

# LGBTPunk: Kernen i den moderne queercore-genre

En undersøgelse af narrativer i queercore-musik

Mathias Lenda Thomsen

Aalborg universitet, kandidatspeciale, forår 2021



**Keywords:** Queercore, punk, musical analysis, narrative, narrative analysis, thematic analysis, music online, Spotify playlists.

## **Abstract**

This paper seeks to examine different narratives within contemporary queercore music from a hermeneutic perspective. As a self-proclaimed fan of punk music, and a queer person myself, this genre is of interest to me on a personal level. In writing this paper, it was especially important for me to consider how the narrative of different examples of contemporary queercore music is both present in a purely textual context as well as a musical one. Narratives within queercore are important, as it is foundational to the genre; it was a way for queer punkers to create their own narrative in an especially homophobic period of American history in the 1980's.

The basis for what constitutes contemporary queercore music in this paper is grounded in empirical gatherings from the official Spotify queercore-playlist. By way of elimination, I ended up selecting 13 pieces of music from this official playlist, which is supposed to represent some sort of notion of contemporary queercore music. In seeking to understand the connection of the two elements of narrative both as textual and musical constituents, I examined and was subsequently inspired by an article by Rob Fatal. His article itself examined narratives in lesbian queercore music from the 1990's, which in part laid the foundation for my own interest in attempting a similar type of examination. To further examine the contemporary queercore music, I attempted to apply four characteristics of punk music, which Fatal presented in his own article, as a way to categorize the different songs. They include instrumentation, DIY-aesthetics, lyrical materiel, and vocal type. I also wished to apply Kate Hevners moodwheel, known from the world of musical psychology, when trying to describe these different songs' sounds and moods, as condensed as possible. To further the process and level of categorization, I was inspired by thematic analysis and decided to apply this method in the construction of my analysis.

I ended up concluding that narratives in contemporary queercore music can be as varied as quite possibly any other genre. Within the official playlist constituting a notion of contemporary queercore music, several different narratives are to be found. They range from songs which have the capacity of being antagonistic and critical of LGBT-bourgeois groups, to songs which assure the listener that life is worth living. My own ideas of what constitutes queercore music have been

challenged and it would be interesting to analyze the official playlist further. Additionally, it could also be interesting to examine what constitutes queercore music in other, less “official”, online spaces.

|                                                         |    |
|---------------------------------------------------------|----|
| Indholdsfortegnelse                                     |    |
| Personligt forord .....                                 | 1  |
| Indledning .....                                        | 2  |
| Queer som term .....                                    | 4  |
| Historik og generelt om queercore .....                 | 4  |
| Metode.....                                             | 7  |
| Tematisk analyse.....                                   | 7  |
| Udvælgelsesprocessen af det empiriske materiale.....    | 8  |
| Teori .....                                             | 12 |
| Narrativ teori.....                                     | 12 |
| Fatales fire punktkarakteristikpunkter .....            | 14 |
| Første karakteristikpunkt: Instrumentation .....        | 15 |
| Andet karakteristikpunkt: DIY-æstetik .....             | 15 |
| Tredje karakteristikpunkt: Tekstmæssigt materiale ..... | 17 |
| Fjerde karakteristikpunkt: Vokallyd .....               | 20 |
| Rundt om stemningshjulet .....                          | 21 |
| Analyse.....                                            | 23 |
| Musikalske temaer og det musikalske materiale.....      | 23 |
| Instrumentation .....                                   | 23 |
| DIY-æstetik .....                                       | 24 |
| Lo-fi.....                                              | 27 |
| Tegn på fejl.....                                       | 28 |
| Vokallyd .....                                          | 29 |
| Rytмик blandt de forskellige vokalpræstationer .....    | 35 |
| Harmonik og tonalitet .....                             | 38 |
| Tekstmæssige temaer og verbale aspekter .....           | 42 |
| Numre der står i opposition til deres emne .....        | 42 |
| Nonbinærhed .....                                       | 51 |
| Kønsidentitet og seksualitet.....                       | 53 |
| Fra voldsoffer til voldsudøver.....                     | 54 |
| Opløftende og positive kvaliteter .....                 | 61 |
| Sorgfulde kvaliteter .....                              | 64 |
| Fortællerforhold .....                                  | 68 |
| Diskussion .....                                        | 69 |
| Opsamlende bemærkninger jf. analysen .....              | 69 |
| Opbygning og resultat.....                              | 70 |
| Valg af numre og rækkefølge.....                        | 71 |
| Vold og aggression .....                                | 73 |
| Brug af råb blandt kvindelige sangere.....              | 74 |
| Konklusion.....                                         | 74 |
| Litteraturliste .....                                   | 76 |

# LGBTPunk: Kernen i den moderne queercore-musik

## En undersøgelse af narrativer i queercore-musik

### Personligt forord

Før indledningen, vil jeg lave en kort introduktion af relevante punkter om mig selv og derigennem forklare, hvorfor jeg har skrevet om dette emne. Derudover er dette speciale udarbejdet ud fra et hermeneutisk perspektiv, og derfor vil viden om mig, der relaterer sig til analyseområdet, være brugbar information for læseren.

Jeg er en selverklæret fan af punkmusikken, trods at jeg gennem årene har lyttet mindre og mindre til den punk, jeg blev glad for som ung – med få undtagelser. Det var en genre, jeg blev introduceret for og interesseret i, i mine unge teenageår, mens jeg var på en skoleudflugtstur i Berlin. Dengang delte jeg det med to af mine klassekammerater, og vi havde hver vores specifikke retning indenfor punkmusikken, som vi interesserede os for. Det har været en musikgenre, jeg har haft interesse for i flere år efterhånden, og derfor ved jeg også personligt meget om genren, bl.a. ved at have læst og set relevante dokumentarer om punk. For eksempel kender jeg til, hvilke bølger der eksisterer indenfor den, eller hvilke karaktertræk der oftest refereres til som deskriptive. Dertil spillede jeg også meget kortvarigt med nogle venner i punkbandprojekter. På dette tidspunkt anede jeg intet om queercore-musikken, og havde ikke tænkt over at det skulle have kunnet eksistere. Generelt er denne genre først en jeg er blevet bekendt med senere i livet.

Ligesom jeg begyndte at bevæge mig i punkmusikkens verden, var det også heromkring jeg første gang for alvor betvivlede min egen seksualitet, og dermed fandt en ny verden at bevæge mig i. Det har været en langt længere rejse for at forstå min egen seksualitet, end det var at blive fan af punkmusik. Til gengæld er jeg heller ikke blevet udfordret, betvivlet eller set ned på pga. min musiksmag, hvilken i øvrigt også er langt bredere end kun punkgenren. Det kan måske virke unødvendigt at jeg påpeger min seksualitet, men Jodie Taylor skriver om en kobling mellem musiksmag og seksualitet, at de begge er stærkt personlige. Dette betyder, at personlige narrativer er en vigtig tilføjelse til akademisk diskurs om musik og seksualitet (Taylor 2). Jeg har valgt at tilføje det, fordi jeg tror på, at det hjælper med at forklare, hvorfor jeg skulle finde interesse i queercore-musik grundlæggende set. Så ligesom jeg først er blevet sikker omkring min egen seksualitet senere

i livet, er det også omkring samme tid jeg opdagede og begyndte at interesse mig for queercore-genren.

## Indledning

Trods min personlige interesse for punkmusikken og queercore-musikken, har jeg ikke så stort et kendskab til queercore-genren, som jeg har til punkgenren. Dette er, hvad der ligger til grundlag for min akademiske interesse for queercore. Essentielt set er min viden om queercore begrænset, ud over kendskab til overfladiske elementer, og det eneste queercore-musik, jeg har hørt, er omkring 30 år gammelt på dette tidspunkt. Jeg ved om queercore, at det er punkmusik for queer mennesker, og at det løst hænger sammen med en anden punkundergenre, riot grrrl (girl)-genren.

En undersøgelse af forskellige skrifter om queercore-genren viser, at de, størstedelen af tiden, omhandler enten queercore-musikken fra 1990'erne, om diverse akademikers lokale queercore-koncertoplevelser, eller specifikt om queercore-subkulturen. I Naomi Griffins artikel, "Gendered Performance and Performing Gender in the DIY Punk and Hardcore Music Scene" (2012), udforsker hun et kønsligt aspekt ved en, for hende, lokal punkmusikscene. I Mark Fensters artikel, "Queer Punk Fanzines: Identity, Community, and The Articulation of Homosexuality and Hardcore" (1993), undersøger han identiteter angående det at være queer i punkkulturen. Artiklen omhandler derudover også betydning af fanzines for queercore-kulturens identitet, samt hvordan disse fanzines har givet frirum til queer punkere og skabt sammenhold baseret på at være udenfor normen. Rob Fata's artikel "Lezbophobia and Blame the Victim: Deciphering the Narratives of Lesbian Punk Rock" (2012), omhandler narrativer i queercore-musikken, specifikt i to numre fra 1990'erne. Fatal påpeger selv, hvordan der i akademisk karakterisering af punkgenren ikke fremgår et større fokus på selve musikken (161). Her henviser han fx selv til Roger Sabins korte beskrivelse fra bogen Punk Rock: So What? (1999), hvor beskrivelsen af punk er, at den var/er en subkultur, som var del af et ungdomsoprør (2). Fatal mener, at denne og lignende definitioner ikke undersøger musikken, men i stedet primært forholder sig til punksubkulturen som en anti-hegemonisk, social bevægelse (161). Fatal's artikel er en jeg er blevet inspireret af, og den er grundlæggende for min egen vinkel af, hvorledes dette speciale er udarbejdet, og dertil hvad specialet handler om. Fatal's eget undersøgelsesområde, queercore-musik fra 1990'erne, er til gengæld ikke et, jeg selv er

interesseret i. Det er for mig uset, at queercore-musikken fra vores samtid er blevet skrevet om på et dybere niveau, og derfor ønsker jeg at udforske denne musik.

Jeg vil gerne pointere, at der specifikt findes en anden artikel, som jeg også er blevet inspireret af. Denne artikel er "Press play for pride': The cultural logics of LGBTQ themed playlists on Spotify" af Frederik Dhaenens og Jean Burgess, fra 2019. I deres artikel udforsker Dhaenens og Burgess afspilningslister med LGBT-tema skabt af privatpersoner, samt hvordan dette til dels overtages af officielle Spotify-afspilningslister. Derudover undersøger de også, hvad der konstituerer LGBT-musik i den vestlige verden (Dhaenens og Burgess 1193). De fandt bl.a. frem til, hvordan forskellige LGBT-identiteter kunne blive omformet, forstærket, eller dæmpet inden for digital kultur. De påpeger også, at det at skabe og semioffentligt at dele afspilningslister med LGBT-tema både er en handling funderet i selvudtryk, og et bidrag til en offentlig kultur (ibid.: 1196). Mere interessant for mit emne skriver de også om en brugerlavet afspilningsliste ved navn *QUEERCORE*, hvilken bliver nævnt kortvarigt. Her påpeger de, at denne afspilningsliste står i stærk kontrast til en overflod af mainstream popmusik, der udgør mange af de andre LGBT-afspilningslister. Til *QUEERCORE*-afspilningslisten medfølger et stykke beskrivelsestekst: "LOOKS LIKE HELL, SOUNDS LIKE SHIT, QUEER AS FUCK.", hvilket ifølge Dhaenens og Burgess er passende deskriptivt. Det er et vidnesbyrd om, at der findes en genre og bevægelse, der modstår musikalske, politiske, og homonormative troper indenfor den mainstream LGBT-kultur (ibid.: 1201). Denne afspilningsliste reflekterer ifølge Dhaenens og Burgess på glimrende vis queercore-genren, som de jf. DeChaine (1997) beskriver som en genre der blander humor, vulgærhed, punklyd, og kritik overfor mainstream queer-elementer. Det er dog ikke den nævnte afspilningsliste, jeg vil arbejde ud fra, men i stedet den officielle afspilningsliste udgivet af Spotify. Redegørelse for udvælgelse af afspilningsliste vil forekomme i metodeafsnittet.

#### Problemformulering:

*Hvilke narrativer er til stede i den moderne queercore-genre, hvorledes er disse understøttet af musikalske virkemidler, og hvordan kan dette bidrage til en forståelse af queercore som genre?*

For at forsøge at svare på min problemformulering har jeg valgt at analysere indsamlet empiri. Min empiri består af udvalgte numre fra den officielle Spotify queercore-afspilningsliste, og udvælgelsesprocessen bliver gennemgået i det relevante afsnit, i metodeafsnittet. Derudover er jeg inspireret af tematisk analyse, hvilken jeg har brugt til at finde temaer blandt de udvalgte numre, og

derigennem er numrene kategoriseret i en eller flere temaer. Derudover inddrager jeg også aspekter fra Fatals egne grundlæggende analyseelementer, som indbefatter narrativ teori og fire karakteristiskpunkter, hvilke begge redegøres for senere i specialet.

## Queer som term

For at forstå og lære om hvad queercore er, kunne det være fordelagtigt at undersøge, hvad betydningen af denne term er. Queercore er et portmanteau og jeg ønsker her at undersøge, hvad queer indbefatter som term.

I Taylors artikel om scener og seksualitet fra 2012 fremlægger hun en definition på queer. Queer refererer til en række af identiteter, praksisser, og kollektive scener, som ikke kan placeres indenfor hverken heteronormative eller homo-normative forståelsesrammer (Taylor 144). Dertil kan det beskrive mennesker som identificerer sig som fx *"lesbian, gay, dyke, fag, butch, femme, genderqueer, bisexual, pansexual, transgender and/or queer among other things."* (ibid.). Queer-personer forstås som at have en type liv, der står i modsætning til heteronormative forståelser om seksuelle orienteringer og social organisering, fx i form af kernefamilien (ibid.). Der har været et skift i betydningen af queer fra en nedsættende term mod queer-personer, til en adopteret og brugt af af queer-personer (ibid.). For Taylor indbefatter denne forandring en ontologisk udfordring for den lægelige forståelse af ikke-normative køn og seksuelle orienteringer. Queer indbefatter "[...] anti-essentializing ambiguity that produces a complex and ever shifting set of relationships to the perceived norm for not only gender and sexuality but to all normalizing regimes." (144). Dermed eksisterer 'queer' i gråzoner, både kønsligt, seksuelt, betydningsmæssigt, osv. Det er på sin vis et omstridt ord, som indeholder tvetydighed og betydning inden for flere felter. 'Queer' identiteter, praksisser, og kollektive scener er svært placerbare i en binær subkultur eller kultur generelt, eftersom tvetydigheden fundet i termen er grundlæggende for dens karakter.

## Historik og generelt om queercore

Indledningsvis ønsker jeg at give historisk baggrund for queercore-genren, eftersom dette er en del af at undersøge genren.

I slutningen af 1980'erne var den anden bølge af punkmusik stadig den dominerende i undergrundspunkverdenen. Denne punkmusikbølge udmærkede sig ved forhøjet tempo, mere aggressiv tekstmæssigt materiale, og en afvigelse fra den seksuelle tvetydighed, der fandtes i den



første bølge af punkmusikken. Den var domineret af heteroseksuelle mænd, og en ophøjethed af hyper-maskulinitet (Fatal 166). Derved blev kvinder og queer-personer tilsidesat under koncerter, både figurativt gennem musikken og dens tekstmæssige omdrejningspunkter, men også fysisk set. Et flertal af queer punkere følte sig nødsaget til at skjule deres seksuelle præferencer af frygt for voldelige overfald (Fenster 74). Dette var en årsag til, at queercore-genren startede som en måde at latterliggøre konformiteten oplevet i de hardcore punkscener (Fatal 167). Historisk set blev queercore-kulturen startet før musikken og genren eksisterede. Dette skete gennem publiceringerne af queerzines (queer fanzines), fx *Homocore*, *J.D.s*, eller *Dr. Smith*. Disse fanzines rapporterede på fiktive queer punkrockere og queer punkkoncerter. Baggrunden for denne reportage var at introducere punkmusik til det queer-fællesskab der eksisterede i 1980'ernes Toronto, hvilken var æstetisk og musikalsk domineret af *drone*-musik (ibid.: 166). Fanzines er selvlavede og selvproducerede magasiner, som ofte omhandler musik og/eller en subkultur tilknyttet musik (du Plessis og Chapman 47). De opstod som en del af punkkulturens do-it-yourself- eller DIY-kultur, og var lavet af fans for fans. Queerzines er et punk-fanzine som sammenfatter punk-fandom med afvigen fra heteroseksualitet og dominerende idéer om lesbisk og homoseksuel identitet (ibid.). Et af disse queerzines, *Homocore*, havde karakteristikker til fælles med andre fanzines, men unikt for *Homocore* blev der gennem denne fanzine skabt et fællesskab på tværs af geografisk distance (78). Dette blev opnået vha. brevkassesektionen (ibid.). Det var en af de mest betydningsfulde skabte rum for diskussionen om den glæde og besværlighed, der var i at konstruere mulige identiteter for queer punkfans (ibid.). Gennem Fensters analyse af disse læserbreve portrætterer han dets forfattere som frustrerede over mainstream homoseksuel kultur, såvel som den daværende hardcore punkscene. Dertil udtrykker læserbrevene en følelse af ikke at passe ind, og et ønske om at dele musikalsk smag med andre uden muligheden for at finde disse personer i lokale samfund (ibid.). Gennem brevkassesektionen skabte *Homocore* et rum, hvori muligheden for at opleve sameksistens for queer punkfans eksisterede; disse fans kunne nu finde et sted at passe ind, baseret på deres forskelligheder såvel som sammenlignelighedspunkter (ibid.: 82). Brevkassesektionen i *Homocore* var et sted, hvor homoseksuelitet og hardcore punkmusik kunne kobles for individuelle og kollektive identiteter og dertil hyldes (ibid.).

Fra queercore-subkulturens opblomstring i Toronto spredte den sig til San Franciscos Bay Area i Californien. På dette tidspunkt var USA grebet af en homofobisk paranoia grundet AIDS-

krisen, hvilken populært set var forbundet med queer-personer, og især homoseksuelle mænd (Fatal 167; Fenster 77). Dette syn på AIDS-krisen som en skabt som svar på queer-personer blev bl.a. opretholdt gennem de amerikanske medier. Gennem bl.a. tv-udsendelser skabte og bevarede amerikanske medier koblingen mellem AIDS og homoseksualitet (Fatal 167). Derved var medlemmerne af det amerikanske queer-fællesskab ude af stand til at kontrollere deres eget narrativ. Det var gennem queercore-subkulturen at queer-fællesskaber fik evnen og muligheden for at determinere og skabe deres egne narrativer, fjernet fra eventuel dæmonisering fra amerikanske mainstream medier (ibid.). Dette kan være en forklaring på det stærke dikotomiske os-og-dem-element som er til stede i queercore.

Ifølge du Plessis og Chapman, kan denne dikotomi forklares som et forsøg af queercore-medlemmerne på at skabe distinktive elementer ved deres egen subkultur (49). Der findes funktionelle elementer ved queercore, hvilke eksisterer for at fratage legitimitet fra den "public sphere" queercore står i opposition til. Dertil søger queercore også at skabe samling omkring sine egne forskelle ift. den "public sphere", og at søge hen mod egne indre netværker; hvilke består af queerzines, klubber, musik, o.a. subkulturelle praksisser som lægger grundlag for deres "counter-public sphere" (ibid.). Jævnfør du Plessis og Chapman er queercore en subkultur, hvis identitet beror på dens rolle som opposition til mainstream kultur. Dette indbefatter bl.a. opposition til offentlige LGBT-sfærer, fx Pride Parades. Dette kommer ifølge du Plessis og Chapman tydeligt til udtryk gennem navnet "Queercore" (47). Gennem denne portmanteau, kombinationen af 'queer' og 'core', signaleres der hengivenhed til post-punksubkulturen. Samtidig med dette distancerer queercore-subkulturen sig selv ligeligt fra populær LGBT-kultur såvel som maskuline tendenser fundet i den hardcore punkmusik (ibid.: 48).

I 1997 skrev D. Robert DeChaine om queercore og nærmere bestemt om et specifikt element ved queercore, som er baseret på subkulturens oppositionelle position overfor mainstream kultur. DeChaine har i sin artikel beskrevet queercore-genre som én, der indbefatter en sammensmeltning af punkmusik og queer politiske punkter (8); han skriver ligeledes at "[...] queercore music might best be thought of as a queer(ed) punk rock" (DeChaine 17). Nærmere bestemt udviser queercore queer politiske punkter udført vha. punkmusik, og queercore repræsenterer en selvreflekterende subkultur med fokus på queer politik og punk som kommunikationsværktøj (ibid.). Dermed er queercore bygget på to forskellige ideologiske modstandspunkter: punkmusik og "radical gay

politics” (ibid.: 19). Ifølge DeChaine er queercore reaktionært overfor punkmusik, ligesom punkmusikken selv var det overfor mainstreammusik i 1976. I 1990’erne var punkmusik for visse mennesker blevet for kommercielt og hørte dermed til ved store pladeselskaber, og den DIY-attitude, punksubkulturen delvist er baseret på, var ikke til stede i høj grad (ibid.: 8, 19). Queercore-genren adskilte sig derved fra punkgenren ved dens oprettelse som genre tilbage i 1990’erne.

## Metode

I dette kapitel ønsker jeg at gennemgå de forskellige aspekter, der udgør den relevante metode anvendt i dette speciale. Først fremlægges der grundlæggende om analysemetodeværktøjet, tematisk analyse, hvilken jeg er blevet inspireret af og har valgt at anvende i mine analyser. Slutteligt vil jeg udlægge om udvælgelsesprocessen, samt hvad der har ligget til grund for denne, og gennemgå relevante aspekter.

## Tematisk analyse

I dette afsnit vil jeg introducere og gennemgå konceptet tematisk analyse. Det er en analysemetode, jeg har ladet mig inspirere af, og som jeg har anvendt i struktureringen af min empiri. Denne analysemetode anvendes til at identificere, analysere, og rapportere på mønstre (temaer) inden for data (Holloway og Todres), ved at inddele og kode temaer. Processen tilknyttet tematisk analyse involverer at gennemse sin empiri, hvilket fx kan bestå af interviews, spørgeskemaresultater, eller generelt tekster (Braun og Clarke 15). Dog er der ingen fastsat opbygning eller slutresultat af den tematiske analyse. Det afhænger i høj grad af indledende overvejelser, samt den valgte ramme af teori (ibid.). Tematisk analyse kan forstås som en fundamental metode til anvendelse inden for kvalitativ analyse, og den er ikke fastlåst i nogen specifik teori eller epistemologisk tilgang (ibid.: 4-5). Analysemetoden er også designet til at være brugbar som organisationsværktøj, eftersom pointen er at opdage fremtrædende temaer på tværs af sin empiri, og derefter sammensætte det i relevante temagrupper (ibid.: 6). Temaer opstår ikke af eget virke, men er i stedet noget jeg som analytiker ser i analysen af min empiri. Analytikeren skal helst besidde en klar idé om sin egen rolle i den kvalitative analyse (ibid.: 7). Den teoretiske forståelsesramme skal klargøres, da enhver forståelsesramme besidder et flertal af antagelser ang. den empiri der analyseres, jf. hvordan det repræsenterer en forståelse af verden og virkeligheden, osv. (ibid.: 9). Tematisk analyse kan placeres

inden for forskellige teoretiske forståelsesrammer, og den fungerer ikke uden én (ibid.). I det efterfølgende teorikapitel, vil der udlægges hvilken teoretisk forståelsesramme der er gjort brug af.

Temaer fundet gennem tematisk analyse kan være identificeret ad to tilgange: Induktiv og deduktiv (ibid.: 12). Den induktive tilgang beror på, at de identificerede temaer er tilknyttet det empiri, som er analyseret. Derved kan ens data skabe undersøgelsesspørgsmål, og data er ikke fundet eller kodet på baggrund af det anvendte teoretiske materiale (ibid.). Den deduktive tilgang beror på, at de identificerede temaer er tilknyttet det anvendte teoretiske materiale. Dermed er den deduktive tilgang mere fastbundet i teoretisk materiale, og undersøgelsesspørgsmål opstår ikke løbende. I mit speciale har jeg ladet mig inspirere af tematisk analyse, og jeg har anvendt både induktive og deduktive tilgange i kodningen af min empiri.

Ud over hvilken tilgang, eller tilgange, man anvender i tematisk analyse, kan man også træffe en beslutning vedrørende hvilket niveau temaer identificeres på (ibid.: 13). Disse to forskellige niveauer er det semantiske og latente niveau. Som regel vil en tematisk analyse være funderet på én af disse to muligheder. Anvendes den semantiske tilgang vil man identificere temaer på et overfladisk plan (ibid.). Analytikeren går ikke videre i sin undersøgelse, men holder sig i stedet til at undersøge, hvad der står skrevet. Vælges den latente tilgang, går man udover det semantiske niveau, og undersøger underliggende idéer, antagelser, eller ideologier (ibid.). Disse forskellige underliggende emner kan teoretiseres som at være med til at skabe meninger i det semantiske dataindhold. Gennem det semantiske niveau vil man fokusere på, hvad der står skrevet på en side, mens det latente niveau omhandler hvorfor det skrevne står som det gør. I mit speciale arbejder jeg ud fra det latente niveau. Dette udvikles i kraft af introduktionen af min anvendte teoretiske forståelsesramme.

## Udvælgelsesprocessen af det empiriske materiale

Som afslutning på metodekapitlet vil jeg beskrive udvælgelsesprocessen af det empiriske materiale. Det blev nævnt i indledningen, at jeg er blevet inspireret af Dhaenens og Burgess' artikel, *“‘Press play for pride’: The cultural logics of LGBTQ-themed playlists on Spotify”*, fra 2019. Den inspirerede mig til at lede efter en afspilningsliste med queercore-musik på Spotify. På Spotifys hjemmeside

opdagede jeg deres egen officielle queercore-afspilningsliste.<sup>1</sup> Ud fra denne liste opbyggede jeg dermed min empiri på baggrund af ønsket om at undersøge eksempler på den moderne queercore-musik. Årsagen til, at jeg kalder afspilningslisten for den officielle er, at der også findes uofficielle queercore-afspilningslister, som er udviklet af almindelige Spotify-brugere. Som det ligeledes blev nævnt i indledningen, er jeg også inspireret af Rob Fatales artikel, *"Lezbophobia and Blame the Victim: Deciphering the Narratives of Lesbian Punk Rock"*, fra 2012. I denne artikel udforsker Rob Fatal to eksempler på, specifikt lesbisk, queercore-musik. Dog er de eksempler Fatal undersøger *"Lezbophobia"* fra 1993, og *"Free to Fight"* fra 1997, og jeg ønsker her at divergere fra Fatales opbygning, og undersøge eksempler på den moderne queercore-musik. Spotifys officielle afspilningsliste er glimrende at indsamle empiri fra, samt arbejde ud fra, eftersom den er lavet som en varieret afspilningsliste, jf. hvor sjældent det samme band dukker op. Dertil kan man også stille spørgsmål om, hvor succesfuldt afspilningslisten repræsenterer queercore-genren, taget i betragtning hvad den genre kendetegnes ved. Det vil jeg vende tilbage til i diskussionskapitlet.

