

MASTEROPPGAVE

Emnekode: MUS5015

Navn på kandidat: Elise Skjervagen

Vokalarrangering i en populærmusikalsk kontekst

Vocal arrangements in context of popular music

Dato: 15.05.2018

Totalt antall sider m/forside: 47

SAMMENDRAG

Denne teksten vil drøfte, analysere og reflektere over eget arbeid i studio, med arrangering av flerstemt vokal i egne populærmusikalske komposisjoner som hovedfokus. Oppgaven vil vise ulike vinklinger på hvordan en slik arrangering av koring i studio kan gjøres, og hvordan korstemmene kan plasseres i musikkproduksjonens mikseprosess.

Som metode har feltarbeid og musikkvitenskapelige autoetnografiske perspektiver gjennom en fenomenologisk hermeneutisk tilnærming vært sentralt. Allan Moores «soundbox» brukes som et verktøy for analyse av arbeid med arrangeringa. Oppgaven henter empiri fra litteratur, nettsider og artikler, og er også basert på egne komposisjoner og erfaringer fra feltet.

Arbeidet med masteroppgaven har resultert i et supplement for musikere som arbeider innenfor arrangering av korstemmer i en populærmusikalsk kontekst, og kan ikke sees på som en helhetlig oversikt over hvordan arrangering av kor i en sådan kontekst skal gjøres.

ABSTRACT

This master thesis's will discuss my experience working with arrangement of backing vocals in popular music using studio as a workplace. I will try to show different ways such work with backing vocals in studio can be done. The positioning of backing vocals in the music production and the mixing prosess will be given some focus.

My methods will be auto-ethnic perspectives. The work and prosess has an phenomenological hermeneutical approach. Allan Moore's «soundbox» is used as a tool for analysing the arrangements. The thesis is based on empirical literature, websites and articles, and is also based on own compositions and experiences from the field.

The result can be seen as an addition for musicians working with backing vocals in a popular music context. It should not be seen as a comprehensive overview of how the arrangement of vocals in such a context has to be done, but rather a suggestion.

FORORD

Etter at jeg ordnet meg et lite hjemmestudio ble det brukt mange flere timer i døgnet til å arbeide ut nye musikalske idéer. Det kan gå flere timer der jeg glemmer å spise og drikke, - du vet når du blir sugd inn i en verden av inspirasjon og du glemmer tid og rom. Med alle disse timene kom denne fascinasjonen for arrangering av korstemmer, spesielt med bruk av innspilling i studio som et av verktøyene. De senere årene har vokalarrangementet i egne låter i en populærmusikalsk kontekst blitt et stadig større interessefelt for meg, og jeg så meg derfor nødt til å arbeide videre med dette som opptar så stor del av mitt arbeid akkurat nå.

Når tanken om tematikken formet seg i mitt hode, startet jeg med å kartlegge områdets tidligere arbeid. Jeg har selv en opplevelse av at det er lite fokus på dette feltet i opplæring både gjennom musikklinja på videregående skole, vokallinje på folkehøgskole og musikkutdanning på Universitet. Flerstemthet er ofte framstilt i utdanning i ulike bisetninger eller i sammenheng med den tradisjonelle satslæren innenfor klassisk musikk.

Arrangementsteknikker av korstemmer innenfor populærmusikken er et stort område det fokuseres lite på, selv om den omfatter en stor og viktig del av sangerens instrument og ofte er et uunnværlig element i mye av populærmusikken i dag. Jeg mener derfor at det trengs en mer teoretisk og vitenskapelig tekst på dette området.

Jeg vil takke veileder Roy Waade for på alvor å ha tatt seg tid til veiledning på null komma niks når jeg har tatt kontakt. I tillegg vil jeg takke mine medstudenter for viktige refleksjoner, backing og interessante samtaler gjennom arbeidet. Til slutt vil jeg takke min samboer som jeg har sittet utallige timer sammen med og skrevet på masteroppgave som vi begge to nå har levert.

Elise Skjervagen

Levanger, mai 2018.

INNHALDSFORTEGNELSE

1. INNLEDNING	4
1.1. BAKGRUNN	4
1.2. PROBLEMSTILLING	6
1.3. AVGRENSNING	6
1.4. STRUKTUR	8
2. METODE	8
2.1. AUTOETNOGRAFI	10
2.2. FENOMENOLOGI	12
2.3. HERMENEUTIKK	12
2.4. FENOMENOLOGISK HERMENEUTIKK	13
3. TEORI	14
3.1. TEORI OMKRING ARRANGERING	14
3.2. TEORI OMKRING PRODUKSJON	15
3.2.1. Allan Moores soundbox	16
4. FORSKNINGSPROSESSEN	17
4.1. FØRSTE STEG: KOMPONERING OG INNSPILLING	18
4.2. ANDRE STEG: ARRANGERING AV KORSTEMMER	19
4.3. TREDJE STEG: ANALYSE AV MATERIALET	22
5. KORARRANGEMENTSTEKNIKKER I LÅTA «CATALYST»	23
5.1. DUBBING	24
5.1.1. Dubbing av leadvokal	25
5.1.2. Oktavdub	26
5.1.3. Dub av understemme	27
5.2. TRADISJONELL TOSTEMT	27
5.2.1 Understemme	28
5.3. TRADISJONELL TRESTEMT	29
5.3. LIGGESTEMMER	30
5.4. MOTFRASER	31
5.5. SOM RYTMISK MOTSVAR	32
6. TIL SAMMENLIGNING: LÅTA «COPPER VEIL»	34
7. PRODUKSJONSMESSIGE VALG I LÅTA «CATALYST»	36
7.1. PANORERING	37
7.2. EQING	38
7.3. REVERB	39
7.4. DELAY	40
7.5. ANALYSE AV KORARRANGEMENTETS PLASSERING	40
8. SAMMENFATNING OG DRØFTING	42
9. AVSLUTNING	44
10. LITTERATUR	45

