste indspilninger er lavet til at lyde som en performance der kunne have fundet sted, selvom de i virkeligheden ikke har gjort det.<sup>16</sup> Han mener, at en *live-performance* bruges som en legitimation af rockens primære eksistens: den indspillede form. Han argumenterer endvidere for, at en sådan *live-performance* bidrager til den autenticitetsproces, publikum genererer for at validere kunstnerens musikalske kunnen og troværdighed (Ibid.: 10f). Her er der specifikt tale om to vigtige faktorer:

- ❖ For at blive betragtet som en autentisk rockmusiker, må man have en fortid som *Live-performance* musiker:
  - man må have arbejdet sig op.
  - man må skabe sig et publikum gennem koncerter.
  
- ❖ En *live-performance* er med til at etablere indspilningens autenticitet, da publikum får verificeret at:
  - en given musiker kan mestre sit instrument i virkeligheden.
  - musikken lyder som på indspilningen.

Jeg mener også, at denne anskuelse kan eksemplificeres inden for andre genrer, hvilket vil komme til udtryk i min analyse af Reader, dog er jeg enig i Auslanders påstand om, at de specifikke semiotiske pejlemærker af autenticitet varierer de enkelte genrer og subgenrer imellem og

---

<sup>16</sup> Jf. overstående omkring producerens rolle (Auslander, 1998: 2f).

samtidig ændrer sig over tid (Ibid.: 6). Derudover må man være opmærksom på, at en musikers/gruppes musikalske historie har en indflydelse på udfaldet af publikums bedømmelse af fremtidige udgivelser, som værende enten autentiske eller inautentiske.

Inden jeg forlader Auslander helt, vil jeg kort nævne hans observation af rockautenticitetens markante ændring op igennem 1980'ernes/starten af 1990'erne i takt med den teknologiske udvikling. Vigtigheden af kunstnerens musikalske *live-performance*-historie, synes at have fået mindre betydning, idet publikum bl.a. accepterer, at en kunstner bliver kendt via musikkonkurrencer som eksempelvis *X-factor*, *Idols*, *America's got talent* etc.. Samtidig ser man også en tendens til, at publikum i stadig større grad accepterer *play back/lip sync live*-koncerter, uden at dette har betydning for kunstnerens troværdighed. Auslander mener dette skyldes, at en *live-performance*, der før var med til at autentificere indspilningen, nu er gledet i baggrunden til fordel for musikvideoen, hvor publikum på samme vis kan få bekræftet kunstneren visuelt.<sup>17</sup> Betydningen af en *live-performance* er dog ikke blevet mindre, men har ændret sig til at være en faktor, der er med til at autentificere musikvideoen (Ibid.: 16ff). En *live-performance* forsøger da at genskabe musikvideoens univers med opsætninger, hvor fx computeranimationer, og i nogle tilfælde selve musikvideoen, fungerer som en integreret del af showet på scenen (som fx AC/DC's Black Ice Tour 2009).

Pga. musikvideoens udbredelse kan man således skabe sig et billede af kunstneren på scenen gennem musikvideoens univers, uden nogensinde selv at have set kunstneren *live*. Jeg er dog ikke helt enig i, at en *live-performance* har mistet sin betydning i forhold til det at etablere indspilningens autenticitet. Der er stadig en del kunstnere, der ikke har råd til at lave musikvideoer, eller ganske enkelt ikke gør det så ofte. Men det er klart, at autenticitetsgenereringen har bredt sig til endnu et medie, og at musikvideoen i mange tilfælde har overtaget betydningen af en *live-performance* i denne henseende.

---

<sup>17</sup> Jf. Madonnas musikvideo *Material Girl*.

### 2.2.2. Opsummering om autenticitetsbegrebet

I min diskussion omkring definitionen af autenticitetsbegrebet i en musikalsk kontekst, er det blevet klart for mig, at der trods forskellige måder at angribe problemstillingen på, findes en forholdsvis fælles forståelse af begrebet, som noget der ikke kan siges at være iboende musikken. Der er bred enighed om, at der foreligger bestemte diskurser og konventioner, som publikum bruger til at navigere efter, i deres bedømmelse af musikkens og kunstnerens autenticitet eller mangel på samme. Moores kontroversielle anskuelse af *hvem*, autentificeringen udgår fra, bidrager til en mere alsidig undersøgelse af det komplekse autenticitetsbegreb, og den kan derfor give mig en større forståelse af begrebets betydning i forhold til en kunstners selviscenesættelse. I et analyseøjemed mener jeg, at Barthes betragtning om kernen i musikken, og derved et større fokus på genosang, i denne henseende er i tæt forbindelse med Moores tredelte skildring. Friths "fjerde autenticitetskategori"<sup>18</sup>, som også har fokus på, at bekræftelsen af autenticitet kan finde sted i kraft af fællesskabet, finder jeg meget relevant, da jeg formoder, at dette kan have afgørende betydning for, hvorledes individet opfatter en given musik. Noget, som jeg forventer, vil blive aktuelt i min egen analyse.

Et andet interessant aspekt af det at undersøge autenticitetsbegrebet i en musikalsk kontekst, finder jeg hos Auslanders betragtninger om musikvideoens "overtagelse" af autentificeringsprocessen, som tidligere hovedsagligt blev varetaget af en *live-performance*. Det belyser en af de nye muligheder/problematikker, som medierne har tilføjet musikken i et eksponeringsøjemed.

En anden betydelig faktor, som jeg endnu ikke har berørt i dette afsnit, og som jeg kun ganske kort vil nævne her er, hvorledes de forskellige spillesteder også er med til at autentificere musikken. Der er således uskrevne regler for, hvilken slags musik man kan forvente at høre på de forskellige spillesteder, hvilket også har betydning for kunstnerens image, og for den oplevelse publikum får af en given koncert. Denne anskuelse finder jeg relevant at diskutere, når jeg senere vil beskæftige mig med autenticitetsbegrebets tilknytning til Reader.

---

<sup>18</sup> Et udtryk jeg har valgt at bruge (i forlængelse af Moores tre autenticitetskategorier) om Friths antagelse af, at bekræftelsen af autenticitet også kan finde sted i kraft af fællesskabet omkring selve det at være til den samme koncert. Jf. afsnittet "*Friths fjerde autenticitetskategori*".

Som udgangspunkt har jeg en formodning om, at Moores teori vil være anvendelig i mit forsøg på at belyse den måde, hvorpå Reader er selviscenesat, men samtidig forventer jeg også at inddrage de mange andre aspekter i diskussionen omkring autenticitet. Vigtigst er det dog at sige, at mit udgangspunkt vil være at beskæftige mig med autenticitet i en samfundsmæssig og kommunikativ kontekst, hvilket jeg finder absolut nødvendigt for forståelsen af begrebet i en musikalsk sammenhæng.

### ***2.2.3. Selvidentitet i det senmoderne samfund***

For at få en dybere forståelse af det at iscenesætte sig selv og samtidig diskutere hvorfor det er blevet et langt mere udbredt fænomen i det senmoderne samfund, er det nødvendigt at undersøge de tilgrundliggende faktorer for udviklingen af selvidentitet. Anthony Giddens argumenterer - i bogen *"Modernitet og selvidentitet"* - for, at selvidentitet i nyere tid er blevet en refleksiv organiseret proces af selvet, hvor det at træffe valg om egen livsstil er blevet en dagligdagsproces, vi alle må gennemgå for at udfylde meningen med livet.

Jeg vil i nedenstående gennemgå hans betragtninger, i sammenhold med Thomas Ziehes fra bogen *"Ambivalenser og mangfoldighed"*, for at belyse, hvorledes selviscenesættelse kan forstås som et vigtigt element og redskab i musikindustrien, men også for det enkelte individ generelt.

Først vil jeg kort redegøre for Giddens definition af modernitet/senmodernitet, for at anskueliggøre den kontekst, hvori hans redegørelse af selvidentitetsprocessen finder sted.

Når Giddens taler om det moderne samfund, som han anvender i en generel betragtning, så refererer han til de institutioner og adfærdsformer, som op gennem det 20. århundrede har fået en stadig større betydning globalt set. Han eksemplificerer begrebet modernitet ved at sidestille det med "den industrialiserende verden", dog med den vigtige detalje, at industrialismen ikke skal ses som den eneste institutionelle dimension, men derimod som én blandt flere andre, fx kapitalismen (Giddens, 1996: 26). Ud fra betragtninger om det moderne samfund forsøger Giddens at klarlægge, hvordan man kan betragte selvidentitet i et senmodernistisk lys, dvs. vores tid. Individet i det moderne samfund påvirkes af langt flere

nyhedsstrømme end tidligere pga. de elektroniske medier. Med indførelsen af telegraf, telefonen m.v., er det begivenhederne, der er afgørende for, hvad der bliver bragt, og ikke den lokalitet, hvor den fandt sted. Mediernes globalisering har således fået fjerne begivenheder til at fylde mere i vores hverdag, og har i dag stor betydning for, hvor oplyste vi er (Ibid.: 38f). Ekspertviden er i dag principielt tilgængelig for alle, og vi kan derfor selv være med til at vurdere, hvorledes noget er godt eller dårligt for os, uden nødvendigvis at spørge en ekspert til råds (Ibid.: 44).

Kilden til vores information kalder Giddens for *de abstrakte systemer*; den viden vi kan sortere i. De abstrakte systemer er en fællesbetegnelse for to udlejringsmekanismer, symbolske tegn og ekspertsystemer, som han definerer således:

- ❖ Symbolske tegn: *udviklingsmedier, som har en standardværdi, og som kan ombyttes med hinanden på tværs af forskellige kontekster* (Giddens, 1996: 30).
  - eksempelvis penge
  
- ❖ Ekspertsystemer: *sætter tid og rum i parentes ved anvendelse af teknisk viden, der har gyldighed uafhængigt af de praktikere og klienter som gør brug af dem. Sådanne systemer gennemtrænger stort set alle aspekter af det sociale liv under modernitetens betingelser* (Ibid.: 30).
  - eksempelvis rådgivere, ingeniører, terapeuter m.m.

Individet, der både påvirkes af mediernes kritiske journalistik, og af de abstrakte systemer og de mange alternativer, der findes i disse systemer, har meget svært ved at opretholde tillid til de systemer af teknisk viden, som de er i berøring med. Man kan derfor sige, at alle mennesker sorterer bevidst eller ubevidst mellem de forskellige handlemuligheder, som systemet giver. I det specialiseringen på hvert enkelt fagområde stadig bliver større og større, så eksisterer der ingen endegyldig sandhed om nogen ting, og i så fald kun indtil denne erstattes af en ny viden (Ibid.: 103). Specialiseringen kan da siges at være nøglen til de moderne abstrakte systemers karakter, og er bl.a. en af grundene til, at vi som individer forholder os reflektivt til disse systemer (Ibid.: 44).

Det gælder eksempelvis diskussionen på verdensplan - men ikke mindst lokalt i Danmark - om hvorvidt A(H1N1)-vaccinen burde gives til landets indbyggere i efteråret 2009 og, i så fald, til hvilke samfundsgrupper. Til trods for Sundhedsstyrelsen anbefaling om bl.a. at lade al sundhedspersonale og personer i den såkaldte risikogrube<sup>19</sup> vaccinere, så kunne flere nyhedsmedier fortælle, at mange af disse individer ikke tog imod tilbuddet, da de ikke fandt det nødvendigt, eller fordi der ikke var nok kendskab til vaccinen og dens bivirkninger.<sup>20</sup> Eksperternes til tider vekslende anbefalinger, og den nemt tilgængelige information, havde i dette tilfælde, som i så mange andre, betydning for hvorledes befolkningen selv tog ansvar og blev beslutningstagere ("eksperter").

Selvom det enkelte individ har et refleksivt syn på tilværelsen, må der samtidig nødvendigvis være skabt en hvis tillid til samfundet og dets strukturer, da disse er forudsætningen for opbyggelsen af selvidentitet, men også en tillid i forhold til andre personer og objekters identitet (Ibid.: 56). Her nævner Giddens *ontologisk sikkerhed* som en nødvendighed for at kunne fungere i en almindelig hverdag. Der kræves, at man som individ formår at sætte parentes om en næsten uendelig række af muligheder, der er potentielt åbne, hver gang vi skal tage stilling til (eller reagere på) helt simple hverdagsting. Vi handler så at sige ud fra en ubevidst virkelighedsramme, der er afgørende for vores bedømmelse af hvorledes, noget er "passende" eller "uacceptabelt" (Ibid.: 50).

Ydermere skabes der allerede i barnets første leveår en tillid til dets nærmeste, hvilket er med til at give en emotionel beskyttelse mod fremtidige trusler og farer. Dette er en nødvendighed, for, at det enkelte individ har en ballast til at modstå krævende situationer (Ibid.: 54). Den fundamentale tillid, der skabes i denne proces, forklarer Giddens som en "*afskærmningsmekanisme i forhold til risici og farer i de omgivende handlings- og interaktionsmiljøer*" (Ibid.: 54), der gør det muligt at leve en hverdag uden at skulle leve med en konstant frygt og angst. Denne afskærmningsmekanisme kan dog midlertidigt eller permanent brydes af begivenheder, der afslører de risici, vi som mennesker lever med. Det kan fx være bilulykker, pludselig død, livstruende sygdomsforløb m.m. der for en kortere eller længere periode, virkeliggør den ellers

---

<sup>19</sup> Herunder eksempelvis gravide og lungesyge patienter.

<sup>20</sup> <http://www.sst.dk/Sundhed%20og%20forebyggelse/Ny%20influenza/Ny%20vaccination.aspx>  
<http://nyhederne.tv2.dk/article.php/id-24958644.html>  
[http://www.hk.dk/privat/aktuelt/nyhedsarkiv\\_privat/oktober\\_20082/sundhedspersonale\\_takker\\_nej\\_til\\_inflenzavaccine](http://www.hk.dk/privat/aktuelt/nyhedsarkiv_privat/oktober_20082/sundhedspersonale_takker_nej_til_inflenzavaccine)  
<http://www.dr.dk/sundhed/Sygdom/Artikler/2009/1102104254.htm>

undertrykte frygt/angst for at blive ladet alene eller selv skulle forlade verden (Ibid.: 54f). Vi formår altså selv at sortere i den viden og de indtryk, vi oplever i hverdagen, for at fungere som hele mennesker i det moderne samfund.

Men hvordan genereres denne *selvets refleksive proces*? Det sker ifølge Giddens ved en konstant kombination af at revidere biografiske fortællinger og samtidig opretholde en sammenhæng i selvsamme. Det gøres ud fra en hverdag, der tilbyder en mangfoldighed af valgmuligheder, som individet må sortere i gennem de abstrakte systemer. Selvidentitet er ikke blot resultatet af kontinuiteten i individets handlingssystemer, men ligeså meget noget der skabes og opretholdes i individets refleksive aktiviteter. Giddens pointe er derfor, at selvet ikke kan siges at være et passivt væsen, determineret af påvirkninger udefra (Ibid.: 10, 14, 68).

Giddens betragtninger om individet i det senmoderne samfund er i høj grad sammenlignelige med Thomas Ziehes *tre kulturelle tendenser*, som Ziehe mener, har indfundet sig i det moderne samfund:

- ❖ Øget refleksivitet
- ❖ Alt lader sig forme
- ❖ Individualisering

Ziehe mener ligesom Giddens, at den øgede refleksivitet er kommet ud af kulturens stadigt stigende omfang af tilgængelig viden, der står til rådighed for den enkelte, og som gør, at man i sit forhold til sig selv vil have stadigt flere andenhånds erfaringer til rådighed (Ziehe, 2002: 12). Derudover sætter han fokus på det, at flere livsområder i dag er karakteriseret ved, at de "lader sig forme". Det betyder, at de nu ikke længere er at betragte som en egentlig skæbne, men i stedet som noget der kan problematiseres, tematiseres og forandres. Den enkeltes valg bliver derved noget, der skal retfærdiggøres; et såkaldt menneskeligt ansvar, hvilket udarter sig i, at flere livsområder bliver underkastet et præstationspres (Ibid.: 13). Hertil kommer, at den enkeltes herkomst ikke længere yder den samme strukturerende og selekterende "hjælp" som tidligere. De øgede muligheder, og det at familiens fortid ikke længere spiller den samme rolle som grundlag for ens egen fremtid, problematiserer vores forståelse af, hvem vi selv er. Vores kulturelle tilhørsforhold bliver i stedet vigtige, og det betyder bl.a., at man i dag kan "skifte" sin livsstil - til



dels også hele sin sociale identitet - ved fx at flytte fra land til storby. Individualisering bliver her et "udtryk for en kulturel moderniseringsproces, hvor den enkeltes kulturelle tilhørsforhold får en stadig stigende biografisk vægt" (Ziehe, 2002: 14).

De tre kulturelle tendenser har altså en afgørende betydning for forandringerne af de muligheder, der står til rådighed for den enkelte, men som samtidig også påtvinges individet. Ens verdens- og selvopfattelse må nu fastlægges af den enkelte selv ud fra den nye og større mængde information og baggrundsviden, der står til rådighed, og som konstant ændres.

Årsagen til, at selvidentitet i senmoderniteten er blevet en langt mere reflektiv organiseret proces af selvet end tidligere, mener både Giddens og Ziehe skyldes det fundamentale psykologiske problem, at livet ikke synes at have noget værdifuldt at tilbyde individet. Personlig meningsløshed bliver derfor det enkelte individs projekt at bekæmpe (Giddens, 1996: 18).

*Det "nye" er ikke, at det "meningsproblem", man kan finde i dagligdagen, er blevet påtrængende. Det nye er derimod, at de hidtidige svar på dette næsten klassiske problem radikalt har mistet deres værdi – uden at der har vist sig pålidelige alternativer til de tidligere.*

(Ziehe, 2002: 16)

Et af de spørgsmål Giddens nævner som yderst aktuell i betydningen for vores levevis i et postmoderne samfund, er følgende: "hvordan ønsker jeg at leve?" Beslutninger om hvordan vi skal opføre os, hvilket tøj vi skal ikklæde os, hvad vi skal spise etc., må besvares dagligt (Giddens, 1996: 26). Den enkeltes livsstil får pludselig en særlig betydning i det moderne sociale liv, idet han/hun indirekte tvinges til at træffe valg herom, da flere og flere traditioner forsvinder, pga. den rekonstruering der sker af dagligdagen<sup>21</sup>. Processen "at finde sig selv" påtvinges alle som følge af modernitetens sociale betingelser (Ibid.: 14, 23). At vælge en livsstil bliver en måde, hvorpå man forsøger at finde sin egen identitet, og en måde at udtrykke sig på. Livsstil konstitueres ifølge Giddens, gennem et enkelt individs rutinerede praksisser. Det være sig fx handlemåder, tøjvaner og spisevaner, der dog er reflektivt åbne for forandringer, idet selvidentitet er af foranderlig karakter (Ibid.: 100). Netop handlemåder er af særlig interesse i forhold til karakteriseringen af

---

<sup>21</sup> Bl.a. på baggrund af globaliseringen.

bestemte livsstilsformer, da specifikke handlingsmiljøer typisk udtrykker den enkeltes livsstil. Men ligesom de rutinerede praksisser er foranderlige for den enkelte, så er livsstilsmulighederne det også, hvilket Giddens forklarer således:

*I en verden bestående af alternative livsstilsmuligheder bliver strategisk livsplanlægning særlig vigtigt. Livsplaner af den ene eller anden slags er ligesom livsstilmønstre noget, der uundgåeligt følger med post-traditionelle sociale former. Livsplanerne er det grundlæggende indhold i selvets reflektivt organiseret bane. (Giddens, 1996: 104)*

Ligesom Giddens, argumenterer Ziehe også for individets forsøg på at navigere i det moderne samfund. Ziehe nævner tre kulturelle orienteringsforsøg, hvormed den enkelte forsøger at kompensere for de mangler, det moderne samfund synes at have givet ham eller hende. Det første orienteringsforsøg kalder Ziehe for *subjektivering*. Her er tale om en søgen efter nærhed, et forsøg på at undgå den samfundsmæssige kulde. Den enkelte tilstræber intimitet, det vil sige så tætte forhold som muligt, inden for de mindste sociale relationer, og er samtidig bundet af en længsel efter ekspressivitet, der betragtes som en måde hvorpå, man kan udtrykke sig autentisk (Ziehe, 2002: 18).

Det andet kulturelle orienteringsforsøg, *ontologisering*, betragter Ziehe som en søgen efter sikkerhed og fast grund. Dette forsøg består i nogle henseender af en optrapning af det første; her er det dog ikke "kulden" man frygter, men derimod tabet af mening (Ziehe, 2002: 19). *Potensering*, som er Ziehes tredje kategorisering, består i en radikaliserings og overskridelse af subjektivering. At potensere vil sige kunstigt at fylde noget med betydning. Det bliver derfor målet for den enkelte at konstruere en bevidst kunstgjort virkelighed, i et forsøg på at holde moderniteten ud, og samtidig udnytte den. Det gælder om at undgå tomheden. Man ønsker i stedet intensitet (Ibid.: 20f).

Giddens udlægning af livsplanernes betydning for selvidentitetens konstruktion, og den vigtige proces det er selv at vælge livsstil, vil jeg i det følgende afsnit forsøge at integrere i mine betragtninger om forståelsen af selviscenesættelsesbegrebet, og dets anvendelsesmuligheder i en musikalsk kontekst. Jeg vil m.a.o. undersøge, hvorfor selviscenesættelse er et så udbredt fænomen inden for underholdningsbranchen, og hvordan dette muligvis er kædet sammen med den måde, hvorpå selvidentitet genereres i

senmoderniteten. Ziehes kulturelle orienteringsforsøg finder jeg også relevante i denne sammenhæng, men vil primært vende tilbage til dem i forbindelse med min analyse af Eddi Reader. Først vil jeg dog, med udgangspunkt i myten omkring selvscenesættelse, anskueliggøre begrebets betydning, og hvorledes det er blevet anvendt på forskellige vis i underholdningsbranchen, inden jeg til slut vil uddybe dets aktualitet i forhold til overstående gennemgang af autenticitet og selvidentitet.

#### **2.2.4. Myten om selvimitation og det at være selvscenesat**

Det at foregive at være en anden person, der igen foregiver at være sig selv, er kendt fra litteraturen inden for mange forskellige kulturer. Som Wendy Doniger forklarer, resulterer det at maskere sig som sig selv/parodiere sig selv, i en foregiven af præcis at være, hvem man er. Hun mener, at den lange tradition af sådanne historier tydeliggør et vist behov hos mennesket for at gøre brug af en maske, til at opdage hvem man er, bag de mange masker man normalt bærer rundt på. Den åbenlyse maske afslører så at sige selvet bag selvet, snarere end at skjule det. En maske kan på den måde hjælpe en til at forstå sig selv, og samtidig fortælle noget om, hvordan man formår at ændre sig mellem de mange *selv* en person har, uden dog at kunne ændre ens person til at være en helt anden (Doniger, 2005: 3).

Tanken bag det at "kopiere" sig selv lægger sig tæt op af den postmodernistiske ideologi, hvor kopien nævnes som mere virkelig end originalen selv, men denne påstand finder Doniger dog ukorrekt. Nedenstående citat bekræfter hvorfor og anskueliggør samtidig Donigers holistiske opfattelse af selvimitation, som en konstruktion af selvet i form af et Zen-diagram:

*The great insight that postmodern writers pride themselves on having discovered - that the copy is more real than the original - is itself nothing but a copy, a reinvented wheel.*

(Doniger, 2005: 4)

Donigers pointe med et Zen Diagram som metafor for selvimitation skal forstås på den måde, at de mange masker/*selv* et menneske bærer rundt på, alle er i kontakt med hinanden, og alle er ligeberettiget. Ingen af dem kan siges at være original eller kopi, men tilsammen udgør de en

forståelse af det hele menneske. Hun sammenligner også denne opfattelse med strukturen af et løg, hvor alle ringene tilsammen er med til at konstruere dets form. Denne anskuelse ligger også til grund for hendes forståelse af selve myteformen, som en slags selvimitation der efterligner tidligere myters genrer, og på denne måde kommer til at fremstå som et hjul af genopfindelser (Ibid.: 4).

Doniger nævner mange eksempler på, hvorledes selvimitation har gjort sig gældende i det 20. århundredes film<sup>22</sup>, men det interessante for mig er, hvorledes det også bliver aktuelt udenfor filmens verden, når grænselandet mellem virkelighed og fantasi udviskes. I den forbindelse nævner Doniger eksempler på film, der skildrer skuespillere, som transformeres til at blive den karakter de spiller, eller skuespillere, der giver sig ud for at være deres *on-screen* karakter, mens de befinder sig *off-screen*. Hun gør opmærksom på, at individer ofte er drevet ud i brugen af selvparodiering gennem presset fra deres publikums forventninger. Det gælder både den måde, skuespilleren forventes at spille på, men også det billede, deres fans har af dem som "privatpersoner", når de optræder i det offentlige rum (Ibid.: 12). Det er således interessant, om man i virkeligheden kan tale om at være naturlig. Doniger pointerer her, at vi i forsøget på at være naturlige ofte vil imitere, hvad vi forbinder med det, at være naturlig, hvilket igen vil være det, kunsten har lært os at se som naturligt (Ibid.: 17). Denne påstand må siges at være aktuel i forbindelse med de mange reality shows, der i den senere tid har været vist på TV (*Robinson, Americas Next Top Model, Big Brother* etc.), hvor personer foregiver at leve et "normalt" liv med kamera som skjult observatør. Hvornår ved vi med sikkerhed, at de opfører sig som sig selv, og hvilket selv? "*The hall of mirrors is truly bottomless*" (Ibid.: 22).

Doniger mener ikke, at vi altid selv er bevidste om, hvornår vi engagerer os i selvparodi. vi bevæger os hele tiden mellem det ikke-selvbevidste og bevidste forsøg på at give folk der kender os den version af os selv, som de forventer i privat eller offentlig regi. M.a.o. er vores selv flydende, i konstant bevægelse, og defineres i relation til andre (Ibid.: 204).

Til trods for Donigers hovedpointe, om at vi, selvom vi ofte forsøger at foregive, at vi er en anden, alligevel ender med at foregive at være os selv (Ibid.: 207), så redegør hun dog for, at der findes flere positive varianter af selvimitationsmyten. Disse tilbyder nogle "redningslemme", såkaldte *loopholes*, hvormed vi vil have mulighed for at afvige fra den cirkulære fælde, hvilket derfor heller ikke får det at foregive at være en anden til at klinge negativt.

---

<sup>22</sup> Som er hendes primære formål med bogen "*The Woman Who Pretended to Be Who She was*".

Her nævner jeg blot nogle af dem:

- ❖ *Loophole 1*: Selvom vi i vores forsøg på at "flygte" fra os selv, evindeligt vil vende tilbage til vores udgangsposition, så kan vi her finde det, vi netop forsøgte at opsøge i vores forgæves søgen væk fra os selv. Det *selv*, vi vender tilbage til, er ikke det samme *selv*, som da vi startede (Doniger, 2005: 207f).
- ❖ *Loophole 4*: Erkendelse af, at masken måske kan virke mere levende end ansigtet i sig selv. Gennem det, at maskere sig som sig selv, kan man opnå en dybere forståelse af sig selv (Ibid.: 213).
- ❖ *Loophole 8*: At maskere sig som sig selv kan enten afsløre eller skjule sandheden, og begge har deres nytte (Ibid.: 220).

Doniger forelægger imitation, som en bevidst/ubevidst proces vi dagligt må gøre brug af, for at navigere mellem de forskellige miljøer, vi bevæger os i, og for samtidig at forstå os selv som hele mennesker. På mange måder virker denne argumentation identisk med Giddens og Ziehes uddybelse af individets behov for konstant at være selvrefleksiv i forsøget på at tilpasse sig bestemte sociale miljøer, og for at få en større selvforståelse. Donigers idé om konstruktionen af selvet som et Zen Diagram, med dets utal af muligheder og forgreninger, åbner op for nyfortolkninger af os selv som personer, og dermed en dybere forståelse af hvem vi er. Hun nævner samtidig, at det er en menneskelig tendens at søge efter det "rigtige" *selv*. *Hvem er jeg? Hvor er jeg på vej hen i livet? Hvad er mine inderste ønsker?* Men der findes intet central *selv*. Der er altid et nyt *selv* bag det vi besidder i nuet, og de interagerer med hinanden på kryds og tværs (Ibid.: 204). Det er med mennesket, som med Pandoras æske: for hvert lag man åbner, er der blot et nyt, og stort set identisk lag. Således synes det yderste og inderste lag ens; alle lagene og alle maskerne er lige virkelige (Ibid.: 229).