Jeg selv så første gang Spotifys officielle queercore-afspilningsliste den 1. marts, 2021. På det tidspunkt var de daværende 72 numre tilføjet den 2. februar, samme år. I skrivende stund er den afspilningsliste stadigvæk relativt nyoprettet. Det skal dog pointeres, at indholdet af afspilningslisten og rækkefølgen af numrene er blevet forandret sidenhen. Første forandring, som jeg kender til, hændte den 5. marts, og den næste forandring var den 21. maj. Disse forandringer betyder desværre, at det umiddelbart ikke er muligt at eftertjekke, hvorvidt den rækkefølge af numre, som jeg præsenterer snarligt, er den faktiske. Derudover tænkte jeg desværre heller ikke på at tage billeder, der kunne bruges som bevis.

Jeg besluttede mig for at udvælge min empiri blandt de første 20 numre, eftersom jeg enten ville have op til 20 forskellige numre, eller kunne udvide fra 20 til fx 30 numre i stedet for. De eneste kriterier jeg opstillede for mig selv var: Jeg ville kun aktivt fravælge numre, jeg ville kun arbejde med de nyeste numre, og jeg ville undgå at arbejde med flere sange fra det samme band. De første 20 numre på den officielle Spotify queercore-afspilningsliste, som rækkefølgen var opbygget den 1. marts, 2021, var således:

---

<sup>1</sup> *Queercore Playlist*. Spotify, <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DXa3ll4rE48Mv>. Adgang opnået 1. marts, 2021.

(Navn på band – navn på nummer)

- |                                                           |                                                         |
|-----------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| 1. Dog Park Dissidents – Queer as in Fuck You (2017)      | 11. Danny Denial – CCCHOKEMEEEE (2020)                  |
| 2. Worries – They / Them / Theirs (2015)                  | 12. The Spook School – Binary (2015)                    |
| 3. Meet Me @ The Altar – Garden (2020)                    | 13. Forrest Flowers – Unclear (2019)                    |
| 4. LIINES – On and On (2019)                              | 14. Le Tigre – Deceptacon (1999)                        |
| 5. Royal Brat – Snowball (2018)                           | 15. Dream Nails - Corporate Realness (2019)             |
| 6. Against Me! – I Was a Teenage Anarchist (2010)         | 16. Queen Zee – Sissy Fists (2017)                      |
| 7. G.L.O.S.S – Targets of Men (2015)                      | 17. Sleater-Kinney – I Wanna Be Your Joey Ramone (1996) |
| 8. Skunk Anansie – Intellectualise My Blackness (1995)    | 18. Dog Park Dissidents – Rev Your Motor (2019)         |
| 9. Big Joanie – Cranes in The Sky (2020)                  | 19. The Groans – Colors (2019)                          |
| 10. Pansy Division – Fem in a Black Leather Jacket (1993) | 20. Peaches – Boys Wanna Be Her (2006)                  |

Efter at have samlet denne liste ledte jeg efter udgivelsesårene for hvert nummer, og derpå ledte jeg efter gentagelser jf. hvorvidt de samme bands optrådte flere gange. Jeg fandt ét band, som optrådte på afspilningslisten to gange, Dog Park Dissidents, så derfor fravalgte jeg nummer 18. Ud fra denne beslutning endte jeg dermed på sin vis at tilvælge det første af de to Dog Park Dissidents-numre, der optrådte på afspilningslisten. Herefter gennemgik jeg udgivelsesårene for samtlige numre, og fandt frem til, som også ses i listen, at langt størstedelen af numrene er udgivet efter år 2000. Mere specifikt er de fleste numre udgivet efter år 2015, og derfor valgte jeg det som mit årstal for afgrænsning. De resterende udgivelsesår spænder fra 1993 til 2010, og eftersom der er tre numre, udgivet i 2015, og kun et udgivet i 2010, er 2015 et naturligt årstal for afgrænsning. Dette ledte til en yderligere fravælgelse af numre, hvilket resulterede i denne liste:

- |                                                      |                                             |
|------------------------------------------------------|---------------------------------------------|
| 1. Dog Park Dissidents – Queer as in Fuck You (2017) | 7. Big Joanie – Cranes in The Sky (2020)    |
| 2. Worriers – They / Them / Theirs (2015)            | 8. Danny Denial – CCCHOKEMEEEE (2020)       |
| 3. Meet Me @ The Altar – Garden (2020)               | 9. The Spook School – Binary (2015)         |
| 4. LIINES – On and On (2019)                         | 10. Forrest Flowers – Unclear (2019)        |
| 5. Royal Brat – Snowball (2018)                      | 11. Dream Nails – Corporate Realness (2019) |
| 6. G.L.O.S.S – Targets of Men (2015)                 | 12. Queen Zee – Sissy Fists (2017)          |
|                                                      | 13. The Groans – Colors (2019)              |

Dette er dermed listen over de 13 numre, som udgør mit empiriske corpus til dette speciale, og disse numre vil blive nævnt løbende i resten af specialet.

At udvælge det nyeste eller mest moderne musik, repræsentativt for en specifik genre, afhænger af forskellige faktorer. Det må vel fx antages at det er vigtigt, hvor gammel, den der forstår modernitet, er. Det samme kan antages om gammelhed i forskellige henseender. Her forstår jeg som analytiker moderne stykker musik, som dem udgivet tættest på hvilket år, jeg i skrivende stund selv befinder mig i. Musiks placering i tid kan forstås på et flertal af måder. Man kan forstå et stykke musik udgivet for flere årtier siden, som moderne, grundet nyskabende kvaliteter i dens komposition jf. dens egen samtid.

Som en del af min analyse af disse 13 stykker musik har jeg udarbejdet partiturer, som er vedlagt som bilag (bilag 1,1-1,13). Disse partiturer er udarbejdet på baggrund af min egen personlige transskription af de 13 stykker musik. De partiturer, der er vedlagt som bilag, inkluderer ikke nødvendigvis et nummer i sin helhed. Det vil sige, at visse numre fx kun har fået transskriberet og nedskrevet ét vers, men der forekommer måske op til tre vers i dette eksempelnummer. Jeg har valgt ikke at transskribere samtlige elementer af alle numrene, såfremt der opstod næsten eksakte gentagelser blandt formleddene. Sådanne gentagelser kan inkludere fx et vers, hvor den eneste forskel, jf. andre vers i dette eksempelnummer, er teksten. Hvis vokalmelodien var anderledes, ville dette være grund til at transskribere det pågældende formled. Hvis kun teksten er ændret, og melodilinen er nærmest identisk med en allerede anvendt i et tidligere vers, er det ikke grund nok i sig selv. Jeg vil her pointere, at eftersom disse transskriptioner udelukkende er udarbejdet af mig selv, kan der findes fejlfortolkninger af det musikalske materiale. Til gengæld har jeg fundet det

tekstmæssige materiale tilknyttet hver sang<sup>2</sup> på internettet, og i få tilfælde har jeg spurgt et par af de 13 bands, om relevant tekst. En af disse interaktioner med specifikt Danny Denial, som er nummer 8 på listen foroven, ledte til en kortvarig dialog mellem ham og mig. Indholdet af den dialog vil blive behandlet som et spørgsmål i diskussionskapitlet.

## Teori

I dette afsnit vil jeg introducere og konkretisere de idéer jeg ønsker, at anvende i analyserne. Jeg vil gennemgå elementer af narrativ teori, jf. hvordan Fatal ligeledes har inkluderet det aspekt i sin egne analyser. Dertil vil jeg gennemgå Fatales fire punktkarakteristikpunkter, som et punknummer typisk vil opfylde. Dertil vil jeg supplere med teori fra DeChaine ang. koncepterne *play*, og "carnival". Til sidst vil jeg fremlægge Kate Hevners *moodwheel*, eller stemningshjul.

### Narrativ teori

Som nævnt i metodekapitlet, jf. afsnittet om tematisk analyse, er det vigtigt at have en teoretisk forståelsesramme. Det påpeges hermed, at denne forståelsesramme er baseret på narrativ teori. Denne teori vil jeg dermed udlægge og forklare om.

Mennesket har altid fortalt fiktive historier og anvendt narrativer. Siden det antikke Grækenlands tragedier og digte, til moderne tiders film og musiknumre (Fatal 159). Mennesker forstår og organiserer deres oplevelser og minder af hændelser gennem narrativer. Det kan gøres ved brugen af fortællinger, myter, forklaringer, begrundelsesårsager, osv. (Bruner 4). Ligeegyldigt hvilken form narrativer tager, hvad end det optræder gennem litteratur, som teater, eller som film, så er det fiktive narrativ paradigmet for alle narrativer (Fatal 159). Teoretikere, der beskæftiger sig med narrativer, forstår disse som kommunikative handlinger, der besidder et eller flere budskaber. Narrativer er, jf. Herman (2012), meningsfyldte kommunikationer, afsendt fra en specifik person, eller en gruppe af personer, til en anden person eller gruppe af personer (3). Et hovedaspekt for narrativ teori er det kommunikative aspekt; at der fortælles noget til nogen. Fortælleren er den ene aktør i afsender-/modtagerforholdet, og det er fortælleren, der gennem narrativer strukturerer en interessant historie og en specifik form for virkelighed for lytteren (Young 178).

---

<sup>2</sup> Relevant tekstmæssigt materiale for de 13 numre er vedlagt som bilag (2,1-2,13).



Rob Fatal (2012) skriver, at ifølge forskellige narrative teoretikere (Bal; Leitch; Chatman; Rowland og Strain) burde narrativ teori søge at undersøge, hvordan mennesker konstruerer deres identiteter, sandheder, virkeligheder, og miljøer gennem brugen af fortællinger (Fatal 158-159). Både undersøgelsen af det narrative indhold og strukturen af det givne narrativ, er vitale for at forstå det budskab, eller den virkelighed, som afsendes til modtageren. Ifølge Bruner har kulturelle produkter, såsom sprog, en indvirkning på hvordan vi forstår virkelighed (3). Sprog er en vital del af narrativer, da det ligger til grund for kommunikation mellem afsender og modtager. Sprog ligger til grund for det mest basale element, i narrativ teori. For det er sprog, som tillader mennesket, at reflektere over og udtrykke meninger og hændelser (Potter og Wetherell; Widdicombe og Wooffitt). I narrativ teori kan analytikerens stille undersøgelsesspørgsmål om fx hvem der er fortæller og til hvem, og under hvilke forhold det narrativ fortælles (Herman et al. 39). Disse spørgsmål kunne fx ligge til grund for et feministisk studie af narrativer. Og hvis analysen var vinklet således, at der blev fokuseret på køn, er kønslig information om fortælleren og modtagerne vigtig. Ligeledes er der vigtighed i undersøgelsesspørgsmål om, hvem fortællerne i queercore-numre er. Hvordan omtaler de sig selv og hvordan kommer de til udtryk i deres egne sange? Hvem synger de til og hvorfor? Hvad er deres budskaber? Det er spørgsmål, jeg kan undersøge i det tekstmæssige materiale indsamlet som empiri.

At skulle kunne forstå en fortæller afhænger af at kunne forstå tekst. Tekst er en essentiel del af det at forstå fortælleren, og fortællerens forskellige valg, truffet i skabelsen af narrativ, bliver endegyldigt en del af den pågældende tekst (Fatal 160). Siden fortælleren har kontrol over teksten, er tekst dermed en af to kriterier for at forstå fortællerens udsagn eller budskab. Det andet kriterie er konteksten, hvilket i dette tilfælde må være fortællerens kontekst. Dette kan indbefatte forskellige elementer, såsom kultur, samfundsklasse, køn og seksuel orientering (ibid.). Denne kontekst har, ideelt set, en indvirkning på fortællerens valg angående det at skabe et narrativ. Det kan derfor være fordelagtigt at være bevidst om de forskellige fortælleres kontekster, så vidt muligt.

Såfremt det ikke er muligt at indsamle viden om fortællernes relevante kontekster, kan der henvises til et af Bruners 10 punkter om narrativer. Disse punkter omhandler forskellige måder at forstå og fortolke narrativer på. Det fjerde punkt omhandler hermeneutisk tilgang og forståelse. Som Bruner skriver, er der en forskel på, hvad der udtrykkes i en tekst, og hvad den tekst betyder. Og der findes ingen enkel løsning til at afgøre betydningen af den pågældende tekst (Bruner 7).

Denne indstilling må tages i brug, såfremt der ingen rationel eller sandfærdig metode findes, som skal afgøre en teksts mening. Det er dermed håbet, at man gennem den hermeneutiske analyse af en tekst kan frembringe en logisk saglig forklaring på, hvad den pågældende tekst omhandler (ibid.). Det vil sige, at jeg som analytiker må bero på mine egne egenskaber og forforståelse til at forstå og fortolke det tekstmæssige materiale. Her kan man stille spørgsmålet, om det, et nummer omhandler, er en sandhed, der skal fortælles af tekstforfatteren selv, eller en, jeg som modtager selv opdager. Det kan også være passende at påpege, at narrativ ikke eksisterer som én type objekt; det er muligt for mange forskellige fortællinger at være narrativer, hvad end det ikke er en fortalt historie, måske primært er et budskab, eller det måske kun er én linje. For eksempel kan der være høj narrativ værdi i det berømte seks ord lange digt, "For sale: baby shoes, never worn". Uden en fortæller eller en analyserbar historie fremlagt kan man stadig forstå dette som en fortælling med et narrativ til stede.

I analyserne vil tekst bestå af det tekstmæssige materiale, som er med til at udgøre et nummers helhed. Da dette er tilfældet, samt at sangtekster bruges til at sende et budskab (Fatal 160), er der et analytisk fokus på det tekstmæssige materiale i min empiri. Der kan argumenteres for, at narrativer fundet i musik udtrykkes gennem verbale og non-verbale handlinger (ibid.: 161). Det er blevet konkluderet at, idet man forsøger at analysere musik som retorisk virkemiddel, må man overveje den interaktion, der findes mellem det tekstmæssige materiale og det musikalske materiale (Sellnow og Sellnow 396). Dermed skulle man være i stand til at forstå den fulde essens af det afsendte budskab, og af det pågældende nummers narrativ. Verbale handlinger bliver i dette speciale beskrevet som det tekstmæssige materiale, og non-verbale handlinger beskrives som det musikalske materiale.

## Fatals fire punkkarakteristikpunkter

Rob Fatal har defineret og etableret fire karakteristikpunkter (162-165), som punkmusik som oftest vil kunne beskrives på baggrund af. Det kan være svært at fremfinde og beskrive essentialistiske elementer, da punkmusikken kan forstås som en slags hybridgenre, bestående af elementer fra mange forskellige bands og andre genrer (162). Dermed er de fire karakteristikpunkter baseret på fælles træk, som findes blandt en større samling af ældre punkbands.

### Første karakteristikpunkt: Instrumentation

Det første karakteristikpunkt er om instrumentationen i et punkmusiknummer. Ifølge Fatal er punkrockmusikken opstået på baggrund af rockmusikken, og de deler en type instrumentation, der er traditionel for rockmusik. Denne instrumentation indbefatter rytme- og/eller sologuitar, bas, basalt trommesæt, og en forsanger (ibid.). Trods hvordan et punkbands besætning kunne være uddelegeret, er det sjældent, at man oplever et punkband anvende flere end disse fire instrumenter (ibid.). Siden punkmusikken opstod som bl.a. en modreaktion på glamrockgenrer, afviger punkmusikken fra elementer i den genre. Dermed er det antaget at være atypisk for punkmusikere at gøre brug af fx dyre instrumenter, inkludere backup-dansere, eller anvende pyroteknik til liveoptrædener. Punkmusikken undgår det overdrevne, og søger hen mod råhed og enkelthed i sit udtryk. Dette udtryk er både imagemæssigt, og findes i punkrockmusikken (ibid.).

### Andet karakteristikpunkt: DIY-æstetik

Dette punkt omhandler den lyd, der typisk associeres med punkmusikken. Denne lyd beskrives som amatøragtig, hvilket stammer fra og forstærker elementet af en DIY-æstetik (ibid.: 163). Men hvad er en DIY-æstetik, og hvordan udspringer denne af DIY-kulturen?

DIY-kulturen stammer fra punk- og post-punkbevægelserne i slutningen af 1970'erne og de tidligere 1980'ere. Den udmærker sig ved, at dens deltagere skaber, udøver og indgår i forskellige praksisser, hvor de opfordres til at udforske aktiviteter, uhæmmet af mangel på tidligere erfaring (Borlagdan 187). At overkomme udfordringer, uden at bero på udefrakommende assistance, er et nøglepunkt for DIY-kulturen. Som eksempel har Joseph Borlagdan skrevet om et mindre DIY-samfund, som skabte og udøvede deres egen musik. Medlemmerne af det samfund indgik i aktiviteter som fx at lave hjemmelavede, selvpromoverende bandflyers, og t-shirts, samt personligt at uddele disse i deres lokale samfund. Dertil organiserede de deres egne koncerter (Borlagdan 188). Et interessant punkt ved dette mindre DIY-samfund er, at det var manglen på økonomiske resurser og institutionel støtte, der fostrede og forstærkede DIY-kulturen (ibid.). For producenterne af kulturelle produkter i dette samfund var begrænsninger noget, som blev transformeret til produktiv aktivitet. For disse individer var DIY-kulturen noget, som skabte muligheder for selvbestemmelse, og selvproduktioner af bl.a. musik, uden en afhængighed af eksterne strukturer (ibid.). Det er dermed en del af DIY-kulturen, at skabe trods mangler, og at oprette egne muligheder for at indsamle og anvende resurser.

Inden for DIY-kulturen opfordres der til, at musikudøvelse, og musikproduktion, fungerer som kommunikationsmiddel for individuel, kreativ udfoldelse. Dette skal ske uden selvopstillede begrænsninger, og derfor er det ikke atypisk for DIY-kulturen at opfordre til et miljø, hvor amatører og ikkemusikere deltager uden differencering. DIY-musikudøvere er dermed forsikret om, at udfordringer som mangel på musikalsk træning, mangel på musikalsk teknik, selvtvivl, og adgang til instrumenter kan overkommes (ibid.). Musikudøvelse inden for DIY-kulturen er relativt hierarkiløst, og så vidt muligt uden restriktioner.

Som musikproducent og musiker er man nødsaget til at anvende redskaber, som instrumenter og indspilningsudstyr af en vis slags, for at opfylde ønsket om musikproduktion. Før punkmusikken dukkede op i slutningen af 1970'erne, indkøbte op til flere britiske pladeselskaber nyt indspilningsudstyr. Dette medførte, at der var meget forældet indspilningsudstyr, som blev let tilgængeligt for musikproducenter og mindre pladeselskaber, eftersom udstyret blev solgt billigt (Dunn 219). Dette videresalg af indspilningsudstyr ligger bl.a. til grund for oprettelsen af en DIY-æstetik inden for punkmusikverden. Dog var mange af de bands og entreprenører, der valgte at udforske pladeselskabsindustrien, drevet af den indstilling, der udgør DIY-kulturen: At man er i stand til at lave sit eget produkt (ibid.). Lettere adgang til indspilningsudstyr, samt ønsket om at skabe musik selv, og at bruge den musik som talerør for individuel, kreativ udfoldelse, er grundlæggende elementer indenfor DIY-musikproduktion. Som supplement til pointen om den restriktionsløse, kreative udfoldelse, opstår et punkt om autenticitet.

Der eksisterer et ønske inden for DIY-musikproduktion og den dertilhørende kultur, at musikken, der kommer fra DIY-kulturens medlemmer, besidder en vis autenticitet. Denne autenticitet og kreative udfoldelse står i opposition til idéen om musik som primært redskab til pengeindtjening. Autenticitet er ikke en iboende kvalitet i musik skabt af DIY-aktører, da den må produceres og reproduceres gennem DIY-praksisser (Borlagdan 186-187). En kobling kan laves mellem autenticitet fundet i DIY-musik, og den autenticitet der antages at findes i folk-musikken. Autenticitet spiller en central rolle i folk-musikken (Middleton 127). Genren skulle tidligere have været anset som et autentisk udtryk af en forgangen levemåde, og været en genre for mennesker i de lavere samfundslag (ibid.). Der er forståelser om folk og DIY-musik, at de udviser kvaliteter af autenticitet.

Ifølge DeChaine gør DIY-musikproduktionen, og elementer af autenticitet, sig også gældende i produktionen af queercore-musikken, da musikken oftest er endt med at fremstå rå og ufint produceret (8). Dette skulle skyldes et ønske om at emulere oplevelsen af en livekoncert, hvilket bl.a. kan gøres gennem den klang og produktion et nummer indbefatter. Andre eksempler på elementer af autenticitet i queercore, og punkmusik generelt, er fx fejl fra lydstudiet. Dette kan være baggrundssnak, eller at trommeslageren hørbart tæller nummeret ind, eller at der spilles fejl i løbet af musikindspilningen (ibid.: 19). I DIY-musikproduktionssamfundet, som Joseph Borlagdan skrev om, bliver der i musikindspilningen ikke fjernet baggrundsstøj; ekstramusikalske elementer som ringende mobiltelefoner, eller venner der griner, inkluderes i det endelige produkt (190). I dette DIY-musikproduktionssamfund er denne musikindspilningspraksis en del af den højnede værdsættelse for lo-fi. Lo-fi står for *low fidelity* og er lydoptagelser med relativt lav lyd- og produktionskvalitet. Det er ikke ualmindeligt, at sådanne lo-fi musikindspilninger er udført med indspilningsudstyr hjemme ved en privat person (ibid.). Der er forskellige syn på, hvordan autenticitet eksisterer i musikgenrer. Autenticitet antages i DIY-musik, og punk- og queercore-musik, gennem elementer fundet i produktionen af musikken. I folk-musikken antages autenticitet grundet hvor musikken kommer fra, og hvem den er lavet af. For Borlagdan er DIY-musikproduktion og musikudøvelse funderet på, at ærlighed og autenticitet er sammenkædet med musik og identitet (ibid.). Disse elementer af ærlighed og autenticitet forekommer i takt med den kreative udfoldelse DIY-musik tillader, og den ufine produktion der ophøjes inden for DIY-musikken.

Der er et gennemgående tema for DIY-musikproduktion og punkmusikproduktion, at der er en råhed, og ufin produktionskvalitet til stede. Det bliver bl.a. anset som at besidde autentiske kvaliteter, af Borlagdan og DeChaine. Fatal har slutteligt skrevet om punkmusikken, og i forlængelse queercore-musikken, at deres lyd er rå og ufin, karakteriseret af brug af feedback, og er typisk tempomæssigt hurtig (163). Denne råhed og ufine karakter i DIY-, punk-, og queercore-lyden leder fint hen til det næste karakteristikpunkt, der også kan forstås som ufint i visse henseende.

### Tredje karakteristikpunkt: Tekstmæssigt materiale

Tekstmæssigt materiale inden for punkgenren omhandler oftest, hvad Fatal kalder for anti-hegemoniske emner. Disse emner kan indbefatte at være del af arbejderklassen og dennes modstand overfor den regerende klasse, seksuel afvigelse, stofbrug, og direkte angreb mod regeringen (Fatal 163). Dette skal ikke betyde, at tekstmæssigt materiale i punkmusik aldrig har

kunnet omhandle, eller ikke kan omhandle, emner der typisk er fundet i populærmusik, fx kærlighed (ibid.). Ifølge DeChaine besidder queercore-numre oftest seksuelt eksplicitte og vulgære tekstmæssige emner (8), hvilket til dels stemmer overens med punktet om seksuel afvigelse.

Et element, Fatal fokuserer specifikt på, er i relation til fortælleren. Fatal skriver, at størstedelen af perspektiver i punksange er i førsteperson, når fortællerens handlinger i den fortalte historie bliver beskrevet (163). Brugen af førstepersonsfortælling er ikke noget, man vil opleve som unikt i punkmusikkens verden, men optræder på tværs af genrer. Det, der adskiller førstepersonsfortællinger i punkmusikken fra andre rockgenrer, består af to faktorer. Den første er, at narrativer i punkmusikken ikke er overdrevne, og i stedet omhandler almindelige mennesker, og deres problemer med anti-hegemoniske emner. Den anden faktor er, at det tekstmæssige materiale fundet i punkmusikken bærer en følelsesmæssig oplevelse med sig, som relateres til forsangeren (ibid.). Fatal sammenligner førstepersonsfortælleren, der eksisterer i punkmusik, med førstepersonsfortælleren, der eksisterede i 1960'ernes folk-musik, hvilken søgte at være tilgængelig for den almene lytter (ibid.). Dog er førstepersonsfortælleren i punkmusikken mere rodfæstet i frustration end folkelig næstekærlighed, som det fx kunne være tilfældet med folk-musik.

Pointen med brugen af førstepersonsfortælleren i punkmusik er til dels at skabe en forbindelse mellem optræder og publikum. Derudover er det også hensigten at skabe en personlig oplevelse for lytteren. Førstepersonsfortælleren, der anvendes i punkmusikkens tekstmæssige materiale, skal agere starten på en dialog mellem optræder og publikum, og ikke som en autoritetsfigur, der skal belære lytterne (ibid.: 164). Brugen af førstepersonsfortælleren i punkmusikkens tekstmæssige materiale er her anset som en karakteristisk, men det er også specifikt hvordan denne førstepersonsfortæller bør bruges "korrekt".

Det er ikke overraskende, at det er gennem det tekstmæssige materiale, der opstår en forbindelse mellem optræder og publikum. Dette materiale bliver leveret vokalt, og der er stærke tendenser for, at vokalen i et stykke musik kan agere som forenende kraft for lytterne (Middleton 264). I et stykke musik vil den diegetiske funktion<sup>3</sup> skabe et perspektiv, som lytteren kan forstå og relatere til (ibid.). Det fortællermæssige aspekt er med til at omdanne umiddelbart forskellige, og måske antaget uforenelige, dele af musikalsk materiale til en samlet helhed (ibid.). Den vokale

---

<sup>3</sup> Et fortællermæssigt aspekt, der består af fortælling og brugen af vokal, som eksisterer som del af næsten al vokalmelodi (Middleton 264).

optræden er med til at give et stykke musik en mere konkret form for mening og betydning, som lytteren kan forstå på sin egen individuelle måde. Som bidrag til pointen om, hvordan lytteren kan forstå et stykke musik, vil jeg referere til to af fire punkter om lytterens muligheder for personlig forståelse jf. tekstmæssigt materiale.

Det første af de to punkter er emotion, hvor lytteren inviteres til at føle. Som regel er fortælleren/forsangeren i fokus, og den emotive proces er todelt. Processen fungerer gennem sympati/empati, og en gensidighed mellem forsangeren og lytteren. Begge dele er identifikationsskabende, enten i relation til forsangeren, eller i relation til en anden person, som et stykke tekstmæssigt materiale omhandler. Denne måde at forstå et stykke musik på, beror på lytterens forstærkning af egen identitet, eller konstruktionen af en ønsket identitet, som lytteren finder i det tekstmæssige materiale (Middleton 251). Det andet af de to punkter er karakterroller, der er defineret ved social kategori (køn, klasse osv.), og som lytteren kan identificere sig med. Under dette punkt er der som regel også et fokus på forsangeren. Lytteren kan relatere sig til et element der omhandler hvem der er fortælleren, og hvornår de fortæller hvad, og hvem der skal adresseres gennem det tekstmæssige materiale (ibid.). Begge disse lyttemåder kan relatere sig til elementer ang. narrativer i queercore-musikken. Queercore-musikken tillader fx lesbiske punkmusikere at kontrollere deres egne narrativer. Derved undgår de bl.a. traditionelle, passive kvinderolle i tekstmæssige narrativer, som typisk er fundet i kærlighedssange (Fatal 164). I dette eksempel med lesbiske punkmusikere, hvilket er Fatales undersøgelsesområde, har lytterne chancen for at relatere til andre medlemmer af en samfundsgruppering, som måske ikke er repræsenteret andetsteds. Samtidig kan lytterne i eksemplet også opfylde det førnævnte punkt om emotion, da de fx kan søge at forstærke deres egen identitet, hvis de selv er lesbiske mennesker.

Som supplement til dette afsnit om tekstmæssigt materiale, narrativer, og queercore-musikkens karakteristiske opposition til forskellige elementer, vil jeg inddrage konceptet *play* jf. DeChaine (1997). *Play* refererer til det at spille skuespil, og DeChaine sammenligner det at spille skuespil med queercore-koncerter. På samme måde som et skuespil er opført et specifikt sted, fx i en teatersal, er queercore-koncerter også bundet til et sted. Koncertrummet, som den givne koncert finder sted i, er et reelt rum, men det vigtige er det rum, der skabes til queercore-koncerter. Gennem *play* modtager queercore-koncertdeltagere et rum, hvori de er i stand til at undergrave undertrykkende elementer fra dominante kulturer (DeChaine 8-9). Det er en proces, hvorigennem det er muligt for

koncertdeltagerne, at appropriere og omvende normative, kulturelle værdier, der for deltagerne er personligt underminerende. Koncertdeltagerne kan til queercore-koncert opleve personlig, midlertidig frigørelse fra undergravende elementer. Dertil bliver koncertdeltagerne personligt styrket af at deltage i *play*. DeChaine fokuserer ydermere på koblingen mellem begreberne *play* og *carnival*, som beskrevet af Bakhtin (ibid.: 10). *Carnival* beskriver forhold, hvori sociale og kulturelle hierarkier inverteres eller devalueres, omend kun midlertidigt (ibid.: 11). Der opstår gennem *carnival* en anden virkelighed, hvor undertrykkende kræfter inverteres, og hvor eskapisme fra personlige restriktioner eller samfundsbestemt positioner finder sted (ibid.: 13). Det er gennem den situation *carnival* skaber, at *play* i queercore-koncertregi er muligt. *Carnival* indbefatter dertil komisk nedgørelse og parodi, og brug af kraftudtryk og vulgariteter. Som nævnt tidligere (s.XX) er det ikke unormalt, at der optræder vulgære og seksuelt eksplicite elementer i det tekstmæssige materiale i queercore-musikken. Det er disse koncepter, *play* og *carnival*, og deres inversion af kulturelle hierarkier, som jeg ønsker at inddrage i analysen af det tekstmæssige materiale.

#### Fjerde karakteristikpunkt: Vokallyd

Punksangerens vokallyd er karakteriseret ved en råhed, råben og skrig, og gennemgående atypisk vokaltpe, som ikke ofte findes indenfor populærmusikken (Fatal 165). Punkmusikvokaltpe udviser som oftest ingen interesse for pitch, og kan beskrives som hæse, manisk råben (Middleton 180). Fatal henviser i sin artikel til forsangerne fra Sex Pistols, Dead Kennedys og Bad Brains, der alle er eksempler på den typiske punksanger. Forsangeren fra Bad Brains, H.R., synger med brug af råb, generel aggression, og meget pludselige toneskift, på nummeret "Banned in D.C." (1983). Sex Pistols' forsanger, Johnny Rotten, sang aggressivt og ufint; det var en vokaltpe designet til at chokere lytteren og modsætte sig mainstream musikkultur. Den tidligere forsanger for Dead Kennedys, Jello Biafra, sang med en nasal læsper, leveret med en gennemgående ironi, og han brugte også råb og var tydeligt en utrænnet sanger. På "Holiday in Cambodia" (1980) kan man høre ironien til stede i vokalen, mens fortælleren beskriver og omtaler sin opponent nedladende.

De tre sangere er eksempler på en arketypisk punksanger, hvorfra det ikke er uvant at høre skrig, talesang, falsk, utrænnet, eller uren sang. Middleton skriver om kvindelige punksangere, at de ligeledes lyder, rå, hæse, og ofte råber i deres sange (148). Er det en tendens man også ser ved kvinder, der synger i queercore-genren? Det vender jeg tilbage til i diskussionen. Der eksisterer to årsager til denne type vokal. Den første er, at siden der ikke findes én generel idé om, hvordan

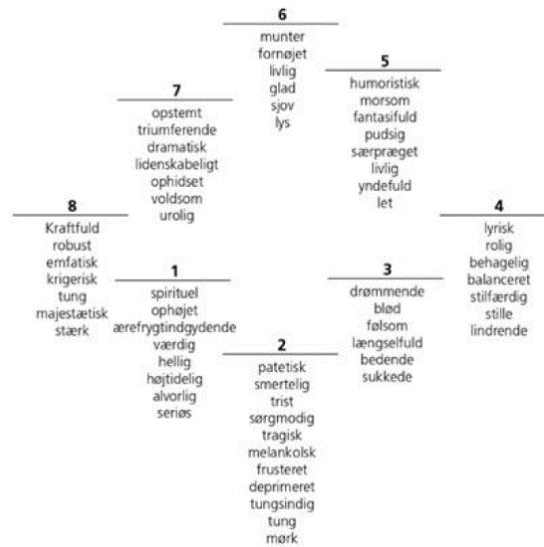


punkvokaltypen skal udføres korrekt, er det noget alle er i stand til (Fatal 165). Det er etableret at der er generelle deskriptive træk ang. den typiske punkvokal, som går igen. Fatal påpeger også at det ikke er umuligt at finde punksangere, som synger traditionelt pænt (ibid.). Det sker bare sjældnere end i populærmusik.

## Rundt om stemningshjulet

For systematisk at beskrive de forskellige numres lyd, inkluderer jeg Kate Hevner og hendes model, *the mood wheel* (stemningshjulet). Hevner (1936) udarbejdede stemningshjulet i den sidste halvdel af 1930'erne. Stemningshjulet er en cirkulær model, hvor stemninger kan placeres i kategorier, der løber langs cirklen. Disse kategorier består hver af en samling adjektiver, som inden for hver kategori har elementer til fælles.

Hevner dokumenterede vha. stemningshjulet det, at mennesker inden for den samme kultursgruppering generelt set er enige om, hvilke adjektiver kan bruges til meningsfuldt at beskrive stemningen i et stykke musik (Bonde 169). Stemningshjulet blev udarbejdet til brug ved undersøgelser af opfattelser af musik. Hevner arbejdede med forsøgspersoner, hvor hun ville fremføre to korte klaversatser. De blev spillet i to forskellige versioner, den første værende den originale, hvor den anden var en bearbejdet version. Forskelle mellem disse klaversatser kunne bestå af fx ændringer i dur/mol-tonalitet, tempo, eller niveauet af kompleksitet i fremførslen (ibid.: 320). Forsøgspersonerne blev bedt om at bruge stemningshjulet til at beskrive og kategorisere de to klaversatser.



Figur 1: Stemningshjulet<sup>4</sup>

Foroven ses det, at stemningshjulet er opdelt i otte kategorier, der hver består af en samling af adjektiver. Kategorierne indeholder hver især varierende ord, og det er muligt at beskrive et stykke musik ved brug af en eller flere af kategorierne. Disse adjektiver er, hvad lytteren tillægger et stykke musik, og er ikke noget som musikken indeholder. Her kan man fordelagtig inddrage en pointe fremlagt af den engelske musikforsker, Peter Kivy. Det postuleres af Kivy, at musik ikke egenhændigt er i stand til at besidde følelser. Det er snarere et spørgsmål om, at musik kan fremkalde en følelse i lytteren, og gøre den nærværende i en abstrakt form for lytteren (Kivy 10). Hvis en lytter oplever en følelse som resultat af at lytte til et stykke musik, så findes den følelse ikke i musikken, men den opstår i lytteren.

Ifølge Bonde antyder den symmetriske arrangeringen af stemningskategorierne en psykologisk strukturering som grundlæggende faktor (ibid.: 169). Denne symmetri, stemningshjulet er opbygget efter, er kritiseret af andre, men alligevel anvendes stemningshjulet stadig i moderne tider. Kritik af stemningshjulet består også af, at der ingen empirisk belæg er for valget af den cirkulære model (ibid.: 321), hvilket givetvis har en indvirkning på forsøgspersonens svarvalg. Der er ingen inklusion af forsøgspersoner i dette speciale, så det kritikpunkt er redundant. Samtidig er jeg som forsker bevidst om denne kritik, og er dermed bevidst om, at den cirkulære form, og rækkefølgen af de forskellige kategorier, kan have en indvirkning på min egen brug af stemningshjulet.

<sup>4</sup> Bonde, Lars-Ole. 2011. Musik og menneske: introduktion til musikpsykologi. København: Samfundslitteratur.

## Analyse

I denne del af specialet gennemgås de forskellige numre analytisk, med fokus på specifikke aspekter af numrene. Disse specifikke aspekter forekommer som opdelt i temaer, jf. afsnittet om tematisk analyse, der blev fremlagt i metodeafsnittet. Temaerne optræder inden for to, vidt omfavnende kategorier: Musikalske temaer, som gennemgås først, og efterfølgende tekstmæssige temaer. Jeg har valgt at inddele de forskellige temaer inden for disse kategorier jf. Rob Fatales eget fokus på, hvordan verbale og non-verbale aspekter inden for et stykke musik fungerer sammen (161). Hvilke aspekter hvert tema har som fokus er bestemt af induktive og deduktive processer. Den deduktive proces eksisterer idet jeg har fundet Fatales egne fire karakteristikker for, hvad et punknummer kan indbefatte, lydligt og tekstmæssigt. Dertil har jeg valgt at inkludere DeChaines idé om *play*. Den induktive proces består derimod af temaer, som jeg selv har fundet i de forskellige numre. Gennem analysen af de tekstmæssige temaer vil jeg henvise til evt. konneksioner mellem musikalske og tekstmæssige aspekter, som fungerer komplementerende.

### Musikalske temaer og det musikalske materiale

#### Instrumentation

Det første tema jeg vil gennem er omhandlende instrumentation, hvilket stemmer overens med det første af Fatales fire karakteristikker. I teoriafsnittet blev det fremlagt, at punkrockmusikken, og i forlængelse queercore-musikken, essentielt set udspringer fra rockmusikken. Derudover blev det også fremlagt, at den typiske instrumentation består af guitar, bas, trommesæt, og vokal (Fatal 162). Det danner dermed grundlag for det første tema, og jeg har analyseret instrumentationen fundet i de forskellige numre.

Med undtagelse af *CCCHOKEMEEE*, så besidder samtlige resterende numre den konventionelle instrumentation, som kan karakterisere et punkmusiknummer. Visse af numrene inkorporerer og anvender kor på interessante måder, hvilket Fatal ikke specifikt har benævnt som del af det første punkkarakteristikpunkt. Disse numre og deres brug af kor analyseres senere i et tema under ”tekstmæssige temaer”.

*CCCHOKEMEEE* udmærker sig her ved at besidde saxofon, og keyboard, som en del af dens instrumentation. Der findes også som en del af nummerets instrumentation de fire instrumenter, som Fatal skriver om. Interessant nok er guitaren, der er brugt i *CCCHOKEMEEE*, en akustisk guitar.

Dette kan lede til spørgsmål om, om *CCCHOKEMEEE* derfor ikke kan forstås som et "rigtigt" punknummer, eller queercore-nummer, eller om brugen af akustiske guitarer kan tillades, at forekomme i punkmusik. Spørgsmålet om hvad "rigtig" queercore-musik er vil jeg vende tilbage til i diskussionsafsnittet.

### DIY-æstetik

Denne gruppering af temaer er baseret på induktive og deduktive processer. Jeg har valgt at anskue *DIY-æstetik* som en overgruppering, med flere mindre temaer inden for denne gruppe.

Det første tema jeg ønsker at gennemgå, er omhandlende de forskellige eksempler på klang, der findes inden for numrene. Denne gruppe stemmer overens med Fatals andet punkkarakteristikpunkt, som blev fremlagt i teori afsnittet, og som blev komplementeret af supplerende teori. I gruppen, "DIY-æstetik", har jeg placeret ni af de 13 numre: *Queer as in Fuck You*, *On and On*, *Snowball*, *Targets of Men*, *Cranes in the Sky*, *CCCHOKEMEEE*, *Binary*, *Unclear*, *Sissy Fists*, og *Colors*.

Numrene i denne kategori udmærker sig ved bl.a. ved, at der gøres brug af forvrængende effekter, at lyd kvaliteten i nummeret er relativt lav, eller generelt at det er besværligt at høre hvad der foregår i nummeret, fordi lyden fremstår "mudret".

Et eksempel på brug af forvrængende effekter forekommer i det første nummer, *Queer as in Fuck You*, hvor det er tydeligt, at der anvendes distortion-effekter på guitaren og bassen. Dertil er vokalen også komprimeret i sådan en grad, at den overstyrer meget nemt, hvilket skaber en mild, distortion-lignende effekt. Et tydeligt eksempel på denne effekt i vokalen forekommer hen mod slutningen af nummeret, på ordene "fuck you too"<sup>5</sup> (1:51). Der er eksempler på brug af forvrængende effekter i samtlige numre, hvilket i *CCCHOKEMEEE* lyder specielt da det nummer, som det eneste, anvender en akustisk, fremfor elektrisk, guitar. I *Queer as in Fuck You* er de forvrængende effekter med til at skabe en stemning, der er voldsom, urolig og ophidset, jf. stemningshjulet kategori 7. Den samme effekt forekommer også i *Targets of Men*, hvor brug af distortion-effekter på guitarerne, og komprimeret vokal, er med til at skabe et svært overskueligt, og voldsomt lydbillede. Og ligeledes udmærker nummeret *Sissy Fists* sig også ved disse lydbilledekarakteristikker, ved brug af distortion på samtlige strengeinstrumenter, og komprimeret

---

<sup>5</sup> Bilag (2, 1)

vokallyd. Begge disse numre vil jeg også beskrive ved brug af kategori 7 i stemningshjulet. Dertil skal det også pointeres, at vokaltyperne fundet i samtlige af disse tre numre, bidrager til deres respektive lydbilleder. Det vil jeg vende tilbage til senere, i det kommende afsnit om vokaltyper. Generelt om disse tre numre kan det pointeres, at klangene fundet i disse numre er voldsomme, rodede, og til tider "mudret" i hvor tydeligt de respektive instrumenter fremstår.

Der findes også eksempler på brug af forvrængende effekter, som ikke resulterer i voldsomme lydbilleder. I både *On and On* og det eneste cover på min liste, *Cranes in the Sky*, optræder klange som jeg vil beskrive som "skrabede", rent lydmæssigt. Det jeg mener med sådan et ordvalg er, at klangene i begge numre er *treble*-dominerede, og selv basserne i numrene er sparsomme og tyndt klingende. I begge numre er bassen også spillet ved brug af et plekter, hvilket bidrager til *treble*-effekten. Dette kan høres tydeligt i introsekvensen i *Cranes in the Sky*, eksempelvis ved (0:20-0:30), og når bassen indtræffer i *On and On* (0:26). Bassen i begge numre er også forvrænget, specifikt med distortion-effekt i *On and On*, og med hvad jeg antager er et højt *gain*-niveau i *Cranes in the Sky*. Der er også tydelig brug af distortion-effekter på guitarerne i begge numre. Endnu et element som bidrager til denne tynde, eller "skrabede" klang, er det egentlige musikalske materiale. I *On and On* spiller guitareren fx denne linje:



Figur 2: hovedtema i guitar fra *On and On*<sup>6</sup>

Linjen består af bevægelsen fra Eb til Cb (strenginstrumenterne er alle stemt en halvtone ned i nummeret), hvilket gentages igennem næsten hele nummeret. Bassen akkompagnerer denne bevægelse identisk, oktaven under. Det der her er med til at skabe den "skrabede" effekt er, at der ingen akkorder forekommer, og det gør der på intet tidspunkt i nummeret. Der gøres kun brug af enkelte toner af gange, og der er dermed ingen harmonier. Et andet punkt angående instrumentationen i disse to numre kan omhandle trommerne. I *On and On* kan det høres, at stortrommen ikke er specielt tydelig ift. lilletrommen og hi-hatten, hvilket er interessant eftersom stortrommen udgør 1/3 af samtlige dele anvendt af trommeslageren.

---

<sup>6</sup> Bilag (1, 4)



Figur 3: Hovedmotiv for trommerne i *On and On*<sup>7</sup>

Alle disse elementer der er med til at udgøre lyden i *On and On* skaber til dels et relativt kompakt lydtrum. Dette er også skabt pba. det lydmix der karakteriserer nummeret, hvor instrumenter og vokal fx er placeret tæt på lytteren.

I *Cranes in the Sky* forekommer der ingen brug af stortromme, hvilket kan ses i uddraget forneden. I partituret vedlagt som bilag er denne del benævnt som percussion fremfor trommer.



Figur 4: Hovedmotiv for trommerne i *Cranes in the Sky*<sup>8</sup>

Manglen på en stortromme i *Cranes in the Sky* bidrager til det tynde lydbillede, grundet det at der dermed er færre instrumenter, der laver lyd af lavere frekvens.

Der er også hvad jeg vil beskrive som en vis råhed til stede i *Cranes in the Sky*, hvilken udgøres af den lyd og simplicitet der er at finde i det, guitaristen spiller. Forneden ses den akkordprogression, som er mest til stede gennem nummeret, og som spilles af guitaristen og understøttes af bassisten.



Figur 5: Uddrag af primær akkordprogression i *Cranes in the Sky*<sup>9</sup>

Det er gennem den forvrængede lyd både guitaren og bassen besidder, samt den næsten evige gentagelse af ovenstående akkordprogression, og nummerets middeltempo sløvhed (90 BPM), som skaber en råhedskvalitet. Det er så repræsentativt for nummeret, at jeg musikalsk set har valgt at

<sup>7</sup> Bilag (1, 4)

<sup>8</sup> Bilag (1, 7)

<sup>9</sup> Bilag (1, 7)

beskrive *Cranes in the Sky* som passende i kategori 8, jf. stemningshjulet. Det er specifikt adjektiverne kraftfuld, robust og tung, som jeg ønsker at anvende.

Ligesom alle numre jeg har analyseret gøres der i *Binary* også brug af distortion-guitareffekt, eller en baslyd der er *treble*-domineret, og med højt *gain*-niveau. Noget som *Binary* udmærker sig ved jf. brug af distortion-effekt i de andre numre er, at der i versene er guitar-feedback, som er med til at "mudre" lydbilledet. Dette feedback udfylder en stor del af lydbilledet i versene, og kan nærmest forstås som at det svæver i baggrunden, mens de instrumentale dele, der ellers udgør versene, i kontrast fremstår kantede (eksempel kan høres 0:06-0:20). Men i forhold til nogle af de andre numre i DIY-æstetikundergrupperingen, så er hvert instrument relativt nemt at høre, og dermed nemt at placere i nummerets lydrum. En tilsvarende effekt findes i *CCCHOKEMEEE*, hvor der også er en lyd, der udfylder en del af lydbilledet i versene (0:26-0:45). Den er sværere definerbar end guitar-feedbacklyden fra versene i *Binary*, men den kan beskrives som en forvrænget brummen.

### Lo-fi

Der er visse numre i DIY-æstetikundergrupperingen, som udmærker sig som glimrende eksempler på numre, med lo-fi-lyd. I teoriafsnittet blev det fremlagt, at det ikke er unormalt for lo-fi-produktioner, at være indspillet ved privatpersoner, fx i deres stue eller soveværelse (s. XX). Det kan jeg ikke finde ud af blot ved lytning af disse numre, men jeg kan ved lytning determinere hvorvidt produktionskvaliteten er høj eller lav.

Det måske bedste eksempel på lavkvalitets lydproduktion blandt de 13 numre, kan være *Snowball* af *Royal Brat*. Lytter man til et hvilket som helst aspekt af dette nummer vil det være tydeligt, hvad der menes med lavkvalitets lydproduktion. Det kan høres i vokalen (0:24-0:43), at der er optaget vokal til begge ender af stereospektrummet, men vokalen i højre er ikke korrekt synkroniseret med vokalen i venstre. De intonerer heller ikke identisk nok til, at hver vokal klangligt stemmer overens med hinanden. Derudover lyder det ikke til, at trommerne er optaget med en mikrofon, der er i stand til korrekt, at opfange bundfrekvenserne, hvilket gør at trommelyden fremstår klanglig flad, eller hul. I det første formled i nummeret, trommeintroen, er dette meget tydeligt at høre. Guitaren skifter klang på en meget voldsom måde i løbet af intro-formleddet. Guitaren lyder først som om dens lyd ikke er blevet behandlet, og som om det udstyr bandet bruger ikke tillader tilpas med frekvenser, til at guitaren kan have en velrundet, fyldig klang. I løbet af intro-formleddet skifter guitaren i øvrigt fra en ren, distortion-løs lyd, til en, der er stærkt domineret af

distortion-lydeffekten (0:02-0:13). Der er i nummeret en generel mangel på bundfrekvenser, hvilket bl.a. gør at bassen sort set kun eksisterer som en fornemmelse for lytteren. Og dertil løser den distortion-effekt, der anvendes til guitaren, ikke manglen på bundfrekvenser. Dette resulterer i at den distortion-effekt, der tilføjes guitaren, mest af alt, lyder meget tynd. Som nævnt er *Snowball* sandsynligvis det bedste og mest konkrete eksempel på, hvilke elementer der kan udgøre lo-fi-lyden. Men der er også andre numre blandt de 13, som jeg ønsker at inkludere og beskrive i dette underafsnit.

Nummeret *Colors* af *The Groans* er overordnet set stærkt komprimeret. Det gør at især trommerne frekvensmæssigt ligger meget i midten, så både høje frekvenser fra bækkenslag og lave frekvenser fra stortrommen bliver dæmpet. Ligeledes er guitaren og bassen også lydmæssigt mærket meget af denne komprimering. Det vil sige at høje og lave frekvenser ikke er specielt tydelige, og dét, kombineret med lyden trommerne har, resulterer i at instrumenterne fremstår som at være spillet i et ekstremt tætpakket rum. Vokalen er meget tæt på lytteren, mens de resterende instrumenter er placeret længere bagved. Ligesom i *Snowball* er vokalen indspillet, så hver ende af stereospektrummet er udfyldt, men også ligesom i *Snowball* er det ikke konsekvent, at vokalen i højre og venstre side stemmer overens. Et eksempel på dette forekommer tydeligt i det andet vers (1:33-1:47). Dertil er det heller ikke altid tydeligt om man kan høre den vokalmæssige doubleindspilning, hvilket gør at det, meget pludseligt, virker som om at der er to vokalistere til stede. Som nævnt er den primære lydmæssige karakteristik ved *Colors*, at det er meget komprimeret, og det virker til at alting er tæt placeret i nummerets lydtrum.

### Tegn på fejl

Det blev nævnt i teoriafsnittet om DIY-æstetikken, at det ikke er unormalt at fejl optræder i punkrockmusiknumre, og får lov at være en del af det endelige produkt. Det kan argumenteres at der også findes fejl i produktionen af de andre numre, som fx i *Colors* eller *Snowball*, hvor vokalerne i hver ende af stereospektrummet ikke stemmer overens. Men de fejl jeg vil påpege i dette afsnit, findes i udførelsen af instrumentale dele, og er dermed mere specifikke og placerbare i de pågældende partiturer. Så jeg vil i dette korte underafsnit fremlægge de to eksempler på konkrete fejl, som jeg kunne finde blandt de 13 numre.

I nummeret *Unclear* forekommer et længerevarende mellemspil, hvori guitaristen gentagende gange spiller den passage som ses fornedet. I takten til venstre ses den spillet som den



fremføres flest gange, mens der i takten til højre ses den spillet med fejlen til stede. Fejlen er synlig i noden som tonen H med "P.H." markeret henover med den stiplede linje.