*Putting on a mask gets us closer to one self and farther from another, and so does taking off the mask. Since every lie covers up a truth, a series of masks passes through a series of lies and truth. Perhaps, then, the best bet is to wear as many as possible, and realize that we are wearing them, and try to find out what each one conceals and reveals*

(Doniger, 2005: 231)

Det Doniger mener man kan lære af myterne, og som hun også selv har fundet aktuel inden for hendes film- og filmskuespiller(inde)research er, at det at maskere sig ikke nødvendigvis skal ses som en negativ flugt fra os selv, eller som et forsøg på at gemme vores "virkelig" jeg. For et sådant eksisterer ikke. De masker vi bærer, er alle dele af de mange *selv* vi indebærer, og vi må selv lære at navigere mellem de mange forskellige lag. Hendes pointe er derfor, at vi i stedet for at dyrke denne søgen skal acceptere, at vi er en konstruktion af mange *selv*. Vi bør være bevidste om dem, bruge så mange som muligt, og finde frem til hvad de hver især afslører eller gemmer, så vi kan drive så meget nytte af dem som muligt.

#### *2.2.4.1. Image og live-performance*

Som jeg tidligere har været inde på, er kommunikationen fra kunstner til publikum af stor betydning for, hvorvidt vi som publikum opfatter kunstneren som autentisk i sin performance, og givetvis også som person. Publikums oplevelse af en musikers performance, tilfører puslespillet flere brikker i vores forsøg på at danne os et indtryk af kunstnerens konstruktion. Det er naturligt, at man som publikummer bliver nysgerrig efter at vide mere om den enkelte kunstner, hvis en sådan har fanget ens interesse. Er der tale om en musiker, specifikt en sangerinde som det gør sig gældende i mit speciale, vil der være flere aspekter, hvorved en sådan information indfanges. Her tænker jeg både på musikerens ageren på scenen, i offentligheden, i privatsfæren, og i selve den musik der videreformidles. En musikers autenticitet genereres altså ikke kun ud fra en musikalsk kontekst, men også i vores opfattelse af musikerens mange *selv*. Musikalske genrer og stilarter er ofte tilknyttet et bestemt image, en ideologi etc., og der kan derfor indirekte eksistere diskurser for, hvorledes man går klædt, taler, agerer m.m. Hos en gangsterrapper, hvor *street credibility* og en generel signaleringen af at være fra et hårdt miljø er at foretrække, vil en fritidsbeskæftigelse som balletdanser således ikke gå hånd i hånd. Det forklarer måske også hvorfor Martin Jakobsen med kunstnernavnet MC Rainbow, der udgav sig for at være homoseksuel i rappermiljøet for en dag, fik stor medieomtale pga. hans forfejlede forsøg på at blive accepteret i det danske rappermiljø. Dette forsøg var meget kortvarig og uden dokumentation, og skabte mest omtale i kraft af, at han formåede at snyde pressen med sin falske identitet, end det at han ønskede at

skabe opmærksomhed omkring rapper vs. homoseksualitetsproblematikken.<sup>23</sup> Ikke desto mindre er denne historie med til at bekræfte, hvorledes ikke kun musikken har betydning for, hvorfor vi finder en musiker troværdig, men også personen bag kunstneren. Man kan således tale om tre forskellige begreber der hver repræsenterer et *selv*, og som kan opfattes som den sammensatte konstruktionen af en stjerne: *personen*, *persona* og *image*.<sup>24</sup> De tre begreber skal forstås på følgende måde:

- ❖ *Personen*; den man er privat.
- ❖ *Persona*; den der fremtræder i sangene - der kan således optræde flere.
- ❖ *Image*; billedet af stjernen der fremtræder i medierne.

De tre *selv* fungerer ikke uafhængigt af hinanden. De optræder både enkeltvis, men ofte også i symbiose med hinanden. For at eksemplificere hvorledes de fungerer i praksis og interagerer med hinanden, vil jeg kort referere til Eminems sang *Stan*<sup>25</sup>. Inden for *rap*stilartern bliver der ofte "leget" med selviscenesættelse, da man både via musikvideoer, live *battles* m.fl. forsøger at overgå hinanden i selvophøjelse (fleste penge, damer etc.), tragiske skæbner (hård opvækst etc.) og det at "disse" (nedgøre) hinanden (Gravesen og Knakkegaard, 2003: 1480f). Man forsøger at få rapperen til at fremstå på en helt bestemt måde, at overspile nogle karaktertræk og nedtone andre, så man formår at skabe mest mulig integritet hos sit publikum. I Eminems sang/musikvideo *Stan* optræder et komplekst netværk af både intertekstuelle referencer, remediering og hypermedialitet i sammenhold med trekantskonstruktionen *personen*, *persona* og *image*. For at iscenesætte sit univers, sætter Eminem faktiske og fiktive relationer i spil med hinanden. Der opstår således flere trekantsrelationer mellem de forskellige karakterer i historien og Eminems eget liv (Dyndahl, 2003: 28f). Det mest interessante er her, at versene, der rappes af Eminem, gestalter flere karakterer, hvilket giver historien den komplekse struktur. Her er det relationen mellem Stan (*persona*), den hengivne/besatte fan, og hans ambivalente forhold til sit idol Slim Shady (*Image*) spillet af Eminem (*personen*), der er det interessante. Selvom Stan i musikvideoen

---

<sup>23</sup> <http://danskrap.dk/index.php/dansk-nyhed/4750-bosse-rapper-springer-tilbage-i-skabet-det-hele-var-et-mediastunt>

<http://www.bt.dk/kendte/homo-rapper-tog-roeven-paa-tv-2>

<sup>24</sup> Følgende er hentet fra en musikhistorisk forelæsning ved Martin Knakkegaard på Aalborg Universitet.

<sup>25</sup> Her er fortsat tale om en rapper, som i overstående eksemplificering.

ikke spilles af Eminem selv, så er alle karaktererne fremstillet ved hjælp af hans vokal, og på baggrund af semibiografiske fortællinger og intertekstuelle referencer til nogle af Eminems karakterer fra tidligere sange. Eminem optræder i denne musikvideo både i kraft af Stans stemme, Slim Shadys stemme og visuelle figur, og som Eminem gennem diverse tv-optagelser fra det virkelige liv.<sup>26</sup>

Det er ikke første gang Eminem iscenesætter "faktionsfigurer"<sup>27</sup>, sammensat af faktiske og fiktive biografiske træk (ibid.: 29). Det er nærmere blevet et af hans varemærker, der er med til at udviske skellet mellem de mange *selv* Eminem "bærer" rundt på, og som samtidig kan skabe en vis mystik omkring hans person.<sup>28</sup> Eminems selviscenesættelse er et eksempel på, hvorledes denne konstruktion kan strækkes til det yderste, og, i Doningers forstand, anvendes med succes.

Men det er ikke kun ved hjælp af sangens fortællerstruktur og eventuelle musikvideo, at en kunstners mange *selv* kan komme i spil. Frith nævner netop en *live-performance* som uundgåelig i denne henseende:

(...) *all live performance involves both spontaneous action and the playing of a role* (Frith, 1996: 207).

Det er svært, at forestille sig, at en musiker der optræder *live* vil agere som i sin egen privatsfære. Selv er vi, som ganske almindelig mennesker, vant til at påtage os en rolle når vi bevæger os fra ét miljø til et andet. Vores rolle defineres ofte i vores interaktion med andre. Selv musikere der forsøger at være spontane på scenen, m.h.t. sætliste, *small talk*, koreografi etc., må nødvendigvis have nogle faste rammer for at få et sådant arrangement op at køre, og her spiller den påtagede rolle sandsynligvis en betydning. Ydermere vil en sanger f.eks. også skulle involvere sig i en dobbelttydig ageren i form af stjerneimaget, og den karakter der skal formidles i sangen (Frith, 1996: 212). I sidstnævnte tilfælde kan man tale om samme proces, som en skuespiller må gøre brug af i sin fortolkning af en specifik karakter.

---

<sup>26</sup> Se video ved hjælp af følgende link: <http://www.youtube.com/watch?v=gOMhN-hfMtY>

<sup>27</sup> Det gør sig bl.a. også gældende i filmen *8 Mile*.

<sup>28</sup> Ligeledes gælder det Michael Jackson, der i dokumentaren "*Living with Michael Jackson: A Tonight Special*" (fra d. 25. februar 2003. Instruktør: Julie Shaw) ikke lagde skjul på at han dyrkede det at være mytisk, netop fordi det solgte albums og gjorde ham interessant.



#### 2.2.4.2. At forblive en interessant kunstner

Når man i sin undersøgelse tager udgangspunkt i en sangerinde, som jeg har valgt at gøre, er det interessant at se på, hvilke faktorer der kan være med til, at sangerinden fastholder et publikum. Det behøver ikke nødvendigvis være det samme publikum, da der intet er til hinder for, at den musik man producerer gennem karrieren, vil appellere til forskellige målgrupper<sup>29</sup>, men snarere det, at man formår at blive ved med at leve af at spille musik, da man til stadighed er interessant for et publikum. Sheila Whiteley, gør i sin bog *"Too Much Too Young: Popular Music, Age, and Gender"*, opmærksom på, at sangerinder i rigt omfang lider samme skæbne som skuespillerinder, der må se sig forbigået, når de når en alder omkring de 40 år. Det er således ofte mænd der forbliver interessante i underholdningsbranchen, da der ikke på samme måde, som hos kvinder, ligger nogle samfundskulturelle baggrunde for, at den fysiske tiltrækningskraft mindskes, selvom aldringstegn indfinder sig (Whiteley, 2005: 186). Jeg vil ikke gå yderligere i dybden med denne problematik, men i stedet fokusere på, hvilke ting man evt. kan gøre for at modarbejde denne tendens.

Selvom tendensen har været, at mænd i langt højere grad formår at forblive interessante i filmbranchen end kvinder, så er der inden for nyere tid sket en mindre udvikling i den anden retning. Her vil jeg kort referere til Karen Hollingers casestudie af skuespillerinderne Meryl Streep, Susan Sarandon, Jodie Foster, Angela Bassett og Gwyneth Paltrow i bogen *"The Actress – Hollywood Acting and the Female Star"*<sup>30</sup>, hvor hun beskæftiger sig med kvinder, der formår at forblive interessante inden for filmbranchen. Hos Hollinger taler bl.a. om det at være *Actor-auteur* dvs. at man selv tager del i selve filmprocessen, og på denne måde engagere sig i mere end "blot" det at gengive replikker og fortolke karakteren. Det kan eksempelvis være, som i Meryl Streeps tilfælde, at influere det overordnede design af den film man medvirker i<sup>31</sup>, eller ind imellem kræve, at filmen imødekommer ens *screen persona*<sup>32</sup>. Ydermere kan man være med til at konstruere sit eget image på lige fod med bl.a. manageren, ved fx at tage aktiv del i udviklingen af sine PR-kampagner, eller omhyggelig "vælge" de filmroller der er med til at signalere det karaktertræk man ønsker.

---

<sup>29</sup> Som det eksempelvis har gjort sig gældende hos Madonna.

<sup>30</sup> Der på mange punkter kommer frem til de samme ting, som Whiteleys casestudie.

<sup>31</sup> Omskrive sin monolog, improvisere, deltage aktivt i instruktionen eller manuskriptforfatningen

<sup>32</sup> Den *persona* man som oftest portrætteres som, i de film man medvirker i (hvis man da kan tale om en sådan). Det kan fx være: sympatisk kvinde, pæn pige, *bad girl*, skurk etc..

Hollinger argumenterer for, at disse ting har været afgørende for at Streep i en alder af 60 år (2009), stadig formår at gøre sig gældende inden for filmbranchen, og nu også har fået et "ekstra" publikum, i kraft af den yngre generation, der har ladet sig "rive" med af film som eksempelvis *Mamma Mia*, 2008 (Hollinger, 2006: 94ff).

I Whiteleys casestudie af de tre sangerinder: Kate Bush, Tori Amos og Björg, er hun inde på mange af de samme faktorer. Selvom det er med popmusikken som udgangspunkt, finder jeg mange af hendes argumenter brugbare inden for de fleste musikgenrer. I alle tre sangerinders tilfælde, har de gennem deres karriere taget større del eller fuld kontrol over deres egen produktion, således at de ikke kun agerer som *singer-songwritere*, men er med i hele tilblivelsesprocessen. Björg har ydermere formået at omstrukturere sit eget image undervejs i sin karriere, og samtidig engageret sig i musikalske genrer så forskellige som kammermusik og techno, hvilket har resulteret i, at hun har formået at forblive *in* i en popmusikverden, der konstant jonglere med hybriditet og foranderlighed (Whiteley, 2005): 190). En anden kunstner, der har gjort foranderlighed til sin levevej, er Cher<sup>33</sup>, der med sine mange parykker og udklædninger, har formået at fremstå som et unikt pop-ikon, og på denne måde blevet eksempel på, hvordan en ældre kvinde kan fortsætte en succesfuld musikalsk karriere. I hendes tilfælde har dét at vedblive med at skabe nyhedsinteresse, identificere sig med en nutidig sound (ligesom Madonna), fortsætte med at tourné, og sidst men ikke mindst, engagere sig i teater/film, været af afgørende betydning for hendes langvarige karriere (Ibid.: 194f). Whiteley understreger også at man, hvis man fortsat vil gøre sig gældende inden for musikerbranchen, ikke kommer udenom, at tidligere tiders succeshits er af ligeså stor betydning som det at skifte retning og være foranderlig (Ibid.: 183). Ens fortsatte succes afhænger derfor af begge faktorer. Dette stemmer i Readers tilfælde, godt overens med hendes fans forventning om altid at høre sangen *Perfect*<sup>34</sup> til hendes *live*-koncerter.

---

<sup>33</sup> Som Whiteley kortvarigt beskæftiger sig med.

<sup>34</sup> Succeshittet med Fairground Attraction fra 1988.

### 2.3. Afrundende om autenticitet, selvidentitet og selvscenesættelse

Med min undersøgelse og diskussion af begreberne *autenticitet*, *selvidentitet* og *selvscenesættelse*, har det været mit mål at finde frem til, hvad der ligger bag ved en musikstjernens konstruktion. Kommunikationen mellem kunstner og publikum er en afgørende faktor i skabelsen og forståelsen af stjernekonstruktionen. Her får autenticitetsbegrebet en vigtig rolle, idet man kan betragte dette som det usynlige bånd, der fastholder en publikummers interesse for en given kunstner, og som samtidig er til genstand for en konstant vurdering samt be- og afkræftelse. Til trods for forskernes forskellige måder at angribe definitionen af autenticitet på - i en musikalsk kontekst - så blev det klart for mig, at der findes en nogenlunde fælles forståelse af begrebet. Her tænker jeg på det, at autenticitet ikke kan siges at være iboende musikken, og at der ligeledes foreligger bestemte diskurser og konventioner for, hvordan vi som publikummer bedømmer en musik og kunstner. For at finde frem til, hvilke processer der ligger bag disse autenticitetsvurderinger, fandt jeg det nødvendigt at undersøge, hvorledes vi som individer forholder os til os selv, og hvordan meningsdannelser har betydning for vores selvopfattelse. Her gav Giddens argumentation om øget selvrefleksivitet og livsplanernes betydning for selvidentitetens konstruktion, samt Ziehes kulturelle orienteringsforsøg indsigt i, hvorfor vi som individer har behov for at udtrykke os. Disse betragtninger stemte i øvrigt godt overens med Donigers anskuelser om selvscenesættelse, hvor hun pointerer, at vores foregiven af at være en anden end den vi i virkeligheden er, bunder i en bevidst/ubevidst proces vi dagligt gennemgår, i vores navigation mellem de forskellige miljøer vi bevæger os i, og for samtidig at forstå os selv som hele mennesker.

Ud fra overstående betragtninger, mener jeg at have dannet et godt fundament for at undersøge, om Eddi Reader gør brug af selvscenesættelse, og hvilken betydning det kan have i forhold til hendes musikalske karriere.

Jeg har en formodning om, at det at forblive en succesfuld sangerinde er afhængig af flere forskellige faktorer, man selv kan have indflydelse. Jeg vil derfor i næste del af opgaven skitsere hvilken analytisk tilgang jeg ønsker at gøre brug af i analysen, for at kunne belyse de måder hvorpå Reader selv har været med til at skabe sit eget image, og hvorfor hun sandsynligvis har haft succes

med den musik hun udøver. Herunder vil jeg samtidig kort berøre genreproblematikken, da det har betydning i forhold til min inddeling af Readers musikalske solokarriere.

### 3. Analysemetode

Med dette afsnit ønsker jeg at anskueliggøre anvendelsen af min valgte teori. Jeg har i udarbejdelsen af min analysemetode lagt vægt på inddragelsen af både det musikalske og det sociokulturelle i én og samme analyse, da jeg mener, de supplerer hinanden og derved vil resultere i en helhedsanalyse, der favner bredere og mere dybdegående, i forhold til det emne jeg beskæftiger mig med.

For at belyse om Eddi Reader har iscenesat sig selv, og hvilken sammenhæng det kan have haft med hendes musik, finder jeg det naturligt først at undersøge hendes musik ud fra et genremusikalsk perspektiv, da det er min overbevisning, at hun gennem tiden har bevæget sig fra én musikalsk retning til en anden. Inden jeg vil komme nærmere ind på, hvorledes jeg vil forholde mig til selve analysen, vil jeg kort diskutere begrebet genre, da det i sin anvendelse kan være et problematisk prædikat. Jeg føler mig derfor nødsaget til at anskueliggøre begrebet i forhold til den kontekst jeg vælger at bruge det i.

#### 3.1. Genreproblematikken

Diskussionen, om hvorledes populærmusikken skal kategoriseres og benævnes, er ikke ny og er stadig genstand for diskussion i akademiske kredse, såvel som musikjournalistiske (Krogh, 2006: 17). Der eksisterer mange indfaldsvinkler til måden, hvorpå en kategorisering kan anskues, og netop derfor er det et problematisk genstandsfelt.

En genreteoretisk refleksion optræder ofte som led i en populærmusikalsk relateret undersøgelse. Dette skyldes, at genrebegrebet er af vigtig betydning i vores forståelse og omgang med populærmusikken (Ibid.: 17), og det har derfor direkte eller indirekte indflydelse på den måde, vi betragter musik.

En af de forskere, der har forsøgt sig med teoretiseringer omkring genrebegrebet, er Franco Fabbri. I sin artikel fra 1981 "*A theory of musical genres: Two applications*" redegør Fabbri for, hvorledes genrer kan defineres ud fra bestemte genreregler:

*A musical genre is 'a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules'. (Fabbri, 1981: 1)*

Udgangspunktet for denne teoretisering ligger i en musikalsk analyse af den italienske *Canzone*.<sup>35</sup> Analysedelen er opdelt i først en synkron analyse af de genrer, der kan siges at høre ind under den italienske *Canzone*, dernæst en diakron analyse af en af disse subgenrer *Canzone d'autore*.

I enhver form for genre eksisterer der nogle "hyper-rules", dvs. nogle regler der er vigtigere end andre (Fabbri, 1981: 3). At nogle genrer eksisterer i længere tid end andre, skyldes således, at de har et rigere indhold af komplekse regelsæt (Ibid.: 7).

De forskellige genrer kan som nævnt indeholde flere subgenrer. Fabbri's overvejelser omkring definitionen af subgenrer er interessant. For ham er det overskridelsen af gamle etablerede regler, der er det centrale. Han mener, at det er sådanne overskridelser, der påbegynder skabelsen af den nye genre, og etableringen af denne sker så, når de musikalske begivenheder bliver forudsigelige (Ibid.: 6).

Fabbri's anskuelse af, at genrer er defineret af nogle socialt accepterede regler, der eksisterer i kraft af nogle regelsæt, og som kan "indeholde" flere subgenrer, bidrager, for mig at se positivt til det at anskueliggøre genrebegrebet. Jeg er dog enig i Mads Kroghs ("*Fair nok, vi kalder det hip hop og retfærdiggør det med en anmeldelse*"<sup>36</sup>) kritik af Fabbri's redegørelse af forholdet mellem genrer og musikkultur. Det tydeliggøres ikke, hvordan Fabbri's regler anerkendes som regler, hvordan de omsættes i praksis, og hvordan det foregår, når de enkelte regler overskrides i skabelsen af nye genrer (Krogh, 2006: 23f). Min betydeligste kritik ligger dog, ligesom hos Krogh, i det, at hans inddeling af genrer virker determineret og lukket. Hans opsætning af regelsæt giver for mig at se ikke plads til den mangfoldighed, der er at finde i selve musikken. I stedet skulle man måske snarere tale om stilelementer, der jo ikke nødvendigvis kun optræder inden for én genre. Et musikalsk *cross over* behøver ikke partout at betyde skabelse af en ny genre.

Ydermere finder jeg det tvivlsomt, hvorvidt genrer kun opstår på baggrund af overskridelsen af gamle regelsæt. I situationer, hvor melodier og deres eventuelle tekst er overleveret på baggrund af tradition eller fortællinger – som fx mundtligt overleverede sange – får regelsæt ikke nødvendigvis en

---

<sup>35</sup> Den italienske pendant til den franske *Chanson*. Betegnelsen for en italiensk lyrisk sang (Gravesen og Knakkegaard, 2003: 958).

<sup>36</sup> Mads Kroghs ph.d. afhandling fra 2006.

afgørende betydning. Ligeledes kunne det være tilfældet med den musik, der synes at bevare sin eksistens på baggrund af dens konvention – man kunne i denne sammenhæng forestille sig en radiogenre som fx *Dansktoppen*.

At Fabbri definerer genrer i form af afgrænsede regelsæt giver også en anden problematik, idet man fuldstændig overser lytterens anskuelse af musikken, samt genrers musikkulturelle og sociokulturelle betydning. Her tænker jeg på det, at musik sandsynligvis ikke opleves ens af forskellige lyttere. Her hjælper musikalske regelsæt ingenting, omend man selvfølgelig skal have noget at navigere ud fra. Som jeg tidligere har nævnt i afsnittet *Second Person Authenticity*<sup>37</sup>, er rockgenren en af disse faldgrupper. Der er til stadighed stor uenighed om, hvad der karakteriserer rockmusikken. Det gælder både for forskere, radiostationer, journalister m.fl.. Rockens musikkulturelle og sociokulturelle betydning har ganske enkelt ændret sig over tid, hvilket betyder, at der er mange forskellige definitioner af genren. Denne rockgenrediskussion tydeliggør præcis, hvor vigtig et genreprædikant er i forhold til lytteprocessen, idet den bruges som en indirekte musikalsk referenceramme i bl.a. musikjournalisters, men også helt "almindelige" menneskers bedømmelse af musik (Krogh, 2006: 25). Overstående pragmatiske tilgang (lytteprocessen) illustrerer i stedet, hvorledes Simon Friths noget anderledes definition af genre skal forstås.<sup>38</sup> Til forskel fra Fabbri, virker Friths tilgang mere åben, idet han ser genre som noget, der konstant er i forandring, og som videreudvikles på baggrund af publikums perception af den. Genre er for Frith noget, der bruges i forskellige sammenhænge og med forskellige formål. Det er i selve praksissen, det at bedømme populærmusikkens værdier, at denne inddeling af genre opstår (Frith, 1996: 75). Han beskæftiger sig specifikt med salgsprocessen som en af de faktorer, der er med til at definere genre. Selve salgsprocessen karakteriserer de brugssammenhænge i musikkulturen, som genre genereres ud fra. Ydermere spiller musikjournalistikken, for ham at se, en vigtig rolle i et musikideologisk perspektiv, idet den er med til at skabe en fælles forståelse af genre ud fra sammenhængen mellem anvendelsen af et bestemt genrebegreb og beskrivelsen af den givende musik(kultur) (Frith, 1996: 84ff).

På baggrund af overstående diskussion finder jeg det derfor relevant at anvende stilistiske begreber, når jeg vil beskrive enkelte musikstykker fra Readers karriere, da jeg mener, at

---

<sup>37</sup> Jf. *Second Person Authenticity* s.17

<sup>38</sup> Genreproblematikken berøres i Friths kapitel *Genre Rules ("Performing Rites")* i forbindelse med undersøgelsen af værdier og vurderingsprocesser i populærmusikken.

jeg på den måde kan være mere specifik og konkret i min analyse med hensyn til det musikalske udtryk. Da genrebegrebet kan gå på tværs af stilistiske og historiske skel og samtidig ofte bruges kategorialt ud fra bestemmelser af bl.a. æstetik, socialitet, aktualitet og med inddragelse af receptions- og formidlingsform (fx musikvideo (Gravesen og Knakkegaard, 2003: 1108f)), finder jeg i stedet genrebegrebet nyttigt som en overordnet gruppering af de to musikalske perioder, som jeg mener, gør sig gældende hos Reader. Her tænker jeg specifikt på pop<sup>39</sup>- og folkgenren. Dette betyder ikke, at musikken ikke til tider bevæger sig i andre retninger, men overordnet set, mener jeg, at der er tale om en rød tråd, der binder musikken sammen i hver af de to perioder. Pop- og folkgenreprædikamentet skal ikke forstås som fastlåste og determinerede begreber, for der kan uden tvivl argumenteres for, at al Readers musik bevæger sig inden for popgenren. De to hovedgenrer, jeg gør brug af, skal i stedet betragtes som et musikalsk centrum, hvorfra Readers musik bevæger sig. Disse to musikalske udgangspunkter skal ikke kun ses i et musikanalytisk perspektiv, men også ud fra den måde Readers musik betragtes af massemedierne på, og samtidig i forhold til hendes måde at selviscenesætte sig på. Jeg vil derfor, på baggrund af min genremusikalske inddeling af Readers musik, anvende begreberne: pop-orienteret periode og folk-orienteret periode, når jeg finder det aktuelt at referere til disse.

### 3.2. Sociokulturel- og musikalsk analysemetode

Som jeg beskrev i indledningen til analysemetodeafsnittet, finder jeg det vigtigt i forhold til min analyse at favne både det sociokulturelle og musikalske aspekt. Igennem min analyse vil jeg undersøge, hvilke tilgrundliggende faktorer Eddi Reader kan have for at iscenesætte sig selv, hvordan en sådan selviscenesættelse manifesterer sig, og hvorledes dette kommer til udtryk i hendes musik.

I den forbindelse finder jeg Richard Middletons bog "*Approaches to Textual Analysis in Popular Music*" anvendelig. Middleton forsøger, med udgangspunkt i to stykker musik<sup>40</sup>, at forene musik- og kulturanalyse. Hans teoretisering omkring en sådan analyse, tager sit afsæt i en undersøgelse af

---

<sup>39</sup> Med begrebet *pop* mener jeg den gængse forståelse af popmusik, med sin simple, pæne og udglattende musikstil, og vokalen i centrum (Gravesen og Knakkegaard, 2003: 1465f). <http://da.wikipedia.org/wiki/Popmusik>

<sup>40</sup> En analyse af Madonnas *Where's the Party* og Bryan Adams (*Everything I Do*) *I Do it for You*.



begrebet gestik. Hans pointe er, at den måde hvorpå vi føler og forstår lyde er organiseret gennem former, som synes sammenlignelige med kropssproget (Middleton, 2003: 105). Dette bygger han på flere undersøgelser lavet af musiketnologer, der har fundet frem til en sammenhæng mellem spektrummet af strukturelle niveauer i musikken og et tilsvarende somatisk spektrum. Disse relateres til hinanden ved hjælp af et hierarkisk "træ". Her nævner Middleton specifikt en undersøgelse af den polycentriske natur i Afrikansk musik, hvis *dansesmoves*, udgående fra forskellige kropsdele, associeres med forskellige komponenter i den rytmiske struktur (Ibid.: 109). På denne måde forsøger han at fremvise eksempler på, hvorledes vores oplevelse af visse musikalske elementer også opleves kropsligt.

I hans to musikalske analyser retter han fokus på det, der falder ham i ørene/øjnene som basale gestikulerende momenter. Han undersøger bl.a. tekstur, *groove*, akkordsekvenser, vokalt ambitus, og sound. Disse observationer inkorporerer han i et todimensionelt diagram<sup>41</sup> for på den måde at illustrere, hvorledes mønstre i musikken hænger sammen med kropslige udtryk/bevægelser. Her kan fx nævnes den gennemgribende bueformede vokalintonation i Bryan Adams sang (*Everything I Do I Do It for You*<sup>42</sup>, der er typisk for ballader, og ifølge Middleton signalerer en kropslig og psykologisk "rækken ud" og derefter tilbagevenden til sikkerhed "(...)the Self's own little World" (Ibid.: 113). Det samme gælder for den megen brug af rumklang, der benyttes i Adams ballade – og i mange andre numre i denne genre – hvilket giver en association af det musikalske univers, som noget der "kommer ud" og omsvøber lytteren (Ibid.: 116).

De gestikulerende udtryk Middleton taler om, må ikke forstås således, at det er de eneste betydninger af værdi. De bibetydninger, der er tilknyttet musikken og performance, er mindst ligeså vigtige (Ibid.: 116). Han gør samtidig klart, at gestik og bibetydninger – primære og sekundære meninger som Middleton også kalder dem – ofte er i tæt relation, og derfor overlapper hinanden (Ibid.: 116f).