Figur 6: Uddrag fra mellemspilsformleddet i Unclear<sup>10</sup>

Det antages at fejlen opstår fordi guitaristen ikke trykker kraftigt nok ned på den pågældende streng, som det ellers er nødvendigt. Det resulterer i at tonen ikke spilles som den normalt ville, og i stedet bliver den spillet som en *pinch harmonic* (3:18).

Den anden af de to fejl der udlægges i dette afsnit findes i guitarsoloen, i nummeret *They / Them / Theirs*, af bandet *Worriers*. Det relevante uddrag kan ses forneden, og den specifikke fejl er markeret med et X på den sjette node fra venstre mod højre, på tonen A (1:24).



Figur 7: Uddrag fra soloformleddet i They / Them / Theirs<sup>11</sup>

I resten af guitarsoloen opstår der ikke nogen pauser, ligesom den der ses foroven, og det er bl.a. hvad der leder mig til at tro, at der er tale om en fejl. Dertil forekommer der meget lidt brug af 8.-dele, hvilket også antyder at guitaristen har spillet en fejl, og derefter forsøger at udfylde det kortvarige tomrum. Derudover vender guitaristen også tilbage til et motiv, som dukker op flere gange i løbet af guitarsoloen, og som den også starter med.

### Vokallyd

Jævnfør Fatals tredje punkkarakteristikpunkt, der omhandler vokallyden i punkrockmusik, bliver dette underafsnit dedikeret til netop dette. Som det blev nævnt i teori-afsnittet, er vokallyden i punkrockmusik som oftest karakteriseret af at være rå, hæs, voldsom, eller generelt utrænnet. Der kan forekomme skrig, hyl, fejlagtig intonation, eller mere tale end sang. Langt de fleste af numrene

<sup>10</sup> Bilag (1, 10)

<sup>11</sup> Bilag (1, 2)

besidder vokallyde, som passer ind i en idé om, hvordan den ”korrekte” punkvokallyd er. Dermed er der modsatvis ganske få numre, som ikke passer ind i den idé. De numre, der ikke passer ind i denne idé, er *They / Them / Theirs, Garden, Cranes in the Sky* og *CCCHOKEMEE*.

Nummeret med den største, og mest konsekvente, anvendelse af råb er *Targets of Men*. Der er intet tidspunkt i nummeret, hvor forsangerinden ikke råber sig gennem det tekstmæssige materiale. Det gør også at det kan være en udfordring at forstå præcis, hvad der bliver ”sunget”. Denne vokallyd er med til at understrege nummerets placering i kategori 7 jf. stemningshjulet, der som nævnt kan bruges til at beskrive numre som bl.a. opstemt, ophidset, voldsom og urolig.

At ét enkelt nummer udelukkende gør brug af råb som vokallyd kan måske virke som relativt lidt. Dog forekommer råb som vokallyd i op til flere andre numre, hvor brug af råb ikke er nær så dominerende, som i *Targets of Men*. I *Queer as in Fuck You* bliver der størstedelen af tiden ikke råbt, men i stedet sunget, og i bro-formleddet bliver der først talt, og til sidst råbt (1:21-1:30). Det blev tidligere nævnt, at der i nummeret anvendes kompressor på vokalen, hvilket kan høres tydeligt som en del af outro-formleddet, på ordene ”fuck you too”<sup>12</sup> (1:51). Det bør pointeres at en af årsagerne til, at dette er et godt eksempel er, at der netop også råbes på disse ord specifikt. Dette mindre uddrag er også et, der antyder vrede, eller opstemthed, som det kan kaldes jf. stemningshjulet. Brug af råb er i dette nummer er relativt enkeltstående, og de forekommer sjældent.

To numre, hvor anvendelsen af råb forekommer konkret periodisk, er *Corporate Realness* og *Colors*. I begge af disse numre forekommer råb i løbet af deres respektive omkvæd, og det fremstår som en slags virkemiddel. Det kunne fx være et virkemiddel, der understreger budskabet afsendt i omkvædene. Budskabet fundet i det tekstmæssige materiale vil blive analyseret og behandlet senere i dette kapitel. I *Corporate Realness* forekommer der talt sang i versene, hvor der anvendes pitch-ændringer, hvilket hæver vokalens frekvens (0:09-0:21). Omkvædene består primært af råbte linjer, mens der er anvendt almindeligt kor i baggrunden (0:22-0:34). I post-omkvæd-formleddet (0:34-0:40), og igen under bro-formleddet (1:15-1:33), bliver der sunget ”can you feel this corporate realness”<sup>13</sup>, eller en variant deraf. Og til sidst i nummeret synges der kor hen over linjen ”kind regards”<sup>14</sup> (1:41-1:53), som også optræder som sidste linje i det første vers. I både versene og

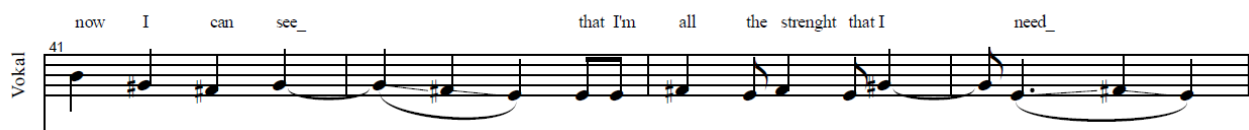
---

<sup>12</sup> Bilag (2, 1)

<sup>13</sup> Bilag (2, 11)

<sup>14</sup> Bilag (2, 11)

omkvædene, i *Corporate Realness*, lyder forsangerinden meget specifikt vred eller voldsomt frustreret, bl.a. gennem brugen af råbte linjer. Der er dermed en del eksempler på forskellig brug af vokallyd, med eksempler på tale, råbte linjer, og sang. I *Colors* er det mere enkelt opdelt, med sang i versene og råbte linjer i omkvædene, men dog med sangelementer til stede. I modsætning til hvordan råb anvendes i *Targets of Men*, fremstår brugen af råb i især omkvædene i *Colors* ikke vrede eller opstemte, så meget som de fremstår passionerede (0:40-1:07). Det skyldes til dels det relevante tekstmæssige materiale, hvilket vil blive uddybet senere i analysekapitlet. Vokalen i *Colors* udmærker sig derudover også ved den store tilstedeværelse af glissandoer, hvilket kan ses i ét eksempel i uddraget forneden, taget fra den afsluttende del af omkvædet.

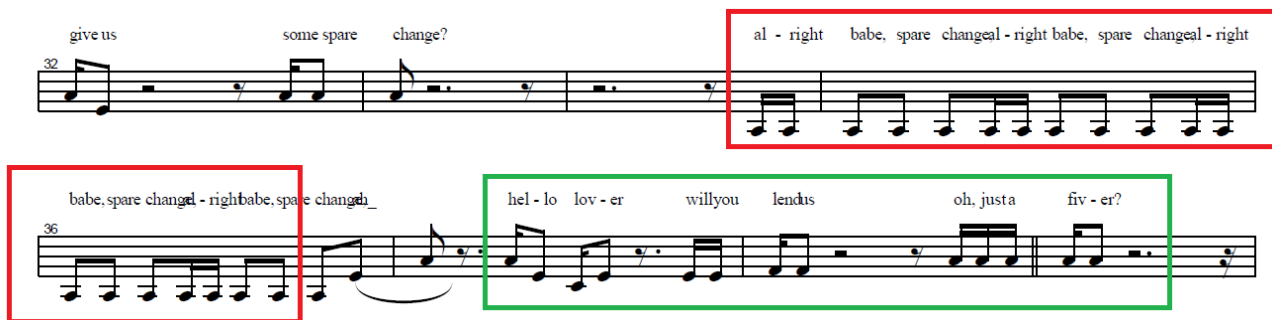


Figur 8: Uddrag af omkvædet i *Colors*<sup>15</sup>

Der forekommer glissandoer op til flere steder igennem både vers og omkvæd, i *Colors*. Derudover udmærker vokalen sig også ved, relativt konsekvent, at være lidt fejlagtigt og for lavt intoneret. Vokalen i *Colors* er et glimrende eksempel på den utrænede vokal, som Fatal bl.a. nævner som en gængs vokallyd for punkrockmusik.

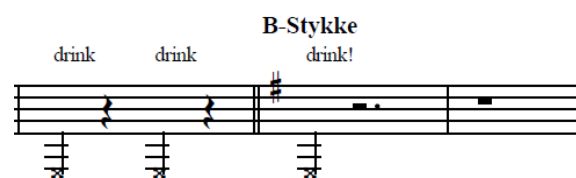
Op til flere af numrene udviser primært brug af sunget tale, eller talt tale, fremfor sang. Dog kan der stadig være sangelementer til stede, men der anvendes hovedsageligt en form for tale. Nummeret *Unclear* af *Forrest Flowers* udmærker fx ved primært at anvende tale, der alligevel besidder sanglignende træk. Det er m.a.o. nemt at finde pitch i vokalen, og der er melodibevægelser med, trods at de er talt fremfor sunget. Et eksempel på en af disse melodibevægelser kan ses i uddraget forneden, markeret med farven grøn (1:38-1:42).

<sup>15</sup> Bilag (1, 13)



Figur 9: Vokaluddrag fra Unclear<sup>16</sup>

Den del af ovenstående uddrag, der er markeret med rød, henviser til et eksempel i *Unclear* hvor der primært anvendes tale (1:31-1:37). I mellemspil-formleddet forekommer der hvisken, der gradvist stiger i dynamik, hvor forsangeren nævner ordet "drink"<sup>17</sup> med rytmisk ligelige intervaller (3:07-3:22).



Figur 10: Vokaluddrag fra Unclear<sup>18</sup>

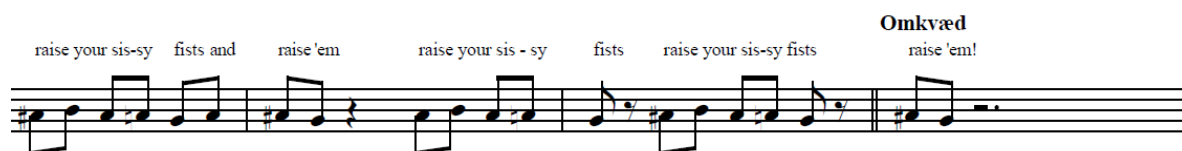
Det kulminerer i B-stykke-formleddet, og i det formled anvendes der kortvarigt råb og skrig, som fungerer med, og bliver en del af, den larm guitaristen producerer (3:27-3:33).

Tilsvarende brug af en slags "sunget" tale, og tale anvendt specifikt i et formled, der søger at opbygge dynamikken i nummeret, findes i nummeret *Sissy Fists*. Dertil forekommer der også stor brug af råbte linjer i forskellige formled. Det formled, hvor råbte linjer er anvendt af flest omgange, er i slutningen af versene, hvor der som opbygning til omkvædet introduceres et kor, der i stigende grad råber med.

<sup>16</sup> Bilag (1, 10)

<sup>17</sup> Bilag (2, 10)

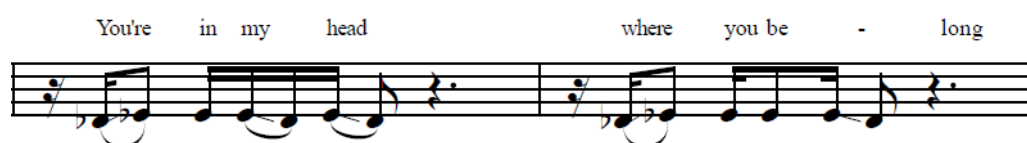
<sup>18</sup> Bilag (1, 10)



Figur 11: Uddrag af Sissy Fists<sup>19</sup>

Foroven ses det specifikke uddrag, der viser vokalen i slutningen af versene. Trods det at der anvises en melodisk bevægelse i vokalen, skal noden agere vejledende fremfor total eksakt. Årsagen til dette er at den vokal der forekommer, er mere "drilsk" end som sådan melodios<sup>20</sup>, og der råbes mere end der synges på nogen måde (0:23-0:29). I et andet formled, navnlig C-stykket, forekommer der meget voldsomme og kraftige råb, på ordene "raise 'em"<sup>21</sup> (1:08-1:31). Efterfølgende opstår bro-formleddet, der startvis bruger tale, som derefter leder over til brug af kor, som essentielt set efterligner den førnævnte opbygning til omkvæd (1:40-1:53). Der skabes en effekt hvor forsangeren først er alene i sine udsagn, og derefter samler der sig et kor omkring og råber med. Som nævnt efterligner dette de tidligere opbygninger til omkvædene, og bro-formleddet leder også hen til et omkvæd. Forskellen i brug af kor i bro-formleddet jf. tidligere eksempler er, at forsangeren starter ud som den eneste vokalist, og efterfølgende støttes op af et kor. Generelt er vokalen fundet i *Sissy Fists* udmærket ved sin vrede, meget konkrete eksempler på brug af råb, det førnævnte eksempel på "drilsk", og brug af kor.

*On and On* af LIINES er et nummer, der udmærker sig ved brug af recitativ, sunget tale. Dette nummer er i modsætning til op til flere nævnt indtil videre, ikke som sådan vred i sit udtryk. Som nævnt er vokallyden i *On and On* præget af recitativ, sunget tale, og der er ligesom i *Colors* stærk brug af glissandoer i vokalmaterialet.



Figur 12: Uddrag af vers fra On and On<sup>22</sup>

<sup>19</sup> Bilag (1, 12)

<sup>20</sup> Kan beskrives som "singsong" på engelsk: Vokal levering markeret af lav ambitus, monoton tone, og bemærkelig rytmik.

<sup>21</sup> Bilag (2, 12)

<sup>22</sup> Bilag (1, 4)

Som det kan ses i uddraget foroven, skaben brugen af glissandoer bl.a. en vippen mellem toner i takten til venstre, på ordene "my head".<sup>23</sup> I den anden halvdel af versene lyder forsangerinden oprørt og frustreret (0:26-0:39), hvilket står i kontrast til den stemning der er i vokalen i første halvdel af versene (0:15-0:25). Den fremstår kontrastmæssigt mere selvsikker. Som nævnt tidligere i analysekapitlet (sidetal), nærmere bestemt angående den overordnede lyd i dette nummer, er lydrummet relativt tæt. Det, koblet med vokallyden, leder mig til at karakterisere dette nummer ud fra kategori 2 i stemningshjulet: Frustreret. Dermed er vokalen i *On and On* en, som fremstår mere frustreret eller trist, end vred.

Andre numre der heller ikke udviser lige så konkrete eksempler på brug af vrede og råb i vokallyden er bl.a. *Snowball* og *Binary*. Hvis man gennemgår den sidste af de to, vil man som lytter af *Binary* tidligt i nummeret opdage, at hovedvokalen er udmærket af to elementer: Det er klart at forsangeren har skotsk accent, og at der er tale om en tydeligt utrænet vokal. Den fremstår mere talt end egentlig sunget, især i versene, og den besidder dertil melodikvaliteter. Et eksempel kan være starten på det første vers (0:07-0:18). Den stærkt tilstedeværende accent tilføjer et personligt element fra forsangeren, da accent er med til at fortælle noget om en person. Dette kan fx være kulturelt tilhørsforhold, forældres egen overleverede accenter og sproglige idiosynkrasier, o.a. Et tydeligt eksempel findes i det andet vers, hvor man kan høre accenten komme frem især på ord som "you" og "out"<sup>24</sup> (0:57-1:21). Som nævnt er hovedvokalen utrænet, og lyder bl.a. mere talt end sunget. Som modsætning lyder korvokalen mere sunget end talt, hvilket kan høres i omkvædene, men i særdeleshed fra bro-formleddet, og resten af nummeret ud (starter 1:54). Ligesom i *Sissy Fists* opstår der her en effekt af, at forsangeren står alene lige umiddelbart, før et kor, eller én korsanger i dette tilfælde, tager del og indgår i nummeret.

*Snowball* er det sidste nummer i dette underafsnit, som jeg ønsker at fokusere på. Igen forekommer der primært brug af en slags sunget tale, men i dette nummer specifikt udmærker vokalen sig ved at være udført specielt nasalt. Det kan tydeligt høres i løbet af begge vers (0:24-0:45), og derudover kan man også bemærke at forsangeren lyder meget presset i sin vokallevering. Forsangeren lyder som nævnt presset, og som om han næsten nægter eller er ude af stand til egentligt at råbe. Dette betyder han ikke åbner specielt meget for sine stemmelæber, og derfor

---

<sup>23</sup> Bilag (2, 4)

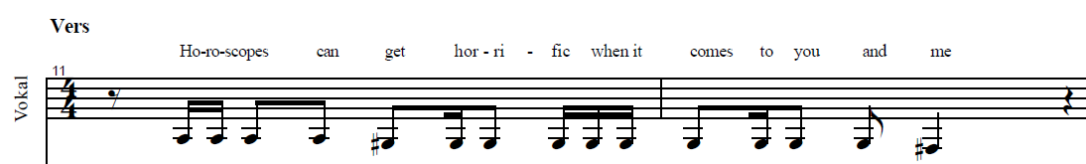
<sup>24</sup> Bilag (2, 9)

lyder vokalen klempt, og presset. Havde han brugt råb ville hans vokallyd sandsynligvis kunne være beskrevet med [ɑ] fra det fonetiske system, men i stedet forekommer en [ɪ:]-lyd. Det første tegn symboliserer et åbent "ah", mens det andet symboliserer et langtrukken "i". Det leder til at vokalen fremstår som besværlig for forsangeren at levere, og som om han er ude af stand til at lyde så vred som han måske gerne ville. Det kan lede tankerne hen på hvordan det lyder, når et barn bliver vredt og ikke kan udtrykke sin egen frustration fordi der kommer gråd og tåre i vejen. Man kan forstå vokalen i *Snowball* som at have en nærmest infantil, eller barnlig, kvalitet i sig.

### Rytmik blandt de forskellige vokalpræstationer

Som et ekstra, udvidende element i forlængelse af afsnittet om vokallyd, vil jeg i dette mindre afsnit opdele numrene efter, om deres respektive vokaltyper er melodisk eller rytmisk fokuseret. Jeg har i min analyse af de 13 numre opdaget, at visse af dem i højere grad anvender rytмик i vokalen, hvilket har ledt til min inklusion af dette afsnit. Det er m.a.o. det rytmiske element, som er det interessante for dette afsnit, eftersom brug af melodik i vokallinjer for mig ikke forekommer som en specielt unik ting.

Der er dog et nummer, hvor vokalmelodien er melodøst fokuseret, men der er noget mere specifikt ved nummeret. I *CCCHOKEMEEE* er næsten samtlige melodilinjer nedadgående, hvilket ikke ses i andre numre, hvor melodivokallinjer er mere varieret.



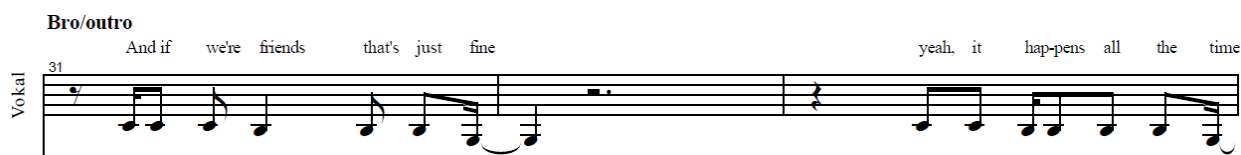
Figur 13: Uddrag af første vers i CCCHOKEMEEE<sup>25</sup>



Figur 14: Uddrag af omkvæd i CCCHOKEMEEE<sup>26</sup>

<sup>25</sup> Bilag (1, 8)

<sup>26</sup> Bilag (1, 8)



Figur 15: Uddrag af starten på bro-formleddet i CCCHOKEMEEE<sup>27</sup>

Samtlige uddrag foroven viser, at der som minimum er nedadgående melodibevægelser i starten af hvert formled. Disse eksempler kan sagtens være flere, eftersom lignende melodibevægelser forekommer ofte i løbet af nummeret.<sup>28</sup>

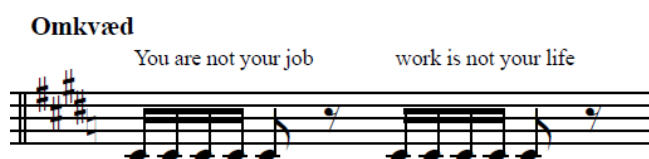
Op til flere numre udviser større præference for rytmik fremfor melodik i deres respektive vokalleveringer. Det skal ikke betyde, at hverken vokalmelodi, eller vokallinjer med melodiske kvaliteter, kan optræde i disse numre.

Et nummer hvor både en stærk præference for rytmiske kvaliteter i vokalen, og mere konventionel melodisk vokal forekommer, er *Corporate Realness*. I dette nummer er vers og omkvæd begge stærkt præget af brugen af rytmik, mens vokalen i post-omkvæd-formleddet, bro-formleddet, og outro-formleddet er mere fokuseret på melodi.



Figur 16: Uddrag af vers i Corporate Realness<sup>29</sup>

I eksemplet foroven ses det, at verset i dette nummer er opbygget af en lille figur, der består af tre 16.-dele, og en 16.-delspause. Samtlige takter i begge vers er opbygget efter same princip. Den samme idé viderebygges i omkvædet.



Figur 17: Uddrag af omkvæd i Corporate Realness<sup>30</sup>

<sup>27</sup> Bilag (1, 8)

<sup>28</sup> For en gennemgang kan jeg henvise til bilagssamlingen (1, 8).

<sup>29</sup> Bilag (1, 11)

<sup>30</sup> Bilag (1, 11)



Som det ses i uddraget foroven, forekommer der ikke melodisk bevægelse i vokalen, men i stedet er det der primært udmærker sig det rytmiske aspekt. Men som nævnt findes der i dette nummer eksempler på et større fokus på melodi, hvilket fx ses i bro-formleddet.



Figur 18: Uddrag af bro-formleddet i Corporate Realness<sup>31</sup>

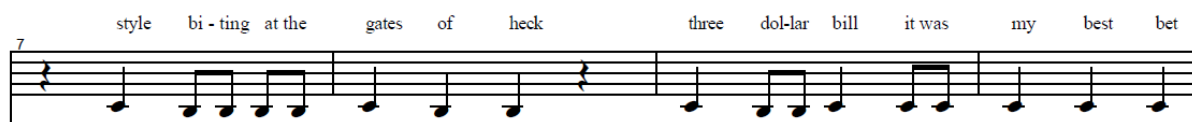
Linjen set foroven bliver gentaget i sin helhed, og i en forkortet udgave. I uddraget forneden kan det ses, at der i samme formled anvendes både vokal med primær rytmisk kvalitet, som overlappes med en vokal med primær melodisk kvalitet.

The image shows three staves for the 'Outro' section. The top staff is labeled 'Lead Vokal' and the middle 'Overstemme'. Both have the lyrics 'Kind re - gards kind re - gards kind re - gards kind re - gards'. The bottom staff is labeled 'Kor' and has the lyrics 'Uh\_'. The melody is a simple, repetitive eighth-note pattern. The key signature is one sharp (F#).

Figur 19: Uddrag af outro-formleddet i Corporate Realness<sup>32</sup>

Det ses også i uddraget at der er gjort brug af flerstemmigt kor i dette formled, hvilket jeg vil vende tilbage til i et senere afsnit.

Der er også andre eksempler på brug af rytmik i vokalen, blandt de resterende numre udvalgt fra afspilningslisten. Disse består bl.a. af *Snowball*, *Targets of Men*, *Unclear*, og *Sissy Fists*.

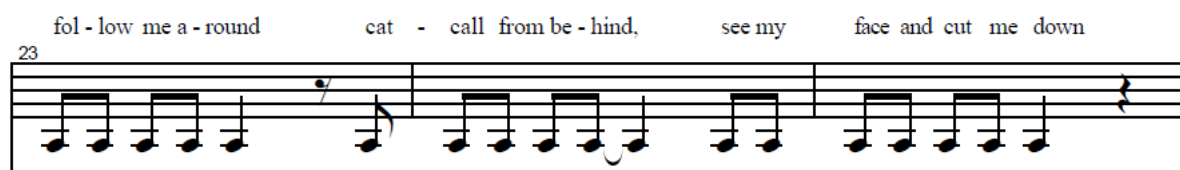


Figur 20: Uddrag af vers i Snowball<sup>33</sup>

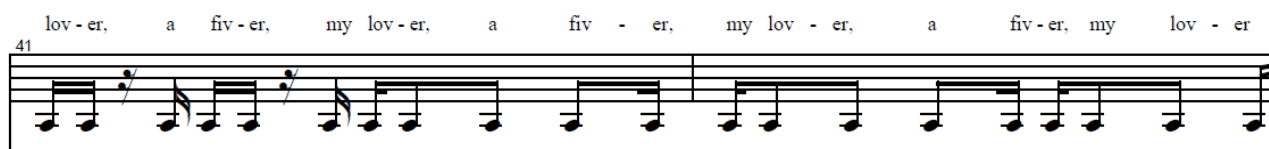
<sup>31</sup> Bilag (1, 11)

<sup>32</sup> Bilag (1, 11)

<sup>33</sup> Bilag (1, 5)



Figur 21: Uddrag af vers i Targets of Men<sup>34</sup>



Figur 22: Uddrag af vers i Unclear<sup>35</sup>



Figur 23: Uddrag af bro-formled i Sissy Fists<sup>36</sup>

Et element samtlige af disse numre, og i særdeleshed i disse uddrag, har til fælles er at vokalen ikke er konventionelt sunget. Der er allerede blevet gennemgået eksempler til samtlige af numrene foroven, men kort sagt udvises der i eksemplerne brug af råb, tale, eller den "sunget" tale omtalt bl.a. i relation til *Snowball*.

### Harmonik og tonalitet

Et element der er fundamental for samtlige af disse numre er omhandlende harmonik og tonalitet. Lige knap samtlige numre besidder på forskellig vis grundlag for akkordmæssigt materiale. I *On and On* er dette ikke klart da der ingen akkorder forekommer i løbet af nummeret. Jeg har valgt at opdele numrene i relation til deres respektive harmoniske kvaliteter i tre grupper: Dur/mol-tonalitet, skalafremmede akkorder, og atonale kvaliteter.