Jeg vil ikke uddybe Middletons artikel yderligere, da det primært er hans generelle idé om at forene en musik- og kulturanalyse, og ikke udelukkende hans fremgangsmåde i forsøget på at forene de to - "*Bridging the Gap*" (Ibid.: 104) – jeg finder interessant. Hans analysemetode finder jeg dog brugbar i min analyse af to specifikke sange af Eddi Reader, særligt i forbindelse med en

---

<sup>41</sup> Selvom hans umiddelbare holdning er, at et tre-dimensionelt diagram på mange måder ville være mere fyldestgørende (dog lader det sig ikke gøre i hans artikel).

<sup>42</sup> Se bilag nr. 2 for Middletons todimensionelle skema af Bryan Adams (*Everything I Do I Do It for You*).

sammenligning af sangenes musikvideoer. Her tænker jeg på, hvorledes musikkens udtryk og gestik fungerer i forhold til det performative aspekt i musikvideoen, og dennes filmiske univers. Ved at nærstudere det musikalske og performative univers i en musikvideo fra hver af de to tidligt forskellige perioder, forventer jeg at kunne finde frem til nogle konkrete forskelle i det udtryk, der gør sig gældende hos Reader. Dette vil igen kunne fortælle mig noget om, hvordan Reader fremstiller sig selv, og hvorledes nogle udtryk har ændret sig over tid, mens andre er forblevet identiske.

Til slut vil jeg opsummere, hvilke andre specifikke genstandsfelter jeg vil beskæftige mig med i min analyse, inden jeg, for overskuelighedens skyld, fremstiller en analysemodel. Skemaet skal illustrere, hvordan jeg kombinerer en musikanalytisk og sociokulturel analyse. Derudover tilføjer jeg endnu et aspekt, idet dele af analysen fungerer som en parallelanalyse, hvor hver af de to perioder sættes i forhold til hinanden.

Mit analytiske fundament vil hvile på tre forskellige perspektiver. Disse vil i sin helhed være med til, at jeg får belyst problemstillingen på en så nuanceret måde som muligt:

- ❖ *Socio-kulturelt perspektiv*: Dette felt søger at afdække "værkets"<sup>43</sup>/en given performance status i en socio-kulturel og ideologisk forståelsesramme. Det er her forventningen om, at noget er autentisk, opstår.
- ❖ *Strukturelt perspektiv*: Dette felt søger at afdække rent musikinterne forhold. Hvordan musikken er "skruet sammen", og hvordan den fremføres.
- ❖ *Fortolkende perspektiv*: Dette felt søger at afdække, hvordan det enkelte "værk"/en given performance placeres inden for stil og genre som diskurs. Det er her de musikinterne forhold fortolkes og tildeles mening i forhold til den kontekst, der arbejdes ud fra.

De tre perspektiver, beskrevet ovenfor, vil i hver analyse alle være i spil i mere eller mindre grad. Efter en mindre metodebeskrivende gennemgang af mine fire analyseafsnit (se næste side), vil jeg forsøge at illustrere, hvorledes disse passer ind under de tre perspektiver (se illustration s.52). Tre

---

<sup>43</sup> Fx en bestemt udgivelse, et stykke musik etc.

af mine analyseafsnit vil jeg på forhånd formode, passer nogenlunde lige meget ind under hver af de tre perspektiver (placeret midtfor i cirklen), mens jeg finder det fjerde afsnit mest relevant i forhold til det *Socio-kulturelle*- og *Fortolkende* perspektiv.

Det er vigtigt for mig at gøre klart, at den grafiske fremstilling kun er tilnærmelsesvis, og ikke skal forstås som absolut. Den skal blot fungere som en hjælp til at anskueliggøre min analytiske fremgangsmåde. Endvidere er det vigtigt at nævne, at mine perspektiviske forståelsesrammer fungerer cirkulært, hvilket betyder, at de tre kategorier skal ses som sammenhængende og overlappende.

Skematisk ser min analyse således ud:

## **Analyseafsnit**

### **Readers musik (en inddeling i to perioder)**

Med udgangspunkt i en gennemgang af det musikalske udtryk (herunder bl.a. instrumentering, sound og stil), ønsker jeg at belyse nogle karakteristika for Readers musik, som jeg forventer, vil retfærdiggøre opdelingen i to genremusikalske centre, som Readers musik udgår fra. Jeg vil i undersøgelsen lave en kortere historisk redegørelse for hendes musikalske karriere, som indledning til det musikanalytiske aspekt. Desuden vil jeg inddrage, hvorledes hendes image og musik har været i tæt sammenspil gennem hele hendes musikalske karriere.

-----**Parallelanalyse begynder**-----

### **Readers selviscenesættelse gennem brugen af medier**

Med udgangspunkt i Middletons musik/gestikanalyse vil jeg forsøge at finde frem til nogle kropsligt oplevede musikalske elementer, der gør sig gældende i et Eddi Reader nummer fra hver af de to perioder.

Jeg vil herefter, med en analyse af en musikvideo fra hver af de to genreinddelte perioder, finde frem til om de samme kropsligt oplevede musikalske elementer jeg fandt i musikken, også kommer til udtryk fysisk i musikvideoens univers.

Denne undersøgelse skulle gerne give mig et billede af, hvordan Reader iscenesætter sig selv musikalsk og gennem musikvideomediet, og samtidig belyse hvorledes dette har betydning i forhold til hendes image.

I en kortere undersøgelse af hvorledes Reader gør brug af metatekster, ønsker jeg at finde frem til en sammenhæng i forhold til førnævnte udtryk i musikvideo- og musik/gestik analysen.

### **Det autentiske i stemmen**

På hvilken måde falder Readers måde at synge på ind under kategorierne fæno- og genosang, og hvordan står dette udtryk i forhold til hendes måde at optræde på?

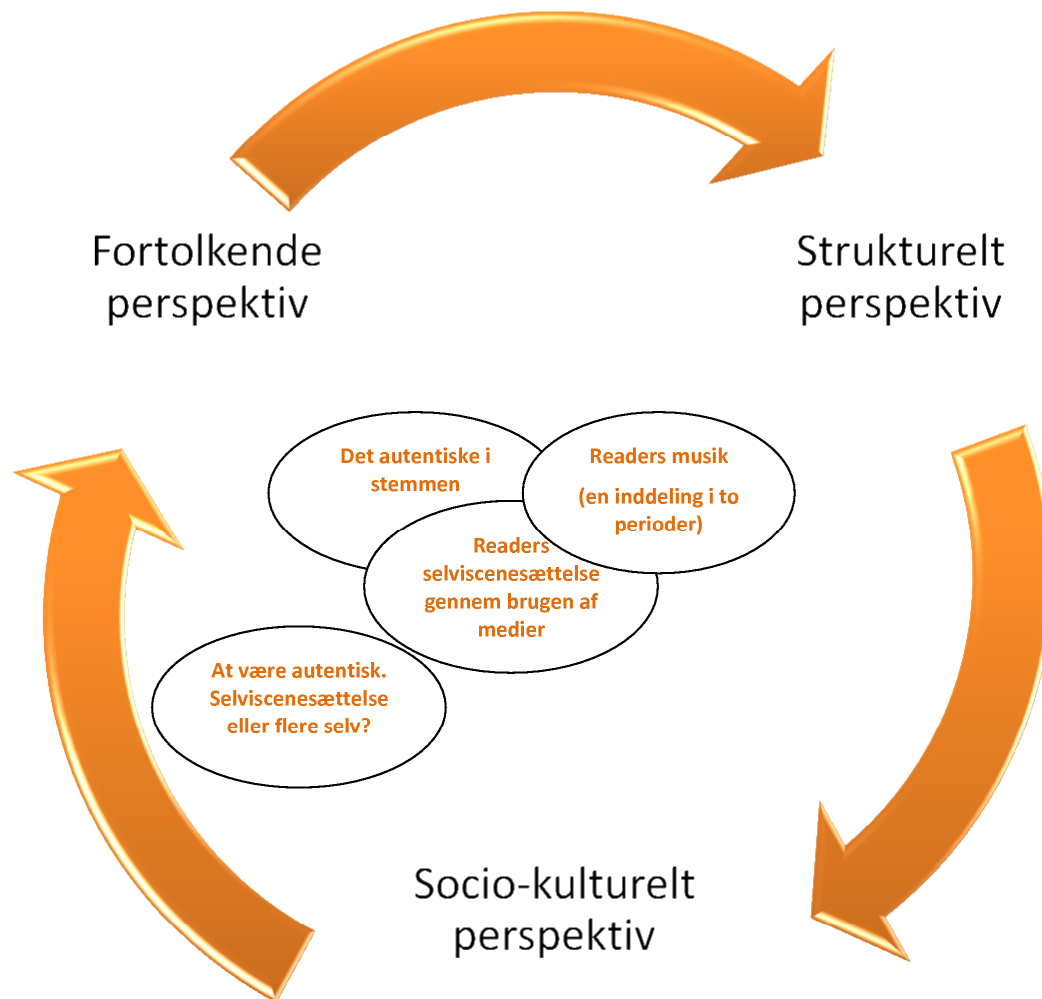
-----**Parallelanalyse slut**-----

### **At være autentisk.**

#### **Selviscenesættelse eller flere selv?**

Jeg vil, ud fra overstående analysemateriale, belyse hvorledes begrebet autenticitet knytter sig til Readers person i min vurdering af, om hun skal forstås som selviscenesat, og i så fald hvorfor hun er iscenesat som hun er. Jeg vil samtidig undersøge, hvordan Thomas Ziehes kulturelle orienteringsforsøg står i forhold til dette, og endvidere diskutere, om der er tale om en egentlig selviscenesættelse eller blot flere *selv*, som vi per automatik bærer rundt på.

# Musikalsk analysemetode



## 4. Musikalsk og sociokulturel analyse

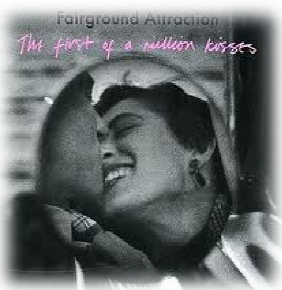
Jeg vil nu, som gennemgået ovenfor, begynde min analyse med at genreopdele Eddi Readers solomusikalske karriere i to. Jeg vil indlede dette afsnit med en kort historisk gennemgang af hendes karriere, for på denne måde at skitsere de interessante skillelinjer, der vil danne grundlag for min musikanalytiske gennemgang.

### 4.1 Readers musik (en inddeling i to perioder)

Først en kort gennemgang af Readers tid med gruppen *Fairground Attractions*, som har været med til at danne fundamentet for hendes videre musikalske udvikling.

Da *Fairground Attraction* hittede med sangen *Perfect* tilbage i 1988, kom det som en overraskelse for bandmedlemmerne selv, idet det aldrig havde været deres intension at lave mainstream

Figur 3



musik, og blive et populært band.<sup>44</sup> Den stillestående, jazzorienteret popmusik, som udgjorde for størstedelen af sangene på den første LP *The First of a Million Kisses* (1988 – se figur 3), blev dog heller ikke karakteriseret som mainstream, og det var også kun hittet *Perfect* samt *Find My Love* der for alvor kom frem i lyset, inden bandet gik i opløsning i 1989 (Sneum, 2005: 896). *Fairground Attraction*, hvis musik også trak på folkgenren og 1930'ernes swing, blev i 1989 kåret som *Årets nye navn*, og

vandt titlen for *Året Hit* (*Perfect*), samt *Årets Album* (*The First of a Million Kisses*), måske netop fordi sangene og sounden var lidt skæv i forhold til den gængse pop i 1980'erne (Sneum, 2005:896). Nummeret *Perfect* er af en anden karakter end resten af sangene på albummet, og det er svært at forstille sig, hvorledes gruppen fortsat skulle kunne levere sange til hitlisterne med deres "anderledes" popmusik, hvis de var forsat sammen.

<sup>44</sup> Se bilag 3. CD-cover kommentar af Mark E. Nevin (*Fairground Attraction*) og Eddi Reader. [http://thistleradio.com/index.php?view=article&id=72%3Aeddi-reader&option=com\\_content](http://thistleradio.com/index.php?view=article&id=72%3Aeddi-reader&option=com_content)

Uden på nogen måde at anfægte musikkens kvalitet, var der med *Perfekt* tale om en "døgnflue", der grundet sangens umiddelbarhed, *up tempo* og *jazzy* tvist, efter min mening, gjorde den mere egnet som pop-hit end resten af sangene fra *Fairground Attractions* første udgivelse.

Da Reader efterfølgende begynder sin solokarriere, er det nu med afsæt i popmusikken, dog stadig *folk*-inspireret, og til tider med enkelte jazzede elementer. Hun forsøger i sit udtryk, stadig at distancere sig fra mainstream musik, ligesom det gjorde sig gældende med gruppen *Fairground Attraction*. Da hun i 1996 bryder med produktionsselskabet "BMG (UK)", for at indgå et samarbejde med *Blanco Y Negro*, datterselskab til *Warner Brothers*<sup>45</sup>, får hun større frihed til at bestemme over sin musik, hvilket giver hende mulighed for at være mere eksperimenterende. Dette kommer til udtryk på albummet *Candyfloss and Medicin* fra 1996 (et mere komplekst album end tidligere) med dets varierede musikalske univers. Teksterne bærer samtidig præg af et trist og selvdestruktivt udtryk. Her bearbejdes Readers personlige krise ovenpå bruddet med *Fairground Attraction* og efterfølgende skilsmisse, kamp om forældremyndighed, depression, samt et mindre alkohol- og pillemisbrug.<sup>46</sup>

Readers musikalske karriere kunne være sluttet allerede inden udgangen af det 20. århundrede, da populariteten efter albummet *Angels and Electricity* (1998) var dalende, inspirationen lille og pengene små.<sup>47</sup> Ved en tilfældig *jam session* med trommeslageren Roy Doods<sup>48</sup>, opstår inspirationen til nogle nye sange, som singer-songwriteren og guitaristen Boo Hewerdine<sup>49</sup> hjælper med at færdiggøre.<sup>50</sup> Jeff Travis forslår at udgive et nyt Eddi Reader album (*Simple Soul* (2001)) gennem sit uafhængige produktionsselskab *Rough Trade* (U.S.A.), da han bliver bekendt med sangene. *Simple Soul* tages godt imod af de amerikanske kritikere, hvilket giver karrieren en uventet drejning. Flere spillejobs melder sig, og pladesalget begynder så småt at stige.<sup>51</sup> Reader bliver på *Simple Soul* selv en stor bidragsyder til albummaterialet. Singer-songwriteren Eddi

---

<sup>45</sup> Hendes første udgivelse hos dette pladeselskab var *Candyfloss and Medicin* (1996).

<sup>46</sup> <http://www.eddireader.net/eddibiog.htm>

[http://www.debbiekruger.com/writer/freelance/eddi\\_transcript.html](http://www.debbiekruger.com/writer/freelance/eddi_transcript.html)

<sup>47</sup> [http://www.debbiekruger.com/writer/freelance/eddi\\_transcript.html](http://www.debbiekruger.com/writer/freelance/eddi_transcript.html)

<sup>48</sup> Tidligere medlem af *Fairground Attraction*.

<sup>49</sup> Readers mangeårig musikalske samarbejdspartner.

<sup>50</sup> Readers stadigt tættere samarbejde med Hewerdine trækker musikken i en mere intim og knap så eksperimenterende retning, hvilket specielt kommer til udtryk på udgivelserne *Simple Soul* (2001) og *Driftwood* (2002)

<sup>51</sup> Denne popularitet breder sig efterfølgende til Japan.

[http://www006.upp.so-net.ne.jp/rocknsoul/eddi/english/interview\\_scotsunday\\_e.html](http://www006.upp.so-net.ne.jp/rocknsoul/eddi/english/interview_scotsunday_e.html)

Reader, som hun kendes i dag, kommer nu for alvor på banen, hvilket også indikeres på frontcoveret, hvor Reader figurerer nedtonet, eftertænksom og med en guitar under armen (se figur 4).

I 2002 bliver Reader spurgt om hun i samarbejde med *The Royal Scottish National Orchestra* vil lave et program med Robert Burns' sange til den årlige kulturfestival *Celtic Connection* (2003).<sup>52</sup>

Figur 4



I den forbindelse vælger Reader at få optaget sangene og udgiver dem på en CD i 2003 - *Sing the Songs of Robert Burns*.<sup>53</sup> Hun ændrer enkelte gamle skotske ord for at lette publikums forståelse af teksterne; tilføjer melodier i de tilfælde, hvor kun teksten er overleveret, og tekst i de tilfælde, hvor denne ikke er færdiggjort. Det mest kontroversielle ved dette projekt er hendes komposition af en ny melodi til den verdenskendte *Auld Lang Syne*.<sup>54</sup>

Pressen tager godt imod albummet, og succesen kulminerer, da hun i 2006 bliver tildelt titlen *Member of the Order of the British Empire* (MBE) for sit kunstneriske bidrag til den skotske folkemusik.

Til trods for, at hun tidligere har sunget enkelte Burns sange<sup>55</sup>, så var det først efter Burns-projektet, at hun fik kontakt med deciderede *folkmusikere*. Hun har sidenhen holdt fast ved en blandet bandsammensætning af *folkmusikere* på den ene side, og traditionelle popmusikere på den anden, hvilket også er kommet til udtryk i hendes musik.

Jeg har valgt at lave en skematisk fremstilling af Eddi Readers CD-udgivelser.<sup>56</sup> De er opdelt i to kolonner. Til venstre figurer de første fire udgivelser, som repræsenterer første del af Readers solokarriere (med et populærmusikalsk centrum). I højre side er hendes sidste fire udgivelser afbilledet, og repræsenterer den primært *folk-centrerede* musik. Nederst har jeg placeret to udgivelser, der illustrerer hendes musikalske overgangsperiode<sup>57</sup>.

<sup>52</sup> Verdens største vintermusikfestival *Celtic Connections* finder sted hvert år i januar i Glasgow, som et led i fejringen af den skotske nationalpoet Robert Burns' fødselsdag d. 25. januar (*Burns Night*).

<sup>53</sup> <http://musicroad.blogspot.com/2008/01/now-playing-eddi-reader-sings-robert.html>

<sup>54</sup> Robert Burns skotske folkesang, der i dag synges i de fleste engelsktalende lande nytårsaften (oversat til dansk af Jeppe Aakjær *Skuld gammel venskab rejn forgo*).

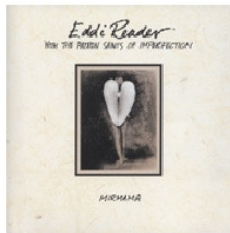
<sup>55</sup> Bl.a. *Ae Fond Kiss* helt tilbage fra tiden med *Fairground Attraction*.

<sup>56</sup> Se nedenstående.

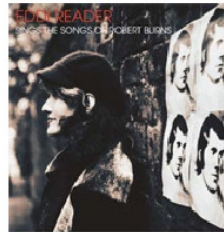
<sup>57</sup> De første udgivelser gennem et uafhængigt pladeselskab, og en drejning mod singer-songwritertraditionen.



## Eddi Readers CD-udgivelser



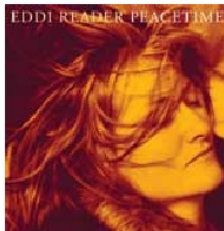
*Mirmama*  
1992



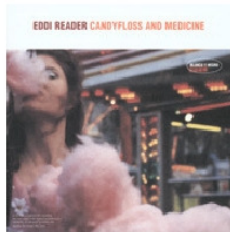
Eddi Reader  
*Sings the Songs of  
Robert Burns*  
2003



*Eddi Reader*  
1994



*Peacetime*  
2006



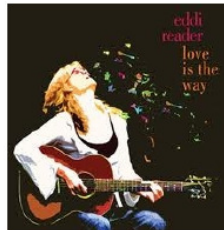
*Candyfloss and  
Medicin*  
1996



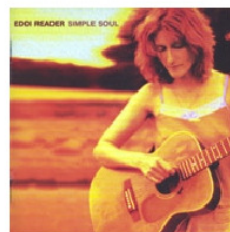
*Eddi Reader  
The Songs of  
Robert Burns,  
Deluxe Edition*  
2008



*Angels and  
Electricity*  
1998



*Love is the Way*  
2009



*Simple Soul*  
2001



*Driftwood*  
2002

Min genreopdeling er lavet på baggrund af den forskelligartethed, der bl.a. gør sig gældende i Readers valg af instrumentering, sange (sangskrivere), sound og image. Al den musik, hun indtil videre har udgivet, kan uden diskussion kategoriseres under popgenren. Men fordi hun konsekvent har bibeholdt et lidt "skævt" look og et *folk*-"tvist" i sin musik, er det ikke mærkeligt, at det netop er under kategorien *folk*, hun er placeret i pladebutikkerne. Groft sagt kan man sige, at musikken fra hendes første periode er popmusik med et stæk af *folk*, og omvendt i hendes anden periode, *folkmusik* med et stæk af pop.

Hendes første fire soloudgivelser<sup>58</sup> er præget af en typisk pop/rock besætning med trommer, guitar, bas og klaver, men giver indimellem også plads til eksempelvis harmonika (*Patience of Angels*<sup>59</sup>) fløjte (*Glasgow Star*<sup>60</sup>) og violin (*What You Do With What You've Got*<sup>61</sup>), til trods for at dette er en noget atypisk konstellation i "popverdenen". Det er gennemgående den akustiske guitar, der er i centrum, og ikke en el-guitar. Det giver associationer til den amerikanske singer-songwriter tradition, der fik indflydelse på den keltiske musik med 1960'ernes *folk revival* (Sawyers, 2000: 210ff)<sup>62</sup>, og som netop kommer til udtryk i Readers anden periode.

Trods det at formstrukturen oftest følger en traditionel pop-form med vekslende formler, så er den strofiske form<sup>63</sup> også i brug. 4/4 taktarten, der primært gør sig gældende inden for pop- og rockmusikken, er hovedsageligt benyttet i Readers første periode<sup>64</sup>, men typisk konstrueret på en sådan måde, at musikken enten virker flydende eller urolig i sit udtryk, idet taktarten delvist sløres af de medvirkende instrumenter og vokal, og man derfor ikke har en klar fornemmelse af taktarten.<sup>65</sup> Readers måde at synge på ligger opad den gængse tradition inden for popgenren<sup>66</sup>, dog med det tvist at hun har bibeholdt en delvis skotsk accent.

---

<sup>58</sup> *Mirmama* 1992, *Eddi Reader* 1994, *Candyfloss and Medicin* 1996, *Angels and Electricity* 1998.

<sup>59</sup> Fra albummet *Eddi Reader*. Hør nummeret på vedlagte DVD, Musikeksempler, eks. nr. 1.

<sup>60</sup> Fra albummet *Candyfloss and Medicin*. Hør nummeret på vedlagte DVD, Musikeksempler, eks. nr. 2.

<sup>61</sup> Fra albummet *Mirmama*. Hør nummeret på vedlagte DVD, Musikeksempler, eks. nr. 3.

<sup>62</sup> *The Folk Revival* spillede en stor rolle i etableringen af det tætte musikalske udvekslingsforhold over Atlanten, mellem irske immigranter i Amerika og bosiddende irere og skotter, hvilket i dag bl.a. kommer til udtryk gennem BBC's årlige *Transatlantic Session*, som afholdes i Skotland af *Celtic Connections Festival*.

<sup>63</sup> Ofte brugt i folkemusikken (Gravesen og Knakkegaard, 2003: 1064,1693).

[http://da.wikipedia.org/wiki/Strofisk\\_form](http://da.wikipedia.org/wiki/Strofisk_form)

<sup>64</sup> 6/8 dele bruges også jævnligt. Mest udpræget på albummet *Angels and Electricity* fra 1998.

<sup>65</sup> Fx *Rebel Angel* og *What You Do With What You've Got*. Numrene findes på vedlagte DVD, Musikeksempler, eks. nr. 4 og nr. 3.

<sup>66</sup> Den pæne og udglattende sangstil; et rent klangideal. Reader gør bl.a. brug af *ornamentering*, *vibrato*, *luft på stemmen* og stemmefunktioner som *Neutral*, og *Twang* i sit vokale udtryk (Gravesen og Knakkegaard, 2003: 1465; Sadolin, 2000: 14, 154,197).

Hendes første periode virker eksperimenterende i sit musikalske udtryk<sup>67</sup>, og teksterne er ofte dystre, hvilket stemmer godt overens med hendes egen personlige ustabile og kaotiske periode, men også som et forsøg på at ligge lidt skævt i forhold til den gængse popgenre. Dette kommer også til udtryk ved hendes lidt akavede *look*; det røde hår, og et par, mildest talt store briller.

Med Readers skift til det uafhængige pladeselskab *Rough Trade* ændres udtryksformen. Sounden er nu mere nærværende og med en blødere klang, hvilket bl.a. opnås ved brugen af langt flere akustiske instrumenter. Readers vokal virker knap så påtrængende som før, og vokalens naturlige sødme trænger mere igennem. Indspilningerne bærer præg af at være tilstræbt et *live* udtryk, idet der sjældent er gjort brugt af overdrevne effekter på hverken instrumenter eller vokal.

På albummet *Simple soul*<sup>68</sup> fra 2001 er Reader engageret som sangskriver på alle numrene, med undtagelse af et. Med dette album er stilen lagt om fra en pop/rock orienteret musik (med et twist af *folk*) til pop/*folk* (singer-songwiter), men først med albummet *Eddi Reader Sings the Songs of Robert Burns*, bliver hendes forkærlighed for keltisk folkemusik et bærende element. Med dette album genoplever Reader for alvor en musikalsk succes, og det er netop med denne udgivelse, at jeg har valgt at sætte den egentlige grænse for begyndelsen af Readers anden periode, den *folk*-inspirerede. Dette skyldes, at sangene er ældre skotske folkesange, men også at instrumenteringen nu tydeligt bærer præg af *folk*, idet fløjte (specielt *Tin Whistle*), fiddle, harmonika og western guitar er hovedbærende (Sawyers, 2000: 218).<sup>69</sup> At dette album blev vel modtaget i Storbritannien skyldes måske det, at sangene blev sat i et moderne lys med appel til det brede publikum. Reader har på albummet bl.a. lavet en ny melodi til den velkendte *Old Lang Syne*<sup>70</sup>, anskaffet sig nogle af de mest populære folkemusikere i Storbritannien<sup>71</sup>, indspillet sangene med *The Royal Scottish National Orchestra*, tilføjet et bonusnummer *Wild Mountainside* af John Douglas<sup>72</sup>, for at bekræfte, at der stadig eksisterer gode skotske sangskrivere, og ikke mindst det, at hun trods sin skotske accent, har bibeholdt sin pop-orienterede måde at synge på.<sup>73</sup>

---

<sup>67</sup> Reader interesse i den mellemøstlige, og østeuropæiske musik fra hendes tid med det omrejsende cirkus, kommer til udtryk ved enkelte sange. Fx *Butterfly Jar (Candyfloss and Medicin)*. Hør vedlagte eksempel på DVD, Musikeksempler, eks. nr. 5.

<sup>68</sup> Den første udgivelse med *Rough Trade* som produktionselskab.

<sup>69</sup> Her er dog tale om en hybriditet mellem den traditionelle keltiske folkemusik og den amerikanske. En sammenblanding af instrumenter tilhørende en *folkmusik* fra begge sider af Atlanten.

<sup>70</sup> Hør nummeret på vedlagte DVD, Musikeksempler, eks. nr. 6.

<sup>71</sup> Heriblandt John McCusker (fiddle, citer, fløjte), Phil Cunningham (harmonika, fløjte).

<sup>72</sup> Hør nummeret på vedlagte DVD, Musikeksempler, eks. nr. 7.

<sup>73</sup> Jf. fodnote 62

Reader fortsætter næste album *Peacetime* 2006 med en blanding af omarrangerede *traditionals* og nye numre, og med en større vægt på den amerikanske *folk* og singer-songwriter tradition. Den komprimerede lyd får intensiteten og nærværet frem, specielt i Readers vokal, hvilket også er den sound, der synes tilstræbt gennem hele Readers anden periode.

Både taktart og form er af naturlige grunde mere varieret i Readers *folk*-orienterede periode, fordi hun som bekendt beskæftiger sig med Robert Burns ældre folkeviser<sup>74</sup>, ligesom melodierne til Burns-sangene ofte er baseret på en dur-pentaton skala, som det ofte gør sig gældende i folkemusik (Gravesen og Knakkegaard, 2003: 1451).<sup>75</sup> Mange af hendes nyere sange veksler også mellem forskellige taktarter, så som 3/4 (*Wild Mountainside*), 2/2 (*Muddy Waters*), 12/8 (*Silent Bells*) og 6/8 (*My Shining Star*).<sup>76</sup> Sangenes struktur synes derfor mere varieret, selvom de i deres udtryk fremstår enklere i forhold til sangene fra Readers pop-orienterede periode.