Som nævnt er den første af de tre grupper omhandlende dur/mol-tonalitet, og der er visse numre, der udviser et fokus på dette, gennem deres akkordmæssige materiale. Både *They / Them / Theirs* og *Garden* kan analyseres ud fra et funktionsharmonisk perspektiv. Nummeret *Binary* kan forstås som at være baseret på en C-mixolydisk skala, eller have F som grundtone, men konsekvent

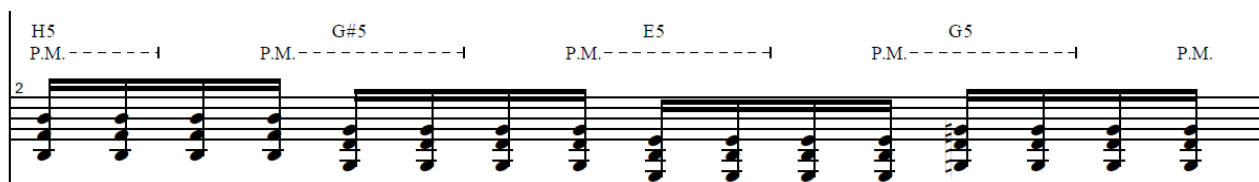
<sup>34</sup> Bilag (1, 6)

<sup>35</sup> Bilag (1, 10)

<sup>36</sup> Bilag (1, 12)

være fokuseret på C. Det betyder at fortegnet, b for H, kan antyde en af de to forståelser nævnt i sidste sætning. I *Unclear* er der en stærk brug af grundtoneakkorden, am, og akkordprogressionen i-iv-VI, hvilke begge er med til at udgøre versene. Derudover modulerer nummeret også fra am til em i B-stykke-formleddet, og den førnævnte akkordprogression anvendes igen efter modulationen.

Der er også numre, som i varierende grad inkorporerer brug af skalafremmede akkorder. De fleste akkordintervaller i *Queer as in Fuck You* eksisterer inden for nummerets skala, en C#-durskala, men undtagelse af et eksempel i hvordan verset er struktureret. Verset består af en akkordprogression, C#-H-C, der gentages gennemgående i verset. Der opstår en mindre kromatisk effekt i intervallet mellem H til C, og C5-akkorden er den skalafremmede akkord i dette eksempel. Mængden af skalafremmede akkorder er flere i *Corporate Realness*, og de forekommer bl.a. i intro-formleddet, vers-formleddet, og post-omkvæd-formleddet.



Figur 24: Uddrag af akkordprogression fra intro-formleddet i *Corporate Realness*<sup>37</sup>

Det ses i uddraget at den skalafremmede akkord er G5, eftersom nummeret er baseret på en H-durskala. Akkordintervallet fra E til G forekommer også i vers-formleddet, men blot i bassen.



Figur 25: Uddrag af basfiguren i vers-formleddet i *Corporate Realness*<sup>38</sup>

Udover brug af skalafremmede akkorder udmærker *Corporate Realness* sig også, unikt blandt de 13 numre, i at modulere et flertal af gange. En kort gennemgang af de relevante dele i partituret (1, 11) viser, at skalagrundlaget går fra at være H-dur i vers-formleddet, E-dur i omkvæds-formleddet, D-dur halvvejs gennem bro-formleddet, og til sidst tilbage til H-dur til slut. Trods at nummeret er relativt kort, omkring 2 minutter, foregår der mange akkord- og skalamæssige skift i løbet af det. Det står i kontrast til fx et nummer som *Colors*, hvor akkordskiftende er få, og versene udelukkende

<sup>37</sup> Bilag (1, 11)

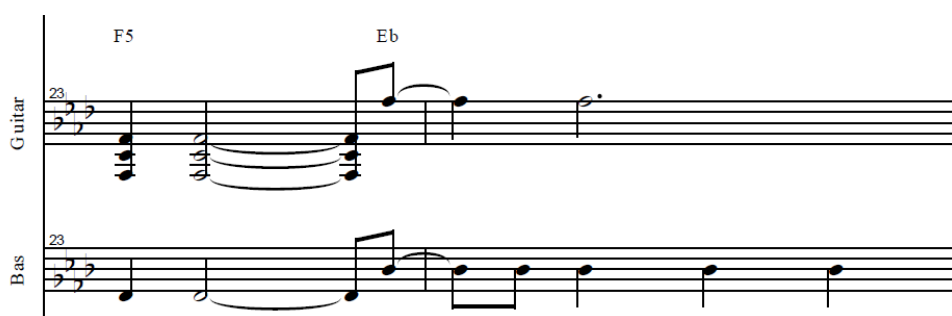
<sup>38</sup> Bilag (1, 11)

er centreret om E-durakkorden. Nummeret *Snowball* gør brug af to akkordprogressionstemaer, hvor den første, som udgør vers-formleddet og outro-formleddet, ses forneden.



Figur 26: Uddrag af vers-formleddet i *Snowball*<sup>39</sup>

Nummeret er centreret om dette akkordinterval, C#5 til H5, og skalaen i *Snowball* er markeret som en E-durskala. Der forekommer en meget pludselig modulation i C-stykke-formleddet, fra E-durskalalen til en Fm-skala.



Figur 27: Uddrag fra C-stykke-formleddet i *Snowball*<sup>40</sup>

Eftersom den akkord der spilles lige forinden denne modulation er en H5-akkord, er intervallet mellem denne akkord, og startakkorden i C-stykke-formleddet, en formindsket kvint, eller et tritonus-interval. Dette formled bærer dermed præg af at forekomme pludseligt, og besidder atonale kvaliteter.

Det leder mig over til den sidste temagruppe jeg har lavet, i dette afsnit om harmonik og tonalitet. Denne temagruppe er reserveret til numre, hvor de atonale kvaliteter er meget tydelige og forekommer centrale for numrene og deres lyd<sup>41</sup>. I *CCCHOKEMEEE* ligger den atonale kvalitet i

<sup>39</sup> Bilag (1, 5)

<sup>40</sup> Bilag (1, 5)

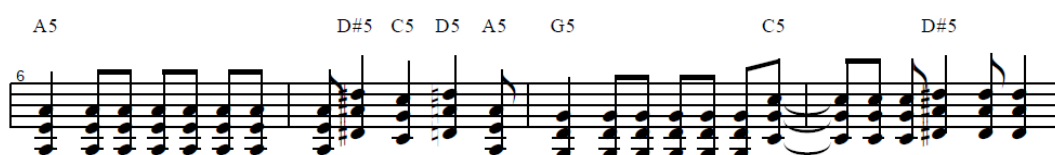
<sup>41</sup> Det kan argumenteres at *Snowball* kan placeres i dette undertema, såvel som det undertema nummeret er placeret i nu. Dog mener jeg at forskellen på de atonale kvaliteter fundet i *Snowball* og numrene der udgør den sidste undertemagruppe, om harmonik og tonalitet, er at i *Snowball* er atonalitet ikke central for nummeret. Atonaliteten der forekommer i *Snowball* er kun gennem modulationen der opstår mellem skift i formled.

den kromatiske akkordnedgang, der udgør vers-formleddet. Vokalen følger denne nedgang, kromatisk fra A til F# og forstærker den dermed. I *Sissy Fists* er skalagrundlaget tenderende til E-lokrisk skala, men dog kun med sænket 5. trin. Dette udsagn laves på baggrund af det akkordmateriale, der udgør intro- og omkvæd-formleddet, og vers-formleddet.



Figur 28: Uddrag af vers-formleddet i *Sissy Fists*<sup>42</sup>

Foroven ses den akkordprogression der udgør størstedelen af *Sissy Fists*, og nummerets atonale kvalitet findes bl.a. i denne akkordprogression. Intervallet mellem E og A# er et formindsket kvintinterval, så igen er der anvendt tritonus-intervallet, hvilken også var til stede i *Snowball*. Ligesom i *Sissy Fists* er anvendelsen af det formindskede kvintinterval også en karakteristisk for nummeret *Targets of Men*. Et eksempel på dette kan ses i uddraget forneden, hvor det opstår i bevægelsen fra A5 til D#5.

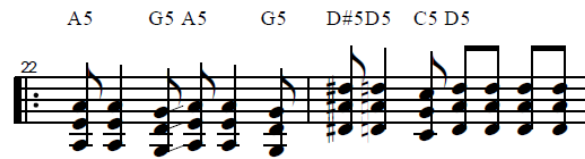


Figur 29: Uddrag af intro-formleddet i *Targets of Men*<sup>43</sup>

En viderebygget version af akkordprogressionen fra intro-formleddet optræder i vers-formleddet, hvilket kan ses forneden. Dog er der ikke en formindsket kvint som kan agere dissonerende akkordinterval.

<sup>42</sup> Bilag (1, 12)

<sup>43</sup> Bilag (1, 6)



Figur 30: Uddrag af vers-formleddet i *Targets of Men*<sup>44</sup>

Udover brug af den formindskede kvint er der også brug af kromatiske intervaller, hvilket kan ses i begge uddrag foroven. Generelt kan akkordmaterialet i *Targets of Men* beskrives som modalharmonisk, i den forstand at der ingen konkret grundakkord er til stede. Det bidrager til at skabe en urolig og usikker stemning, jf. kategori 7 i stemningshjulet.

## Tekstmæssige temaer og verbale aspekter

Før denne del af analysen fortsætter vil jeg påpege, at der fremadrettet forekommer færre fodnoter. Dette skyldes at de forskellige numre bearbejdes mere opdelt end førhen i analysen, og derfor vil der være en fodnote hver gang tekst fra et "nyt" nummer nævnes.

### Numre der står i opposition til deres emne

Oprindeligt havde jeg tænkt at dette tema skulle have været kaldt "anti-hegemoniske emner", men den betegnelse er ikke specielt deskriptiv. Hvad der konstituerer et hegemoni, og dermed hvordan tekstmæssigt materiale kan være anti-hegemonisk, afhænger vel i en vis grad af anskueren af det givet hegemoni. Der kan m.a.o. være et flertal af emner som kan siges at opfylde kravene for at være anti-hegemoniske, eftersom disse krav kan være omskiftelige fra person til person. Hvilke emner disse numre står i opposition til, eller hvilke hegemonier de er antagonistiske overfor, bliver tydeliggjort gennem den tekstmæssige analyse.

Det amerikanske queer punkrockband, Dog Park Dissidents, bestående af Zac Xeper og Jon Greco, beskriver sig selv således på deres hjemmeside: De bøjer genrer, køn, og anstændighed, hvilket sandsynligvis kan forstås som en joke. Angående deres musik skriver de at de blander "old-school anarchist punk energy with contemporary pop punk and flamboyant low camp." ([dogparkdissidents.com](http://dogparkdissidents.com)). Den nævnte bøjning af genrer beskriver bandet selv i den forrige sætning, men angående bøjningen af køn er jeg lidt i tvivl. I deres selvbeskrivende tekst på deres hjemmeside proklamerer de deres respektive pronomener i parentes sammen med nævnelser af deres navne.

<sup>44</sup> Bilag (1, 6)

Her fremgår det at Zac Xeper ønsker 'han' eller 'dem' anvendt i omtale om sig selv. Det er noget, som mennesker med nonbinær kønsidentitet – altså mennesker der ikke føler sig hjemme i en binær idé om køn – som oftest ønsker. Jeg antager at det er dette de refererer til idet de skriver, at de bøjer køn. Alternativt kan skyldes andre numre de har lavet, som ikke er inkluderet på afspilningslisten fra Spotify, som måske mere specifikt udforsker idéer om køn.

Nummeret *Queer as in Fuck You* starter med omkvædet, som i øvrigt aldrig gentager teksten, heller ikke i omkvædene. Det første omkvæd refererer til fortællerens modvillighed overfor det at indgå i et bryllup, "I don't want to get married"<sup>45</sup>, samt hvordan det kan kædes sammen med et hegemoni. Det bør måske pointeres nu, at fortælleren ikke specifikt oplever et problematisk aspekt ved bryllupper, men mere specifikt med det at bryllupper tilbydes til homoseksuelle par. Dette tydeliggøres senere i det efterfølgende første vers. De resterende linjer i det første omkvæd lyder "I don't want to be just like you, nobody bothered to ask me, they said I ought to be just like you". Fortælleren påpeger dermed at tilbuddet om bryllupper til samkønnede par ikke ønskes, men i stedet er et ønske der stammer andetsteds fra. Det at indgå i et bryllup anses af fortælleren som at deltage i mainstreamkulturen og dens hegemoniske ideal angående monogame par. Især den sidste linje i omkvædet omhandlende det at være "just like you" antyder kraftigt fortællerens syn på sig selv som fremmed overfor idéen om bryllupper for samkønnede. Dette ønske om ikke at være en del af en mainstreamkultur mener jeg også kommer til udtryk i det tredje omkvæd. Her benævner fortælleren at vedkommende ikke ønsker at være ligestillet med medlemmerne af oppositionen: "I don't want to be equal, 'cause I know I'm fuckin' better than you". Det er altså ikke et spørgsmål om ligestilling og lige muligheder mellem hetero- og homoseksuelle par, men en selvophøjelse af fortælleren selv, og måske i forlængelse fortællerens samfundsgruppe.

Men nummeret omhandler ikke blot selvophøjelse og en kritisk indstilling overfor bryllupper for samkønnede par. Hvis vi bevæger os væk fra omkvædene for en stund, ser vi, at der i det første vers forekommer en slags spejlvending mellem hver linje i teksten. Første linje beskriver hvordan fortælleren kunne få en vielsesattest samt juridisk anerkendt partnerskab ligesom et bryllup mellem et heteroseksuelt par også kan opnå (Well, I could get a marriage license for a husband and me). Den anden linje referer så til hvordan fortælleren kan bruge sin partners forsikring til HAART som er en reference til behandlingen af HIV-patienter (So I could use his health insurance for my HAART)

---

<sup>45</sup> Bilag (2, 1)

(Cichocki). Dette opstod i 1990'erne og kæder den relativt beskedne positive handling, at lade homoseksuelle par indgå partnerskab på niveau med et bryllup, med den negligering især homoseksuelle mænd oplevede fra den amerikanske regering i 1980'erne, og også i 1990'erne (Myhre og Sifris). Så den første linje fremstiller noget der på overfladen virker positivt, mens den efterfølgende linje fjerner det positive aspekt ved at påpege noget stærkt negativt. Tredje og fjerde linje i første vers følger stilen grundlagt i den første del af verset. Disse to linjer påpeger først, at eftersom fortælleren nu er i stand til at lave selvangivelser med en sammenkønnet partner, så burde fortælleren ikke brokke sig over at blive smidt ud af sit hjem. Dette kan referere til hvordan mange LGBT-personer oplever ikke at kunne finde bopæl i USA, grundet deres seksualitet (*The Cost of Coming Out*). Igen gøres der brug af denne spejlvending mellem hver linje.

Efter det første vers optræder det andet omkvæd. I det andet omkvæd forekommer linjen "Don't sell me a rainbow, your market's never done shit for me". Det kan lyde besynderligt at skulle sælge en regnbue som om naturfænomener er på udsalg, men dette refererer i stedet til såkaldt regnbuekapitalisme. Kapoor (2020), som selv henviser til Exall (2015), skriver om regnbuekapitalisme at det er en inkorporering af LGBT-miljøer i kapitalismen og dens markedøkonomi (Kapoor 1339). I forgangene årtier har LGBT-miljøer gennem massebevægelser opnået store fremskridt indenfor ligestilling, hertil bl.a. afkriminaliseringen af homoseksualitet, og muligheden for at indgå i sammenkønnet bryllupper. Disse fremskridt indenfor ligestilling har dermed ledt til at LGBT-miljøer har oplevet at blive anset som samfundsmedlemmer på lige fod med alle andre, og dette har ligeledes tildelt disse miljøer købekraft (ibid.). Så regnbuekapitalisme er inklusionen og inkorporationen af de dele af LGBT-miljøerne, som har opnået denne købekraft. Men denne regnbuekapitalisme er hvad fortælleren ikke bryder sig om, og ikke mener gør noget for ham helt specifikt. Dette synspunkt kommer også til udtryk i det sidste vers, hvor det er mere tydeligt hvilken gruppering fortælleren ikke ser sig selv som en del af.

I det sidste vers forekommer der linjer der påpeger at den amerikanske nation ikke kan beskytte eller tjene fortælleren selv, men kun tilbyde "olive branches to the cis white gay bourgeoisie". Dette refererer til fortællerens syn på det amerikanske politiske system, der ifølge fortælleren kun opretholder sin egen hegemoniske position ved at tildele små godtgørelsesgaver til en specifik gruppering af det amerikanske LGBT-miljø. Denne gruppering er dermed det hvide, ciskønnede, bourgeoisi. Denne idé om favorisering blandt diverse undergrupperinger af LGBT-miljøet



nævner Kapoor (2020) også. Hun skriver, at den øgede deltagelse, som LGBT-miljøer har haft i deres respektive mainstreamsamfund, har ledt til at disse miljøer bliver udnyttet af kapitalistiske magter; problemer med oprindelse i LGBT-miljøer er blevet adopteret af kapitalistisk markedsøkonomi. Dette har både ledt til højnet bevidsthed angående problemer som LGBT-miljøer kan opleve, men i samme omgang er der opstået kritik. Denne kritik beror på hvorvidt det er reel støtte, som LGBT-miljøer har accepteret i det kapitalistiske samfund, eller om det kun er en slags symbolsk værdi. Denne støtte, som primært er en gestus for det givne LGBT-miljø, er for at profitere på disse problemer, og kan derfor ses som en form for appropriation (Kapoor 1340). Der er for fortælleren en reel årsag til kritik, eftersom han ikke ser sig selv som en del af dette hvide, cis-kønnede, bourgeoisi.

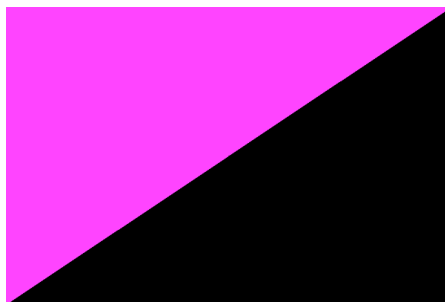
De to sidste dele af det sidste vers signalerer en afvisning af det amerikanske flag med regnbuefarvede striber i stedet for de røde og hvide som ellers er på dette flag.



*Figur 31: Eksempel på et amerikansk flag med regnbuestriber*

Det amerikanske flag med regnbuestriber kan forstås som en slags manifestation af regnbuekapitalisme og de symbolske handlinger kapitalismen kan tilbyde, der endegyldigt ikke ændrer noget på en radikal måde. Det er det samme flag med nye farver, hvilket er sammenligneligt med idéen om, at det er det samme kapitalistiske system men med et nyt inklusivt image, der inkluderer medlemmer af de "rigtige" LGBT-miljøer. Det omhandler moderat reformagtige handlinger, hvor der ikke gives plads til radikale revolutionære idéer. Dette syn kommer også til udtryk i den tredje linje af det tredje omkvæd, hvor fortælleren siger "your moderation is lethal". Så ifølge fortælleren er moderate, symbolske handlinger mere skadelige end gavnlige for enten fortælleren selv, og/eller deres LGBT-samfundsgruppe.

I stedet for det amerikanske flag med regnbuestriber, ønsker fortælleren kun et, der er lyserødt og sort. Det flag fortælleren refererer til med den farvekombination er højest sandsynligt flaget kendt fra queer anarkisme.



*Figur 32: Eksempel på et queer anarkistisk flag*

Queer anarkisme er en term der antyder overlapninger, affiniteter, og gensidige indflydelser mellem queer og anarkistiske teori- og praksistraditioner. Queer-teori er genkendelig ved dens kritik af fastgjorte kønsidentiteter, et ønske om decentraliseret forståelse af magtstrukturer, og intersektionel analyse af undertrykkelse (Hecker et al. 747). Anarkisme er genkendelig ved dens deltageres ønske om at revolutionere samfundet, vælte kapitalismen, staten, og uretfærdige hierarkier. Dertil ønsker de at indføre et fælles ejerskab af samfundet, hvilket opnås gennem forskellige metoder, heriblandt demokratisk og deltagerorienteret socialisme (ibid.). Der er opstået en samlet queer anarkisme fordi der inden for begge grupperinger, queer-teori og anarkistisk teori, er tilpas med overlap til at grupperinger kan mødes om fælles sager. Disse fælles sager er fx queer-teoriens kritik af normativitet og anarkismens kritik af hierarkier (ibid.). Så fortælleren viser sit tilhørsforhold til queer anarkisme fremfor en tiltro til USA. Dette kommer også til udtryk i knap så specifik en grad i løbet af de to sidste linjer i andet omkvæd. Her finder man sætningen "[...] fuck an invitation to your party", hvilket måske refererer til afvisningen af det amerikanske topartisystem, eller fortællerens generelle interesse for udenomsparlamentarisk politik. Denne generelle interesse kan antages at være cementeret af fortællerens personlige kobling til queer anarkisme.

Det sidste tekstmæssige materiale, der forekommer i nummeret, er en gentaget sætning: "Not gay as in happy, but queer as in fuck you". Det bliver gentaget hen over broen og igennem det sidste omkvæd, før den instrumentale outro overtager den resterende del af nummeret. Den sætning, som også lægger navn til nummerets titel, bliver gentaget op til flere gange, hvilket cementerer det sendte budskab. Fortælleren siger med dette gentagne udsagn, at han ikke er glad, som *gay* lettere forældet kan henvise til, men at han er queer på en måde der er offensiv, selvsikker, og i høj grad vred. Det er på en måde en tilbagevenden til den vekslen der fandt sted i det første vers, mellem en linje med positive konnotationer, og en efterfølgende linje der modsat er stærkt negativ.

Alle disse udsagn der forekommer i nummeret, skaber et narrativ, der samlet set bevidner om at fortælleren ingen tiltro har til USA, eller dens politiske system og verden. Fortælleren proklamerer også sin personlige kobling til en gren af anarkismen. Fortælleren ser ikke sig selv som en del af den dominerende samfundsgruppering, og ønsker heller ikke at være det. Dertil følger også en selvophøjethed af fortælleren selv, og sin egen samfundsgruppering. Bryllupper for samkønnede par for at de skal "ligne" heteroseksuelle par, kapitalisme og mere specifikt regnbuekapitalisme, den amerikanske nation, er også alle kritiseret i nummeret. Dette nummer og dets forskellige emner fylder meget i analysen fordi der er mange dele at gennemgå.

Nummerets generelle lyd og den råbte vokal bidrager til et frustreret og vredt narrativ, hvilket også kommer til udtryk gennem det tekstmæssige materiales fokus på kritik.

Dream Nails er et engelsk band som blev oprettet i 2015 af fire feministiske aktivister. Ifølge deres egen selvbeskrivelse blander de "unapologetically political content with pop punk joy" (Dream Nails).

I *Corporate Realness* er begge vers opremsninger af ting der kan relatere sig til at arbejde på et kontor. Der er bl.a. referencer til internet/e-mail-forkortelsen "FYI" (*for your information*)<sup>46</sup>, og andre lignende forkortelser, *kitchenette*, et lille køkken der kunne være i et pauserum tilknyttet en kontorarbejdsplads, og cigaretter og kaffepauser. Begge vers slutter med en linje der kan optræde til slut i en arbejdes-e-mail. Første vers slutter med "kind regards" (venlig hilsen), og andet vers slutter med "thanks in advance" (på forhånd tak). Begge linjer leveres med en overdreven vokal, der kraftigt fremhæver fortællerens ironiske distancering til disse små e-mail-afslutningslinjer. Generelt er teksten i versene hverken fortællende eller fra en fortællers synspunkt; der er ingen historie der kommer til udtryk, og der dannes næsten ingen sætninger. Teksten minder mere om en slags mindmap end noget andet: Forskellige små tekstbidder der vagt kan relatere sig til hinanden. Alternativt kan det også minde om brugen af bevidsthedsstrømme, men kun på den måde, at ordene optræder næsten uafhængigt af hinanden, men stadigvæk tematisk relaterer sig lidt til hinanden.

I det første vers er der en tekstmæssig metafor for hvordan et menneske kan lade sit arbejde blive en del af sig selv, at de deler karakteristikker med kontorinventaret. Dette ses i linjen "swivel

---

<sup>46</sup> Bilag (2, 11)

chair, swivel eyes”, hvor en kontorstols drejevne sammenlignes med øjne der kører rundt i hovedet på en kontormedarbejder. Med andre ord bliver den menneskelige kontorarbejder en del af kontorinventaret, og på en måde overtages de af deres arbejde.

Omkvædene er ens begge gange og består af disse linjer gentaget en gang: ”You are not your job, work is not your life, you are not what you must do in order to survive”. Her siger fortælleren at kontormedarbejderen ikke er sit arbejde, at arbejde ikke er arbejderens liv drejer sig om, hvilket understreger at arbejderen er sit eget individ. Det er en direkte besked til kontormedarbejderen om ikke at opgive sin menneskelighed for at overleve, hvilket ses i den sidste del af omkvædlinjerne.

Vers og omkvæd står i stærk kontrast til hinanden. Versene er meget vage og fortæller ikke noget konkret, mens omkvædene består af et meget tydeligt budskab som er specifikt til lytteren. Man kan forestille sig at versene på en måde skal finde sted i den her kontorarbejdspladsverden, hvor alting skal formuleres kort og hurtigt, men det der reelt set bliver sagt er meget overfladisk. På den måde fremstår omkvædets klarhed og hårdhed som en slags nedbrydning af den verden versene befinder sig i. Man kan forestille sig at versene er den mur som omkvædet slår igennem og bryder frem til kontormedarbejderen. Dertil kan det pointeres, at vokalen i omkvædene er råbt meget vredt, mens vokalen i versene som kontrast er leveret mere talt, og meget rytmisk. Dette er med til at understrege forskellen på de to formled. Derudover kan andre musikalske virkemidler inkludere det, at der i nummeret er brugt meget modulation. Dette kan endvidere bidrage til kontraster mellem formled, og styrke en fornemmelse af at man bevæger sig gennem nummeret.