De store briller er nu væk, men håret stadig rødt.<sup>77</sup> Hvor hun før var eksperimenterende i forhold til udseende og musik, fornemmes nu en større ro og enkelthed, hvilket specielt træder i karakter på albummet *Love is the Way* (2009)<sup>78</sup>. Det skal dog ikke forstås sådan, at Reader ikke længere er en eksperimenterende musiker, men snarere, at det at være provokativ ikke længere har en så stor betydning for hende. At være eksperimenterende består nu for hende i f.eks. at improvisere og synge umiddelbart<sup>79</sup> (hvilket i denne periode fylder en større del af hendes musik).<sup>80</sup>

Folkmusikken og singer-songwritertraditionen kan ud fra overstående gennemgang, derfor siges at være det musikalske centrum, som Reader navigerer ud fra i sin anden periode.

---

<sup>74</sup> De såkaldte sammensatte (fx 12/8 *feeling Leezie Lindsay*), og skiftende taktarter (*Brose and Butter*, 3-deling (9/8+3/8 *feeling*) til 2-deling), der ofte gør sig gældende inden for folkemusikken (Gravesen og Knakkegaard, 2003: 1064,1618). Hør numrene på vedlagte DVD, Musikeksempler, eks. nr. 8 og nr. 9.

<sup>75</sup> Jf. musikeksemplerne *Leezie Lindsay* samt *Brose and Butter*. *Leezie Lindsay* opleves ikke umiddelbart som pentaton, da arrangementet modsat melodien er dur-mol tonalitetsbaseret, hvorimod der i *Brose and Butter* er anvendt en drone, hvilket bl.a. er med til at give sangen et karakteristisk islæt af folkemusik.

<sup>76</sup> Hør numrene på vedlagte DVD, Musikeksempler, eks. nr. 7, 10, 11 og 12.

<sup>77</sup> <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/features/eddi-reader-some-like-it-scots-602789.html>

<sup>78</sup> Strejf af *country* og *jazz* finder indpas.

<sup>79</sup> Hør eksemplerne fra *Ae Fond Kiss*, *Wild Mountainside* og *Dandelion* på vedlagte DVD, Musikeksempler, eks. nr. 13, 14 og 15.

<sup>80</sup> Omend det i langt højere grad kommer til udtryk ved hendes *live*-performances.

Fx *Eddi Reader Live* (2001); *Eddi Reader Live: Edinburgh* (2003); *Eddi Reader – St. Clares Night Out: Live at The Basement* (2006).

## 4.2. Parallelanalyse

Med udgangspunkt i min musikalske genreinddeling, vil jeg nu påbegynde min parallelanalyse for at finde frem til, hvilke tilgrundliggende faktorer Eddi Reader kan have for at iscenesætte sig selv, og hvorledes hendes selvscenesættelse har manifesteret sig. Jeg vil undersøge, hvorledes begrebet autenticitet knytter sig til Reader, specifikt i brugen af medier og i et vokalt og performancemæssigt perspektiv.

Ved gennemgang af mine analyser henviser jeg til de to analyseillustrationer (bilag 6 og 7) samt de to oversigter over musik- og billedstruktur (bilag 8 og 9)

### 4.2.1. *Readers selvscenesættelse gennem brugen af medier*

For at finde frem til, hvilket udtryk Eddi Reader efterlader sig ved sin brug af medier, vil jeg gennem sammenligningen af en musik/gestik-analyse og en musikvideoanalyse undersøge, hvordan Reader iscenesætter sig musikalsk og billedligt, samt hvorledes dette har betydning for hendes image. Derudover forventer jeg at kunne finde frem til nogle lighedspunkter mellem resultaterne for denne undersøgelse og det udtryk, der gør sig gældende i Readers kommunikation gennem metatekster.

#### 4.2.1.1. *Musik og musikvideo*

Jeg vil med min parallelanalyse lægge ud med at sammenstille to stykker musik, én fra hver af Eddi Readers to perioder<sup>81</sup>, som led i det at belyse hvordan Reader er selvscenesat gennem brugen af medier. Jeg har valgt disse ud fra det kriterium, at de hver især skal være repræsentative for den periode de er valgt fra, og samtidig være tilknyttet en officiel musikvideo. Således kan jeg senere i dette afsnit undersøge, hvorvidt de gestus der gør sig gældende i førstnævnte musik- og gestikanalyse, også optræder i musikvideoen til samme sang. En sådan sammenligning formoder

---

<sup>81</sup> Som inddelt ovenfor i afsnittet "*Readers musik (en inddeling i to perioder)*".

jeg vil give mig et billede af, hvordan Reader iscenesætter sig selv musikalsk og gennem musikvideomediet, og på hvilken måde det kan have betydning i forhold til hendes image.

For at kunne anskueliggøre min analyse, har jeg, ligesom Richard Middleton, valgt at tage udgangspunkt i et todimensionelt skema, som hjælp til at illustrere mine analyseresultater. Jeg har konstrueret skemaerne til de to sange på baggrund af Middletons egne eksempler, men modificeret dem, hvor jeg finder det nødvendigt i forhold til de musiknumre, jeg beskæftiger mig med. Jeg vil ud fra mit forsøg på at anskueliggøre sangens gestikulerende elementer tydeliggøre, hvorledes den musikalske ekspressivitet opleves kropsligt. Jeg vil anvende begreber for kropsligt erfarede følelser (metaforer som tung, let, langsom, hurtigt, oppe, nede osv.), som udtryk for musikkens bevægelse.

Iben Have fremfører i sin artikel *Musik og følelser i danske tv-dokumentarer*, at musikalske strukturer svarer til auditive vitalitetskonturer<sup>82</sup> (Have, 2006: 33). Dvs. at vi oplever de strukturelle elementer i musikken (tempo, form, klang, dynamik osv.) som auditive vitalitetskonturer, på baggrund af vores erfaringsgrundlag (sociokulturelle og individuelle præferencer). Jeg finder denne anskuelse interessant i forhold til den måde, hvorpå Middleton angriber sin analyse, da man kan sige, at han netop belyser hvorledes vitalitetsfølelser, "*den (...) ordløse oplevelse af kroppens samspil med omverdenen (...)*" (Bonde, 2009: 137), fungerer i en musikalsk kontekst. Forståelsen af musik, som noget der opleves kropsligt, skal ikke nødvendigvis opfattes som udtryk for synlige fysiske bevægelser. Disse kan ligeså vel opleves som en indre gestisk aktivitet (Bonde, 2009: 199), som Middleton også antyder. De metaforer jeg anvender i analysen som udtryk for musikkens gestus, skal altså ses i dette lys.

De to udvalgte sange er som følger:

---

<sup>82</sup> Flere begreber er blevet anvendt i denne forbindelse (fx vitalitetsaffekter, aktiveringskonturer, dynamiske vitalitetsformer,) om beslægtede fænomener etc. (Oprindeligt hentet fra Stern, 2004: *Det nuværende øjeblik i psykoterapi og hverdagsliv*, hvor der hersker en vis uklarhed i hans begrebsanvendelse) (Bonde, 2009: 136).

## *Roses*<sup>83</sup>

**Eddi Reader/John Douglas**

(Fra Readers *folk*-orienterede periode)

<b>Album:</b>	Love is the Way, 2009 Rough Trade Records Ltd.
<b>Varighed:</b>	[4:15]
<b>Toneart:</b>	D dur
<b>Taktart:</b>	4/4
<b>Tempo:</b>	MM 122 (kan også opfattes som halvt tempo, MM 61)
<b>Form:</b>	Strofisk form (med tilføjet intro, kontrastykke (solo) og coda)

## *Joke (I'm Laughing)*<sup>84</sup>

**Boo Hewerdine**

(Fra Readers pop-orienterede periode)

<b>Album:</b>	Eddi Reader, 1994 Warner Music UK Ltd.
<b>Varighed:</b>	[3:44]
<b>Toneart:</b>	F dur
<b>Taktart:</b>	4/4
<b>Tempo:</b>	MM 109
<b>Form:</b>	Vers-omkvæd-form (med tilføjet bridge før omkvæd, og et kontrastykke)

---

<sup>83</sup>Nummeret findes på vedlagte DVD, Musikeksempler, eks. nr. 16.

Se bilag nr. 4 for sangens tekst.

Se bilag nr. 6 for analyseillustration af *Roses*

<sup>84</sup>Nummeret findes på vedlagte DVD, Musikeksempler, eks. nr. 17.

Se bilag nr. 5 for sangens tekst.

Se bilag nr. 7 for analyseillustration af *Joke (I'm Laughing)*.

På trods af at *Joke (I'm Laughing)* og *Roses* hverken kan karakteriseres som langsomme ballader eller *up-tempo* musiknumre, og at de på sin vis begge umiddelbart fremstår som *feel-good* numre i deres musikalske fremtoning, vil jeg nu illustrere, hvorledes disse to sange på mange områder er forskellige fra hinanden. Deres to komplementære formopbygninger synes at afsløre de to forskellige genrer, der er i spil (pop og *folk*), men har også afgørende betydning for, hvordan sangens musikalske udtryk opleves kropsligt.

*Roses* bygger på en strofisk form. Dvs. at den musikalske opbygning er ens gennem hele sangen. Her bliver vokalen det centrale for, hvorledes man som lytter fornemmer en variation i musikkens struktur (vers-omkvæd). Som det figurerer på min analyseillustration af *Roses*, så kan man opfatte dette nummer som holistisk i sin udformning, idet akkordstrukturen<sup>85</sup> er den samme hele vejen igennem<sup>86</sup>, hvilket også gør sig gældende for både *groove*, det harmoniske centrum og det vokale ambitus<sup>87</sup>. Jeg har anført A-stykkerne som A1 [00:20 - 00:51] og A2 [00:51 - 01:07]. Disse kan opfattes som henholdsvis vers og omkvæd, men jeg finder de anvendte betegnelser mere relevante, idet sangens generelle musikalske struktur er cirkulær. I A1- og A2-stykket er akkordrækkefølgen identisk, men som det kommer til udtryk på illustrationen, er vokalen mere ensformig og kontinuerlig<sup>88</sup>, og intervallerne mellem buerne hurtigere (giver en vippende fornemmelse) i A2. A2 er således mere sangbar, hvilket også understøttes af den gentagne tekst og koret, der kun synger med på disse A-stykker. Det næsten 1/8-komplementære *groove* (spillet af guitar og trommer - analyseillustration) giver en fornemmelse af, at man som lytter bæres gennem sangen. Dette understøttes af vokales bløde buformede struktur og den kraftige betoning af 2- og 4-slaget, som fremkalder en svajende eller rokkende<sup>89</sup> gestus. *Feelingen* i *Roses* udformer sig kropsligt ved en fornemmelse af en behagelig omsluttet- og imødekommenhed. Den buformede vokal kan, i sammenligning med Richard Middletons analyse af (*Everything I Do*) *I Do It for You*, give udtryk for en "rækken ud efter" og omfavelse; et forsøg på at berolige og trække lytteren ind i musikkens behagelige univers. Tempoet (MM 122) kan, i kraft af sangens karakter,

---

<sup>85</sup> Guitaren spiller følgende → II: Em | A | D - Dsus4/Dadd9 | D :||,

men er for overskuelighedens skyld kun noteret som følgende i skemaet → II: Em (IIIm) | A(V) | D(I) | D(I) :||

<sup>86</sup> Der indskydes et kontrastykke (fløjtesolo) efter femte A-stykke, men den holistiske fornemmelse bibeholdes, fordi akkordstrukturen stort set er den samme.

<sup>87</sup> Fra A3-A4 (nøglehuls C=C4). Dog med den forskel, at det vokale ambitus går en tone højere op (fra A3 til H4) i A2 delen.

<sup>88</sup> I forhold til versets mere abrupte karakter.

<sup>89</sup> Op/frem på 1- og 3- slaget og ned/tilbage på 2- og 4-slaget.



betragtes som halvt tempo (almindelig hvilepuls er omtrent det samme som MM 60), hvilket sammen med dens cirkulære musikalske udformning med de mange gentagelser af det omkvædslignende A-stykke, får en meditativ karakter. Teksten der giver udtryk for livets naturlige cyklus som healende, synes netop at manifestere sig i musikkens meditative karakter. I *Roses* er nærværet i absolut fokus, og den bløde og komprimerede sound understreger netop dette. Det tætte og kompakte korarbejde giver associationer til sammenhold og fællesskab, hvilket sammen med ("omkvædets") fløjtespil<sup>90</sup>, børnestemme/latter og vokalens "søgen opefter" (i sin opadgående bueformede struktur), synes at udtrykke en følelse af frihed og åbne arme.<sup>91</sup>

Hvor *groovet* i *Roses* "blot" fornemmes som en *feeling* sangen vokser ud af, så er *groovet* i *Joke (I'm Laughing)* lang mere gennemtrængende. Som det ses i nodeeksemplet nederst på første side af min analyseillustration<sup>92</sup>, så er disse to takter opbygget af et spændings-afspændingsforhold.<sup>93</sup> Denne dualitet kan generelt siges at være et gennemgående "tema" i både tekst og musik. Sangteksten er et klassisk eksempel på det, at placere en banal frase i en ny situation, således at meningsdannelse ændres. I denne kontekst er det spillet mellem en joke og oprigtighed der tages udgangspunkt i:<sup>94</sup>

*D'you hear the one about - the one you're now without – did make you smile?*

*D'you hear the one about – the one you filled with doubt – was it worth your while?*

*D'you hear the one about- the one who fell from the space*

*One minute in the stars – the next minute lying on their face?*

Indholdet i teksten gør sig ligefrem gestisk gældende i udformningen af vokalen, der i versene starter med en drilsk sekundvippefigur (*D'you hear the one about* [00:57 – 00:59]<sup>95</sup>), for derefter

---

<sup>90</sup> En *Tin Whistle* associeres med den Keltisk musikkultur, hvilket leder tanker hen på naturen.

<sup>91</sup> Indikeres også i teksten: "*Open up your arms*", og de mange beskrivelser af naturen i "forårshumør".

<sup>92</sup> Se bilag nr. 7 for analyseillustration af *Joke (I'm Laughing)*.

<sup>93</sup> Første takt bygger op til den dissonerende akkord på 1-slaget i anden takt, for derefter at "falde til ro" igen.

<sup>94</sup> Nedenstående er den samlede tekst til de to vers i *Joke (I'm Laughing)*.

<sup>95</sup> Jeg har valgt at eksemplificere ud fra anden gennemgang af vers, omkvæd og bridge, fordi alle instrumenter da er repræsenteret.

at "falde" til jorden (*the one who fell from the space* [00:59 – 01:03]).<sup>96</sup> Selvom *Joke* er af en helt anden karakter end Madonnas *Where's the Party*, som Middleton bruger i sin analyse, så er der flere ting der går igen i vokalstrukturen.<sup>97</sup> Spillet mellem de kropsligt udtrykte udformninger af vokalen: question/an

oswer, breath in/breath out og call/response er aktuelle i denne henseende, dog til tider i en mere kompliceret form end i *Where's the Party*. Readers vokal "svæver" i verset [00:57 - 01:14] henover klaverets to-takters *groove* (bassen *locker* med klaveret), som er bærende for sangens struktur og genkendelighed. Ved hjælp af de anførte pile på den vandrette tidslinje illustreres, hvorledes vokalen udfolder sig henover *groovet*. Klaveret komplementerer så at sige vokalen, og træder kun frem i de øjeblikke, hvor vokalen ikke er i spil. Dette afstedkommer i klaverets lille nedadgående figur i slutningen af første takt i *groovet* (a – g – f), der fungerer som et forslag til vokalens efterfølgende nedadgående linje.

Tekstens ironiske karakter gør, at tvivlen om hvorvidt der er tale om ét langt spørgsmål, eller et spørgsmål efterfulgt af en konstatering, forbliver i det uvisse.<sup>98</sup> Således er første del af sætningen den velkendte start på en joke, og anden del, markeret med orange, jokens "navn", eller konstateringen af hvorledes hun er blevet "brændt af" og såret.<sup>99</sup> Jeg har derfor på min illustration anført *Answer* i parentes pga. tvetydigheden.

Anderledes virker bridgen [01:14 – 01:27], da vokalen ikke ligesom i verset starter skarpt og kontant. Bridgen virker tøvende i sit udtryk, idet Readers vokal fremstår tvivlende pga. hendes volumenmæssige lave start og efterfølgende intensiverende vokaludtryk af den syllabiske opadgående melodilinje (illustreret ved den lille krølle). Dette stemmer godt overens med kvinden i teksten, der virker usikker på sig selv<sup>100</sup>: "*She says I don't know what to be and does she look younger than me?*". Intensiteten skærpes dog yderligere mod slutningen med de to nedadgående sekvenser, der til forskel fra førnævnte synges langsommere, og med langt færre ord. Denne opremsende effekt "kalder" på at noget nyt må ske, eksempelvis et svar på spørgsmålet i teksten:

---

<sup>96</sup> Hvilket også kommer til udtryk i den pauserende fornemmelse ('*pause*') i første del af vokalen, og den efterfølgende udånding (*Breath out*). Se illustration.

<sup>97</sup> Jeg bruger enkelte engelske betegnelser (i min analyseillustration) i beskrivelsen af vokalen, da jeg finder dette mere naturligt, da mine analyser bygger på dem af Middleton.

<sup>98</sup> Dog mest fremtrædende i første vers. Teksten til andet vers må forstås ud fra den information der er gået forud (første vers).

<sup>99</sup> Se overstående tekstcitater.

<sup>100</sup> Specielt i andet vers, hvorfra teksteksemplet kommer.

"What is this? Explain". Bridgen bliver da ét langt spørgsmål der henvender sig til omkvædet [01:27 – 01:45]. Svaret lader vente på sig, idet der i omkvædet først introduceres et *Call and Response* stykke ("*joke - is it some kind of joke? – Joke*"), der skærper intensiteten yderligere, inden forløsningen finder sted (*I'm Laughing, I'm Laughing, I'm Laughing - I'm Laughing*). Teksten – det ironiske "*I'm Laughing*" - manifesterer sig i vokalens bølgende/rullende melodistemme, som netop synes at afspejle et rigtigt grin, inden denne ebber ud i vokalornamentering til slut, henover *groovet* (fra verset) der er startet på ny. Hvor sounden i *Roses* giver en fornemmelse af et "åbent" univers, hvor lytteren så at sige "kæles for", så virker *Joke (I'm Laughing)* mere lukket, som en lydmur der signalerer: "hertil og ikke længere". Readers vokal virker spinkel, skarp og insisterende, men alligevel med en hvis sødme og skrøbelighed, således at hun ikke virker afskrækkende, men i stedet bestemt i sit udtryk. Readers *backing* vokal, der ligger over *lead* vokalen tonemæssigt, er kun med til at tydeliggøre dette udtryk, idet den konsekvent lægger sig præcist og "fastlåst" til *lead* vokalen, som samtidigt lysnes af overstemmen. Vokalen giver ikke på samme måde den ro og behagelige følelse, der var tilfældet i *Roses* noget dybereliggende, og knap så fastlåste og flerstemmige korarbejde (inkl. mandestemmer). Grundet vokalens melodilinje, der er mere abrupt og med flere spring end i *Roses*, påkalder denne sig større opmærksomhed, og giver samtidig en fornemmelse af, at der her er tale om et mere sammensat følelsesspektrum. Tvetydigheden i teksten kommer også til udtryk i det, modsætningsforhold der gør sig gældende i melodilinen:

- ❖ Vers: sekundvippefigur/glidende nedadgående linje.
- ❖ Bridge: søgen opefter/søgen nedefter.
- ❖ Omkvæd:
  - *Call* (op) / *Response* (ned)
  - tonespring (*call*) / glidende eller bølgende bevægelse (*response*)
- ❖ samt det spændings / afspændingsforhold der ligger i klavergroovet.

Harmonisk falder det dog aldrig fra hinanden, da tonearten fastholdes i F dur, men akkordvariationen er en hel del større end i *Roses*.

Den dualitet der optræder i både tekst og musik, efterlader lytteren med en fornemmelse af en spaltet følelsesmæssig tilstand. Det *drive* der eksisterer i musikken, som sættes i gang af klaverets *groove*, og vokalens "flyvske" karakter bibringer en "ubekymrethed" i forhold til den ubalance og usikkerhed, der samtidig gør sig gældende i vokalens tone og melodilinje, både inden for hvert formstykke, men også i fx bridge kontra omkvæd.

Trods det at de to sanges udtryksform på mange måder er forskellige, så er der også nogle samlet set overordnede indtryk, der gør sig gældende i den måde Reader synger på. Hendes vokal, der siden tiden med *Fairground Attraction* har udviklet sig fra at være atletisk, med en tynd klang og et velkendt *drive*, til en mere varm, rund og rolig vokal, synes altid at besidde intensitet og passion i fortolkningen af melodi og tekst. På baggrund af dette har jeg en forventning om, at musikvideoerne, til hver af de to gennemgåede sange, vil besidde en hvis form for integritet i forhold til det at videreformidle tekstens budskab, og dermed forsøge billedligt at manifestere de kropsligt oplevede følelser der, implicit ligger i sangens udtryksform.

Det umiddelbare indtryk man får ved første gennemspilning af de to musikvideoer, stemmer godt overens med de udtryk jeg fandt frem til i overstående analyse, og bærer tydeligvis præg af to forskelligartede kompositioner. *Joke (I'm Laughing)* fremstår mere kompleks i sin fortælling, opbygning og udformning i forhold til *Roses'* stemningsbilledorienterede karakter, men begge komplimenterer de sangenes udtryk fint. De mest slående forskelle mellem videoerne kan opstilles således:



### *Joke (I'm Laughing)*<sup>101</sup>

Megen brug af sort/hvid billede →←  
 Trist udtryk →←  
 Kommunikation via TV-skærm →←  
 Langsom klippertyme →←



### *Roses*<sup>102</sup>

Skarpe, klare og varme farver  
 Glad og varmt udtryk  
 Åbne vidder, naturen  
 Hurtigere klippertyme

Jeg har med mine to oversigter over sangenes musik- og billedstruktur (se bilag 8 og 9), først angivet (i form af taktinddeling), hvornår de forskellige formstrukturer optræder, hvorefter jeg, i skemaet nedenunder, har placeret de forskellige klip i relation hertil. Disse iagttagelser er lavet med inspiration fra Nicholas Cocks analysemodel af Madonnas *Material Girl* i artiklen:

*"Credit Where It's Due: Madonna's 'Material Girl'".*

Musikvideoen til *Joke (I'm Laughing)* er ligesom selve sangen opbygget omkring modsætningsforhold. Her bliver de to separate TV-skærme - og to skærme kontra en stor skærm -

Figur 5

det mest markante. Det indholdsmæssige forhold mellem de to separate skærme kommer tydeligt til udtryk i oversigten, hvor forekomsten af sort/hvid klip, og klip med stationær kamera i venstre skærm, står i stærk kontrast til højre skærm (og de klip



<sup>101</sup> Musikvideoen til *Joke (I'm Laughing)* findes på vedlagte DVD, Videoeksempler, eks. nr.1.

Musikvideoen er lavet i samarbejde med Maria Mochnacz, Bristol.

(<http://www.mariamochnacz.co.uk/index.shtml>, [http://mariamochnacz.co.uk/musicians/23project\\_list.asp](http://mariamochnacz.co.uk/musicians/23project_list.asp)).

For oversigt over musik- og billedstruktur i *Joke (I'm Laughing)*, se bilag 8

<sup>102</sup> Musikvideoen til *Roses* findes på vedlagte DVD, Videoeksempler, eks. nr. 2.

Musikvideoen er lavet i samarbejde med Eddi Readers (for nyligt) forlovede, musikeren John Douglas.

For oversigt over musik- og billedstruktur i *Roses*, se bilag 9.

der gør sig gældende ved den store skærm) med den hyppige brug af farveklip og billeder, og hvor objektet bevæger sig mere (se figur 5). Denne billedstruktur, og det at klippertymen samtidig er langsommere (ikke mindst i venstre skærm), er med til at afbalancere de sanselige udtryk, fordi vi grundet vores tillærte læseretning, og øjets deraf umiddelbare bevægelse mod højre, betragter højre skærm som vores opmærksomhedsområde (Thorson og Møller, 1992: 105). Blot det, at skulle følge to skærme på en gang, kan hurtigt blive forvirrende, og derfor er denne billedbalance vigtig.

De to kropsligt oplevede udtryk der trænger sig på hos publikum, bliver på den ene side en destruktion af Readers<sup>103</sup> emotionelle tilstand – som manifesterer sig fysisk i form af make-uppen der udtværes<sup>104</sup> – og på den anden side, den ubekymrede, ustyrlige og ”glad-for-livet” kvinde, der skildres gennem farveklip á la hjemmevideo, og de sort/hvide dansescener (begge med flere urolige og fragmenterede klip end de stationære sort/hvide, hvilket understreger sidstnævnte udtryk). Sangens tekst der med joke-ordspillet virker selvrefleksiv, manifesteres i musikvideoen gennem brugen af metatekstualitet og remediering. Her tænker jeg specifikt på følgende faktorer:

- ❖ At videoen giver sig ud for at kommunikere gennem en TV-skærm.
- ❖ At Reader ofte henvender sig direkte til kameraet.
- ❖ At kameraet i ”make-up scenerne” reelt fungerer som et spejl, hvori Reader spejler sig.
- ❖ At der i en enkelt scene optræder et klippebræt, hvor Reader ”sættes ind” det rigtige sted i sangen (se figur 6).



Den tvetydighed der optræder i musikken, og i forhold til forståelsen af teksten, kommer altså til udtryk gennem de to ”Reader figurer” der optræder, samt i musikvideoens konstruktion, der ”leger” med virkelighedsbegrebet. I samme ånd brydes også den kompositoriske

<sup>103</sup> Eller den karakter Reader spiller.

<sup>104</sup> Make-uppen der også kan tolkes som en maske der påføres, for at skjule noget. I denne forbindelse for at opretholde facaden.

forudsigelighed, der ligger i opdelingen af det venstre og højre skærbillede (de to skildringer af Reader) i slutningen af videoen. I sidste omkvæd, umiddelbart efter sidste storskærmsklip, "flyttes" den fortællende og sørgmodige Reader over i højre skærm, og den dansende Reader – i langsom gengivelse – optræder nu i den venstre. I codaen får dette et yderligere twist, da den ellers triste Reader nu pludselig fremstår storgrinende, og derfor sår tvivl om, hvorledes hun i virkeligheden har følt sig trist, eller det blot var skuespil. En hentydning til: "Den der ler sidst, ler bedst", synes at komme til udtryk her. Den skarpopdelte fornemmelse der fremstår mellem Reader (hendes univers), og publikum i kraft af "TV-skærmen" bekræfter det lukkede univers, man fornemmer når man blot hører sangen, ligesom også Readers påtrængende og opmærksomhedskrævende vokal giver sig billedligt til udtryk i form af effekten med de to TV-skærme, og det at Reader henvender sig direkte til kameraet. Modsat virker videoen til *Roses*, hvor man fra første klip bliver "inviteret indenfor" i det sanselige naturskønne univers. Dette illustreres ved en fredfyldt solopgang (eller nedgang). Indstillingen starter med et nærbillede af solstrålen der spejles i vandet, hvorefter der zoomes ud, for at give et bedre helhedsindtryk. Herefter blændes dette billede over i et nyt, af en smilende, imødekomende og guitarspillende Reader. Ud fra musik- og billedstrukturens oversigt er det tydeligt at se, at videoen til *Roses*, ligesom man ser det i spillefilm, gør en indsats for, at vi helt fra start skal sympatisere med hovedkarakteren. Dette viser sig ved første A1- og A2-stykkets udelukkende brug af Eddi Reader-stemningsbilleder (og enkelte naturbilleder).