Men der er ikke kun tekst i vers og omkvæd i dette nummer. I både broen og det mindre formled, postomkvædet, optræder linjen ”can you feel this corporate realness?”. Det er en linje der bliver gentaget op til flere gange, lidt ligesom den afsluttende gentagne sætning i *Queer as in Fuck You*. Lytteren bliver spurgt et flertal af gange om de kan føle denne ”corporate realness”, og der bliver ikke beskrevet hvad det egentlig betyder. Jeg forstår det selv som en slags specifik, opfundet virkelighed som det her kontorfirma i nummeret fungerer indenfor. Det er en virkelighed som kun eksisterer i den her kontorverden. Det betyder så også at den virkelighed fortælleren omtaler må være ikkeeksisterende ellers, så man som lytter bedes føle det virkelige ved noget som er falsk. Men hvordan er der noget falsk ved netop det at skulle arbejde på et kontor? Hvad er det sangskriveren bag dette nummer måske oplever, når de tænker på kontorarbejde? I et interview, hvor bandet bl.a. bliver spurgt ind til nummerets betydning, svarer de at den er ”[...] a song about soul-crushing office

work and the bizarrely self-important terms of phrase that only exist at desk jobs" (*The Band Explains*). Det er især delen af citatet der omhandler kontorfraser som netop kun findes i den virkelighed, så at sige. Så der er medhold i idéen om en specifik opfundet virkelig som kun eksisterer i et sådant univers, ifølge tekstforfatter(ne) af nummeret. Fascinationen med kontorfraserne udgør også hele outroen i nummeret, da den består af linjen "kind regards" gentaget i form af et lille korostinat. Dette mindre korsegment forekommer i nummeret som et komisk element, eftersom det fremstår absurd at lave et lille korarrangement af en linje, som ofte figurerer til slut i e-mails. Man kan evt. forstå det at ankomme til dette mindre korarrangement, men den tekst, som at man har bevæget sig væk fra kontoret. Som del af lytterens afsked med dette kontormiljø sender de fx denne sidste e-mail, som slutter på en glissando-bevægelse op, til H-durakkorden. Dette er nummerets tonemæssige grundlag og, især efter de mange modulationsafsnit, kan dette betragtes som at være hjemme igen.

Udover disse kontorfraser er der også andre fabrikerede fysiske objekter med i nummeret. I versene er der et par steder hvor der nævnes fabrikerede objekter såsom papirhåndklæder, plastikkrus, og cigaretter. Man kan også forstå kaffepausen, som nævnes i andet vers, som en slags fabrikeret (tids)rum, hvor pausen er tilladt som kontrast til arbejdstiden. Siden der kan anvises disse fabrikerede ting og kontorfraser, som skaber en slags falsk virkelighed, der er tilknyttet kontorarbejdet, så kan man forstå linjen "corporate realness" som en selvmodsigende linje.

Narrativet i dette nummer er relativt nemt at udpege det centrale ved, og i modsætning til *Queer as in Fuck You* er *Corporate Realness* mere fokuseret i hvilket emne nummeret er imod. Den er imod meningsløst kontorarbejde. I samme interview som citatuddraget for oven er taget fra bliver nummeret beskrevet yderligere i denne kontekst: "So many of us are living a bleak late-capitalist performance day-in, day-out and this is a song to name it and rage about it!" (ibid.). Så ligesom *Queer as in Fuck You* kritiserer *Corporate Realness* også kapitalisme og dertil også meningsløs arbejdskultur.

Det sidste nummer i dette tema er *Binary* fra 2015. Udover det tema der gør at nummeret er placeret under temaet '*Numre der står i opposition til deres emne*', så indeholder dette nummer også et tematisk virkemiddel. Dette virkemiddel består af at der igennem hele nummeret gøres brug af et tema med binære tal, computere, og det hexadecimale talsystem. Dette sidste punkt om det hexadecimale talsystem kommer især til udtryk til sidst i nummeret.

I det første vers påpeger fortælleren at lytteren ikke er en computer, men i stedet mere kompliceret og udefinerbar end en computer. Eftersom computerkodning i bund og grund er baseret på binær kodning, opstår det tematiske virkemiddel allerede i første sætning. Ud fra denne logik er der ingen årsag til at lade sig selv begrænse af binært opbyggede kønsidentiteter eller idealer ("So why let yourself be limited to binary desires?").<sup>47</sup> Hertil forekommer også en sammenligning mellem menneskers valg mellem binært opbyggede kønsidentiteter, og det at tænde eller slukke en stikkontakt, eller at vælge mellem at bære butterfly eller højhælede sko. I det andet vers beder fortælleren lytteren om at lade sig selv være kompliceret og svær at forstå. Linjen "you know they would envy you, if they got their heads out of the sand" antyder at der er en forståelse som ikke er en delt af alle. Det er en forståelse som mennesker med binær kønsidentitet ville være misundelige over, hvis de forstod den verdensforståelse mennesker med nonbinær kønsidentitet har. Fortælleren beder lytteren gøre mennesker med binær kønsidentitet utilpasse, samt at udfordre deres forældede idéer, eftersom disse idealer skygger for en forståelse af en nonbinær sandhed af en slags. Som en cis-kønnet person med binær kønsidentitet kan jeg personligt ikke relatere til disse tanker, trods det at jeg personligt sjældent føler mig som min egen idé om hvad det vil sige at være en mand. Jeg antager at denne tekst har potentiale for at være af stor personlig betydning for lytteren med nonbinær kønsidentitet. Til gengæld kan jeg godt forstå glæden ved at der er et nummer, som forsikrer en i at man ikke er forkert som person.

Omkvædet er tekstmæssigt set det samme hver gang det forekommer i nummeret. Hver af de fire linjer der udgør omkvædet afsluttes med "01, 01, 01, 01, 01", hvilket er en tekstmæssig konkretisering af det binære, computerrelaterede tema der findes i teksten. Den første linje omhandler det, at omverden fortæller mennesker, at de eksisterer i en binær verden ("But the world tells us 01 01 01 01 01"). I den næste linje proklamerer fortælleren at mennesker med nonbinær kønsidentitet ikke er binære, at de ikke består af 1'ere og 0'ere. Derefter forlænges det samme udsagn til at omhandle kropslig fysik, samt et mentalt aspekt ("No, we are not [...] Body or head not, 01 [...]"). Så mennesker med nonbinær kønsidentitet er nonbinære i både krop og sind, så at sige. I den sidste linje påpeges en kapacitet for at elske som heller ikke er tilbageholdt af binære idealer (Capacity for love, not 01...). Denne brug af det tematiske virkemiddel kommer også til udtryk i en linje der gentages gange hen over slutningen af nummeret. Linjen starter fra broen og fortsætter

---

<sup>47</sup> Bilag (2, 9)

resten af det formled, hen over det efterfølgende omkvæd, og så hele vejen gennem outroen. Linjen er "I am bigger than a hexadecimal", og i omkvædet og outroen, hvor hovedvokalen stadig synger indover, bliver linjen blandet med "01, 01 [...]"-linjen. Hexadecimaler er et numerisk system der anvender basen 16, i modsætning til det mere udbredte 10-talssystem. Systemet er populært inden for computersystemdesign fordi det tilbyder brugeren en mere tilgængelig repræsentation af talværdier gennem binær kode. Så inklusionen af hexadecimaler er en viderebygning på det tematiske virkemiddel, der er til stede i nummeret. Selvom "I am bigger..."-linjen gentages oftere end den afsluttende linje fra *Queer as in Fuck You*, så er denne gentagelse i begge numre noget de har til fælles. I *Binary* er budskabet bare et der er opløftende og positivt, insisterende og selvsikkert, mens den anden linje fra *Queer as in Fuck You* er vred, og selvsikker, men antagonistisk. Den gentagede linje i *Queer as in Fuck You* er heller ikke delt af andre, hvilket den gentagede linje i *Binary* derimod er. Der er et kor, der også synger med på denne linje, hvilket også blev nævnt under musikalske virkemidler.

Ligesom i *Corporate Realness* er narrativet i *Binary* relativt tydeligt, men i stedet for at kritiserer senstadie kapitalisme og meningsløst arbejde, så er kritikken i *Binary* rettet mod binære kønsidealiser. Nummeret kritiserer disse idealer og ophøjer og forsikrer den nonbinære lytter om, at deres kønsidentitet er valid, og at de er mere end et tal. Narrativet i *Binary* er specifikt rettet mod lytteren, og fortælleren agerer en støttende karakter for lytteren.

### Nonbinærhed

Der er mere end et nummer blandt de 13 udvalgte numre, som besidder et fokus på nonbinær kønsidentitet. Som det allerede er nævnt, er *Binary* en af dem. I *Binary* kan budskabet forstås som et, der skal forsikre og styrke lytteren og deres tro til dem selv. Lytteren skal være en del af et fællesskab, og bedes nærmest om at synge med på linjen "I'm bigger than a hexadecimal".

Som modpol, men med samme omdrejningspunkt, findes *They / Them / Theirs* fra 2015, af bandet *Worriers*. Begge numre inden for dette tema om nonbinærhed er udgivet i 2015, hvilket kunne antyde at emnet var specielt populært på dette tidspunkt. Det første vers i *They / Them / Theirs* indeholder følgende linjer: "You've got a word for one, so there's a word for all".<sup>48</sup> Jeg har en formodning om at dette "word for one" refererer til ordet *They* eller de/dem, på dansk. Som nævnt

---

<sup>48</sup> Bilag (2, 2)

i starten af analyseafsnittet så er brugen af de/dem noget mennesker med nonbinær kønsidentitet kan ønske brugt om sig selv. Men hvis min antagelse passer, vil det sige, at siden man kan bruge de/dem om et andet mennesker, så har man i teorien et ord der kan bruges på lige fod om alle mennesker individuelt. På bandets hjemmeside<sup>49</sup> påpeges det, at forsangerens pronominer er *they/them*, hvilket kan antyde at teksten bygger på personlige oplevelser.

I de to efterfølgende linjer af første vers påpeger fortælleren, at de oplever at selv de mindste ting fremstilles som spørgsmål om at skulle vælge en side. Dette nævnes gennem linjen: "The smallest things have become: "Which side are you on?"". Spørgsmålet antyder en opstilling af to oppositionelle poler, hvor der ikke er plads til at befinde sig i midten. Det kan også forstås som sammenligneligt med idéen om binært opstillede kønsidentiteter. Den anden halvdel af verset består af spørgsmål fra fortællerens side. Fortælleren spørger først retorisk: "What if I don't want something that applies to me?". Igen må jeg antage at det omhandler spørgsmålet om pronominer. Som afslutning på det første vers stiller fortælleren spørgsmålet om, hvad hvis der ikke findes et bedre ord (mere specifikt et bedre pronomen), end ikke at sige noget? Fortælleren er i tvivl om, hvorvidt stilhed er at foretrække fremfor at forklare sig selv, sin kønsidentitet, og sine ønskede pronominer.

I omkvædet gøres der brug af et slags ordspil gennem linjen "You are fighting between a rock and why bother". Dette refererer til det engelske idiom at være fanget mellem *a rock and a hard place/spot*. Fortælleren lader til at sympatisere med lytteren, som kan antages at have en nonbinær kønsidentitet, over besværligheden i at være i den situation. Der er ingen garanti for at det er den "korrekte" lytter, men en nonbinær kønsidentitet, men det er ikke usandsynligt at det kan være meningen. Det præsenteres i dette nummer som en udfordring at have en nonbinær kønsidentitet, fordi man konsekvent skal forklare sine pronominer. Slutningen af omkvædet viderebygger på aspektet af at være placeret mellem to poler gennem linjen "We are floating between two ends that don't matter". Dette musikalske virkemiddel er ganske vist ikke på samme måde til stede i omkvædet, men findes i verset, at akkordprogressionen gentagende gange skifter mellem A og F#m. Dette kan forstås som at accentuere idéen om, at være placeret mellem to ender af et spektrum.

Temaet om nonbinærhed, og besværligheden ved at være en person med nonbinær kønsidentitet, og konsekvent skulle forklare sig selv, kommer også til udtryk i det andet vers. Her

---

<sup>49</sup> WORRIERS. Worriers, <https://www.worriersmusic.com/>.



påpeges det af fortælleren at de oplever, at der stilles mange spørgsmål, og at de flere gange ikke har haft energien til at korrigere andre. I den sidste halvdel af andet vers stiller fortælleren selv spørgsmålet om: "What if I'm not a part of the see and be seen?". Dermed kan man antage, at fortælleren ikke anser sig selv som en del af deres samfundsmæssige omgivelser. Fortælleren er uset og ikke anerkendt.

I outro-formleddet anvendes et musikalsk virkemiddel, hvilket er brugen af call-response-kor. Det er allerede pointeret tidligere i analysekapitlet, at koriske virkemidler kan skabe effekten af, at forsangeren først står alene og dernæst bliver tilsluttet af andre mennesker. I dette tilfælde bliver fortællerens egne udsagn projekteret tilbage på dem selv. Det forekommer specifikt over linjerne: "So there's a word for all, you've got a word for one". Dette er en spejlvending i forhold til hvordan disse linjer synges rækkefølgemæssigt i starten af nummeret; det er den samme tekst som i starten af nummeret, men i omvendt rækkefølge. Idet fortælleren bliver besvaret med sine egne udsagn, kan dette antyde personlig ensomhed jf. deres problematik. Det kan antages at være en ensom oplevelse, at skulle føle sig anderledes på en måde jeg personligt ikke selv kan forestille mig. Det kan antages at det er pointen med nummeret, at lytteren kan relatere til den karakterrolle der er at være en person, med nonbinær kønsidentitet. Generelt er narrativet til stede i *They / Them / Theirs* et bygget på ensomhed og frustration ved at eksisterer i en verden, hvor man ikke anerkendes uden at skulle forklare sig selv.

### Kønsidentitet og seksualitet

Både *They / Them / Theirs* og *Binary* omhandler begge specifikt nonbinær kønsidentitet. Man kan dertil stille spørgsmålet om hvor mange numre har køn og seksualitet som emne, uden at det omhandler noget i relation til nonbinære kønsidentiteter? Man kan antage at sange i en genre som queercore ville fokusere på emner af den type.

I *Queer as in Fuck You* nævnes op til flere emner, der relaterer sig til køn og seksualitet. Fortælleren selv nævner samkønnede bryllupper, og "trans lesbians of color"<sup>50</sup> nævnes i det andet vers. Dertil nævnes forskellen på fortælleren selv, og en anden del af det amerikanske LGBT-miljø nævnes. Der er dermed forskellige aspekter og dette nummer er et glimrende eksempel, på et nummer der indbefatter emner om køn og seksualitet.

---

<sup>50</sup> Bilag (2, 1)

Nummeret *Targets of Men* indbefatter ikke som sådan eksplicit emner der relaterer sig til køn og seksualitet. Men hvis man kender til bandet og hvad deres navn står for, så får teksten en specifik betydning. Bandet G.L.O.S.S (hvilket står for "Girls Living Outside Society's Shit") er beskrevet som et transkønnet og feministisk punkband (Lobenfeld). Idet de er transkønnede, er det tekstmæssige materiale skrevet fra det specifikke synspunkt. I det efterfølgende afsnit vil det tekstmæssige materiale tilknyttet *Targets of Men* blive gennemgået, i relation til det tema jeg har placeret det inden for. I det næste afsnit kommer køn og seksualitet også til udtryk i visse af numrene til stede.

### Fra voldsoffer til voldsudøver

Dette tema omhandler det at opleve vold, og var oprindeligt to forskellige temaer. Det ene tema omhandlede vold, og det andet omhandlede idéen om omvending af magtroller. Det uddybes kort i afsnittet forinden. Det gik op for mig at numrene i dette tema ikke omhandler vold og omvending af magtroller på samme niveau. Derfor er punktet om omvending af magtroller sekundært i dette tema. Hvad den potentielle årsag til tilstedeværelsen af vold i queercore-numre er, vil jeg vende tilbage til i diskussionskapitlet.

I teoriafsnittet blev DeChaines forklaring om *play* udlagt. For kort at gengennemgå essensen af det afsnit, omhandler det, at queercore-koncerter skaber et rum for lytteren, hvori de er i stand til at modstå den undertrykkelse de normalt oplever i deres hverdagsliv (DeChaine 9). Trods at jeg ikke som udgangspunkt analyserer queercore-koncerter vil jeg mene, at dette element DeChaine skriver om queercore er til stede i nogle af de udvalgte numre. Derudover kan det også argumenteres at denne omvending af rollerne som undertrykker og undertrykt jf. DeChaine opstår gennem det tekstmæssige materiale, og det er derved et centralt element. Og ligeledes er det tekstmæssige materiale et element, som er med til at skabe situationen, hvori denne omvending af rollerne tillades.

*Targets of Men* af G.L.O.S.S. fra 2015 besidder et narrativ om den transkønnede forsangers oplevelser med vold. Dertil figurerer beskrivelser af hendes modsvar til volden, eller måske i stedet hendes ønskede modsvar. I første vers optræder følgende linjer: "On the street you follow me around, catcall from behind, see my face and cut me down".<sup>51</sup> Fortælleren beskriver en *you* som

---

<sup>51</sup> Bilag (2, 6)

følger efter hende, laver en tilnærmelse, hvorefter denne *you* opdager at det ikke er en ciskønnet kvinde de har råbt efter. Denne opdagelse leder til at fortælleren bliver slået ned. Linjerne henviser til utryghed og usikkerhed der kan være en del af, at bevæge sig rundt i offentligheden mens man ikke passer ind i en generel idé om, hvordan "almindelige" mennesker ser ud. I begge omkvæd påpeges det også af fortælleren at "we're targets, targets of men", hvilket synes at forlænge fortællerens oplevelser til dette "we". Det første vers fortsættes med en liste af nedsættende skældsord brugt om transkønnede mennesker opremses, og derpå følger kontrasten som er fortællerens egen selvbeskrivelse: "But I'm a flawless bitch and you're a fucking bore". Ligesom i *Queer as in Fuck You* er der her også et selvophøjende element. Det er herefter den første voldstrussel fra fortællerens side opstår: "You want the pepper spray first or the pocket knife?" Den omvendning nævnt jf. DeChaine forekommer i teksten tydeligt i andet vers, og i intro- og outro-formleddene. Teksten i andet vers<sup>52</sup> er i højere grad selvsikker i sit udtryk; fortælleren stiller deres opponent spørgsmål (fx: "Did I say you could look at me?") og afviser denne opponent (fx: "Shut your fucking mouth and hang your head"). Der er derudover en forskel i teksten fremført i intro-formleddet, og den tekst der er fremført i outro-formleddet. Teksten i den første del er generelt afvisende: "Back off, get lost, hell no, yeah right". Teksten i den sidste del antyder i højere grad en konfliktsøgende fortæller: " Fuck you, yeah, fuck you, go home". Ved gennemgangen af nummeret er fortælleren gået fra at være en, der blev forfulgt og overfaldet på gaden, til en selvsikker person med kapacitet for voldsudøvelse.

Nummeret kan jf. stemningshjulet beskrives ud fra kategori 7 som voldsomt, ophidset, og uroligt. Taget teksten om at blive overfaldet og derpå vende rollerne er dette ikke ulogisk. Der er op til flere musikalske virkemidler der støtter op om dette. Som det er påpeget, så er vokalen råbt meget kraftigt, og mere præget af rytmik fremfor melodik, hvilket bidrager til et voldsomt lydbillede. Derudover er akkordmaterialet også karakteriseret af atonalitet og kan beskrives som modalharmonisk, hvilket bidrager til en urolighed i nummeret. Dette kan kædes sammen med den utryghed fortælleren oplever i starten af nummeret, og mere generelt med en voldelig situation. Angående urolighed i nummeret kan det påpeges, at der er en meget kortvarig pause i omkvædet.

---

<sup>52</sup> Se bilag (2,6) for specifik tekst.

The image shows a musical score for the song 'Targets of Men'. It includes staves for Vocal, Guitar, Leadguitar, Bas, and Trommer. A red box highlights a specific section of the score, likely the chorus. The vocal line has the lyrics 'tar - gets' and 'of'. The guitar line has notes F5, C5, D5, and C5. The bass line has notes F2, C2, D2, and C2. The drum line has a pattern of eighth notes.

Figur 33: Uddrag af omkvæd i Targets of Men

Den pludselige standsning er, den første gang omkvædet forekommer, en overraskelse for lytteren og kan bidrage til idéen om urolighed i nummeret. Det er et narrativ præget af voldsomhed, både i det tekstmæssige materiale, og også i nummerets lyd og bevægelse.

Der er i *Sissy Fists*, ligesom i *Targets of Men*, også vold, og en endegyldig omvendelse af rollerne som voldsoffer og voldsudøver. Narrativet i *Sissy Fists* er omhandlende en fortæller, der oplever vold udøvet på sig selv, for derefter at hærdes af det. Teksten i versene antyder vold i hjemmet, og fortælleren har oplevet eksplicit vold, med konkrete beskrivelser af resultaterne: "Another broken nose [...] another broken jaw, another walked-in door".<sup>53</sup> Sikkerheden om hvorvidt fortælleren oplever denne vold på egen krop, udviskes i en vis grad i denne linje fra det andet vers: "another night comin' at you when you ask for more". Det kan dog forstås ud fra teksten fundet i omkvædet som, at fortælleren presses til at indgå i voldelige handlinger mod deres vilje. I hver af optakterne til omkvædene forekommer linjen: "He said: "Raise your sissy fists" [...]". Dette vil sige at fortælleren udfordres af en "he", der presser fortælleren til at blive til en voldsudøver. Brugen af "sissy" antyder, at fortælleren af en vis årsag er værdi til en sådan beskrivelse: En tøsedreng. I C-stykket råbes linjen "raise 'em" gentagende gange. I en liveoptagelse af nummeret<sup>54</sup> kan det ses i C-stykket, at forsangeren gestikulerer til publikummet under den råbte linje "raise 'em" (1:28-1:36). På den måde kan det forstås som, at publikummet inviteres til at løfte deres "tøsedrengknytnæver" i solidaritet

<sup>53</sup> Bilag (2, 12)

<sup>54</sup> Liveoptagelse af *Sissy Fists* af Queen Zee, uploaded af KEXP: <https://www.youtube.com/watch?v=CZDX7dAoCdA>.

med fortælleren. Derved tilkendegiver publikummet sig som "tøsedrenge", og de kan fælles samles om den titel, band inklusiv. "Raise 'em" får dobbeltbetydning da den kan forstås som en linje direkte til lytteren, der samler publikummet, men også som en linje sagt til fortælleren af denne "he", der er omtalt tidligere. I bro-formleddet, der optræder efter C-stykket, opremser fortælleren forskellige personlige problematiske elementer i deres liv.<sup>55</sup> Dette skal forestille at lede til, at fortælleren træffer beslutningen om, selv at udøve vold grundet de problematiske og endvidere undertrykkende omstændigheder. Det manifesteres i teksten gennem linjen: "So I'll raise my sissy fists [...]". Forskellen her er at det nu er fortælleren der løfter sine "tøsedrengsknytnæver", enten af egen vilje eller grundet pres fra omstændighederne. Det er her omvendingen af magtrollerne, jf. DeChaine, opstår i teksten. Eftersom fortælleren nu er blevet voldsudøveren, kan det antages, at vedkommende kan forsvare sig selv, eller være på niveau med sin opponent. Det er på en måde et narrativ om at overkomme sine udfordringer, hvilket specifikt i dette nummer er voldsrelateret.

Det er tilsvarende fortællerens udvikling i *Targets of Men*, hvor rolleombytningen, eller udligning mellem fortæller og opponent, sker løbende. I modsætning til *Targets of Men* er volden i *Sissy Fists* mere eksplicit med klare eksempler på skaden fortælleren lider. I *Targets of Men* forekommer der en del af det første vers, "[...] cut me down"<sup>56</sup>, som antyder vold. Dette er dog gennem en eufemistisk forklaring. På en måde er den vold fundet i *Targets of Men* mere antydnet end den fremstår eksplicit, som den dermed gør i *Sissy Fists*.

Der er sammenligningsmuligheder mellem de musikalske virkemidler til stede i *Sissy Fists* og *Targets of Men*. I begge numre forekommer der brug af atonale akkorder og råbt vokal. Dog forekommer der også brug af kor. Dette blev tidligere beskrevet som at have den effekt, at fortælleren først stod alene og derefter blev tilsluttet af andre og deres stemmer. Det er mest tydeligt i bro-formleddet, og denne inklusion af andre stemmer kan forlænges til det der blev pointeres foroven, om at publikummet blev inviteret til at deltage i nummeret.

En yderligere sammenligning kan laves mellem *Sissy Fists* og *Binary*, da begge disse numre anvender kor, der gentager den samme linje mange gange. Forskellen er at det første nummer har et voldsorienteret budskab, mens det sidste som nævnt skal forsikre lytteren om, at de som person er

---

<sup>55</sup> Se relevant tekst i bilag (2, 12).

<sup>56</sup> Bilag (2, 6)

større end et hexadecimal. Dertil kan der påpeges, at i musikvideoen til *Binary*<sup>57</sup> optræder der forskellige mennesker, der ikke er bandmedlemmer. I delen af nummeret, hvor linjen "I'm bigger than a hexadecimal" gentages, ser man i musikvideoen først bandet sige denne linje, og derefter andre mennesker sige linjen (1:48-3:13). Til sidst vender fokus tilbage på bandmedlemmerne. Det at den linje synges i kor i sangen, og i videoen af mange andre mennesker også, gør at budskabet strækker sig til publikum/lytteren og samler dem om budskabet.

Nummeret *Snowball* er placeret i dette tema af den grund, at vold også optræder som emne der. Dog er der i dette nummer en anden vinkel på vold, hvilket vil blive tydeligt i løbet af denne gennemgang.

Først er der en to takter lange trommeintro, og efterfølgende introduceres linjen "be aggressive, got to be aggressive, got to"<sup>58</sup>, hvilket gentages otte gange. Effekten af denne gentagelse giver linjen en mantralignende kvalitet. Det kan også forstås som noget fortælleren skal overbevise sig selv om. I løbet af vers og vers'-formleddende forekommer der tekst, der antyder en voldelig indstilling eller trusler om vold. I dette nummer oplever fortælleren ikke eksplicit vold udført mod sig selv, men kan siges at påtage sig rollen som voldsudøveren fra første færd. Dette står i kontrast til *Targets of Men* og *Sissy Fists*, hvor fortællerne først oplever vold udført på dem selv, og dernæst truer med eller udøver vold. I *Snowball* giver fortælleren ikke specifikt en forklaring på deres egen adfærd.