Specielt anvendelsen af nærbilledet, og det, at vi ser en smilende, glad og dansende kvinde, har en stor effekt. Først herefter tilføjes billeder af en syngende og spillende (guitar, fløjte, congas, harmonika – se figur 7) Reader. Dette gøres på trods af, at hun i virkeligheden selv kun mestrer guitar, mandolin, ukulele og concertina, men netop videoens

tidligere forsøg på at lade sympatien tilfalde Reader, får disse klip til at virke troværdige. Jo længere videoen skrider frem, des flere klip forekommer der, hvilket virker naturligt i forhold til

det, at vi "lærer" Reader at kende bedre gennem hele sangen. Fornemmelse af at man "bæres" af sted gennem sangen, manifesterer sig så at sige i videoens rolige og "pædagogiske"<sup>105</sup> fremgangsmåde, hvilket også udtrykker samme behagelig "tagen vare på", som sangen i sig selv giver udtryk for. Readers gestikulerende åbne arme (se figur 8), hatten der venligt løftes, samt de mange naturbilleder af Skotlands åbne vidder, forstærker den musikalske "søgen opefter", hvilket endnu engang understreger invitationen ind i det videomusikalske univers. Sangens cirkulære udformning synes at være projiceret over på

Figur 8

videoens intensiverede klipperytme, der opleves som et spindende hjul, der blot forstærkes af A2-stykkets mange gentagelser. Fornemmelse af, at videoen kan fortsætte i det uendelige, styrker sangens meditative og healende karakter, der samtidig også understreger tekstens kerne:



"genfødsel og håb for nye generationer - livet fortsætter og er healende". Dette genskabes i videoens mange forårsnaturbilleder: små lam[01:31], parringsleg[03:06], det grønne græs, stærke eller varme farver, og ikke mindst *close-up*-billeder af Readers fregner, øjne [00:21; 01:07; 02:33], og mund [02:35], samt billeder af det til tider "ustyrlige" orangerøde hår, hvilket vækker erotiske undertoner. Sangen forbliver dog i centrum, idet de mange autonome klip, der ikke er tilpasset rytmen i musikken, snarere får videoen til at fremstå som en slags stemningscollage som ledsagelse til musikken.

Denne video giver mig associationer til finske Maija Vilkkumaas *Kesä* (Sommer)<sup>106</sup>, der på flere punkter er sammenlignelig med dele af videoen *Roses*. I artiklen "*Double-voiced discourse and bodily pleasure in contemporary Finnish rock: the case of Maija Vilkkumaa*" af John Richardson, redegør han for, hvordan musikvideoen er sammensat af to forskellige udtryk. Der veksles mellem en portrættering af sangerinden Vilkkumaa i en iscenesat hverdags-øvesituation med sit band (vers), og Vilkkumaa i en idealiserede anden verden, som hun kortvarigt flygter til (omkvæd) (Richardson, 2007: 21). De to "verdener" ("realisme" kontra det producerede) fungerer som en billedlig beskrivelse af teksten splittede univers (Richardson, 2007: 12,). Selvom de to sange og

<sup>105</sup> Jf. den filmiske fremgangsmåde, hvor der gøres en indsats for, at vi skal sympatisere med hovedkarakteren

<sup>106</sup> Musikvideoen kan ses på YouTube, ved anvendelse af følgende link:

<http://www.youtube.com/watch?v=2dcPxWOPY7I>



videoer er af forskellig karakter, er der i *Kesäs* "verdner" ligesom i *Roses* brugt close-up billeder, som hjælp til etableringen af et tillidsforhold mellem sanger og tilskuer (Richardson, 2007: 21). De sanselige udtryk der intensiveres i *Roses* gennem den øgede klipperytme, synes også at være sammenlignelige med dem i *Kesä*. Her er det blot intimiteten af close-up billederne (af Vilkkumaa), og hyppigheden af *still*-billeder der øges. Bemærkelsesværdig er også den sammenfaldende brug af spontan og autonom optageteknik, hvilke giver associationer til filmverdenens Dogmekoncept. Det billedlige udtryk i omkvædet til *Kesä*, hvor Vilkkumaa i en drømmelignende (verden omkring hende synes at gå i stå) og engleagtig (glorie og glimmerstøv omkranser hendes hoved) tilstand nærmest træder ud at videoens univers, synes netop at indkapsle hele det udtryk der gør sig gældende i *Roses' feel-good* og drømmebilledorienterede karakter. En intelligent måde at projicerer det tekstlige og musikalske univers over på videomediet, så sangens udtryk forstærkes i en billedlig manifestation.

At både *Joke (I'm Laughing)*, og *Roses* kan karakteriseres som popmusik er måske, sammen med *Readers* lidt "skæve" person, netop det genkendelighedsmoment der gør sig gældende i begge musik- og videoanalyser, men også i forhold til *Readers* to musikalske perioder generelt. Når det er sagt, er der tydeligvis mange forskelle ved både det musikalske og videomæssige aspekt, som nævnt i overstående gennemgang. I store træk kan man tale om et lukket og komplekst univers overfor et åbent og umiddelbart univers, hvilket også understreger *Readers* emotionelle stadie. En rejse fra en eksperimenterende, rebelsk og usikker person i 90'erne, til en mere rolig, selvsikker og ligefrem kvinde i 00'erne. Dette kommer tydeligvis frem i begge sange, og ikke mindst i musikvideoerne. At *Readers* genremusikalske centrum netop tager sit udgangspunkt i en lidt "skæv" form for popmusik, og derefter senere ændres til den mere "modne" *folk*, giver derfor mening i forhold til hendes egen emotionelle rejse, hende og hendes publikums alder taget i betragtning, og hendes opvækst i et land med stolte musiktraditioner. Man kan således formode, at hun har iscenesat sig musikalsk gennem de genrer hun har valgt at udtrykke sig igennem – både ubevidst idet hendes emotionelle stadie har været drivkraften for hendes musik, og bevidst idet det har tiltalt hende og hendes samtidige aldrende publikum - men at de genrer samtidig også har haft betydning for, hvorledes hendes publikum har opfattet hende. Hendes image kan i denne henseende siges at være opbygget af både egne og ydre påvirkninger.

Jeg vil nu fortsætte denne diskussion i forbindelse med inddragelse af Reader-relaterede metatekster, for at kunne nuancere, hvorledes hendes musik og image påvirker hinanden.

#### 4.2.1.2. Metatekster<sup>107</sup>

Lige siden tiden med *Fairground Attraction* synes én bestemt kerne af fans at have fulgt Eddi Reader meget nært. En kerne af fans som Reader i særdeleshed har forsøgt at holde forholdsvis tæt kontakt med. Dette er meget iøjnefaldende på hendes egen hjemmesides gæstebog<sup>108</sup>, og på Adrian Dovers uofficielle hjemmeside *Honeychildren*<sup>109</sup>, som Reader flere gange har givet sin støtte til i diverse CD-booklets, og som hun samtidig henviser til på sit eget *Site*<sup>110</sup>. Hendes forsøg på at "holde begge ben på jorden", og bevare kontakten med sine fans, udmærker sig ved hendes flittige brug af både Twitter<sup>111</sup>, Facebook<sup>112</sup> og MySpace<sup>113</sup>, og man kan uden større problemer komme i kontakt med hende gennem disse medier, eller i form af e-mail. Det er således almindeligt, at hun via disse fora fx spørger sine fans, hvilke numre de ønsker at høre til en given koncert, at hun kommenterer på andres udsagn, eller kommer med politiske og moralske budskaber. I forbindelse med Michael Jacksons død lavede hun eksempelvis en hyldestvideo, som blev lanceret på Youtube<sup>114</sup> via hendes MySpace side. Forsøget på at kommunikere mere direkte med sine fans gennem internettets simulation af en reel fysisk nærkontakt, synes kun at være blevet større gennem årene. Dette skyldes til dels de nye muligheder der er opstået med de sociale netværk, og som Reader er flittig bruger af. Man fornemmer samtidig også, at denne "tætte kontakt" giver hende en større integritet hos hendes fans.

---

<sup>107</sup> Begrebet metatekst bruger jeg, som samlet betegnelse for de medier/tekster der referer til sig selv, enten direkte som fx Eddi Readers egne kommentarer til teksten i en CD- booklet, eller indirekte i form af medier/tekster der eksisterer som interaktive kommunikationsredskaber. Fx *social communities* (Facebook, My Space, Twitter, internethjemmesides debatfora og lign.), *brugerdrevne communities* (de såkaldte *Wikis*, eksempelvis *Wikipedia*) samt andre socialrelaterede applikationer fx *blogs*.

<sup>108</sup> <http://www.eddiereader.co.uk/forum/>

<sup>109</sup> <http://www.eddiereader.net/honeymenu.htm>

Navnet er dannet på baggrund af sangtitlen *Honeychild* fra Eddi Readers albumudgivelse *Mirmama*.

<sup>110</sup> <http://www.eddiereader.co.uk/>

<sup>111</sup> <http://twitter.com/eddiereader>

<sup>112</sup> <http://www.facebook.com/#!/profile.php?id=730708783>

<sup>113</sup> <http://www.myspace.com/eddiereader/blog>

<sup>114</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=DzM8mrZFuU0>

Folkmusikere går ofte for at være "nede på jorden", umiddelbare og "lige til", hvor fine fornemmelser og stjernerækker ikke hører hjemme. Denne opfattelse udspringer af det, at folkmusikken har sine rødder i de laveste samfundsklasser, og i mange år har stået som kontrast til det finere borgerskabs kunstmusik. Den er blevet anvendt som historiefortællende – gerne frække viser, som fx skæmteviser – til dans m.m. Derudover er den gennem specielt den amerikanske tradition, kendt for dens menneskesamlende funktion i forbindelse med politiske oprør, og som talerør for hverdagens mange udsatte<sup>115</sup>, og altså musik for musikkens og historiens skyld, og ikke pengenes (Gravesen og Knakkegaard, 2003: 1065ff;).<sup>116</sup> Musikken anvendes stadigt sådan, men til trods for det, at folkmusikken anses som værende i besiddelse af stor integritet, så er der i mange henseender nok snarere tale om en illusion.

Ligesom i så mange andre genremusikalske verdner, så handler det for mange folkmusikere og fans om at føle sig som en del af et fællesskab. Her kan der altså ifølge Allan Moore være tale om *Second Person Authenticity*, hvor en performance formår at give lytteren indtrykket af, at dennes oplevelse af livet bliver valideret gennem musikken. Jeg vil dog først senere i analysen fordybe mig i, hvorledes autenticitet er tilknyttet Reader. Jeg mener dog, at det er vigtigt at understrege, at valideringen af hendes musik og hendes person i høj grad "sælges" som en samlet pakke, hvor Readers interaktion med sine fans er af stor betydning, og ikke mindst den måde hvorpå hun vælger at gøre det. De sociale netværk kan nemt give Readers fans en fornemmelse af, at være tæt på hende som menneske, idet man er "venner" med hende gennem Facebook, MySpace etc., eller modtager "private" beskeder i form af blogs eller statusopdateringer fra Twitter. Dette kan meget vel, hvis brugt på den rigtige måde, udnyttes i en bevidst promotion af sig selv, for på én måde at fremstå som om man udleverer sig selv, og dermed knytte tættere bånd til sine fans – jo mere vi ved, des mere sympati skabes der - men samtidig være selektiv i sin information, og derved kun udlevere de sider af sig selv, som man ønsker fremvist. Readers til tider meget personlige blogindlæg, får således hendes fans til at føle, at de kender hende – og hun får afløb for nogle tanker, frustrationer etc. – men på hendes præmisser. En populært sagt "*win win situation*". Readers behov for at udtrykke sig, udover "blot" det at synge, viser sig også i hendes CD-booklet kommentarer, hvor hun ofte skriver en lille note til hver sang, som forklarer hvad sangen handler

---

<sup>115</sup> Eksempelvis Woody Guthrie, Pete Seeger og Bob Dylan.

<sup>116</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Folk\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/Folk_music);

<http://www.oxfordmusiconline.com.zorac.aub.aau.dk/subscriber/article/grove/music/09933?q=folk&search=quick&pos=2&start=1#firsthit>

om, og hvordan den blev til. Lytteren får således mulighed for at kende historien bag, men det styrker også Readers integritet, idet det understreger sangens værdi og betydning for hende.

Med alt dette in mente, sættes gennemgangen af Readers musik og musikvideoer i et mere nuanceret lys. Reader, der i dag sjældent lægger skjul på sin noget turbulente fortid i 90'erne, har anvendt sin frustration overfor mediernes optagethed af kvindelige sangerinder som sexobjekter, og sine egne personlige problemer som *drive* for sin musik og sit image. Hendes store briller, det røde hår og den lidt akavede stil, kan siges at være med til at validere hendes nutidige image, da en principfast, helst ikke for smuk, kunstner, der har kæmpet sig vej tilbage i toppen<sup>117</sup>, er en fantastisk salgsvare<sup>118</sup>, specielt i forhold til den musik hun i dag beskæftiger sig med. Det umiddelbare, simple og åbne udtryk, som Reader efterlader sig både på indspilningen og i musikvideoen til *Roses*, synes blot naturlig, i forhold til det at være kommet "ovenpå", og understreges kun yderligere af den "forkærlighed" hun har for de sociale netværk, hvor den "nære" kommunikation styrkes, og indikere et "tak" til de trofaste fans, der har været et vigtigt holdepunkt, gennem hendes musikalske og personlige udvikling.

#### **4.2.2. Det autentiske I stemmen**

Jeg vil nu, ud fra Roland Barthes diskussion i artiklen "*The Grain of the Voice*", forsøge at redegøre for, hvorledes Eddi Readers måde at synge på, falder ind under henholdsvis fæno- eller genosang, og om dette har nogen betydning i forhold til publikums bedømmelse af hendes stemme som enten autentisk eller ej. Dette udtryk ønsker jeg at sammenstille med hendes måde at optræde på, hvilket jeg mener, er af væsentlig betydning, da musik ofte opleves gennem en billedlig genkaldelse og bevidstgørelse af kunstneren fra eksempelvis en musikvideo, *live-performance* m.m. Denne analyse formoder jeg vil give mig et billede af, om Reader fremstår autentisk i sin repræsentation og fortolkning af sit musikalske materiale. Dette er i min interesse at finde ud af, da det kan have betydning i forhold til, om en kunstner lykkes i sin selviscenesættelse.

---

<sup>117</sup> En sangerinde der er kommet ud af Glasgows ingenting, for at blive kendt med *Fairground Attraction*.

<sup>118</sup> Vi kender det fra eventyreren, og hos andre kunstnere som fx skuespillerne Mickey Rourke, der efter et større alkohol og pillemisbrug, gjorde come-back i filmen "*The Wrestler*" fra 2008.

Jeg vil med udgangspunkt i en indspilning af *Kiteflyers Hill*<sup>119</sup>, fremhæve nogle af de elementer i Readers sang, jeg finder bemærkelsesværdige, og forsøge at finde ud af om hun besidder en særegen måde at fortolke og videreformidle tekst og melodi på. Jeg er opmærksom på, at denne vurdering vil være subjektiv, som også Barthes fremhæver. Jeg forventer samtidig, at analysen vil kunne frembringe nogle aspekter, der vil være interessante i min undersøgelse af, hvorledes autenticitetsbegrebet har betydning i forhold til Reader som kunstner.

Jeg har valgt netop denne sang, fordi den har været på hendes repertoire gennem en længere del af hendes karriere, og derfor på sin vis, er repræsentativ for både hendes pop-orienterede og *folk*-orienterede periode. Det har ikke været mig muligt at finde to forskellige studieindspilninger af samme nummer, og jeg har derfor været nødt til at benytte mig af en *live*-version, som sammenligningsgrundlag. Om muligt, vil jeg herved finde frem til om Readers brug af henholdsvis fæno- og genosang, har ændret sig over tid.

Det er tydeligt, at Reader på begge indspilninger synger med amerikansk accent, men med ord der bærer præg af hendes skotske modersmål, og længerevarende ophold i England (London – midten af 80'erne og op gennem 90'erne). Dette er ét af de specifikke kendetegn ved hendes vokal, der ikke har ændret sig, og som gør den genkendelig. Det synes netop at blive vedkommende og interessant når hun bruger denne skotsk-engelske accentvist. Man fornemmer da, at der ubevidst "kæles" for disse skotsk/engelske ord, forstået på den måde, at de ofte trækkes, markeres eller tilføjes melismer. Selvom disse ord "farves", virker det ikke unaturligt når hun synger dem, måske fordi hun netop tager udgangspunkt i sit oprindelige sprog. På studieindspilningen fra 1998 synes der at gå lidt tid, inden Reader for alvor giver sig hen til musikken og ordene. Starten virker påtaget artikuleret og bundet op på, at hun skal nå at sige de mange ord, på de rigtige tidspunkter i forhold til melodien. Cirka halvvejs inde i første vers, ændre dette sig. Det skyldes, at hun på ordet "*still*"<sup>120</sup> ("*those summer nights so still*" [00:18-00:24]), lægger vokalen langt tilbage i svælget (bærer præg af den skotske accent), og efterfølgende går

---

<sup>119</sup> Den oprindelige indspilning af sangen er hentet fra albummet *Angels and Electricity*, og er på vedlagte DVD, Musikeksempler, eks. nr. 18.

Den nyere version (*Live*-version) er fra albummet *Eddi Reader – Live: London, UK 05.06.03*, Musikeksempler, eks. nr. 19.

Teksten til sangen findes som bilag nr. 10.

<sup>120</sup> Alle ord der henvises til, er markeret med orange i teksten (bilag 10).

over i en meget langsom vibrato. Den anderledes udtale vækker interesse og skaber, sammen med fornemmelse af næsten at mærke luften fra Readers pulserende vibrato, en følelse af pludselig nærvær og intensitet. Jeg begyndte i stedet langsomt at blive draget af hendes måde at udtrykke teksten på, hvor hvert ord nu stille og roligt bliver taget vare på. Således træder bl.a. stemte s'er frem [00:18 - 00:45], flere ord af skotsk-engelsk accent (*city* [00:25 - 29:00], *words* [00:35 - 00:39], *chill* [01:02 - 01:09]), og fornemmelsen af billedligt at se både læber og mund i intens bevægelse. De mange små gestikulerende finesser ved hvert enkelt stavelse bliver tydeligere i andet vers, og jeg får en oplevelse af, at Reader næsten hvisker direkte ind i mit øre. Denne skrøbelighed og følelse af nærvær, brydes af omkvædets "kalden/råben", mens intensiteten forstærkes ved hendes "grædende" knæk og langsomme vibrato [01:29 - 01:55]. Kontrasten og skiftet mellem det indadvendte (verset) og det udadvendte (omkvædet) forstærkes gennem hele sangen, og smitter af på Readers vokal, således at hendes indlevelse intensiveres, de mikro-gestiske udtryk bliver mere særegne, og vokalen friere i forhold til melodien. Man får en fornemmelse af, at Readers vokal bevæger sig mere og mere i retningen af genosang, som sangen skrider frem. Dvs. en oplevelse af at Reader langsomt giver slip på bevidstheden omkring sangteknik og "korrekthed", til fordel for det at give sig hen til fortolkningen. Dette synes at kulminerer i det meditative "improvisations"-stykke i slutningen af sangen, hvor de forskellige instrumenter og Readers grædelignende fraseringer, brug af vibrato og hæse, luftige vokal, flettes sammen i en større helhed [04:36 - 06:00]. Det pæne og polerede udtryk, forlades dog aldrig helt. Det er dog svært at vurdere om det er Readers "skyld", eller om det er fordi, at det er en studieindspilning. Den overdrevne brug af rumklang i omkvædet og mod slutningen, er for mig at se, med til at sløre vurderingen af dette, idet man får en fornemmelse af, at rumklangen og andre tilføjede affekter, skal påvirke mig til at føle noget bestemt, eller styrke Readers udtryk. Er en overdrivelse af affekter på Readers vokal virkelig nødvendigt for, at lytteren lader sig "rive" med? Her er det tydeligt, hvorledes min subjektive forståelse af ægthed, spiller ind i min vurderingen af en sangers eller en musiks troværdighed. Det interessante er, om min vurdering vil være anderledes, når jeg i stedet vil rette fokus mod *live*-indspilningen, og om det i givet fald netop er fordi det er en *live*-indspilning.

Trods det, at der kun er fem år mellem de to indspilninger, så får jeg indtrykket af, at det er en mere "moden" Reader jeg hører på *live*-indspilningen fra 2003. Dette giver mening, idet hun nu

beskæftiger sig en hel del mere med *folkmusik* end dengang hun indspillede *KiteFlyers Hill* i 1998 (hendes pop-orienterede periode), og i denne forbindelse har fået en blødere og fyldigere klang.<sup>121</sup> Ligeledes er hendes melodifortolkning blev friere, og roen samt lysten til improvisation større. Denne fornemmelse får jeg fra begyndelsen, hvor starten langt fra er så fastlåst og artikulerende som på studieindspilningen. Readers vokal er fra starten af verset mere varierende i frasering og volumen [00:04 - 00:42], og generelt mere særegen i forhold til studieindspilningen. Sidstnævnte skyldes bl.a. den førnævnte accent, men hun besidder nu også en karakteristisk hæshed [00:56 - 01:02; 02:10 - 02:19], og benytter sig af "keltisk" frasering<sup>122</sup> (fx "*beneath me*" [01:03 - 01:08]). Hendes til tider luftige vokal og langsomme vibrato er stadig en stor bestanddel af hendes vokale udtryk, men den hæse stemme og de keltiske fraseringer får fortolkningen til at virke mere reel og oprigtig. De mikro-gestiske udtryk er mange og varierede, og selvom vokalen ikke er komprimeret, som på studieindspilningen, så får jeg alligevel en fornemmelse af en mere levende og ærlig vokal der udtrykker sig umiddelbart. At det er en *live*-indspilning, er selvfølgelig en medvirkende fakta, men ikke desto mindre synes der alligevel at være en forskel i måden, hvorpå Reader bruger sin vokal. Dette manifesterer sig bl.a. i forskellen på de to indspilningers "improvisations"-stykke (studieindspilning [04:36 - 06:00], *live*-indspilning [03:40 - 05:10]). Her fremstår Readers vokal på studieindspilningen mere ængstelig, tilbageholdende og pæn i forhold til den varierede, og til tider næsten urkraftlignende hengivelse til musikken på *live*-indspilningen. Fælles for dem begge er dog, at der synes at være en symbiotisk fornemmelse mellem krop og musik, og at begge vokale udtryk, i mange tilfælde må betragtes som genosang. Jeg mener, at improvisation i mange tilfælde frembringer genosang. Dette er specielt markant i Readers *folk*-orienterede periode, hvor improvisation og genosang generelt har en større plads.

Men hvordan står dette udtryk så i forhold til hendes måde at optræde på?

Jeg har valgt en videooptagelse af en *live*-performance fra 2004<sup>123</sup> til at illustrere, hvorledes hendes kropssprog tydeligvis interagerer med hendes måde at synge på. Readers specielle gestik,

---

<sup>121</sup> Jf. afsnittet "*Musik og musikvideo*".

<sup>122</sup> Fx accentueringen af tonen D i ordet: (*be*)***neath***, der efterfølgende ledsages af et hurtigt løb: D# - D - C. Reader bruger ofte også *knæk*, som ligeledes er en typisk keltisk ornamentation.

Keltisk vokaltradition er kendt for megen brug af ornamentation, da sangen førhen ofte var uden ledsagende musik, hvilket gjorde at vokaludtrykket, som compensation herfor, blev tilføjet udsmykninger. Stemmen opleves derfor ofte som instrumentimiterende (Sawyers, 2000: 4ff). I dette tilfælde præget af den måde hvorpå fløjten mange gange fraserer i Keltisk musik.

<sup>123</sup> Se *Kiteflyers Hill (live)* på vedlagte DVD, Videoeksempler, eks. nr. 3.

som jeg redegør for om lidt, har stort set været den samme op gennem hele hendes solokarriere. Hendes kropslige indlevelse er et af hendes varemærker, og kun det, at hun nu ofte er roligere på scenen end tidligere – givetvis pga. musikken – synes at udgøre en forandring på hendes sceneoptræden. Jeg har derfor valgt at tage udgangspunkt i én video, da jeg mener denne er repræsentativ for hendes generelle udtryksform.

Det er specielt Readers hånd -, arm - og hovedgestik, samt mimik, der er i spil, når hun optræder. Mange af hendes vokale udtryk manifesterer sig i en direkte overførelse til andre kropsdele. Således simulerer hun ofte vokalens svæv op og ned og sin vibrato med hænderne [00:48 - 01:28]. Derudover giver vokalens alsidige volumen sig til udtryk ved en meget dynamisk gestus. Her kan der bl.a. være tale om kraftfulde og udadreagerende bevægelser, som illustrerer kvindens desperation ("*where are you now?*") [04:16 - 04:33], eller modsat, et roligt og overgivende udtryk, som understreger de grædelignende kald [04:45 - 05:30].

Ligeledes genkendes kontrasten mellem vers og omkvæd, i måden hvorpå Reader bevæger sig fra en åben gestus – åbne arme og bryst – til et lukket og indadvendt udtryk – foroverbøjet krop og rolig håndgestik [01:28 - 02:11].

Der er altså en tydelig sammenhæng mellem Readers umiddelbare og sanselige vokal og de kropslige gestus. Det interessante i denne sammenhæng er, at de kropslige udtryk ofte optræder, når den vokale indlevelse synes størst. Performancedelen styrker derfor oplevelsen af, at Reader gør brug af genosang i sin vokale repræsentation. Hendes livlige gestik kan, sandsynligvis for nogle, virke distraherende og afledende fra selve indlevelsen i sangen, hvilket leder mig hen på Simon Friths pointering af, at performance er en del af kunstnerens sårbarhed. Han mener, at essensen af performance netop handler om publikums direkte bedømmelse af kunstneren, idet dennes gestus konsekvent vil blive sammenstillet med, hvordan vi tror kunstneren er i virkeligheden. Altså en vurdering af kunstnerens foregivne personlighed (Frith, 1996: 214). I Readers tilfælde vil man nok enten "elske eller hade" hendes kropslige udtryksform, men for dem der synes om hendes musik, må udøvelse anses som en force. Den kropslige interaktion styrker troen på Readers hengivelse til musikken, og giver en fornemmelse af en tilstedeværelse i nuet, hvilket også kommer til udtryk i de mange anmeldelser af hende.<sup>124</sup> Readers anvendelse af genosang, samt hendes måde at udtrykke sig på performancemæssigt, vil derfor sandsynligvis opleves som

---

<sup>124</sup> Fx <http://news.scotsman.com/entertainment/Eddi-Reader-review--Energetic.4603218.jp> og <http://www.hrmusic.com/artists/erart.html>



autentisk, og ifølge Allan Moore placeres i kategorien *First Person Authenticity*, da det i en sådan situation er lykket Reader at give publikum et indtryk af, at hendes udtryk er hæderligt, og at det repræsenterer et forsøg på at kommunikere i en umedieret form.<sup>125</sup>

At fremstå autentisk i sin formidling af musik og som person, har stor værdi i forhold til det at lykkes i at iscenesætte sig selv, da man med autenticitetsprædikatet er i en gunstig situation for at kunne komme af sted med mange musikalske (og til dels personlige) retningsskift uden større omkostninger i forhold til ens fans. Ligeledes kan autenticitetsprædikatet også være en indikation på, at man her har med en person at gøre, der er tro overfor sig selv og sin kunst, og derfor netop står i kontrast og opposition til selve selviscenesættelsesbegrebet. Der er derfor ingen tvivl om, at Reader på mange måder har gode kort på hånden, men har hun valgt at udnytte dem i en decideret selviscenesættelse? Dette vil jeg forsøge at komme nærmere i næste afsnit.

#### 4.3. At være autentisk

- Selviscenesættelse eller flere *selv*?

Jeg vil i dette afsnit, ud fra mine forskellige analytiske indgangsvinkler, belyse hvorledes begrebet autenticitet knytter sig til sangerinden Eddi Reader, og hvordan hun har formået at forblive en interessant kunstner. Resultatet vil føre mig videre i en forståelse af identitetsbegrebets betydning i forhold til Readers person, hvor jeg forventer at Thomas Ziehes kulturelle orienteringsforsøg vil være anvendelige. Derudover ønsker jeg, på baggrund af Ziehe, Anthony Giddens og Wendy Doningers teoretiseringer, at diskutere om der principielt kan eksistere en egentlig selviscenesættelse, eller der snarere er tale om flere *selv*, som et hvert menneske per automatik "bærer" rundt på.