Konkrete eksempler på voldsudøvelse fra fortælleren er færre end i fx *Targets of Men*, og mindre voldsomme. Det skal dog ikke ændre på, at vold er et tema i *Snowball*. Potentielle referencer til voldsudøvelse forekommer i linjerne "light you up calling 911", og "knock that chip right off your shoulder". Den første linje kan betyde at fortælleren skyder sin opponent mens denne person ringer til politiet. Alternativt trues personen med at fortælleren ringer til politiet, og får dem til at skyde personen. At have en "chip on your shoulder" er et engelsk idiom, som signalerer at nogen har nemt ved at ty til fjendtlig eller voldelig indstilling. Den sidste af de to linjer henvist til foroven kan dermed betyde, at fortælleren kommer personen i forkøbet angående en voldelig konfrontation. Det kan også forstås som at personen udviser en truende attitude, men det er noget de bliver stoppet i.

---

<sup>57</sup> Stephenson, Nate. "The Spook School – Binary." *YouTube*, 28. september 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=pNkxOOIDcCQ>.

<sup>58</sup> Bilag (2, 5)

Udover tekstmæssige referencer til voldelige scenarier indeholder *Snowball* også tekst, der fremstår komisk jf. voldelige emner. De første tre linjer i verset er følgende: "Style biting at the gates of heck, three dollar bill it was my best bet, got a snowball's chance [...]". 'Style biting' refererer til at kopiere andres stil, og brugen af 'three dollar bill' kan referere til udtrykket 'queer as a three dollar bill'. 'Gates of heck' kan henvise til to forskellige muligheder. Den ene er at bruge ordet 'heck' om porten til helvede underminerer alvoren i sådan et scenarie der ligger i at være sådan et sted. Alternativt kan det være en reference til kunstværket "Gates of Heck" af Perry Vászues, der er en efterligning og parodi af Auguste Rodins bronzeskulptur, *Le Port de l'Enfer* (Vásquez).



Figur 34: The Gates of Heck<sup>59</sup>

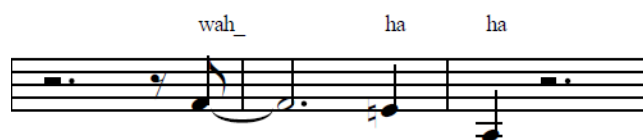
Kunstværket låner idéer, temaer og figurer fra virkeligheden og superhelte-tegneserier, og porten til 'heck' er dermed placeret i en superhelte-centreret verden (ibid.). Vásquez selv skriver om sit værk, at i dette univers er "adolescent ideas" afgørende for den hierarkiske opbygning af værdier og

---

<sup>59</sup> Vásquez, Perry. "The Gates of Heck." Perry Vasquez, <http://www.perryvasquez.com/gates-of-heck>. Adgang opnået 28. maj 2021.

normer, der afgør politiske og sociale interaktioner (ibid.). På maleriet ses flere eksempler på voldelige scenarier, bl.a. huleboere nederst til venstre, der slår, og superhelte der ligeledes indgår i voldelig kamp med hinanden. Hvis referencen til kunstværket er reel, vil det sige at idet fortælleren er i færd med "style biting at the gates of heck", forsøger fortælleren at efterligne handlingerne portrætteret. Det kan forstås som at fortælleren påtager sig en af disse "adolescent ideas", som i dette tilfælde er voldsudøvelse. Endvidere kan linjen "[...] three dollar bill it was my best bet" betyde, at fortælleren er en queer person, og det at ty til vold er dennes "best bet". Det ville indikere at fortælleren presses ud i en voldelig adfærd.

I vokallydstemagruppen blev der nævnt om vokalen i Snowball, at den i en vis grad lyder som om forsangeren ikke kan lyde så vred som han ønsker. Og dertil blev det påpeget, at dette bidrog til en barnlig kvalitet. Denne pointe om en barnlig kvalitet passer godt sammen med elementet om "adolescent ideas" i Vásquez' kunstværk. Dermed kan valg af vokallyd forstås som at understøtte disse "adolescent ideas". Det er også nævnt tidligere, at der forekommer en pludselig modulation i C-stykket, som i sig selv sker uventet for lytteren. I løbet af dette formled udbryder forsangeren "wah, ha, ha" (0:48-0:50), hvilket, jf. idéen om barnlighed som kvalitet i Snowball, kan fremstå som vræl.



Figur 35: Uddrag af C-stykket i Snowball<sup>60</sup>

I løbet af outro-formleddet synger forsangeren "la, la, la" tre gange. På grund af den nasale vokallyd og forsangerens overordnede tonefald, lyder dette drilsk, eller igen, barnligt (0:56-1:03). Hele nummerets DIY-æstetiklyd, produktionsmæssigt og musikudførelsesmæssigt, kan også forbindes med en idé om, hvordan børn udfører handlinger upræcist.



Figur 36: Uddrag af outro-formleddet i Snowball<sup>61</sup>

<sup>60</sup> Bilag (1, 5)

<sup>61</sup> Bilag (1, 5)



På dette tidspunkt i nummeret forekommer denne lille melodi (e-f#-f) som besynderligt glædelig. Det sker især i kraft af at C-stykket er det formled, der har været lige forinden, samt at der flere steder i nummeret er referencer til vold.

Volden i *Snowball* og, hvad der kan antages at være nummerets syn på vold, fremstår som parodierende, eller barnligt. Der sker en kobling mellem voldsudøvelse og barnlighed, og da jeg søgte at placere nummeret i stemningshjulet, valgte jeg kategori 5. Denne kategori indeholder adjektiver som morsom, særpræget, og humoristisk. Narrativet i *Snowball* viser en parodi på det at være voldelig, og nummeret gør grin med sådanne idéer. Nummeret kan dermed sammenlignes med maleriet, da det også er en parodi. Omvendingen af magtroller findes ikke eksplicit i teksten, men kan forstås som at finde sted idet fortælleren fx gentager sit førnævnte mantra i starten af nummeret. Det kan forstås som at fortælleren skal ændre på sig selv, og blive til en aggressiv person med kapacitet for voldsudøvelse.

### Opløftende og positive kvaliteter

Dette tema står i stærk kontrast til det forrige. Numrene placeret her deler det, at de indbefatter, hvad der kan forstås som, positive og forsikrende budskaber til lytteren. Et af disse numre er *Binary*, men da dette allerede er pointere, at budskabet i dette nummer er opløftende for lytteren, vil det ikke blive gennemgået.

Der er en "bittersød" kvalitet fundet i narrativet i *Colors* fra 2019 af The Groans. Det vil sige at der er positive budskaber til stede, men der er ligeledes negative elementer. Et par eksempler kan bestå af linjer fra det første vers, hvor fx linjen "sick of waiting around, this self-hatred will keep you down"<sup>62</sup> ikke omgående fremstår positivt. Her påpeger fortælleren at selvforagt i virkeligheden holder lytteren tilbage. Ligeledes tilkendegiver fortælleren visse antagelser om lytteren ved fx at påpege at "you have dug your own grave, waiting for that dirt to cave", hvilket også stammer fra første vers. Denne linje menes metaforisk og det fremstår, at fortælleren med vilje har placeret sig selv i en negativ situation. Linjen lader dermed til at omhandle selvsabotage, hvilket ses idet lytteren angiveligt skulle have "gravet sin egen grav", og i samme omgang vente på at jorden giver efter. Der er generelt meget tekst i begge vers, der omhandler lytteren, eller en anden "you" såfremt lytteren ikke kan relatere til det fortælleren omtaler. Dette ses også i det andet vers i linjen: "But the battles

---

<sup>62</sup> Bilag (2, 13)

you're fighting, seems its often lost before its won". Ligesom det tekstmæssige omdrejningspunkt i det første vers, fremstår konkret positive aspekter i andet vers, svære at finde. Der er en gennemgående tendens i begge vers, der tyder mere på at fortælleren beskriver negative ting, som lytteren potentielt har oplevet, eller stadig oplever. Det positive og opløftende budskab i *Colors* er dermed endnu ikke indtruffet i versene, med undtagelse af slutningen af det andets vers. Her proklamerer fortælleren: "We can catch you if you fall, I'll be here through it all". Trods at der i begge vers er etableret op til flere negative emner, som lytteren givetvis kan genkende, forsikres lytteren i at fortælleren vil være der for dem igennem dårlighed.

De mest positive beskeder lytteren kan forsikre sig ved, findes i omkvædet. Den første linje i omkvædet henviser metaforisk til farver: "but now I can see there's so many colors". Dernæst henvises der til solopgang: "I will be grateful to see the sunrise". Inklusionen af farver, der først nu er synlige for fortælleren, antyder at der førhen ingen farver har været, og at alt var i gråtoner. Den efterfølgende linje er følgende: "When I thought it was over, oh, it just begun". Dette "it", og referencen til glæden for at se solopgangen, leder mig til at antage, at narrativet omhandler det at overkomme depression og selvmordstanker. Det kan der også siges at henvises til i det første vers, ved linjen der omhandler at grave sin egen grav. I den linje kan metaforen om at grave sin egen grav også menes som, at omhandle lytterens egentligt potentielle grav. En grav de ender i, hvis ikke de overkommer deres selvmordstanker i tide. De sidste linjer i omkvædet henviser yderligere til at overkomme personlige udfordringer. I den sidste linje i omkvædet siger fortælleren at de har nok i deres egen indre styrke til at overkomme personlige udfordringer: "But now I can see that I'm all the strength that I need". Det antydes at fortællerens selvsikkerhed ikke altid har været til stede, eftersom det først er 'nu' at de er klar over deres egen indre styrke.

I nummeret er der visse musikalske virkemidler der kan understøtte idéen om at bevæge sig fra en statisk, depressiv person, til en i bevægelse og med bedre mentalt helbred. Den stærke centrering om E-durakkorden i verset kan signalere hvad linjen "you're in love with the cycles" omtaler. At man bevæger sig cirkulært og ikke bevæger sig ud af depression eller væk fra selvmordstanker. Det vil betyde, at akkordskiftende i omkvædet kan passe med idéen om, at man bevæger sig udover følelsesmæssige udfordringer. Der forekommer i omkvædet også en kollektiv tonemæssig bevægelse opad, hvor "[...] the sunrise" bliver sunget.



versene. Omkvædene består af at fortælleren forsikrer lytteren om, at vedkommende ikke er alene, og en reference til en blomstrende have, der er metafor for lytterens bedre fremtid.<sup>66</sup> I *Garden* er der et narrativ til stede, da der i bro-formleddet refereres til et minde, som fortælleren har. Teksten i dette formled er omhandlende at lytteren dukkede op på fortællers dørtrin, med tåre på trøjen. Andre konkrete narrativelementer kan bestå af tekst, der i versene referer specifikke ting ang. lytteren: Lytteren kigger altid på sin telefon, er ensom, og de befinder sig i en dårlig periode i deres liv.

Der er en forskel mellem disse to numre i og med, at niveauet af hvor alvorlige de negative aspekter er, er højere og mere konkrete i *Colors* end i *Garden*. Det er allerede etableret, at *Colors* indeholder referencer til depression og selvmordstanker, hvilket ikke er til stede i *Garden*, udover ét eksempel. Dette er fra omkvædet, hvor linjen "please promise you won't let go, hold out til the morning" optræder. Den linje får mig til at tænke på få, tidligere erfaringer jeg har gjort mig, hvor jeg har været i kontakt med selvmordstruede mennesker. Det er efter personlig erfaring almindeligt at minde selvmordstruede mennesker om, at de skal "holde ud" til morgenen kommer.

Man kan evt. forstå forskellen i hvor eksplicitte disse alvorlige emnerne er jf. hvordan numrene lyder. Som det er etableret, er *Colors* et nummer, der er placeret i lo-fi-temagruppen, og har dermed ikke en "fin" lyd. Og dertil er det et nummer der bliver råbt meget i. Modsatvis er *Garden* et velproduceret nummer, hvor alle dele af nummeret kan høres tydeligt. Vokalen er aldrig overstyret, der råbes ikke, og der er ingen hæs vokal eller lignende. Hvorvidt *Garden* passer ind i nogen idé om hvad queercore-genren lyder som, vil jeg vende tilbage i diskussionen.

### Sorgfulde kvaliteter

Dette tema indbefatter numre, som udviser sorgfulde kvaliteter i deres tekstmæssige materiale. Jeg har placeret *On and On*, *Cranes in the Sky*, *CCCHOKEMEEE*, og *They / Them / Theirs* i temaet. *They / Them / Theirs* er allerede gennemgået tidligere i analysen, og derfor nævnes den kun kortvarigt. For at understrege effekten af nummeret kan jeg påpege, at da jeg udarbejdede partituret blev mit humør påvirket af, at jeg skulle lytte så mange gange til det. Det påvirkede mit humør, og jeg blev trist af at høre på de kvaliteter af opgivenhed og tristhed, jeg oplevede i musikken.

---

<sup>66</sup> Se omkvæd i bilag (2, 3) for yderligere detaljer.

I nummeret *On and On* er der meget lidt tekst, hvilket resulterer i at verset gentages tre gange. Fortælleren beskriver en "you" som er til stede i hendes hoved, hvor vedkommende hører til: "You're in my head, where you belong".<sup>67</sup> Narrativet omhandler at fortælleren har oplevet noget som hun fortryder, og som hun i en vis grad frivilligt har gjort. Dette fremgår gennem linjen: "I'm filled with regret, it feels so wrong, I'm easily led this, thing goes on and on and on". Præcis hvad der er sket fortælles aldrig, men det kan antages at nummeret måske omhandler en traumatisk oplevelse, udført af denne "you". At "this thing" fortsætter kan antyde, at fortælleren aldrig kan glemme den oplevelse, og den gentager sig selv i hendes hukommelse. Denne idé om gentagelse kan kobles med det, at versteksten gentages tre gange.

I analyseafsnittet om musikalske virkemidler blev det pointeret, at lydrummet i nummeret er meget kompakt. Det kan forstås som at lytteren er tæt på fortælleren, og næsten er inde i hovedet på hende, hvilket kan kobles med den første linje i nummeret: "You're in my head". Det er først ved linjen "I'm filled with regret", at bassen indtræder, og det skaber kontrast da det også er samtidig forsangeren stiger i toneleje. Under vokallyd-afsnittet i analysen blev det pointeret, at forsangeren lød frustreret og dette blev gjort vha. stemningshjulet, kategori 2. Denne kategori indeholder også adjektiver som trist, sørgmodig, tragisk, og melankolsk, hvilke alle passer på nummeret, taget det tekstmæssige materiale i betragtning.

Som det blev påpeget tidligere, er *Cranes in the Sky* et cover, og det eneste cover, der optræder blandt min empiri. Det oprindelige nummer er af Solange Knowles, og der er en forklaring på hvad nummeret omhandler, tilgængelig gennem et podcast der udmærker sig i sangforklaringer. Kort beskrevet indbefatter narrativet, at nummerets fortæller forsøger at undgå at opleve sorg ved at udføre forskellige handlinger. Versene består dermed af opremsninger af disse forskellige handlinger, og at det aldrig lykkes fortælleren, at holde sorgen væk fra sig. Fortælleren forsøger at undgå denne sorg ved, at drikke den væk, danse den væk, skifte hårfarve eller få en ny frisure, købe nyt tøj, o.a. Det beskrives aldrig præcist hvad der ligger til grund for denne sorg. I omkvædene refereres der til titlen på nummeret, gennem linjen: "Well, it's like cranes in the sky, sometimes I don't wanna feel those metal clouds".<sup>68</sup> Årsagen til at det er ligesom synet af byggekraner på himlen er at, det er en reference til byggepladser Knowles blev ved med at se

---

<sup>67</sup> Bilag (2, 4)

<sup>68</sup> Bilag (2, 7)

overalt. Som hun beskriver i dette citat, så var føltes det evindelige syn af byggekraner "[...] very heavy. They were an eyesore [...] and so disruptive to a place that I found peace in".<sup>69</sup> Disse byggekraner er dermed hvad der menes med "metalskyer". Det er en metafor for noget der fylder udsynet til himlen, og som er meget tungt. Dette er grundlaget for denne kategorisering af *Cranes in the Sky*, siden det meget tydeligt omhandler sorg.

Ligesom det var tilfældet i *Colors* så kan et musikalsk virkemiddel, der understøtter et tekstmæssige aspekt, i *Cranes in the Sky*, være gentagelsen af vers-formleddet. Som det blev beskrevet, er dette meget enkelt og gentages langt størstedelen af nummeret. Det kan forstås som understøttende til idéen om at forsøge den samme ting gentagende gange, men med samme resultat hver gang. Guitarsoloen er også stærkt opbygget på idéen om gentagelser, og der forekommer dermed relativt lidt og langsom videreudvikling af musikalske idéer i dette formled. Derudover er der et korisk virkemiddel til stede i nummeret. Det anvendes i nummeret på udvalgte ord, og forekommer relativt sjældent. Det uddrag der er inkluderet forneden viser, at koret ironisk forekommer på ordet "alone".



Figur 38: Uddrag af vokal og kor i *Cranes in the Sky*<sup>70</sup>

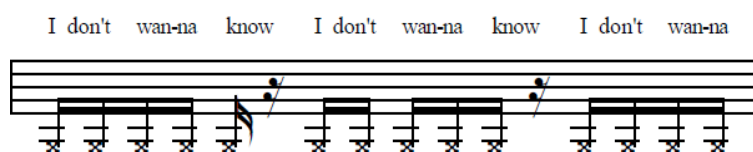
Som et sidste eksempel på musikalske virkemidler i *Cranes in the Sky*, kan der henvises til den effekt der opstår i outro-formleddet. I dette formled gentages linjen "away" op til flere gange, mens guitarsoloen, der har været lige forinden, fortsætter over i outro-formleddet, og bliver mere støjende (4:40-5:45). På den måde fremstår det som at fortælleren faktisk forsvinder gennem gentagelsen af "away", og støjen fra nummeret, som om det var et ønske der blev opfyldt.

Narrativet i *CCCHOKEMEEE* omhandler et endt seksuelt forhold. Det ses mest tydeligt i omkvædet, i det andet vers, og i bro-formleddet. Det der skaber de sorgfyldte kvaliteter i nummeret er fx fundet

<sup>69</sup> "Solange – *Cranes in the Sky*." *Song Exploder*, 16. januar 2017, <https://songexploder.net/solange>.

<sup>70</sup> Bilag (1, 7)

i denne linje fra andet vers: "Tattoos are a tell-tale sign that you have other them to see, my public image isn't enough to keep you interested in me".<sup>71</sup> Her vises det at fortælleren ikke kan bevare sit forhold, og at fortællerens offentlige image ikke er til nogen nytte. Dertil ses det også at partneren har andre "them to see". Det antydes i forskellige dele af det tekstmæssige materiale at fortælleren har oplevet et *ménage à trois*, hvor det forrige citatuddrag er en af dem. I bro-formleddet findes linjen: "And if we're friends that's just fine [...] it happens all the time, and I know that neither of you are mine, so tell me why you told me to choke you". Fortælleren har flere gange oplevet at et seksuelt forhold er endt, og lytter man til udtrykket i fortællerens stemme hører man, at fortælleren lyder trist og opgivende (2:02-2:14). I omkvædet forekommer linjen "three's a crowd when you can't be alone", hvilket igen antyder *ménage à trois* og at fortælleren oplever utilpashed. Dette element af utilpashed forekommer især i den efterfølgende linje, hvor der gentages "I don't wanna know", hvilket er mere rytmisk præget end resten af omkvædet.



Figur 39: Uddrag af vokalen i omkvædet i CCCHOKEMEEE<sup>72</sup>

I uddraget foroven ses det, at linjen tales, i modsætning til den relativt almindelige vokal i resten af nummeret, og som nævnt er det specielt rytmisk leveret. Det samme rytmiske element findes også i trommefiguren fundet i dette formled.



Figur 40: Uddrag af trommefiguren i omkvædet i CCCHOKEMEEE<sup>73</sup>

Lillettrommemarkeringen er placeret i takten således, at den skal forekomme samtidigt med ordet "know" i linjen set i figur 39. Man kan forstå den pludselige tilstedeværelse af dette mindre motiv i omkvædet (0:45-0:55) som repræsentativt for pludseligt omskiftende tankestrømme, eller invasive, paniske tanker. Det er også et mindre kor med i dette nummer, men i modsætning til alle andre

<sup>71</sup> Bilag (2, 8)

<sup>72</sup> Bilag (1, 8)

<sup>73</sup> Bilag (1, 8)

numre, er det her ikke et melodisk funderet kor. Det forekommer kun på ordet "fried" i omkvædet, og er en del af et ordspil, hvor det agerer svar på linjen forinden "another one in the pan" (0:45-0:50). Som nævnt tidligere er melodi og akkorder næsten altid nedadgående og dette kan kobles sammen med det opgivende, og triste element til stede i det tekstmæssige materiale.

Det sidste nummer jeg vil gennemgå, er *Unclear* og det narrativ der findes i det nummer.

Fortælleren i *Unclear* er en blanding af sin egen person, og trangen til at drikke. Fortælleren bliver løbende erstattet af denne trang til at drikke. I versene kan det ses ved forekomsten af linjen: "An unclear impulse forces me to drink".<sup>74</sup> Et tilsvarende element kan også forstås ved, at der i mellemspillet bliver sagt ordet "drink" gentagende gange, med stigende intensitet. Mellemspillet leder over til B-stykket, hvor en modulation, og dermed en grundlæggende forandring, forekommer. Igennem nummeret taler fortælleren først til en der kaldes "babe", hvor fortælleren spørger efter byttepenge. En tilsvarende handling forekommer et andet sted i verset da fortælleren igen spørger efter penge, men denne gang er det en "fiver", og fortælleren tiltaler vedkommende som "lover". I B-stykket nævner fortælleren linjen "my lover, a fiver, I think, my lover, goodbye, I'll drink". Der forekommer en sammensmeltning mellem fortællerens elsker og en "fiver". Fortælleren siger farvel og giver sig til at drikke. Henover outro-formleddet bliver linjen "my lover, a fiver" gentaget et flertal af gange. Der er en pitchforandringseffekt til stede der gør, at vokalen ændrer lyd og tonehøjde. Fortælleren ændrer sig sammen med deres forståelse af hvem deres "lover" er. Fortælleren ændrer sig også i takt med, at de overtages af trangen til at drikke, og det ændrer deres verdenssyn. Generelt set er narrativet i *Unclear* omhandlende alkoholisme, og en fortæller der mister sit greb på virkeligheden. Det sorgfulde element jf. stemningshjulet, i dette nummer, er tilsvarende det, der også er i *On and On*. Fortælleren er frustreret, og det at miste sig selv til misbrug er i sig selv et sorgfuldt emne.

### Fortællerforhold

Ved gennemgangen af disse analyser er der op til flere gange nævnt en fortæller og en lytter. Fortælleren er forsangeren, og lytteren er mig, en anden person, den der står til en koncert og synger med, eller hører teksten for første gang. Lytteren kan være mange personer. Men der kan også siges at være forskellige grader af fortællere, fx den som Fatal påpeger er typisk for punkmusik.

---

<sup>74</sup> Bilag (2, 10)



Som nævnt i teoriafsnittet er den type fortæller Fatal henviser til førstepersonsfortælleren (163). Man kan stille forskellige spørgsmål om fortællerne fundet i de 13 numre. Hvordan omtaler de sig selv og hvordan kommer de til udtryk i deres egne sange? Hvem synger de til og hvorfor?

I *Queer as in Fuck You* er fortælleren selvsikker, og antagonistisk overfor det "you", der findes i nummeret. Dette "you" skal ikke forestille lytteren, men i stedet være en slags opponent fortælleren kan kritisere eller nedgøre. Det samme kan siges om *Snowball*, *Targets of Men* og *Sissy Fists*. Både *Sissy Fists* og *Targets of Men* skaber også et 'os' gennem henholdsvis brugen af kor, og et "we" der påpeges i omkvædet. Fortælleren i *On and On* fremstår frustreret og usikker på sig selv, og fortælleren i *Unclear* fremstår også frustreret, men i mindre grad. Det høres tydelig i B-stykket (3:48-3:56). I *CCCHOKEMEEE* og *Cranes in the Sky* er fortællerne mere triste, og vokaltypen i *CCCHOKEMEEE* er karakteriseret af ofte nedadgående bevægelser og et trist udtryk i broformleddet. *They / Them / Theirs* har en fortæller der kan karakteriseres ved ensomhed, og de synger til en opponent de essentielt set brokker sig til. *Binary*, *Garden* og *Colors* er modsatsvis inkluderende overfor det 'dig' som her er lytteren. Fortælleren i *Corporate Realness* fremstår ikke venligsinde overfor lytteren, men er gennem det tekstmæssige materiale stadig velmenende.

## Diskussion

I dette afsnit vil jeg gennemgå forskellige diskussionspunkter, der enten er opstået gennem min analyse, eller som jeg overordnet undrer mig over.

### Opsamlende bemærkninger jf. analysen

Det er svært at sige noget reelt definitivt om queercore-genren, da den indbefatter mange forskellige aspekter. Dette er tydeliggjort gennem analysen og de mange temaer, jeg har beskrevet ud fra min empiri. Der er forskellige narrativer til stede i queercore-musikken, og endvidere mange budskaber og emner. Det er ikke alle numrene, der indbefatter fortællinger. Et nummer som fx *Corporate Realness* indeholder et budskab fremfor et fortalt narrativ. I samme nummer er der stadig musikalske virkemidler til stede, som kan forstås som understregende jf. budskabet fundet i nummeret, og på sin vis bidrage til at skabe et narrativ. *Queer as in Fuck You* er også uden et fortalt narrativ, og i det nummer fandt jeg kun et musikalsk virkemiddel, der bestod af nummerets generelle lyd og vokaltypen. I *Targets of Men* var der både et fortalt narrativ til stede, og diverse

musikalske virkemidler, der bidrog til understøttelsen af det pågældende narrativ. Et nummer som *Garden* besidder et narrativ der omhandler lytteren, men ingen konkrete musikalske virkemidler.

Jeg er personligt i tvivl om, hvorvidt det er muligt reelt set at beskrive samtlige af de 13 numre, som queercore-musik. Min forståelse af queercore-genren er enten stadigvæk for mangelfuld til, at jeg, med fuld kompetence kan afgøre, hvorvidt disse numre er queercore. Alternativt er enten dele af udvalget af numre, eller dem alle, ganske enkelt ikke queercore. Dermed kan jeg ende ved spørgsmålet: Hvad er queercore så? Man kan forstå queercore som en samling af forskellige narrativer, der søger at afsende et budskab. Queercore kan forstås som en undergenre til punkmusikken, som er imod kapitalismen og LGBT-bourgeoisiet. Det er en genre, der kan omhandle sorgfulde emner, en genre der kan lyde på forskellige måder, og en genre der kan forsøge at forsikre lytteren i, at de har værdi i dem selv. Det er en genre, der kan indbefatte mange elementer, og man kan overveje, hvor omfattende samlingen af alle disse elementer slutteligt ville være.