Det er fristende at forsøge sig med en skematisk oversigt over, hvilke ting der får Reader til at fremstå autentisk, og hvilke ting der ikke gør. Men autentisk i forhold til hvad og for hvem. En sådan undersøgelse og opstilling vil ikke kunne give noget brugbart resultat. Det er mere komplekst end som så. I stedet antager jeg, at de som hører hendes musik, og som deler hendes synspunkter, finder hende autentisk, hvorved man efterfølgende kan sandsynliggøre, hvilke

---

<sup>125</sup> Jf. afsnittet "*First Person Authenticity*"

faktorer der er medvirkende til dette. Jeg har tidligere i analysen belyst, hvorledes hendes personlige "eventyr"- fortælling, og flair for musikalsk indlevelse og fortolkning i form af genosang og performance kan have en positiv betydning i forhold til publikums bedømmelse af hendes musikalske integritet, og på denne måde generere *First Person Authenticity*. *Second Person Authenticity*<sup>126</sup> vil sandsynligvis også komme i spil i denne henseende, da man må gå ud fra, at mange af de der går til Readers koncerter, føler, at de kan relatere sig til den måde, hvorpå hun udtrykker sig, og derfor giver dem en oplevelse af musikken som sandfærdig i forhold til deres livsførelse. Det samme gælder det tilhørsforhold hendes fans oplever, ved at dele oplevelser og følelser med andre fans og Reader gennem de sociale medier.<sup>127</sup> Derudover kan man tale om *Third Person Authenticity*<sup>128</sup> i forbindelse med Readers fortolkninger af Robert Burns, der trods sangenes mere nutidige udtryk, ifølge Reader er videreformidlet i den oprindelige forfatter og komponists ånd, og formegentlig også opleves som sådan af hendes publikum.<sup>129</sup>

Allan Moores forskellige anskuelser af *hvem* autenticiteten udgår fra, synes altså alle at give mening i forhold til sangerinden Eddi Reader. Jeg mener også, at Simon Friths fjerde autenticitetskategori, hvor bekræftelsen af autenticitet kan finde sted i kraft af fællesskabet omkring selve det at være til den samme koncert, har betydning i denne forbindelse. Publikums interaktion med hinanden, som fx gennem samtale eller den fælles stemning der skabes ved koncerten, har betydning i forhold til den enkeltes oplevelse af musikken og valideringen heraf, der igen har betydning for, om der genereres *First-*, *Second-* og *Third Person Authenticity*. En sådan proces illustrerer hvorledes de enkelte kategorier overlapper, og har indflydelse på hinanden. Friths "fjerde autenticitetskategori" hænger ligeledes nøje sammen med de uskrevne regler der eksisterer for, hvilken slags musik man kan forvente at høre på de forskellige spillesteder. Musikgenren har her en betydning for både publikum og musiker, idet begge parter bevidst/ubevidst sætter spillestedets renommé i relation til deres egen person eller image, hvilket igen kan have betydning i forhold til oplevelsen af en given koncert. Reader optræder oftest på

---

<sup>126</sup> Når en performance formår at give lytteren indtrykket af, at dennes oplevelse af livet bliver valideret gennem musikken. Jf. afsnittet "*First Person Authenticity, og det at finde det autentiske i kunsten.*"

<sup>127</sup> Jf. afsnittet "*Metatekster*"

<sup>128</sup> Når det lykkes en performer at give et indtryk af nøjagtigt at repræsentere en andens ideer, indkapslet i den givende performancetradition. Jf. afsnittet "*Second Person Authenticity.*"

<sup>129</sup> De mange prestigefyldte ærestitler/priser hun har modtaget for hendes fortolkninger af Robert Burns indikerer dette, fx: Order of the British Empire; Æresdoktor ved Sterling University og Glasgow Caledonian University. [http://en.wikipedia.org/wiki/Eddi\\_Reader](http://en.wikipedia.org/wiki/Eddi_Reader)

mindre spillesteder eller festivaler – hvilket typisk gør sig gældende hos singer-songwritere og *folkmusikere* generelt – og stemmer derfor godt overens med overstående. Denne måde at kommunikere på er vigtig i publikums validering af Reader som musiker.

En *live-performance* bidrager, ifølge Philip Auslander, til den autenticitetsproces publikum genererer i valideringen af kunstnerens musikalske kunnen og troværdighed, men også som autentificering af indspilningen. At Readers påklædning og lyssætning har været af mere fremtrædende karakter i hendes pop-orienterede periode, og et mindre set-up, samt simple sceneudtryk har gjort sig gældende i hende *folk*-orienterede periode (se figur 9 og 10), har derfor været med til at styrke hendes image undervejs og det udtryk der gør sig gældende på de forskellige udgivelser.

Readers Pop



Readers Folk



Det er i denne forbindelse også vigtigt at nævne, at en *live-performance* synes mere vigtig i Readers *folk*-orienterede periode, idet folkemusik oprindeligt har sit afsæt i den mundtlige overlevering, og derfor implicit autentificeres via denne. Dette betyder ikke, at fonogrammet er uden betydning, da konteksten er en helt anden i dag pga. den teknologiske udvikling, men blot det, at autenticitetsprocessen inden for *folkmusik* synes at være mere afhængig af *live-performance* end mange andre genrer. Optagelser af *live-performance* er i mange tilfælde blevet en ligeså vigtig faktor, hvis ikke større, idet man i dag ofte anvender YouTube-videoer eller lignende som autentificering af indspilningen, og som visuel bekræftelse af kunstneren. *Live-performance* er af stor betydning for Reader, og hendes IT-manager Ross McMichael lægger ofte professionelle *live*-optagelser ud på Youtube af hende.<sup>130</sup> Dette kunne indikere, at Reader selv er klar over, hvorledes disse er af betydning for hendes publikum, og at *live-performance* er en af hendes forcer og derfor afgørende for hendes selveksponering.

<sup>130</sup> Fx <http://www.youtube.com/watch?v=jXH9DVS76yM>; <http://www.youtube.com/watch?v=7IXAfgY0CEo>; <http://www.youtube.com/watch?v=RMmtBgMaF5I>

De professionelle interviews og portrætter af Reader, som også er lagt ud på Youtube af McMichael, er sammen med de mange *live*-optagelser med til at danne et autentisk billede af Reader som både person og musiker. Dette bygger jeg på Auslanders antagelse af, at man både må have arbejdet sig op, og skabt sig et publikum gennem koncerter, for at opnå integritet. Begge dele har Reader opnået, og videoerne på bl.a. Youtube er i særdeleshed med til at bekræfte dette. *Social Communities*<sup>131</sup>, og metatekster generelt, får altså en afgørende betydning i Readers markedsføring og eksponering af sig selv som en autentisk musiker.

Hendes forsøg på at bevare en tæt kontakt og direkte kommunikation med sine fans, og det at hun over tid er blevet langt mere engageret i produktionen af sin musik og sit promoveringsmateriale, har været afgørende for, at hun er lykket i at forblive en interessant kunstner. Over tid er Reader gået fra at være korsanger, til forsanger, til singer-songwriter, til producer af eget materiale. Som Sheila Whiteley redegør for i sit casestudie<sup>132</sup>, så er foranderlighed og engagering i eget materiale afgørende for, at man som kvindelig musiker kan bevare sin status som interessant. Readers musikalske rejse fra et alternativt og eksperimenterende udtryk til et modent og umiddelbart, samt hendes fysiske transformation og personlige fortælling (man fristes til at sammenligne med fortællingen om "*Den grimme ælling*"), giver et billede af en kunstner i forvandling (se figur 11 og 12). Hun har samtidig formået at fastholdt dele af sit image – det røde hår, den lidt "skæve person" og hendes ligefremhed – hvilket har gjort, at hun ikke synes at have fortabt sig til ideen om at ændre sig selv, men at hendes transformation i stedet er kommet naturligt. Igen en vigtig detalje i hendes forsøg på at blive betragtet som en autentisk kunstner. Hvorledes hun formår at gøre sig selv interessant, og forblive relevant i musikbranchen fremover, vil tiden vise.



---

<sup>131</sup> Herunder fx YouTube, Twitter, Facebook og blogs, som tidligere gennemgået under afsnittet "*Metatekster*".

<sup>132</sup> Jf. afsnittet "*At forblive en interessant kunstner*".

Ud fra min analysegennemgang finder jeg det sandsynligt, at Reader for mange fremstår som en autentisk kunstner, men som jeg samtidig også har indikeret, så mener jeg, at hun selv er bekendt med dette, og derfor formodentlig har anvendt denne viden i en delvis bevidst selvscenesættelse. Hun har formået at forene sin passionerede musikalske udtryksform og personlige umiddelbarhed med intelligent markedsføring, der på sin vis både virker troværdig i forhold til hende selv og hendes publikum.

I et interview af Reader fra 2006 udtrykker hun et ønske om at efterlade sig et indtryk af at være autentisk, "nede-på-jorden", ærlig og god mod andre mennesker<sup>133</sup>. Jeg formoder, at en sådan søgen mod det at være autentisk enten må hvile på en socialpsykologisk usikkerhed, eller et forsøg på at bedrage. Jeg tror på ingen måde, at sidstnævnte gør sig gældende i dette tilfælde. I så fald min formodning er rigtig, mener jeg, med Thomas Ziehes kulturelle orienteringsforsøg<sup>134</sup> in mente, at kunne tilnærme mig en sandsynliggørelse af hvilken socialpsykologisk usikkerhed, der kan relateres til Reader. Med Ziehes opstilling af sine tre kulturelle orienteringsforsøg, hvor han redegør for, hvordan den enkelte forsøger at kompensere for de mangler, det moderne samfund synes at have givet ham eller hende, springer *subjektivering* mig specielt i øjnene. Lad mig kort citere mig selv:

*Her er tale om en søgen efter nærhed, et forsøg på at undgå den samfundsmæssige kulde. Den enkelte tilstræber intimitet, det vil sige så tætte forhold som muligt, inden for de mindste sociale relationer, og er samtidig bundet af en længsel efter ekspressivitet, der betragtes som en måde hvorpå, man kan udtrykke sig autentisk (Ziehe, 2002: 18).<sup>135</sup>*

Det inderlige behov for at fastholde den tætte kontakt, længslen efter ekspressivitet, og stræben efter intimitet afspejler nøje og præcist de udtryk, der gør sig gældende hos Reader personligt og musikalsk, i forsøget på at opnå en autentisk måde at udtrykke sig på. Selvsamme udtryk blev indirekte/direkte fortalt af Reader i interviewet fra 2006<sup>136</sup>. Spørgsmålet er da, om ikke en sådan usikkerhed og selvrefleksivitet er en så almindelig proces i dag, og at det i Readers, som i så mange

---

<sup>133</sup> Interviewet findes på vedlagte DVD, Videoeksempler, eks. nr.4.

<sup>134</sup>Jf. afsnittet "Selvidentitet i den sen-moderne samfund".

<sup>135</sup> Jf. afsnittet "Selvidentitet i den sen-moderne samfund".

<sup>136</sup> Jf. s. 82

andre tilfælde, ikke længere er afgørende for, om vi finder en søgen efter autenticitet inautentisk. Det er klart, ud fra Ziehe og Giddens diskussion<sup>137</sup>, at det netop er en naturlig proces at finde meningen med livet og forstå sig selv i forhold til sine omgivelser. I denne kontekst kan Readers interview i stedet forstås som en måde at være ærlig og åben omkring sin selvrefleksivitet på, og på denne måde hjælpe andre individer i deres søgen efter at kompensere for de mangler det moderne samfund måtte have givet dem. I sidste ende er en sådan udtalelse måske netop med til at generere autenticitet, selvom det principielt burde forholde sig anderledes. Dette betyder, at Wendy Doningers antagelse af, at individet indeholder mange *selv*<sup>138</sup>, sætter spørgsmålstegn ved, hvorledes man reelt kan tale om en egentlig selvscenesættelse, idet vi alle navigerer mellem de forskellige miljøer vi bevæger os i, og derfor alle må forstås som selvscenesatte eller sammensatte af flere *selv*. Det interessante er i stedet, om den enkelte er bevidst om anvendelsen af de forskellige *selv*. Her må man gå ud fra, at en kendt person per definition er mere opmærksom på dette i forhold til en ikke kendt. Dette skyldes, at en person der er kendt i offentligheden, nødvendigvis må reflektere over, hvorledes man fremstår som person, grundet mediernes og befolkningens overvågenhed. Dertil kommer også publikums naturlige vurdering af "stjernens" mange ansigter/masker, eksempelvis *Person*, *Persona* og *Image*, som jeg tidligere har nævnt i teoridelen.<sup>139</sup> Der er således en forventning om og bevidstliggørelse af, at en offentlig kendt person besidder flere *selv*, og denne faktor må Reader også være bekendt med. Hendes opgør med produktionsselskabernes kontrol med det musikalske materiale og mediernes idealisering af kvindelige sangere som sexobjekter; hendes kropsligt fysiske og musikalske genreskifte; hendes "udstilling" af private tanker, holdninger og meninger gennem diverse sociale medier, og forsøget på at tilnærme sig en mere direkte kommunikation med hendes fans, skal derfor alt sammen forstås i lyset heraf. Dog mener jeg ikke, at de overstående ytringer og handlinger kun er dannet på baggrund af en, for Reader, bevidst markedsføring; men uvidende om de signaler hun har udsendt, er hun bestemt ikke.

Jeg vil nu samle op på min teoretiske gennemgang, og de resultater jeg er kommet frem til i min analyse i en konkret behandling af min problemformulering.

---

<sup>137</sup> Jf. afsnittet "*Selvidentitet i den sen-moderne samfund*".

<sup>138</sup> Jf. afsnittet "*Myten om selvimitation og det at være selvscensat*".

<sup>139</sup> Jf. afsnittet "*Image og live-performance*".

## 5. Opsummering og konklusion

Jeg har ved hjælp af forskellige teoretiske tilgangsvinkler til begreberne autenticitet og identitet anskueliggjort, hvad der ligger bag en kunstners selviscenesættelse, og hvorledes en sådan manifesterer sig i en musikalsk kontekst. Jeg har fundet frem til, at kommunikationen mellem kunstner og publikum er en betydelig faktor i skabelsen og forståelsen af stjernekonstruktionen, og at bekræftelsen af autenticitet er et vigtigt led heri. Endvidere har jeg fundet frem til, at der trods forskellige måder at definere autenticitet på, findes en forholdsvis fælles forståelse af begrebet som eksisterende i selve kommunikationen mellem kunstner og lytter, og at der samtidig forelægger bestemte diskurser og konventioner som er afgørende for lytterens/publikums bedømmelse af en performer/performance som enten autentisk eller inautentisk. En bedømmelse der hos lytteren/publikum er dynamisk i sin konstante be- og afkræftelse.

Allan Moores kontroversielle autenticitetsteori (i spørgsmålet om *hvem* i stedet for *hvad* der autentificeres) gav mig et interessant udgangspunkt for min anskuelse af autenticitetsbegrebet i tilknytning til Reader som kunstner og performer. I forlængelse heraf fandt jeg Roland Barthes, Simon Frith og Philip Auslander anvendelige, specifikt i forhold til at forstå, ud fra hvilke kriterier publikums bedømmelse af kunstneren genereres.

Derudover fik Anthony Giddens og Thomas Ziehes betragtninger om individets øgede selvrefleksivitet i det moderne samfund en betydning i forhold til det at forstå både lytteren/publikums og kunstnerens behov for at udtrykke sig, men også meningsdannelsernes betydning for vores selvopfattelse. En dagligdagsproces der er afgørende i vores søgen efter at finde meningen med livet.

Jeg ønskede at kombinere mine socio-kulturelle betragtninger med musikanalytiske, for på denne måde at give et nuanceret og komplet billede af Reader som kunstner. Richard Middletons forsøg på også at kombinere de to analytiske felter i sin artikel "*Approaches to Textual Analysis in Popular Music*", gav mig inspirationen til den cirkulære analysemodel, hvor tre aspekter: et *socio-kulturelt perspektiv*, et *strukturelt perspektiv*, og et *fortolkende perspektiv*, i forskellig grad blev bærende for min analyse.

Med min analyse ønskede jeg at belyse, hvilke specifikke udtryk der gjorde sig gældende hos kunstneren Eddi Reader, for at finde svar på om hun kan forstås som en selviscenesat kunstner. På baggrund af en genrediskussion, med Franco Fabbri og Simon Frith som teoretisk grundlag, tog jeg udgangspunkt i en genremusikalsk opdeling af Readers musik udgående fra to centre (den pop-orienterede periode og den *folk*-orienterede periode), for at illustrere de to forskelligartede udtryk hun har haft i sin solokarriere. Efterfølgende forsøgte jeg med min parallelanalyse at belyse hvordan Reader, i hendes to perioder, er selviscenesat gennem brugen af medier, og hvorledes hendes måde at synge på<sup>140</sup> har betydning i forhold til publikums bedømmelse af hendes stemme som enten autentisk eller ej. Parallelanalysen bekræftede mig i min antagelse af, at Reader har bevæget sig fra ét musikalsk udtryk til et andet, hvor det alternative og eksperimenterende fra hendes pop-orienterede periode erstattes af et mere modent og umiddelbart udtryk i hendes *folk*-orienterede periode. Reader fremstår i begge perioder både ærlig og passioneret i sit musikalske og performancemæssige udtryk, hvilket, sammen med hendes "livsfortælling", medfører, at hendes tidligere udtryk på sin vis har været med til at validere hendes nutidige. Hendes måde at anvende sociale medier på, hvor den nære kontakt med hendes fans er afgørende, har bekræftet mig yderligere i hendes musikalske og personlige bevægelse mod større intimitet og nærvær.

Overstående anskuelser har jeg endvidere kunne anvende i sidste del af min analyse, hvor jeg ønskede at belyse, hvordan begreberne autenticitet og identitet knytter sig til Reader, hvorledes hun har formået at forblive en interessant kunstner, og om selviscenesættelsesbegrebet reelt har et eksistensgrundlag. Moores tredelte autenticitetsskildring, samt Giddens og Ziehes teoretiseringer omkring selvets reflektive proces var anvendelige i min forståelse af, hvorfor mange finder Reader autentisk, men samtidig også som indblik i hvorfor Reader fremstiller sig som hun gør. Sheila Whiteleys casestudie gav mig endvidere belæg for, at Readers til stadighed større indflydelse på eget musikmateriale og selvpromotion har været afgørende for, at hun i dag stadig er en interessant kunstner.

Doningers anskuelse af individets evige forsøg på selvimitation, og vores deraf mange *selv*, har betydet, at selviscenesættelsesbegrebet for mig er blevet sat i et nyt lys. Ud fra Doningers antagelse finder jeg det problematisk at komme frem til et endeligt svar på, om det er muligt at afklare om en selviscenesættelse reelt kan finde sted, eller om der blot er tale om individets

---

<sup>140</sup> Med udgangspunkt i Barthes teoretiseringer omkring fæno- eller genosang.



mange *selv*, der er i spil. Hvis man overhovedet kan tale om en egentlig selvscenesættelse, så synes der at være nogle personer, som formår at iklæde sig masker, der virker mere autentiske end andre, fordi kunstnerens livsform og ytringer virker rodfæstet i personen selv (fx John Lennon). Dette er ikke på samme måde tilfældet hos Reader. Det mener jeg skyldes, at der generelt synes at være et dualistisk islæt, som præger hele Readers musikalske karriere og person. På en og samme tid fornemmes den autentiske, umiddelbare og passionerede Reader overfor den selvbevidste, kontrollerede og mytiske karakter hun også besidder. En kunstner der giver os en fornemmelse af, at vi kender hendes person og indre længsler, som virker umiddelbar og ligetil, men også en kunstner der samtidig virker bevidst i sin anvendelse af hendes *selv*, idet hun formår kun at give os de ting hun selv ønsker synliggjort, og specifikt tydeliggør de udtryk hun mener, skal afspejle sin person. Det er rimeligt at antage, ud fra kendskabet til hendes personlige fortælling, at dette udtryk er genereret ud fra hendes eget behov for selvrefleksivitet og søgen efter mening. Dette kom specifikt til udtryk i min projicering af Ziehes kulturelle orienteringsforsøg, *subjektivering*, over på Readers person, idet den tætte kontakt, længslen efter ekspressivitet, og stræben efter intimitet, nøje afspejler det udtryk, der gør sig gældende hos hende. Et opgør med det at være "selvscenesat" kan man derfor ikke kreditere Reader, da hun er et refleksivt individ. Men at forstå hende som "selvscenesat" i ordets negative forstand – som en der forsøger at give sig ud for at være noget man ikke er – finder jeg ikke relevant. Hendes måde at fremstille sig selv på, virker for mig, som en måde hvorpå hun forsøger at forstå sig selv, således at hun bruger sin musik og kommunikation med fans og medier, som et led i det at udvikle sig som menneske, og på denne måde forsøger at spejle sig selv i omverdens syn på hende. Denne konklusion bygger jeg på Doningers antagelse af, at vi bevæger os mellem det ikke-selvbevidste og bevidste forsøg på at give folk der kender os den version af os selv, som de forventer i privat eller offentlig regi. Vores *selv* er m.a.o. flydende, og i konstant bevægelse og defineres i relation til andre. Der findes derfor intet central *selv*. Der er altid et nyt *selv* bag det vi besidder i nuet, og de forskellige *selv* interagerer med hinanden på kryds og tværs.<sup>141</sup>

Readers eksponering af sig selv, mener jeg derfor skal forstås som noget hun har gjort for sin egen skyld, og ikke for at lede folk til at tro, at hun er en anden, end hun er. Man kan i stedet tale om Readers musikalske karriere som en projicering af hendes indre personkonflikt, og søgen efter

---

<sup>141</sup> Jf. afsnittet "Myten om selvimitation, og det at være selvscenesat".

mening med livet, hvilket i hendes tilfælde er delvist offentligt tilgængeligt modsat en ikke kendt person. Et indblik i et andet individs personlige rejse og kampe vil sandsynligvis styrke og bekræfte os i vores eget opgør med meningsløsheden, hvilket igen projiceres tilbage på det andet individ, således at det opleves autentisk. Reader vil altså formodentlig opleves autenticitet i forhold til det at fremstå som et menneske med alt hvad det indebærer, selvom hun er en succesfuld sangerinde. Man må dog ikke tage fejl af, at hun er bevidst om, at hun er afhængig af sit publikum, og at hun navigerer ud fra dette. Det Reader har haft succes med, er måske netop at forme det forhold der eksisterer mellem hende og hendes publikum, således at begge parter får noget ud af det, men så afgjort på hendes præmisser. Jeg mener, at Reader bevidst forsøger at fremstille de *selv*, som hun som person og sangerinde ønsker skal definere sit *jeg*, og derfor muligvis ubevidst vildleder sine fans om, hvem hun i virkeligheden er, eller måske snarere afskærmer de andre *selv* hun også er. At konkludere om hendes fremtrædende dualistiske udtryk er bevidst eller ubevidst, kommer jeg derfor ikke nærmere end at sandsynliggøre, at de formentlig begge er i spil. At Reader fremstår dualistisk anskueliggør blot de forskellige sider af hendes personlighed, og er formentlig tydeliggjort, fordi hun netop er en kendt person. Spørgsmålet er, om vi ikke alle er bevidste om, at vi fremstår som personer af forskellig karakter, uden at finde os selv mindre autentiske af den grund.

Det at Reader selv ønsker at fremstå autentisk, leder mig hen til specialets egentlige kerneproblematik. For det er svært at forstille sig, at det autentiske ikke allerede er gået tabt, hvis man decideret ønsker at fremstå autentisk. Man kan dog formode, at mange ikke tænker over dette modsætningsforhold, eller ligefrem finder det ubetydeligt, da individets generelle øgede behov for selvrefleksivitet slører dette. Man kan derfor, efter min mening, ikke fastslå et enten/eller. Autenticitet er et subjektivt prædikat, der tilskrives en oplevelse, og som genereres på forskellig vis hos den enkelte der tilskriver det. Hvorvidt Reader fremstår som selviscenesat eller ej, kan derfor ikke afklares, da dette vil være en individuel afgørelse, hvilket Donigers anskuelser ligeledes bekræfter mig i.

Med henvisning til Richard Dyers antagelse af, at "stjerne"-begrebet har ændret sig over tid, fra tidligere at være idealer, guder og gudinder, til stjerner som repræsenterer et almindeligt liv og morale, ligesom resten af befolkningen,<sup>142</sup> så virker det for mig netop som om, at Reader formår at

---

<sup>142</sup> Jf s.9

fastholde et stænk af tidligere tiders diva<sup>143</sup> i hendes ekspressive og dramatiske fremtoning, men i symbiose med den almindelige, "nede-på-jorden" og mor-til-to kvinde.

Måske er det netop i denne næsten uforenelige størrelse, at hun formår at virke autentisk; som anmelder Michael G. Rose udtrykker det<sup>144</sup>: "*The Diva Next Door*".

---

<sup>143</sup> Hvilket også kommer til udtryk i hendes forkærlighed for 50'ernes kvindelige sangerinder (fx Doris Day, Sarah Vaughn Ella Fitzgerald m.f.) <http://www.myspace.com/eddiereader/comments>

<sup>144</sup> [http://www.celticcafe.com/celticcafe/Music/Festivals/Tonder\\_2009/Tonder\\_2009.html](http://www.celticcafe.com/celticcafe/Music/Festivals/Tonder_2009/Tonder_2009.html)

## 6. English Abstract

The concept of self promotion is not a new phenomenon and is most likely a way for humans to evolve and understand themselves. At least since the 20<sup>th</sup> Century, the term has been related to the exposure of famous persons due to the influence of electronic mass media.

My interest in this field has been to examine to which degree the Scottish female singer Eddi Reader uses self promotion and in what way this relates to her music. I have used Allan Moores controversial authenticity theory<sup>145</sup> (asking *who* instead of *what* is being authenticated) as the point of departure for this thesis in order to discuss how authenticity is an important key in the understanding of self promotion. Furthermore the theories of Anthony Giddens<sup>146</sup> and Thomas Ziehe<sup>147</sup> have given me a significant approach to understanding the individual's need to be self reflective because of the meaninglessness we experience as part of the modern society (Giddens, 1996: 10, 14, 44, 68; Ziehe, 2002: 12).

I have argued that Reader in her solo career has moved from being a pop orientated artist to being a folk orientated artist. This has been manifested in her physical and musical transformation moving; from an alternative and experimental expression to a more mature, impulsive and intimate one. This transformation has become clear to me through the analyses of two different songs and music videos (*Joke (I'm Laughing)* and *Roses*), Reader's increasing use of interactive and social media, and the ascertainment of Reader's more present use of geno-song<sup>148</sup>, which is accompanied by her expressive physical performance gestures.

Her many personal struggles throughout the 1990<sup>th</sup> seem to have given her music more integrity and at the same time been generating authenticity in connection with her passionate and present way of life. Reader is a reflective individual who wants to be considered as a down-to-earth authentic person<sup>149</sup>. But can someone who is reflective towards their own authenticity be considered as authentic? In continuation of Ziehe's description of how we attempt to orientate

---

<sup>145</sup> From his article '*Authenticity as authentication*'.

<sup>146</sup> "*Modernitet og selvidentitet*" ('*Modernity and Self-Identity, Self and Society in the late Modern Age*').

<sup>147</sup> "*Ambivalenser og mangfoldighed*".

<sup>148</sup> The personality of the voice. The sensuous and spontaneous way of singing opposite pheno-song in which the techniques are the most important (Barthes, 1990:295).

<sup>149</sup> For instance an interview from 2006. Video examples, ex. number 4 on the enclosed DVD.

ourselves culturally, Reader's search of authenticity can instead be seen as social uncertainty (Ziehe, 2002: 18). This can be seen through her longing for expressiveness and striving towards intimacy in her performance and in her need of maintaining close relations, manifested in her use of interactive and social media. However, if we all are searching for things that can fill out the meaninglessness in our lives, as Ziehe and Giddens concludes, then the self's reflective process must be seen as common, and the desire to be authentic will therefore probably not be experienced as inauthentic. In this context, I find Wendy Doniger's assumption highly useful. She points out that we are not always aware of when we are trying to show a version of ourselves as we think people expect us to be in private or public. We are never ourselves only for ourselves, but always in relation to others. In other words, there are no central self, but many selves interacting with each other (Doniger, 2005: 204). By means of these theories we are able to see the thought of Reader as self promoted in a different light.

I find it reasonable to say that Reader's musical carrier can be seen as a projection of her inner personal conflict and her strive towards the search for a meaningful life. But I also stress the importance of noticing that she is most likely aware of her dependency on her audience and that she has taken this into account by keeping a close relationship to her fans which both sides benefit from.

I conclude that Reader most likely intentionally attempts to promote the selves that she wish should define her as a singer and person, and therefore potentially unconsciously misrepresent who she really is, or rather covers the other selves she possesses. This is probably not far from what we all do without finding ourselves more inauthentic for that reason.

It seems that Reader has been able to keep a touch of former Diva qualities in her expressive and dramatic manner combined with the down-to-earth, mother-of-two person she also is. It might be because of this almost irreconcilable approach that she in particular appears authentic, as '*The Diva Next Door*'.<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> Expression lent from a review by Michael G. Rose  
[http://www.celticcafe.com/celticcafe/Music/Festivals/Tonder\\_2009/Tonder\\_2009.html](http://www.celticcafe.com/celticcafe/Music/Festivals/Tonder_2009/Tonder_2009.html)

## 7. Litteraturliste

### 7.1 Bøger/Artikler

Auslander, Philip: *Seeing Is Believing: Performance and the Discourse of Authenticity in Rock Culture*,  
Artikel i: *Literature and Psychology: a journal of psychoanalytic and cultural criticism*, Vol. 44, No. 4,  
Galileo, 1998

Barthes, Roland: *The Grain of the Voice*

Artikel i: Frith, Simon og Goodwin Andrew: *On Record, Rock, Pop and the Written Word*,  
Routledge, 1990

Bonde, Lars Ole: *Musik og menneske – Introduktion til Musikpsykologi*,  
Frederiksberg C, Samfundslitteratur, 2009

Cook, Nicholas: *Analysing musical multimedia*,  
New York, Oxford University Press, 1998

Doniger, Wendy: *The Woman Who Pretended to Be Who She Was*,  
New York, Oxford University Press, 2005

Dyer, Richard: *Stars*,  
London, BFI Publishing, 1998

Dyndahl, Peter: *Truly yours, your biggest fan, this is Stan*,  
Højskolen I Hedmark, 2003

Fabbri, Franco: *A theory of musical genres: Two applications*,  
Artikel i: Horn, D. og Tagg, P.: *Popular Music Perspectives*,  
Göteborg and Exerer, 1981

Frith, Simon: *Performing Rites*,  
Oxford, Oxford University Press, 1996

Giddens, Anthony: *Modernitet og selvmodernitet*

København K, Hans Reitzels Forlag, 1996

Gravesen, F. og Knakkegaard, M.(red.): *Gads Musik Leksikon,*

København K, Gads Forlag, 2003

Have, Iben: *Musik og følelser i danske tv-dokumentarer,*

Artikel i tidsskriftet: Shubart, R. (et al.): *Lyd og Medier* no. 40 (41), 2006

Heede, Sussie (et al.): *Politikkens store nye Nudansk ordbog,*

Politikkens Forlag A/S, 1. udgave, 2. oplag, 1997

Hollinger, Karen: *The Actress – Hollywood acting and the Female Star,*

New York, Routledge, 2006

Jensen, Klaus Bruhn: *Medier og samfund*

Frederiksberg C, Forlaget Samfundslitteratur, 2008

Krogh, Mads: *Fair nok, vi kalder det hiphop, og retfærdiggør det med en anmeldelse,*

Århus Universitet, 2006

Middleton, Richard: *Approaches to Textual Analysis in Popular Music*

Artikel i: Middleton, Richard: *Reading Pop,*

Oxford, Oxford University Press, 2003

Moore, Allan: *Authenticity as authentication,*

Artikel i: Moore, Allan: *Popular Music,*

Cambridge University Press, 2002

Petersen, Lise Helmer: *Aspekter af "Le Grain de la Voix" – stemmens krop*

Artikel i tidsskriftet: *Cæcilia* årgang 2001-1

Richardson, John:

*Double-voiced discourse and bodily pleasure in contemporary Finnish rock: the case of Maija Vilkkumaa*

Artikel i: Richardson, J. og Hawkins Stan: *Essays on sound and Vision*

Helsinki, Helsinki University Press and Finnish Society for Ethnomusicology Publ., 2007

Sadolin, Cathrine: *Komplet sang teknik,*

København K, Shout publishing ApS, 2000

Sawyers, June Skinner : *The complete guide to Celtic music,*

London, Aurum Press, 2000

Sneum, Jan: *Politikkens store rock leksikon,*

Politikens håndbøger, 4. udgave 2005

Thorson, Michael og Møller, Hans-Georg: *Optagelsesteknik,*

Artikel i: Thorson, Michael og Møller, Hans-Georg: *Tv-journalistik,*

Forlaget Ajour, 1992

Whiteley, Sheila: *Too Much Too Young: Popular Music, Age, and gender,*

New York, Routledge, 2005

Ziehe, Thomas: *Ambivalenser og mangfoldighed,*

Politisk revy, 1995



## 7.2 Internet

<http://www.bbc.co.uk/music/reviews/pb54>

(sidst besøgt d. 6. oktober, 2009)

<http://www.munster-express.ie/entertainment/music/eddi-reader-to-play-waterford/#>

(sidst besøgt d. 6. oktober, 2009)

[http://www.celticcafe.com/celticcafe/Music/Festivals/Tonder\\_2009/Tonder\\_2009.html](http://www.celticcafe.com/celticcafe/Music/Festivals/Tonder_2009/Tonder_2009.html)

(sidst besøgt d. 6. oktober, 2009)

[http://www006.upp.so-net.ne.jp/rocknsoul/eddi/english/interview\\_scotsunday\\_e.html](http://www006.upp.so-net.ne.jp/rocknsoul/eddi/english/interview_scotsunday_e.html)

(sidst besøgt d. 6. oktober, 2009)

<http://www.sst.dk/Sundhed%20og%20forebyggelse/Ny%20influenza/Ny%20Vaccination.aspx>

(sidst besøgt d.4. november, 2009)

<http://nyhederne.tv2.dk/article.php/id-24958644.html>

(sidst besøgt d. 4. november, 2009)

[http://www.hk.dk/privat/aktuelt/nyhedsarkiv\\_privat/oktober\\_20082/sundhedspersonale\\_takker\\_nej\\_til\\_influenzavaccine](http://www.hk.dk/privat/aktuelt/nyhedsarkiv_privat/oktober_20082/sundhedspersonale_takker_nej_til_influenzavaccine) (sidst besøgt d. 4. november, 2009)

<http://www.dr.dk/sundhed/Sygdom/Artikler/2009/1102104254.htm>

(sidst besøgt d. 4. november, 2009)

<http://danskrap.dk/index.php/dansk-nyhed/4750-bosse-rapper-springer-tilbage-i-skabet-det-hele-var-et-mediestunt> (sidst besøgt d. 25. november, 2009)

<http://www.bt.dk/kendte/homo-rapper-tog-roeven-paa-tv-2>

(sidst besøgt d. 25. november, 2009)

<http://www.youtube.com/watch?v=gOMhN-hfMtY>

(sidst besøgt d. 26. november, 2009)

[http://www.thefreelibrary.com/Why+I+am+no+one-hit+wonder%3B+EDDI+READER'S+JUST+PERFECT.\(News\)-a0132438168](http://www.thefreelibrary.com/Why+I+am+no+one-hit+wonder%3B+EDDI+READER'S+JUST+PERFECT.(News)-a0132438168)(sidst besøgt d. 13. august, 2010)

<http://www.eddireader.co.uk/biog/biography.html>

(sidst besøgt d. 16. august, 2010)

<http://www.eddireader.net/eddibiog.htm>

(sidst besøgt d. 8. september, 2010)

[http://www.debbiekruger.com/writer/freelance/eddi\\_transcript.html](http://www.debbiekruger.com/writer/freelance/eddi_transcript.html)

(sidst besøgt d. 8. september, 2010)

[http://www006.upp.so-net.ne.jp/rocknsoul/eddi/english/interview\\_scotsunday\\_e.html](http://www006.upp.so-net.ne.jp/rocknsoul/eddi/english/interview_scotsunday_e.html)

(sidst besøgt d. 8. september, 2010)

[http://thistleradio.com/index.php?option=com\\_content&view=article&catid=41%3Aarchived-interview-transcripts&id=72%3Aeddi-reader&Itemid=69](http://thistleradio.com/index.php?option=com_content&view=article&catid=41%3Aarchived-interview-transcripts&id=72%3Aeddi-reader&Itemid=69) (sidst besøgt d. 30. september, 2010)

<http://www.mariamochnacz.co.uk/index.shtml>

(sidst besøgt d. 20. oktober, 2010)

[http://mariamochnacz.co.uk/musicians/23project\\_list.asp](http://mariamochnacz.co.uk/musicians/23project_list.asp)

(sidst besøgt d. 20. oktober, 2010)

<http://www.eddireader.co.uk/forum/>

(sidst besøgt d. 20. oktober, 2010)

<http://www.eddireader.net/honeymenu.htm>

(sidst besøgt d. 20. oktober, 2010)

<http://www.eddireader.co.uk/>

(sidst besøgt d. 20. oktober, 2010)

<http://www.youtube.com/watch?v=DzM8mrZFuU0>

(sidst besøgt d. 20. oktober, 2010)

<http://www.myspace.com/eddireader/blog>

(sidst besøgt d. 20. oktober, 2010)

<http://www.facebook.com/#!/profile.php?id=730708783>

(sidst besøgt d. 20. oktober, 2010)

<http://twitter.com/eddireader>

(sidst besøgt d. 20. oktober, 2010)

[http://en.wikipedia.org/wiki/Folk\\_music](http://en.wikipedia.org/wiki/Folk_music)

(sidst besøgt d. 20. oktober, 2010)

<http://www.oxfordmusiconline.com.zorac.aub.aau.dk/subscriber/article/grove/music/09933?q=folk&search=quick&pos=2&start=1#firsthit> (sidst besøgt d. 20. oktober, 2010)

<http://news.scotsman.com/entertainment/Eddi-Reader-review--Energetic.4603218.jp>  
(sidst besøgt d. 26. oktober, 2010)

<http://www.hrmusic.com/artists/erart.html>  
(sidst besøgt d. 26. oktober, 2010)

<http://www.youtube.com/watch?v=7IXAfqY0CEo>  
(sidst besøgt d. 1. november, 2010)

<http://www.youtube.com/watch?v=jXH9DVS76yM>  
(sidst besøgt d. 1. november, 2010)

<http://www.youtube.com/watch?v=RMmtBgMaF5I>  
(sidst besøgt d. 1. november, 2010)

<http://www.youtube.com/watch?v=b1M4QxV0VoI>  
(sidst besøgt d. 1. november, 2010)

<http://www.youtube.com/watch?v=2dcPxW0PY7I>  
(sidst besøgt d. 19. november, 2010)

[http://da.wikipedia.org/wiki/Robert\\_Johnson](http://da.wikipedia.org/wiki/Robert_Johnson)  
(sidst besøgt d. 23. november, 2010)

### 7.3. Figurer (fra eksterne kilder)

Figur 1: Billede fra en *Live*-performance på "*Candyfloss and Medicin*" tournéen 1996.

Figur 2: Billede fra "*Home Coming Scotland*" reklamevideo.

Figur 3: Billede af frontcoveret til *Fairground Attractions* første udgivelse "*The First of a Million Kisses*".

Figur 4: Billede af albumcoveret til *Simple Soul* 2001.

Figur 5: Billede fra musikvideoen til *Joke (I'm Laughing)*.

Figur 6: Billede fra musikvideoen til *Joke (I'm Laughing)*.

Figur 7: Billeder fra musikvideoen til *Roses*.

Figur 8: Billede fra musikvideoen til *Roses*.

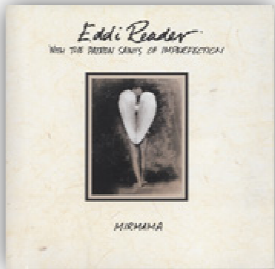
Figur 9: Billede fra en *live*-performance på "*Candyfloss and Medicin*" -tournéen.

Figur 10: Billede fra en *live*-performance på "*Eddi Reader – Sings the Songs of Robert Burns*" -tournéen.

Figur 11: Billede af frontcoveret til albummet "*Eddi Reader*".

Figur 12: Billede fra albumcoveret til "*Love is the Way*".

## 7.4 Eddi Reader - Diskografi<sup>151</sup>



### *Mirmama - with the Patron Saints of Imperfection*

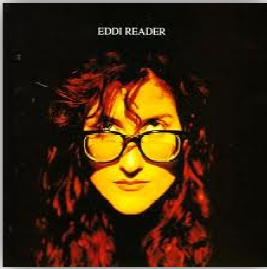
Første udgivelse: 24 - 02 - 1992

#### Track listing:

1. *What You Do With What You've Got* [04:38]  
Si Kahn/Reader/Dodds
2. *Honeychild* [05:11]  
Reader/McColl/Dodds/Steriopulos
3. *All Or Nothing* [04:52]  
Reader
4. *Hello In There* [04:51]  
John Prine
5. *Dolphins* [07:06]  
Fred Neil
6. *Blacksmith, The* [06:13]  
Trad. Arr. By Reader/Dodds/MacColl/ Steriopulos
7. *That's Fair* [04:44]  
Reader
8. *Cinderella's Downfall* [04:17]  
Reader
9. *Pay No Mind* [04:53]  
Reader/Doods
10. *The Swimming Song*[01:53]  
Loudon Wainwright III
11. *My Old Friend The Blues* [03:08]  
Steve Earle

---

<sup>151</sup> Informationen er hentet fra albumcover samt Eddi Readers officielle hjemmeside: <http://www.eddiereader.co.uk/>, og Wikipedia: <http://www.wikipedia.org/>

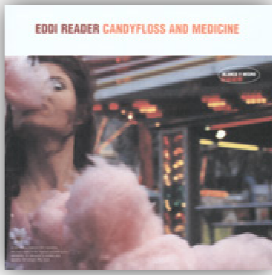


## *Eddi Reader*

Første udgivelse: 20 - 06 - 1994

### **Track listing:**

1. *Right Place, The* [04:54]  
Mark E. Nevin
2. *Patience of Angels* [04:05]  
Boo Hewerdine
3. *Dear John* [04:09]  
Mark E. Nevin/Kirsty MacColl
4. *Scarecrow* [03:33]  
Eddi Reader/Boo Hewerdine/Gary Clark
5. *East of us* [04:34]  
Eddi Reader/Teddy Borowiecki
6. *Joke (I'm Laughing)* [03:47]  
Boo Hewerdine
7. *Exception, The* [04:27]  
Mark E. Nevin
8. *Red Face Big Sky* [04:10]  
Eddi Reader/Teddy Borowiecki
9. *Howling in Ojai* [01:29]  
Eddi Reader/David Piltch/Dean Parks
10. *When I Watch You Sleeping* [04:40]  
Mark E. Nevin
11. *Wonderful Lie* [04:34]  
Eddi Reader/Boo Hewerdine
12. *Siren* [05:13]  
Eddi Reader/Teddy Borowiecki/Boo Hewerdine



## *Candyfloss And Medicin*

Første udgivelse: 07 - 08 - 1996

### **Track listing:**

1. *Glasgow Star* [04:51]  
Reader/Borowiecki
2. *Town Without Pity* [02:49]  
Tiomkin/Washington
3. *Medicine* [04:12]  
Reader/Hewerdine/Borowiecki
4. *Rebel Angel* [04:43]  
Reader/N. MacColl
5. *Semi Precious* [03:21]  
Reader/Hewerdine/Borowiecki
6. *Lazy Heart* [05:25]  
Hewerdine/Reader
7. *I Loved A Lad* [05:01]  
Traditional - arrangement by Reader
8. *Butterfly Jar* [05:33]  
Hewerdine/C. MacColl
9. *Candyfloss* [03:23]  
Hewerdine/Reader
10. *Darkhouse* [05:30]  
Reader/C. MacColl

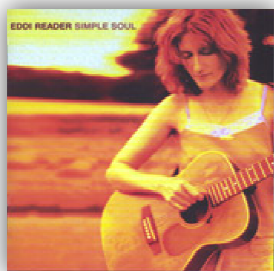


## *Angels & Electricity*

Første udgivelse: 11 - 05 - 1998

### **Track listing:**

1. *Kiteflyer's Hill* [06:07]  
Mark E. Nevin
2. *Prayer Wheel* [04:45]  
Reader/Hewerdine
3. *Postcard* [04:04]  
Reader/C. MacColl
4. *Wings On My Heels* [04:45]  
Boo Hewerdine
5. *On A Whim* [03:09]  
Sexsmith
6. *Hummingbird* [04:35]  
Boo Hewerdine
7. *Barcelona Window* [04:17]  
Reader/Hewerdine
8. *Bell Book And Candle* [04:13]  
Boo Hewerdine
9. *California* [04:35]  
Reader/ Hewerdine
10. *Follow My Tears* [04:54]  
Reader/ Hewerdine
11. *Psychic Reader* [04:13]  
Reader
12. *Please Don't Ask Me To Dance* [03:24]  
Hewerdine
13. *Clear* [04:40]  
Reader/C. MacColl/Dodds



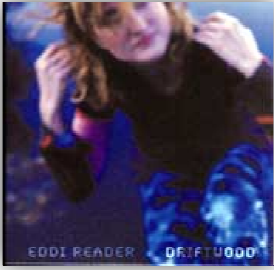
## *Simple Soul*

Første udgivelse: 09 - 01 - 2001

### **Track listing:**

1. *Wolves* [04:30]  
Hewerdine/Reader/Borowiecki
2. *Wanting Kind, The* [03:55]  
Hewerdine/Reader
3. *Lucky Penny* [03:30]  
Hewerdine/Reader
4. *Simple Soul* [04:17]  
Hewerdine/Reader
5. *Adam* [03:33]  
Dodds/Kirk/Hewerdine/Reader
6. *Footsteps Fall* [02:45]  
Hewerdine/Bjergfeldt
7. *Blues Run The Game* [05:02]  
Jackson C. Frank
8. *I Felt A Soul Run Through Me* [03:50]  
Henderson/Hewerdine/Reader/Dodds
9. *Prodigal Daugther* [03:39]  
Hewerdine/Reader
10. *Girl Who Fell In Love With The Moon* [03:19]  
Hewerdine/Eriksen
11. *Eden* [05:03]  
Reader





## *Driftwood*

Første udgivelse: 00 - 00 - 2002

### **Track listing:**

1. *Old Soul* [05:55]  
Reader/Hewerdine/Dodds/Henderson
2. *Sarasota* [03:22]  
Reader/Hewerdine
3. *Meantime* [04:22]  
Reader/Hewerdine/MacColl/ Dodds
4. *Curragh of Kildare, The* [03:43]  
Traditional - arrangement by Reader
5. *Good Girl* [04:09]  
Reader
6. *Wasting Time* [04:36]  
Sexsmith
7. *Paper Wings* [03:21]  
Welch/ Rawlings
8. *Holiday* [02:50]  
Reader/Hewerdine
9. *Small Soul Sailing* [05:42]  
Reader
10. *New Pretender* [02:59]  
Hewerdine
11. *Forgive The Boy* [04:10]  
Reader/Hewerdine
12. *Everything* [03:37]  
Reader/Hewerdine/MacColl/ Dodds



*Eddi Reader - Sings the Songs of Robert Burns*

Første udgivelse: 12 - 05 - 2003

**Track listing:**

1. [Jamie Come Try Me](#) [04:41]

Trad. arr. by Eddi Reader/Ian Carr/Phil Cunningham/Christine Hanson/Boo Hewerdine/John McCusker/Colin Reid/Ewen Vernal

2. [My Love Is Like A Red Red Rose](#) [03:50]

Trad. arr. by Eddi Reader

3. [Willie Stewart/Molly Rankin](#) [04:18]

Trad. arr. by Eddi Reader/Ian Carr/Phil Cunningham/Boo Hewerdine/John McCusker/Ewen Vernal - Molly Rankin by John Morris Rankin

4. [Ae Fond Kiss](#) [06:35]

Trad. arr. by Eddi Reader/Ian Carr/Phil Cunningham/Boo Hewerdine/John McCusker/Ewen Vernal

5. [Brose And Butter](#) [04:02]

Trad arr. by Eddi Reader/Ian Carr/Phil Cunningham/Boo Hewerdine/John McCusker/Ewen Vernal and featuring Peniston Way by Michael McGoldrick

6. [Ye Jacobites](#) [04:03]

Trad. arr. by Eddi Reader/Colin Reid

7. [Wild Mountainside](#) [03:54]

John Douglas

8. [Charlie Is My Darling](#) [03:22]

Trad. arr. by Eddi Reader/Ian Carr/Phil Cunningham/Boo Hewerdine/John McCusker/Ewen Vernal

9. [John Anderson My Jo](#) [01:52]

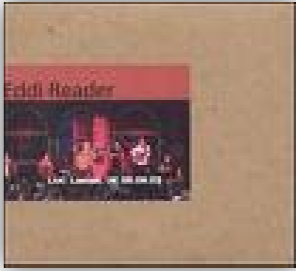
Trad. arr. by Eddi Reader

10. [Winter It Is Past](#) [04:15]

Trad. arr. by Eddi Reader

11. [Auld Lang Syne](#) [04:36]

Trad. arr. by Eddi Reader

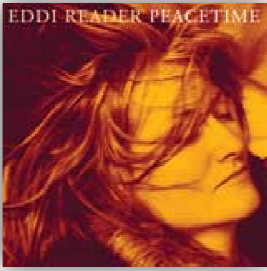


**Eddi Reader** - Live: London, UK 05.06.03

Første udgivelse: 00 - 00 - 2003

**Track listing:**

1. [Paience of Angels](#) [06:06]
2. [Perfect](#) [08:48]
3. [Clare](#) [04:43]
4. [Ae Fond Kiss](#) [06:12]
5. [Please Don't Ask Me to Dance](#) [05:54]
6. [Wild Mountainside](#) [07:33]
7. [Kiteflyers Hill](#) [07:29]
8. [Find My Love](#) [08:56]
9. [My Love Is Like a Red Red Rose](#) [04:42]
10. [Willie Stewart](#) [05:49]



## *Peacetime*

Første udgivelse: 21 - 12 - 2006

### **Track listing:**

1. *Baron's Heir + Sadenia's Air* [04:25]

Traditional arr. by Reader/McCusker/Hewerdine/ Carr - John McCusker

2. *Muddy Water* [03:34]

Hewerdine

3. *Mary and the Soldier* [03:36]

Traditional arr. by Reader/McCusker/Carr

4. *Aye Waukin-O* [04:03]

Traditional arr. by Reader/McCusker/Hewerdine/Carr

5. *Prisons* [2:38]

John Douglas

6. *The Shepherd's Song* [03:36]

Traditional/lyrics by Eddi Reader/John Douglas

7. *Ye Banks and Braes O' Bonnie Doon* [03:35]

Traditional arr. by Reader, McCusker/Hewerdine/Dodds/Kelly/Reid/McGuire

8. *Should I Pray?* [03:17]

John Douglas

9. *The Afton* [04:37]

Johnny Dillon

10. *Leezie Lindsay* [04:46]

Traditional melody arr. by Reader/Hewerdine/McCusker

11. *Safe As Houses* [03:52]

Eddi Reader/Boo Hewerdine

12. *Galileo (Someone Like You)* [04:17]

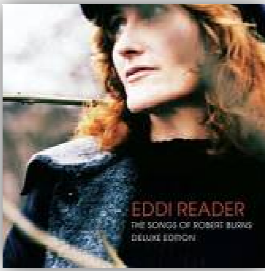
Declan O'Rourke

13. *Peacetime* [04:18]

Boo Hewerdine

14. *The Calton Weaver* bonus track [02:59]

Traditional arr. by Eddi Reader



***Eddi Reader - The Songs of Robert Burns (Deluxe Edition)***

Første udgivelse: 12 - 01 - 2008

**Track listing:**

1. [Jamie Come Try Me](#) [04:41]

Trad. arr. by Eddi Reader/Ian Carr/Phil Cunningham/Christine Hanson/Boo Hewerdine/John McCusker/  
Colin Reid/Ewen Vernal

2. [My Love Is Like A Red Red Rose](#) [03:50]

Trad. arr. by Eddi Reader

3. [Willie Stewart/Molly Rankin](#) [04:18]

Trad. arr. by Eddi Reader/Ian Carr/Phil Cunningham/Boo Hewerdine/John McCusker/Ewen Vernal - Molly Rankin by John  
Morris Rankin

4. [Ae Fond Kiss](#) [06:35]

Trad. arr. by Eddi Reader/Ian Carr/Phil Cunningham/Boo Hewerdine/John McCusker/Ewen Vernal

5. [Brose And Butter](#) [04:02]

Trad. arr. by Eddi Reader/Ian Carr/Phil Cunningham/Boo Hewerdine/John McCusker/Ewen Vernal and featuring Peniston  
Way by Michael McGoldrick

6. [Ye Jacobites](#) [04:03]

Trad. arr. by Eddi Reader/Colin Reid

7. [Wild Mountainside](#) [03:54]

John Douglas

8. [Charlie Is My Darling](#) [03:22]

Trad. arr. by Eddi Reader/Ian Carr/Phil Cunningham/Boo Hewerdine/John McCusker/Ewen Vernal

9. [John Anderson My Jo](#) [01:52]

Trad. arr. by Eddi Reader

10. [Winter It Is Past](#) [04:15]

Trad. arr. by Eddi Reader

11. [Auld Lang Syne](#) [04:36]

Trad. arr. by Eddi Reader

12. [Green Grow the Rashes O](#) [04:36]

Trad. arr. by Eddi Reader

13. [Comin' Through the Rye/Dram Behind the Curtain](#) [02:34]

Trad. arr. by Eddi Reader/ Maireard Green

14. [Ye Banks and Braes o' Bonnie Doon](#) [03:37]

Trad. arr. by Reader, McCusker, Hewerdine, Dodds, Kelly, Reid, McGuire

15. [Aye Waukin-O](#) [04:04]

Trad. arr. by Reader, McCusker, Hewerdine, Carr

16. [Dainty Davie](#) [05:27]

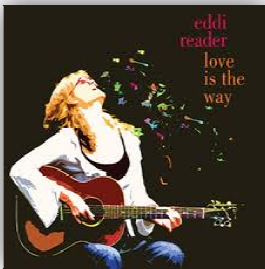
Trad. arr. by Reader, McCusker

17. *Leezie Lindsay* [04:49]

Trad. melodi arr. by Reader, Hewardine, McCusker

18. *Of A' the Airts* [04:45]

Trad. arr. by Reader, Hanson



## *Love Is The Way*

Første udgivelse: 13 - 04 - 2009

### Track listing:

1. *Dragonflies* [05:16]

Boo Hewardine

2. *Silent Bells* [03:32]

Boo Hewardine

3. *New York City* [05:11]

John Douglas

4. *Dandelion* [03:02]

Boo Hewardine

5. *Love Is the Way* [04:46]

Declan O'Rourke

6. *Sweet Mountain of Love* [04:55]

Brian Wilson/Dave Sandler

7. *Never Going Back Again (Queen of Scots)* [03:14]

Lindsey Buckingham/Eddi Reader

8. *Over it Now* [03:55]

Eddi Reader/ Boo Hewardine

9. *Fallen Twice* [04:09]

Jack Maher

10. *It's Magic* [03:37]

Jule Styne/Sammy Cahn

11. *Roses* [04:14]

Eddi Reader/John Douglas

12. *My Shining Star* [04:02]

Sandy Wright

13. *I Won't Stand In Your Way* [06:28]

John Douglas

## 8. Bilag

### 8.1. Bilag 1 (DVD<sup>152</sup>) – musik- og musikvideoeksempler

Eksemplerne er opdelt i to hovedmenuer efter fremstillingsform, således at **Musik og Musikvideoer** er kategoriseret hver for sig (se venstre kolonne).

#### Menu:

##### Musikeksempler<sup>153</sup>

#### Undermenu:

- Eksempel 1 *Patience of Angels*
- Eksempel 2 *Glasgow Star*
- Eksempel 3 *What You Do With What You've Got*
- Eksempel 4 *Rebel Angel*
- Eksempel 5 *Butterfly Jar*
- Eksempel 6 *Old Lang Syne*
- Eksempel 7 *Wild Mountainside*
- Eksempel 8 *Leezie Lindsay*
- Eksempel 9 *Brose and Butter*
- Eksempel 10 *Muddy Waters*
- Eksempel 11 *Silent Bells*
- Eksempel 12 *My Shining Star*
- Eksempel 13 *Ae Fond Kiss* (improvisationseksempel)
- Eksempel 14 *Wild Mountainside* (improvisationseksempel)
- Eksempel 15 *Dandelion* (improvisationseksempel)
- Eksempel 16 *Roses*
- Eksempel 17 *Joke (I'm Laughing)*
- Eksempel 18 *Kiteflyers Hill*
- Eksempel 19 *Kiteflyers Hill (Live version)*

##### Videoeksempler<sup>154</sup>

- Eksempel 1 *Joke (I'm Laughing)*, musikvideo<sup>155</sup>
- Eksempel 2 *Roses*, musikvideo<sup>156</sup>
- Eksempel 3 *Kiteflyers Hill, live-performance*<sup>157</sup>
- Eksempel 4 Interview med Eddi Reader<sup>158</sup>

<sup>152</sup> Selve DVD'en findes på indersiden af bagerste omslag.

<sup>153</sup> Se diskografi (litteraturfortegnelse) for yderligere oplysninger om musiknumrene.

<sup>154</sup> Downloadet fra Youtube.com, idet der ikke eksisterer noget officielt DVD materiale med Eddi Reader.

<sup>155</sup> Musikvideo til nummeret *Joke* fra albummet *Eddi Reader 1994*

<http://www.youtube.com/watch?v=ukkf8wHjE4c>

<sup>156</sup> Musikvideo til nummeret *Roses* fra albummet *Love is the Way 2009*:

<http://www.youtube.com/watch?v=2dpQaxUgCGk>

<sup>157</sup> *Kiteflyers Hill* liveoptræden fra koncert i Monterey, Californien, U.S.A. 2004

<http://www.youtube.com/watch?v=ZrSvWuqLui8>

<sup>158</sup> ABC Broadcast fra *The Basement*, Sydney, Australien nov. 2006.