### Opbygning og resultat

Under dette diskussionspunkt vil jeg overveje, hvorvidt jeg kunne have opbygget min analyse på en anden måde.

Der er forskellige elementer i spil her, da jeg bl.a. har kunnet opstille selve rækkefølgen, og fokuspunkter ved hvert nummer anderledes. Jeg har kunnet lave analysen, så hvert nummer blev gennemgået en for en, eller gennemgået musikalsk materiale og tekstmæssigt materiale mere sammenholdt. Den første mulighed var sandsynligvis blevet udmattende for læseren i længden, og jeg tror dog at denne sidste mulighed havde været for uoverskuelig at læse sig igennem. Jeg kunne fx også have opdelt mine temaer i flere niveauer. Således kunne der være et tema til numre, der udviser stærke narrative kvaliteter, og et tema til numre der primært udviser at besidde et budskabsdrevet narrativ.

Dertil ville jeg kunnet have tilvalgt eller fravalgt numre. Havde jeg for eksempel arbejdet med resten af numrene på den officielle Spotify-afspilningsliste, kunne jeg have kvantificeret min empiri. På den måde ville jeg givetvis have endt med skemaoversigter som dem fundet i Dhaenens og Burgess' artikel nævnt i indledningen. De arbejdede med LGBT-temaer i forskellige Spotify-afspilningslister, både officielle og uofficielle, og lavede oversigter af, fx hvilke numre figurerede på forskellige lister hyppigst. De undersøgte også, hvordan størstedelen af numrene på den

pågældende liste passede ind i en idé om, hvad der konstituerer LGBT-musik. Min egen analyse kunne være struktureret således, at jeg gennem skemaer havde inddelt numrene efter generel stemning jf. stemningshjulet, tekstmæssige temaer, grove musikalsk stilistiske træk, eller oprindelseslandet af det pågældende band. Jeg kunne evt. også undersøge udgivelsesår, gentagelser af bands på én afspilningsliste, eller general bandimage og stil.

Alternativt kunne jeg have undersøgt den moderne queercore som en slags casestudy, med en videnskabsteoretisk forståelse baseret i fænomenologien. På den måde havde jeg givetvis arbejdet med den moderne queercore-genre i et mere omfattende perspektiv, med fokus på større helheder end musikalsk materiale og tekstmæssigt materiale.

Af de fire punktkarakteristikpunkter, Fatal har opstillet, og som jeg selv har anvendt i dette speciale, vil jeg kortvarigt kritisere den første: Instrumentation. Medmindre et band anvender instrumentation, der er uvant for punkmusikken, så er det første karakteristikpunkt relativt redundant. Det kunne have været et karakteristikpunkt, hvor man fx endvidere undersøgte hvilke instrument(er) er i fokus i det pågældende nummer. *Colors* er fx karakteriseret af en livlig bas med meget tonebevægelse, mens guitaren gentager den samme én takt lange rundgang, gennem begge vers. Man kunne også have undersøgt generelle karaktertræk for brug af de respektive instrumenter i numrene: Hvilken rolle har fx guitaren i nummeret X? Derved kunne man undersøge om der er en "korrekt" måde at spille musik på i queercore-genren.

### Valg af numre og rækkefølge

Jævnfør punkkarakteristikpunktet om instrumentation var det eneste nummer, som jeg specifikt beskrev under dette punkt i analysen, *CCCHOKEMEEE*, da der forekommer både keyboard og saxofon i dette nummer. Taget i betragtning, hvad punkmusik og queercore-musik kan handle om, er *CCCHOKEMEE* et besynderligt valg til en queercore-afspilningsliste. Jeg skrev kortvarigt med Danny Denial over instagram, fordi jeg bad om teksten til nummeret, eftersom jeg ikke kunne finde den andetsteds. Han nævnte selv, at *CCCHOKEMEE* var et underligt valg til at repræsentere queercore på en officiel afspilningsliste dedikeret til den genre. Han pointerede selv, at nummeret *White tears fake queers* (2020) fra samme album er både mere populært og direkte omhandler LGBT-oplevelsen i relation til musikudøvelse. Præcis hvad, der er årsagen til valget af *CCCHOKEMEE* fremfor *White tears fake queers*, er svært at afgøre. Jeg selv har tænkt, at det

måske er fordi den, der har valgt nummeret, har en idé om, at queer-personer indgår i seksuel afvigelse. Dette ville i denne kontekst indbefatte *ménage à trois* eller det at kvæle sin partner under samleje.

Det fik mig til at ville stille spørgsmålet om, hvorvidt nogle af sangvalgene forekom særlige, jf. tekstmæssige karakteristika for queercore-genren. Er fx *Colors* og *Garden* mærkelige sange at have som repræsentative for queercore-genren? De er begge meget opløftende, er ikke brugt til at kritisere noget specifikt, og omhandler ikke personlige oplevelser. Der findes tilpas med tilsvarende sange inden for bl.a. popmusikken.<sup>75</sup> Disse queercore-bands kunne godt være inspireret af opløftende numre fra populærmusikken, for så at have inkorporeret dem i deres egen genre. Derudover kan man lave en kobling mellem numre, som skal opløfte og forsikre lytteren i deres personlige styrke, med det sammenhold queerzines skabte før queercore-genren eksisterede. I afsnittet om historikken bag queercore blev det nævnt, at queerzines var til stede før queercore eksisterede, og disse 'zines ledte til, at genren blev oprettet. I især *Homocore* blev læserbrevssektionen brugt til at skabe et fællesskab gennem delte frustrationer på tværs af geografisk distance.

Som viderebygning på valg af numre kan man stille spørgsmålet om, hvor godt den officielle Spotify-afspilningsliste er repræsentativ for queercore-genren. Ud fra min egen for forståelse om queercore-genren vil jeg mene, at de fleste af numrene fungerer glimrende som repræsentative for en idé om queercore-genren. De eneste numre, jeg stadig ikke forstår inklusionen af, er *Garden*, *Cranes in the Sky*, og *CCCHOKEMEEE*. Det er i særdeleshed *Garden*, jeg ikke mener passer ind på listen, da dette nummer ift. de andre er specielt velproduceret, velsunget, velklingende, og generelt lyder meget glad. Det blev påpeget i indledningen, at queercore-genren til dels blev oprettet som reaktion på den, på daværende tidspunkt, kommercialiserede punkmusik. Jeg vil lave det postulat, at *Garden* er et eksempel på den nuværende kommercialiserede punkmusik.

Dertil kan man også spørge, om Spotify som firma ville være i stand til fx at videregive DIY-musik, eller om denne musik derved mister sin DIY-status. I teoriafsnittet blev det påpeget, at DIY-

---

<sup>75</sup> Christina Aguilera. "Beautiful." Stripped, RCA Records, 2002.; Katy Perry. "Firework." Teenage Dream, Capitol Records, 2010.; Lady Gaga. "Born This Way." Born This Way, Interscope Records, 2011.; Mariah Carey. "Hero." Music Box, Columbia Records, 1993.

musik er DIY grundet det, at det er lavet af DIY-musikere, og cirkuleres gennem DIY-praksisser. På den måde vil cirkulationen af musik med DIY-produktionskvaliteter på Spotify gøre, at musikken mister sine DIY-kvaliteter. Dette kunne evt. også lægge grundlag for videre undersøgelse af queercore-musikken, fundet i online steder der ikke er drevet af en større musikstreamingtjeneste. Muligvis ville den type queercore-musik fundet et sted væk fra større tjenester som Spotify være anderledes ang. et eller andet element.

Det blev nævnt i metodeafsnittet, at bl.a. rækkefølgen af numrene på den officielle Spotify queercore-afspilningsliste, er blevet ændret siden jeg først fandt listen. Hvad betyder forandringerne for hvordan listen fremstår? Det jeg er interesseret i er, at *Queer as in Fuck You* var det første nummer, lytteren blev præsenteret med, medmindre de brugte shuffle-funktionen. Det nummer udviser tydeligst direkte og konkret kritik af den amerikanske stat, bourgeois-LGBT-grupper, regnbuekapitalisme, o.a. Det er påfaldende, at et alment kapitalistisk firma som Spotify har valgt, på en måde, næsten at gemme nummeret væk igen. I skrivende stund er nummeret placeret som nr. 41 af i alt 80, så det er ca. midt på listen. Indtil videre er nummeret stadig på listen, og hvis Spotify ønskede det, kunne de fjerne nummeret igen.

### Vold og aggression

I analyseafsnittet vedrørende vold i det tekstmæssige materiale blandt min empiri skrev jeg, at jeg i mit diskussionsafsnit ville diskutere den potentielle årsag til tilstedeværelsen af vold i queercore-numre. Det er påfaldende, at den omvending af magtroller, der foregår i både *Sissy Fists* og *Targets of Men*, relaterer sig til voldsudøvelse. Dertil er det også den eneste omvending af magtroller, der findes i nogen af numrene. Skyldes det, at de mennesker, der skriver disse numre, oplever vold i deres hverdag? Begge numres fortællere oplever vold på steder, hvor de burde være i sikkerhed. I *Targets of Men* overfaldes fortælleren på gaden, og i *Sissy Fists* beskriver fortælleren, at de har oplevet vold i deres eget hjem. Er der tale om en slags imagebaseret element, der skal opretholdes? Er det fordi genren stammer fra den hardcore punkmusik, og vold, i en vis grad, hænger sammen med den type musik? Jeg har selv oplevet at være med til hardcore punkkoncerter, og den dans, der oftest udgør koncertdeltagerbevægelse, er aggressiv, og man kan nemt komme til skade. Jeg har også oplevet at hvis nogen vælter, så gør alle i den umiddelbare

nærhed, hvad de kan for at hjælpe den faldne op igen. I sådan et eksempel er der tale om performativ vold; det er ikke meningen koncertdeltagere skal komme slemt til skade.

Jeg tror personligt, der er tale om, at disse mennesker, der har lavet de to sange nævnt foroven, i en eller anden grad har oplevet vold, som de beskriver i deres narrativer. Men jeg tror også der er en indvirkning i, at vold er en fast del af hardcore punkmusik og dertilhørende koncerter.

### Brug af råb blandt kvindelige sangere

I mit teoriafsnit udlagde jeg et udsagn der lød på, at kvindelige punksangere ofte råber i deres musik, jf. Middleton (148). Dertil fremstillede jeg spørgsmålet, om det var en tendens, der kunne påvises gennem min empiri. Af de seks numre, hvor jeg med sikkerhed ved, at der er kvindelige forsangere, er det kun halvdelen af dem, hvor disse forsangere råber. Det kan altså konkluderes at det er korrekt, at kvindelige punksangere ofte råber, men det er lige så korrekt at de ikke gør. Er det ligeledes et slags imagebaseret element, at man som kvindelig sanger bruger råb som vokal virkemiddel? Hvad betyder det når kvinder råber i musik? Kan man anskue det at råbe som noget mænd oftest gør, og derfor har det en vis effekt når kvinder råber? Man kunne evt. forsøge at interviewe et queercore-band med en eller flere kvinder som bandmedlemmer, der også bruger råb som vokal virkemiddel.

## Konklusion

I dette speciale har jeg undersøgt empiri bestående af 13 stykker musik, der skulle agere repræsentative for den moderne queercore-genre. Jeg har indsamlet denne empiri gennem en metode, beskrevet i metodeafsnittet, med henblik på, at finde ud af hvilke narrativer er til stede blandt de 13 stykker musik.

Der er forskellige narrativer og emner til stede blandt de udvalgte numre. Visse numre indbefatter emner der omhandler kønsidentitet, nonbinærhed, kritik mod den amerikanske stat og regnbuekapitalisme, vold, benægtelse af personlig sorg, depression, misbrug, og et seksuelt forhold bestående af tre personer. Den moderne queercore-genre kan forstås som at indbefatte mange forskellige emner, og det er muligt at dette sænker niveauet af særegenhed for genren. Logikken

her beror på at eftersom genren deler emner som eksisterer i mange andre genre, så er disse emner ikke unikke for queercore-genren.

Derudover ønskede jeg også at finde ud af, hvorledes disse tekstmæssige narrativer blev understøttet af musikalske virkemidler. Langt de fleste af numrene kan på en eller anden måde sige, at anvende musikalske virkemidler til understøttelse af det tekstmæssige materiale. Det er ikke samtlige numre, hvor det er muligt at fremfinde lige klare og specifikt udvalgte eksempler på understøttende musikalske virkemidler i skabelsen af et narrativ. Alle numrene besidder utvivlsomt et narrativ, eftersom narrativer eksisterer i alting mennesker forstår; hvad end vi skaber narrativer for at forklare os selv noget, eller vi læser os frem til en mening i et udsagn.

Videre undersøgelse kan bestå af de resterende numre på den officielle Spotify queercore-afspilningsliste, fx gennem en kvalitativ metode, hvor empiri kvantificeres, med henblik på forskellige grupperingsmuligheder. Derudover er et andet forslag til videre undersøgelse et, hvor man kunne foretage sig en undersøgelse af hvad andre, personlige og uofficielle, Spotify-queercore-afspilningslister kan kendetegnes ved, jf. den officielle afspilningsliste. Derved kunne man fx undersøge hvorledes DIY-aspekter fungerer i en sådan kontekst, fjernet fra en kommerciel, alment kapitalistisk musikstreaminghjemmeside.

## Litteraturliste

- Against Me!. "I Was a Teenage Anarchist." *White Crosses*, Total Treble, 2010. *Spotify*, <https://open.spotify.com/album/5VLEp4UIDklowATwaveKUQ>.
- Bad Brains. "Banned in D.C." *Rock for Light*, Passport Records, 1983. *YouTube*, [https://www.youtube.com/watch?v=gnWKhq8I\\_5c](https://www.youtube.com/watch?v=gnWKhq8I_5c).
- Bal, Mieke. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto: U of Toronto P, 1997.
- Big Joanie. "Cranes in the Sky." *Cranes in the Sky*, Third Man Records, LLC, 2020. *Spotify*, <https://open.spotify.com/album/1ORpSxBLxcFtDKO3M1cetG>.
- Borlagdan, Joseph. "Chapter Ten. The Paradox Of 'Do-It-Yourself' In Unpopular Music." *Philosophical and Cultural Theories of Music*, vol. 8, 2010, pp. 175–99, doi:10.1163/ej.9789004184343.i-316.36
- Bonde, Lars-Ole. 2011. Musik og menneske: introduktion til musikpsykologi. København: Samfundslitteratur.
- Braun, Virginia, og Victoria Clarke. "Using Thematic Analysis in Psychology." *Qualitative Research in Psychology*, vol. 3, no. 2, Taylor & Francis Group, 2006, pp. 77–101, doi:10.1191/1478088706qp063oa.
- Bruner, Jerome. "The Narrative Construction of Reality." *Critical Inquiry*, vol. 18, no. 1, University of Chicago Press, 1991, pp. 1–21, doi:10.1086/448619.
- Chatman, Seymour. *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca, NY: Cornell UP, 1990.
- Christina Aguilera. "Beautiful." *Stripped*, RCA Records, 2002.
- Cichocki, Mark. "How HAART (Highly Active Antiretroviral Therapy) Works". *Verywellhealth*, <https://www.verywellhealth.com/haart-highly-active-antiretroviral-therapy-48967>. Adgang opnået 29. april 2021.
- Danny Denial. "CCCHOKEMEEE." *Fuck Danny Denial*, Cruisin Records, 2020. *Spotify*, <https://open.spotify.com/album/0iJ5e19OUZmJH8ywlj5NLR>.
- Danny Denial. "White tears fake queers." *Fuck Danny Denial*, Cruisin Records, 2020. *Bandcamp*, <https://dannydenial.bandcamp.com/>.
- Dead Kennedys. "Holiday in Cambodia". *Fresh Fruit for Rotting Vegetables*, Alternative Tentacles, 1980. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=-KTsXHXMkJA>.



Dechaine, D. Robert. "Mapping subversion: Queercore Music's Playful Discourse of Resistance." *Popular Music and Society* 21, no. 4, 1997, pp. 7–37.

<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03007769708591686>.

*Dog Park Dissidents*. <https://dogparkdissidents.com>. Hentet 26. april 2021.

Dog Park Dissidents. "Queer as in Fuck You." *Queer as in Fuck You*, Nerd Cave Recordings, 2017. *Spotify*, <https://open.spotify.com/album/5MIL2AG4kJv285AOfAUCcr>.

Dog Park Dissidents. "Rev Your Motor." *High Risk Homosexual Behavior*, Nerd Cave Recordings, 2019. *Spotify*, <https://open.spotify.com/album/6uTcZlIYH8rpuk5wlvPR3C>.

Dream Nails. "Corporate Realness." *Corporate Realness*, Alcopop! Records, 2019. *Spotify*, <https://open.spotify.com/album/2nl8NyeyK6xdWj9kuGJOe9>.

*Dream Nails*. <https://dreamnails.bandcamp.com/>. Adgang opnået 29. April 2021.

Du Plessis, Michael, og Kathleen Chapman. "Queercore: The Distinct Identities of Subculture." *College Literature* 24, no. 1, 1997, pp. 45-58. [www.jstor.org/stable/25099625](http://www.jstor.org/stable/25099625).

Dunn, Kevin. "'If It Ain't Cheap, It Ain't Punk': Walter Benjamin's Progressive Cultural Production and DIY Punk Record Labels." *Journal of Popular Music Studies*, vol. 24, no. 2, Blackwell Publishing Ltd, 2012, pp. 217–37, doi:10.1111/j.1533-1598.2012.01326.x.

Exall, Maria. "Resisting the Rise of Pink Capitalism." *The Morning Star*, 25. juni, 2015, <https://web.archive.org/web/20160302140229/http://www.morningstaronline.co.uk/a-6d97-Resisting-the-rise-of-pink-capitalism>.

Fatal, Rob. "Lezbophobia and Blame the Victim: Deciphering the Narratives of Lesbian Punk Rock." *Women's Studies* 41, no. 2, March 1, 2012, pp. 158–174. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/00497878.2012.636338>.

Fenster, Mark. "Queer Punk Fanzines: Identity, Community, and The Articulation of Homosexuality and Hardcore." *Journal of Communication Inquiry*, vol. 17, no. 1, Sage Publications, 1993, pp. 73–94, doi:10.1177/019685999301700105.

Forrest Flowers. "Unclear." *Dumpster Diving*, Float Rock Records, 2019. *Spotify*, <https://open.spotify.com/album/3fAul5QlrJzaynv29yPDy7>.

G.L.O.S.S. "Targets of Men." *Demo 2015*, Sabotage Records, 2015. *Spotify*, <https://open.spotify.com/album/2v3FQ4S6xMKm9YL0JapDKl>.

Griffin, Naomi. "Gendered Performance and Performing Gender in the DIY Punk and Hardcore Music Scene." *Journal of International Women's Studies*, vol. 13, no. 2, Bridgewater State College, 2012.

Herman, David, et al. *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. The Ohio State University Press, 2012.

Holloway, Immy, og Les Todres. "The Status of Method: Flexibility, Consistency and Coherence." *Qualitative Research*, vol. 3, no. 3, SAGE Publications, 2003, pp. 345–57, doi:10.1177/1468794103033004.

Katy Perry. "Firework." *Teenage Dream*, Capitol Records, 2010.

Kivy, Peter. "Feeling the Musical Emotions." *The British Journal of Aesthetics*, vol. 39, no. 1, Oxford University Press, 1999, pp. 1–13, doi:10.1093/bjaesthetics/39.1.1.

Lady Gaga. "Born This Way." *Born This Way*, Interscope Records, 2011.

Laing, Dave. *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Philadelphia, Open UP, 1985.

Le Tigre. "Deceptacon." *Le Tigre*, Mr. Lady, 1999. *Spotify*, <https://open.spotify.com/album/0dSSZGzoukzrFBnG07J45i>.

Leitch, Thomas M. *What Stories Are: Narrative Theory and Interpretation*. University Park: The Pennsylvania State UP, 1986.

LIINES. "On and On." *On and On*, LIINES, 2019. *Spotify*, <https://open.spotify.com/album/7sdELPhbcOvJPissfoXr7S>.

Lobenfeld, Claire. "Olympia D.I.Y. band G.L.O.S.S. turns down deal with iconic punk label Epitaph." *Fact Magazine*, <https://www.factmag.com/2016/09/12/gloss-turns-down-epitaph-deal/>. Adgang opnået 28. maj 2021.

Mariah Carey. "Hero." *Music Box*, Columbia Records, 1993.

Meet Me @ the Altar. "Garden." *Garden*, Fueled By Ramen, LLC, 2020. *Spotify*, <https://open.spotify.com/album/7z7oHIPniqVIRGhU5Ai1a>.

Myhre, James og Dennis Sifris. "A History of HIV/AIDS." *Verywellhealth*, <https://www.verywellhealth.com/hiv-aids-history-4014461>. Hentet 29. April 2021.

Queen Zee. "Sissy Fists." *Queen Zee*, Sasstone Records, 2019. *Spotify*, <https://open.spotify.com/album/63Rggji5w5RZEJt262Spr>.

"Queen Zee - Sissy Fists (Live on KEXP)." *YouTube*, uploaded af KEXP, 7. maj 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=CZDX7dAoCdA>.

*Queercore Playlist*. *Spotify*, <https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DXa3ll4rE48Mv>. Adgang opnået 1. marts, 2021.

Rowland, Robert C., og Robert Strain. "Social Function, Polysemy and Narrative-Dramatic Form: A Case Study of Do the Right Thing." *Communication Quarterly*, vol. 42, no. 3, Taylor & Francis Group, 1994, pp. 213–28, doi:10.1080/01463379409369930.

Royal Brat. "Snowball." *Eyesore*, Moniker Records, 2018. *Spotify*, <https://open.spotify.com/album/17ayOXluk76ZIBqAtyCk4g>.

Sabin, Roger. *Punk Rock: So What?* London, Routledge, 1999.

"See Laura Jane Grace and Transgender-Fronted Band Spook School Meet", *YouTube*, uploaded af Rolling Stone, 23. juli 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=38icQ6P16gl>

Sellnow, Deanna, og Timothy Sellnow. "The 'Illusion of Life' Rhetorical Perspective: An Integrated Approach to the Study of Music as Communication." *Critical Studies in Media Communication*, vol. 18, no. 4, Taylor & Francis Group, 2001, pp. 395–415, doi:10.1080/07393180128090.

Shannon, Deric, et al. "Queer Anarchism." *International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences*, vol. 19, 2015, pp. 747–51.

Skunk Anansie. "Intellectualise My Blackness." *Paranoid & Sunburnt*, One Little Independent Records, 1995.

Sleater-Kinney. "I Wanna Be Your Joey Ramone." *Call the Doctor*, Chainsaw Records, 1996. *Spotify*, <https://open.spotify.com/album/3ULIRcAOMyaT6K4glhX8aJ>.

"Solange – Cranes in the Sky." *Song Exploder*, 16. januar 2017, <https://songexploder.net/solange>.

Stephenson, Nate. "The Spook School – Binary." *YouTube*, 28. september 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=pNkxOOIDcCQ>.

Taylor, Jodie, et al. *Playing It Queer: Understanding Queer Gender, Sexual and Musical Praxis in a 'New' Musicological Context*. 2009. Queensland Conservatorium of Music, Ph.d.-afhandling.

Taylor, Jodie. "Scenes and Sexualities: Queerly Reframing the Music Scenes Perspective." *Continuum* (Mount Lawley, W.A.), vol. 26, no. 1, Informa UK Limited, 2012, pp. 143–56, doi:10.1080/10304312.2011.538471.

*The Band Explains: Dream Nails - 'Corporate Realness'*. <https://whenthehornblows.com/content/2019/10/15/the-band-explains-dream-nails-corporate-realness>. Adgang opnået 30. april 2021.

"The Cost of Coming Out: LGBT Youth Homelessness." *Lesley University*, <https://lesley.edu/article/the-cost-of-coming-out-lgbt-youth-homelessness>.

The Groans. "Colors." *Earth Dweller*, Get Better Records, 2019. *Spotify*, <https://open.spotify.com/album/5jQdPuwpQCFCO0fltBB63>.

The Spook School. "Binary." *Try to Be Hopeful*, Fortuna Pop!, 2015. *Spotify*, <https://open.spotify.com/album/0ooSpzz4zOyP9nKI02dDye>.

Pansy Division. "Fem in a Black Leather Jacket." *Undressed*, Lookout! Records, 1993.

Peaches. "Boys Wanna Be Her." *Impeach My Bush*, XL Recordings Ltd, 2006. *Spotify*, <https://open.spotify.com/album/386sXDRSDDUQsOPVIHUyHA>.

Potter, Jonathan, og Margaret Wetherell. *Discourse and social psychology: Beyond attitudes and behaviour*. London: Sage, 1987.

Vanshika, and Varnika Kalani. "MARKET TRENDS AND TREPIDATIONS: A STUDY ON RAINBOW CAPITALISM IN INDIA." *Int. j. of Social Science and Economic Research*, vol. 5, no. 5, May 2020, pp. 1339-1345, [ijsser.org/more2020.php?id=92](http://ijsser.org/more2020.php?id=92).

Vásquez, Perry. "The Gates of Heck." *Perry Vasquez*, <http://www.perryvasquez.com/gates-of-heck>. Adgang opnået 28. maj 2021.

Widdicombe, S., & Wooffitt, R. *The Language of Youth Subcultures: Social Identity in Action*. London: Harvester Wheatsheaf, 1995.

Worriers. "They / Them / Theirs." *Imaginary Life*, Don Giovanni Records, 2015. *Spotify*, <https://open.spotify.com/album/4Yb6CXNP2OjaRvPHLNVZfr>.

WORRIERS. Worriers, <https://www.worriersmusic.com/>. Adgang opnået 1. juni, 2021.

Young, Michael, R. "Story and Discourse: A Bipartite Model of Narrative Generation in Virtual Worlds." *Interaction Studies*, 2007, pp. 177–208.