<http://www.youtube.com/watch?v=b1M4QxV0Vol>

8.2. Bilag 2 – Richard Middletons analyseillustration:  
 (Everything I Do) I do it for You – Bryans Adams

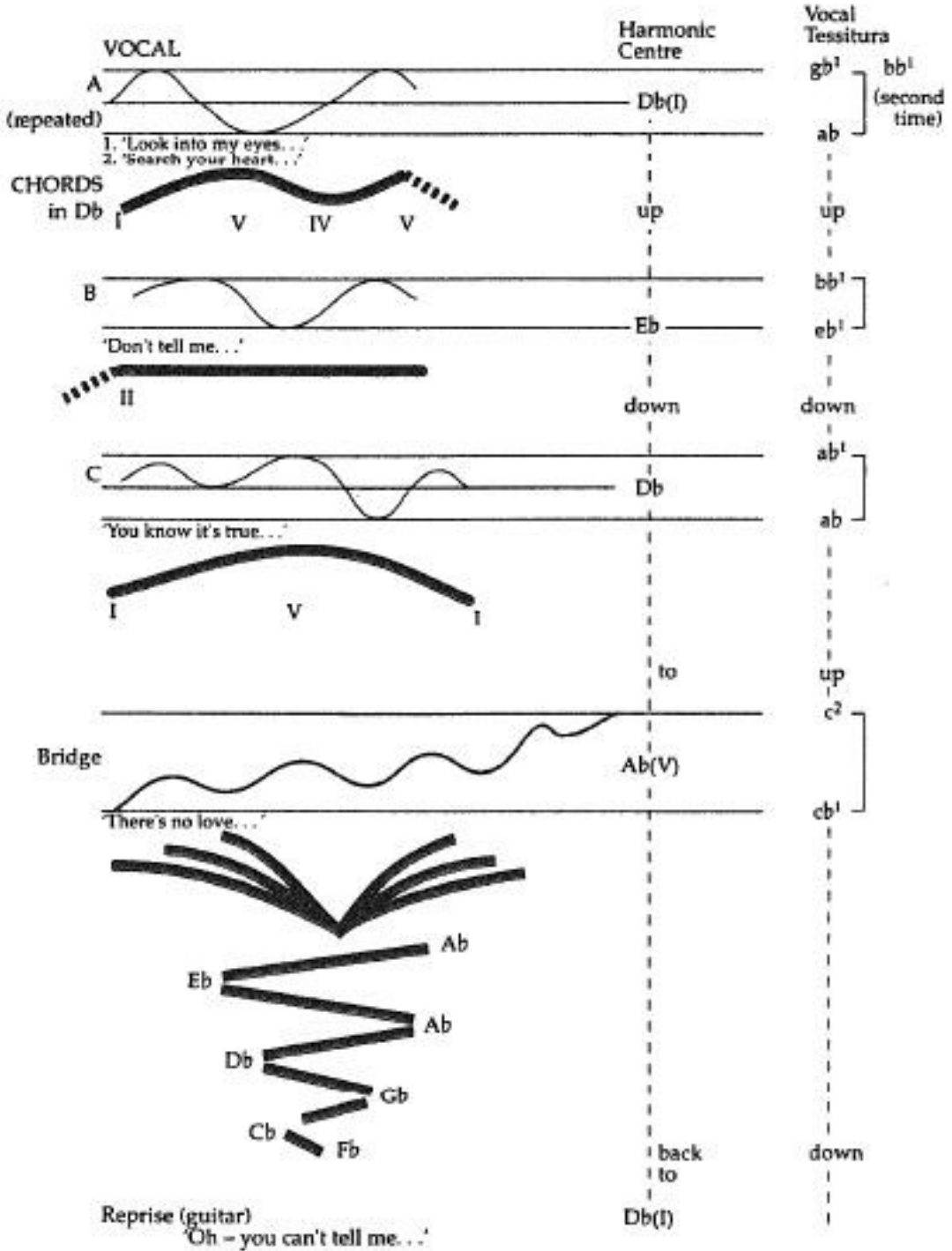


Figure 4.2 Bryan Adams: '(Everything I Do) I Do It for You'



### 8.3. Bilag 3 – Kopi af tekst fra albumcoveret til CD'en: Fairground Attraction, Kawasaki, Live in Japan<sup>159</sup>

In the summer of 1989 Fairground Attraction flew out to Japan to do our first and, unbeknown to us at the time, only ever Japanese tour. In the preceding year and a half, our lives had been turned upside down by the rather daunting and unexpected success of our debut album, *The First Of A Million Kisses*. By then our gigs had been in little pubs and the so-called alternative cabaret clubs that were popular at the time.

We hadn't for a moment expected everything that was about to happen - after all, these were the days of the one-fingered synth-pop duo and the Stock, Aitken and Waterman conveyor-belt pop factory. We weren't like a normal pop group, we were kind of oddball, jazzy, folk, hard to describe; we didn't look like pop stars, didn't feel like them, we weren't trying to be them. Maybe we could have signed to some obscure independent label and made a lo-fi record of our waltzy tunes we would have been delighted. So when the mighty RCA Records, home of Elvis, the King of rock 'n' roll, signed us and let us make an album without a drum machine-programming producer, just the way we wanted, pure and simple, as we played it, it all seemed too good to be true.

Next thing, we stood watching in amazement as our first single, *Perfect*, was not only played on the radio but went into the charts. What was even more incredible, it went all the way up to Number One. We sold out theatres all over Britain and Europe, and everywhere we went journalists stuck microphones in front of our mouths to interview us, while photographers' flash guns blinded our somewhat disbelieving eyes. As we approached the time to record our second album, the pressure to follow up the success of the first mounted. We'd had all our lives to come up with *The First Of A Million Kisses* and there'd been no expectations whatsoever for it to sell in the quantities that it did, but the new record had to be written in a fraction of the time and was following the success of a multi-million-selling, double-Platinum award winner. As we got closer to the deadline of September, we had introduced eight new songs into the set and the audience's positive reaction gave us cause to be confident.

This CD is a recording of one of our last gigs, a show we did in Kawasaki, equidistant between Nagoya and Tokyo, a city made famous by its motorbikes. It was July 2nd, halfway through the Japanese tour, which was to be the band's final outing. A month or so later, back in England, we imploded on the third day of recording our ill-fated second album.

I suppose the pressure just got to be too much in the end. I went on to record the new songs, with our good friend Brian Kennedy on vocals, under the name of Sweetmouth. Roy and Simon carried on being much in demand both individually and together as a rhythm section and Eddi launched her career as a solo artist.

Besides live versions of three of our singles, *Perfect*, *Find My Love* and *Clare*, plus four other songs from *The First Of A Million Kisses* album, this concert is the only recording of Fairground Attraction playing most of what would have been our second album. It is, I think, also a great little piece of frozen time. Eddi was at her exuberant best, running the length and breadth of the stage, spinning like a whirling dervish, grinning from ear to ear and singing like a happy angel. All of us were having a marvellous night. No matter how serious things had started to seem backstage, on stage when the lights went down we might as well have been back at the Goldsmiths Tavern in New Cross where we started, a bunch of mates doing what we loved to do most of all, play music.

Mark Revin - London 2003

At last you who are listening and reading get to hear these songs which floated in and out of my throat before, during and after the chart highs of our first album. We had played them and worked them in front of audiences and I LOVED singing them. I hope you get them as I got them. Goodbye to Sweetmouth was my favourite song to sing at this time; I felt like the ghost of every female singer that had gone before me when I sang that one. I am thrilled that after years of these songs being hidden in some tape cupboard they are finally alive and breathing again. A long time has past and I can hear so much joy and passion in the playing. I like to think you will hear that generosity of spirit. It was a blessing singing them.

Eddi Reader xxx

<sup>159</sup> Optaget d. 7. februar 1989, udgivet i 2003.

#### 8.4. Bilag 4 – Teksten til sangen *Roses*<sup>160</sup>

### Roses<sup>161</sup>

{spoken by child:} *everybody listen*

love is all around  
feel it in the breeze  
summer's coming round  
dressing up the trees  
and it makes me feel alright  
watching all the signs of passing time  
seasons going round  
digging in their heels

*open up your arms to the passing time  
clear yourself a path you can leave behind  
leave a lot of love in each heart you find  
open up your heart to the passing time*

roses in the ground  
brighten up the fields with summer light  
showers falling down {*ah-ah-ah-ah*}  
all is as it seems  
if it *makes you feel alright*  
don't regret a *thing you leave behind*  
love is growing wild  
*out in summer fields*

*open up your arms to the passing time  
clear yourself a path you can leave behind  
leave a lot of love in each heart you find  
open up your heart to the passing time*

*open up your arms to the passing time  
clear yourself a path you can leave behind  
leave a lot of love in each heart you find  
open up your heart  
open up your heart*

---

<sup>160</sup> Fra albummet *Love is the Way* 2009.

<sup>161</sup> Teksten er lånt fra den uofficielle "Eddi Reader hjemmeside": *Honeychildren*.

<http://www.eddiereader.net/tracks/erROSES2.htm>

Teksten markeret med orange indikerer, hvor i sangen der er tilføjet kor.

– whistle with tune

*[child's squeal of delight]*

*open up your arms to the passing time  
clear yourself a path you can leave behind  
leave a lot of love in each heart you find  
open up your heart to the passing time*

*open up your arms to the passing time  
clear yourself a path you can leave behind  
leave a lot of love in each heart you find  
open up your heart to the passing time  
open up your heart*

– whistle with tune

*mm-hmm*

*open up your heart*

*ah-yeah-yeah-yeah-oooh*

*open up your heart*

*{spoken by child:} fly away... they're flying away*

## 8.5. Bilag 5 – Teksten til sangen *Joke (I'm Laughing)*<sup>162</sup>

### Joke (I'm laughing)<sup>163</sup>

d'you hear the one about  
the one you're now without?  
did it make you smile?

**d'you hear the one about**  
the one you filled with doubt?  
was it worth your while?

the way you kick a life around  
deserving to be underground  
what is this?  
explain

*joke, is it some kind of joke?*  
*joke, I'm laughing, I'm laughing*  
*I'm laughing*  
*I'm laughing*

**d'you hear the one about**  
the one who fell from space [spacy echoes]  
**one minute in the stars**  
the next minute lying on their face?

she says I don't know what to be  
and does she look younger than me?  
**what is this?**  
**explain**

*joke, is it some kind of joke?*  
*joke, I'm laughing, I'm laughing*  
*I'm laughing*  
*I'm laughing*

---

<sup>162</sup> Fra albummet *Eddi Reader* 1994.

<sup>163</sup> Teksten er lånt fra den uofficielle "Eddi Reader hjemmeside": *Honeychildren*.  
<http://www.eddiereader.net/tracks/erJIL.htm>

Teksten markeret med orange indikerer, hvor i sangen der er tilføjet kor.

for a tumble and something to do at night  
you kick a life around, *oh-oh-woh*  
for a fumble with someone you know at sight  
d'you hear the one about the one you're now without?

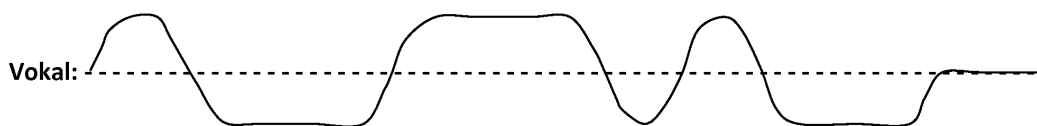
she says I don't know what to be  
and does she look younger than me?  
and does my make-up look alright? {*ah-ee-ah*}  
can you tell that I've been up all night?  
*what is this?*  
*explain*

*joke, is it some kind of joke?*  
*joke, I'm laughing, I'm laughing*  
*what is this?*  
*explain*  
*joke, is it some kind of joke?*  
*joke, I'm laughing, I'm laughing*  
*I'm laughing*  
*I'm laughing*  
*I'm laughing*  
*I'm laughing*  
*hey-hey, hey-hey*

d'ya hear the one about the one you're now without?  
d'ya hear the one about the one you're now without?  
d'ya hear the one about the one you're now without?  
d'ya hear the one about the one you're now without?  
I'm laughing, d'ya hear the one about the one you're now without?  
d'ya hear the one about the one you're now without?  
d'ya hear the one about the one you're now... [fades]

## 8.6. Bilag 6 – Analyseillustration af Roses

### Roses Strofisk form

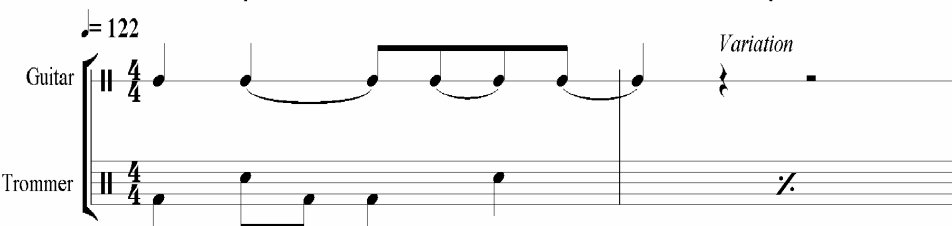


Tekst: "Love is all around..."

Akk.: I IIm V I I IIm V I

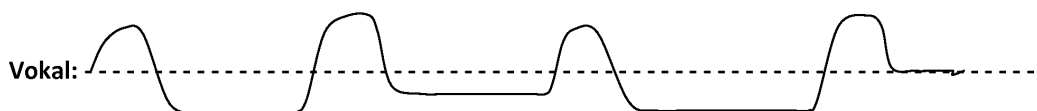
**A1** →

Groove



Harmonisk centrum  
D dur  
Vokalt ambitus  
a – a/h

→ **A2**



Tekst: "Open up your arms to the passing time..."

Akk.: I IIm V I I IIm V I

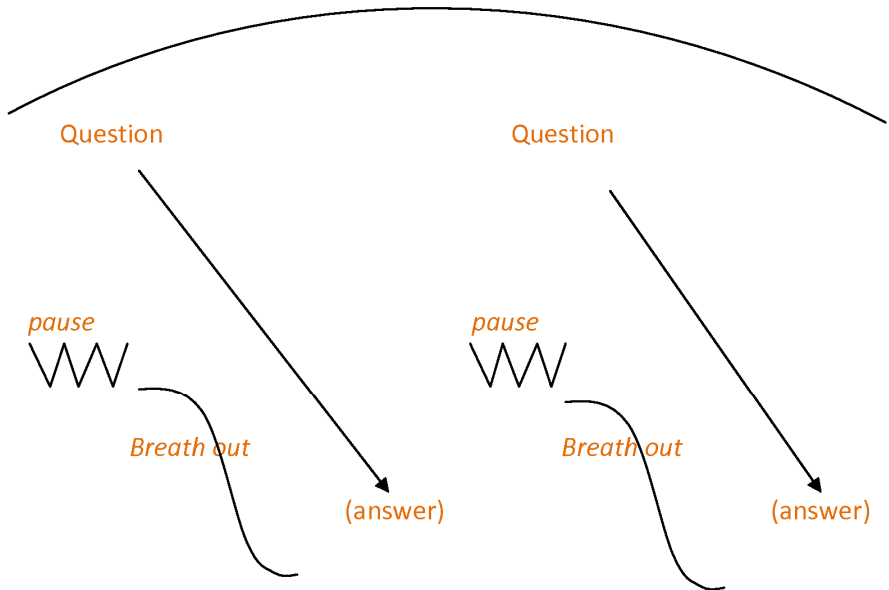
8.7. Bilag 7 – Analyseillustration af *Joke (I'm Laughing)*

**Joke (I'm Laughing)**  
Fdur

**Vers** →

Linear narrative

Vokal:



Tekst: "D'you hear the one about ..."

Groove :



Klaver {  $\text{♩} = 109$

Bas

The musical notation shows the Klaver (piano) and Bas (bass) parts in 4/4 time. The tempo is marked as 109. The Klaver part is in G major (one flat) and the Bas part is in G major (one flat).

Akk.:

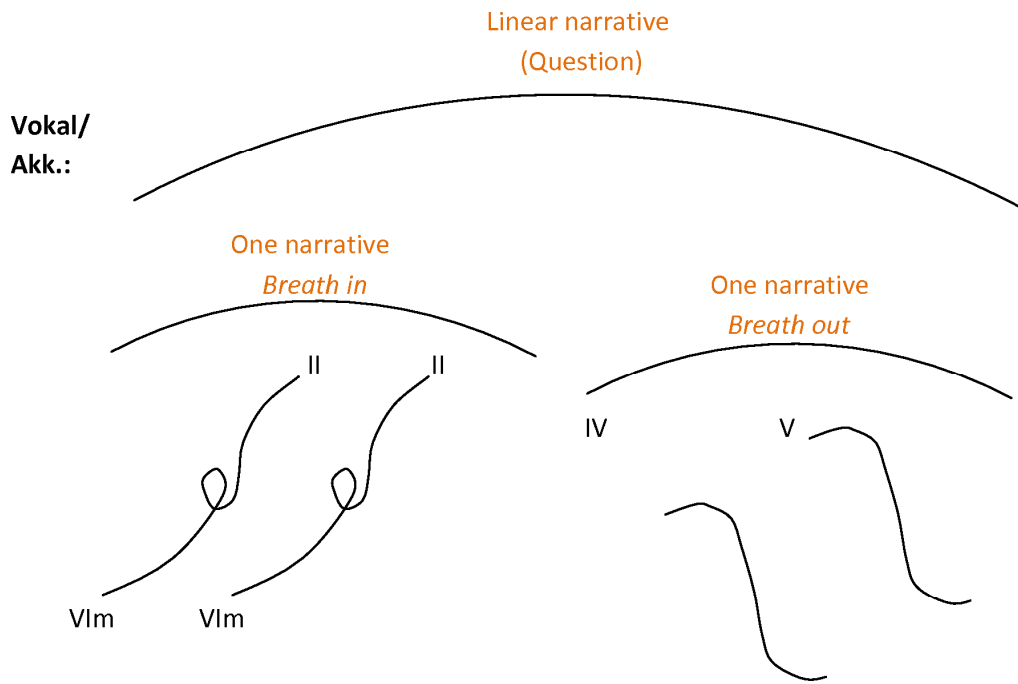
I

I (add11)

V

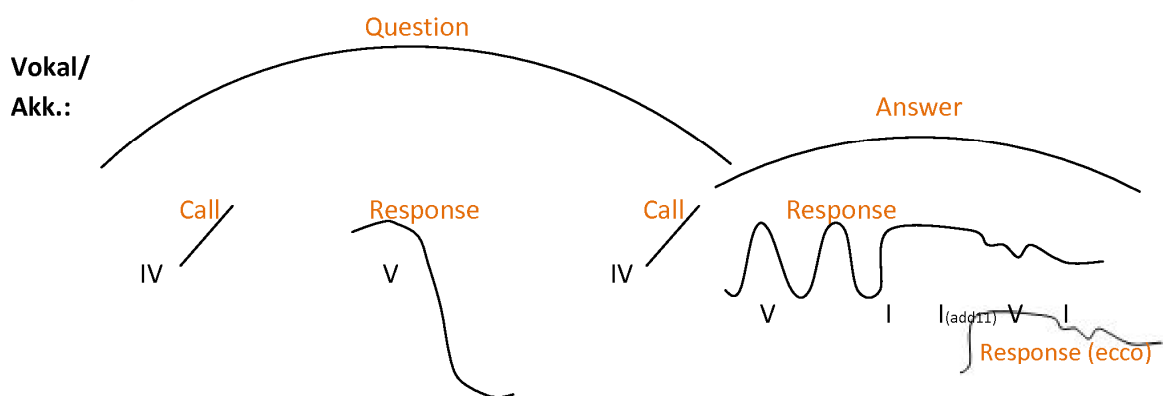
## Joke (I'm Laughing)

Bridge →



Tekst: "She says I don't know what to be ..."

Omkvæd →

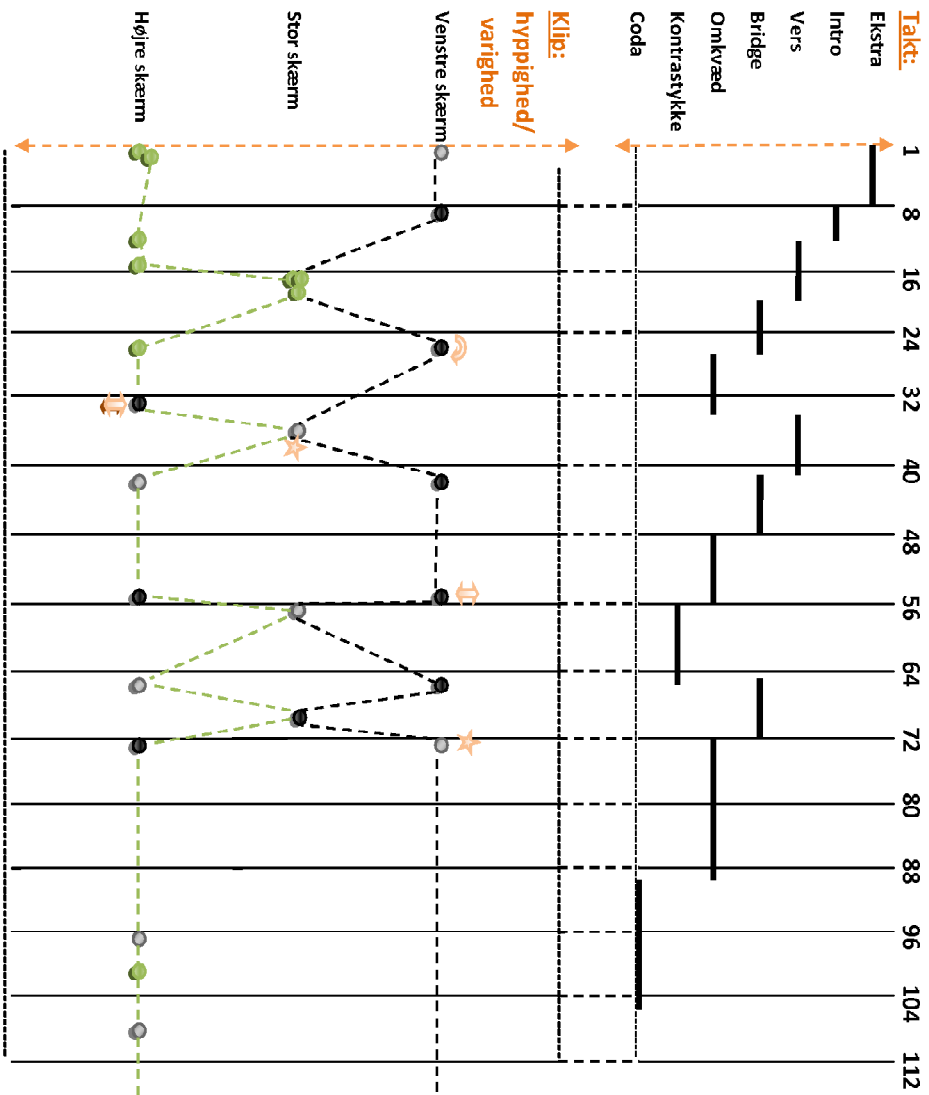


Tekst: "Joke, is this some kind of joke? ..."



## 8.8. Bilag 8 – Oversigt over musik- og billedstruktur i *Joke (I'm Laughing)*

### *Joke (I'm Laughing)*

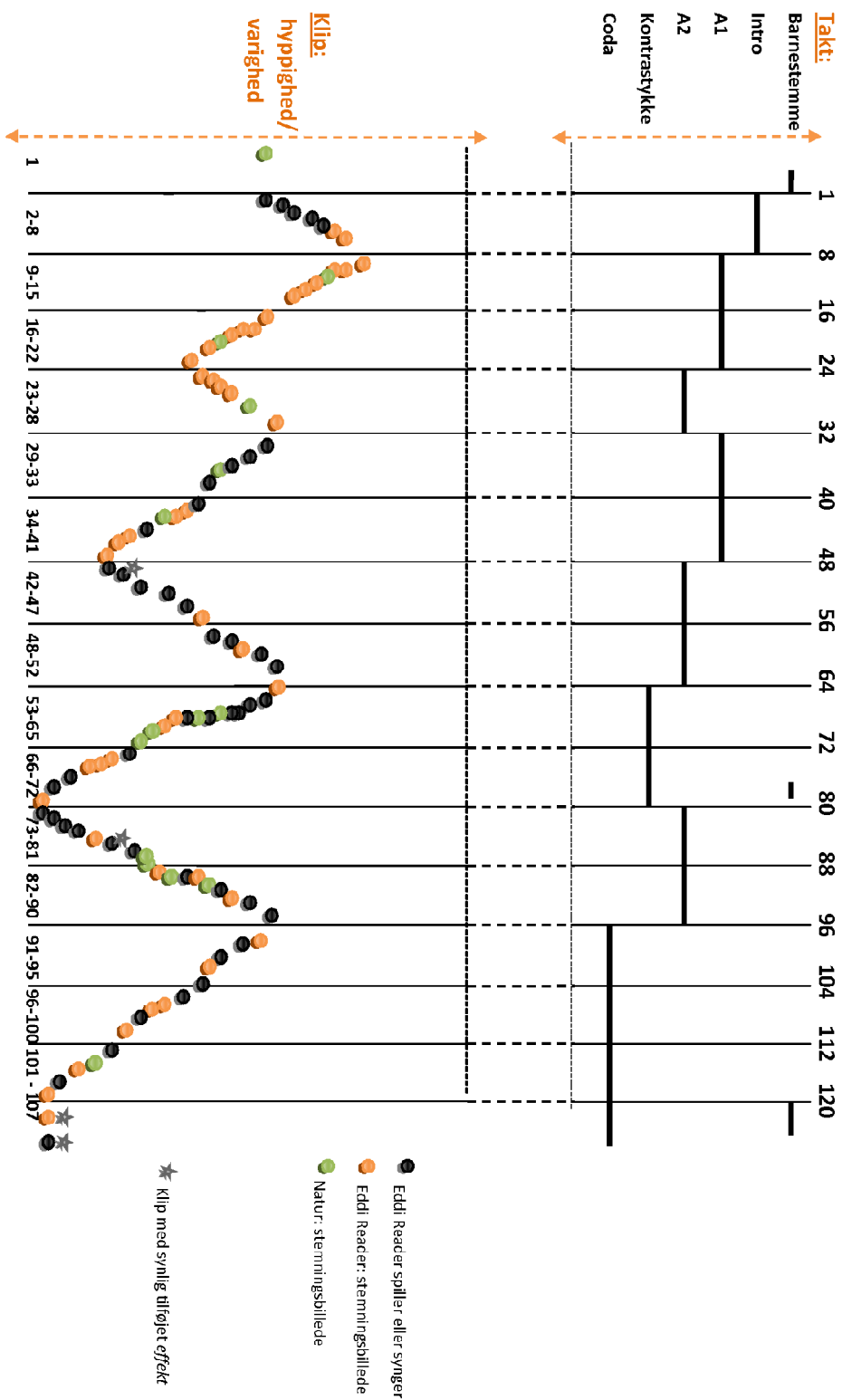


Ekstra: percussionstykke tilføjet

musikvideoudgaven

- sort/hvid klip (kamera ikke i bevægelse)
- sort/hvid klip (kamera og objekt i bevægelse)
- Farve klip (hånddret kamera; objekt i bevægelse)
- ↪ klip der efterfølgende vises på modsatte skærm
- ⇄ Samme klip på begge skærme
- ★ klip med synlig tilføjelse

### 8.9. Bilag 9 – Oversigt over musik- og billedstruktur i *Roses*



Roses

## 8.10. Bilag 10 – Teksten til sangen *Kiteflyers Hill*

### Kiteflyers Hill<sup>164</sup>

do you remember when we used to go up to Kiteflyer's Hill?  
those summer nights so **still**  
with all of the **city beneath** us  
and all of our lives ahead  
before cruel and foolish **words**  
were cruelly and foolishly said

sometimes I think of you and then I go up to Kiteflyer's Hill  
wrapped up against the winter **chill**  
and somewhere in the city beneath me  
you lie asleep in your bed  
and I wonder if ever just briefly  
do I creep in your dreams now and then

*where are you now  
my wild summer love?  
where are you now?  
do you think of me sometimes  
and do you ever make that climb up to Kiteflyer's Hill?*

I pray one day you will  
we won't say a word, we won't need them  
sometimes silence is best  
we'll just stand in the still of the evening  
and whisper farewell to loneliness

*where are you now  
my wild summer love?  
where are you now?  
have the years been kind  
and do you think of me sometimes?*

---

<sup>164</sup> Teksten er lånt fra den uofficielle "Eddi Reader hjemmeside": *Honeychildren*.

<http://www.eddiereader.net/tracks/erROSES2.htm>

Teksten markeret med orange indikerer de sætninger og ord, som jeg har udpeget som eksempler i analysen.

*where are you now  
my wild summer love?  
where are you now?  
do you think of me sometimes  
and do you ever make that climb up to Kiteflyer's Hill?  
kiteflyer*

*oh, where are you now  
ah, nah, nah  
ah, nah, nah  
aah [etc.]*

EDDI READER

EDDI READER

EDDI READER

EDDI READER

EDDI READER

EDDI READER

EDDI READER

EDDI READER