1. INNLEDNING

«My number one rule as an arranger, as a musician, but most of all as a person is to make sure you're accompanying the lyric. It's the trick. It's the whole trick! Crawl into the lyric as a human being. Start there and it will tell you how to arrange the song.»

(Barry Manilow sitert i Niles, 2014, s. 276).

Denne teksten vil drøfte, analysere og reflektere over eget arbeid i studio, med arrangering av vokal i egne populærmusikklåter som hovedfokus. Oppgaven vil vise ulike vinklinger på hvordan en slik arrangering av koring både i og utenfor studio kan gjøres, og hvordan korstemmene kan plasseres i musikkproduksjonens mikseprosess.

Som metode vil feltarbeid og musikkvitenskapelige autoetnografiske perspektiver gjennom en fenomenologisk hermeneutisk tilnærming være sentralt. Det drøftes videre hvordan Allan Moores teori om ulike sjikt i låta og tanken om en soundbox kan brukes som et verktøy for analyse av musikalske elementer i ei låt. Oppgaven henter empiri fra litteratur, nettsider og artikler, og er også basert på egne komposisjoner og erfaringer fra feltet.

1.1. BAKGRUNN

Å arrangere ut korstemmer til ei låt kan tilføre et nytt dybdeperspektiv i en lydproduksjon eller i livesammenheng (Huff, 2013). Stemmen er naturlig og ligger oss alle veldig nært. Store deler av kommunikasjonen mellom oss mennesker skjer gjennom ord. Å forsterke uttrykket i ei låt med ord gjennom stemmen kan for noen bidra til et større kommunikativt aspekt i låta, samtidig som det fordi stemmen er noe vi forbinder med formidling i stor grad kan bevege oss emosjonelt (Welch, 2005).

Jeg har lenge hatt en stor fascinasjon for artister og band som i sine produksjoner løfter låtene gjennom kreativt arrangerte koring. Mine største inspirasjoner de siste årene kan regnes å være Highasakite, Susanne Sundfør og Jarle Bernhoft. De har virkelig åpnet øynene mine for i hvor stor grad arrangering og produsering av koring kan være med å utvikle ei låt. Etter at jeg gjennom studiet musikkproduksjon var på et foredrag med noen av produsentene til

Higashakite, Kåre Vestrheim og Mike Hartung, der de fortalte hvordan de sammen med vokalisten Ingrid Helene Håvik arbeidet med vokal i studio, har jeg blitt enda mer inspirert. Jeg har prøvd ut mange forskjellige teknikker som jeg ønsker å gå enda dypere inn i gjennom mitt masterprosjekt. Jeg har i de senere årene skrevet mange egne låter, hvor arrangering av vokal for å støtte opp leadvokalen og uttrykket i låta, har blitt en stadig viktigere del av mine komposisjoner. Etter at jeg ordnet meg et lite hjemmestudio, har det blitt mange morsomme timer med utprøvinger og lek. Den siste tiden har jeg eksperimentert en del med hvordan koringene kan tilføre et eget uttrykk til låta gjennom utprøving av ulike klangfarger, tekstsetting og så videre. Hvordan koringene kan forsterke deler av teksten er en viktig del av mitt arbeid. I tillegg til innspilling i hjemmestudio, har jeg også tilpasset korarrangementene slik at jeg har kunnet bruke de live på konsert med korister.

I mitt arbeid med arrangering av korstemmer i egne låter i studio, har jeg ofte forsøkt å finne inspirasjon ved å lete frem en form for oversikt over idéer på hvordan en slik arrangering kan gjøres. Dette ser ikke ut til å finnes flust med litteratur på, og det har derfor vokst seg frem et sterkere ønske om å kunne si noe om dette emnet ut fra egne erfaringer gjort på området til nå. Det virker ikke som om litteraturen på sangstemmen i en populærmusikalsk sammenheng fokuserer noe særlig på dette med korstemmer. Ofte nevnes det i bisetninger, men ingen som jeg har funnet har skrevet spesifikt om dette med å være korist og det å arrangere ut korstemmer i en populærmusikalsk kontekst. Dette gjør at jeg i større grad får motivasjon for å legitimere denne måten å instrumentere på. Ofte kan man høre instrumentalister som sier at «det er da bare å legge på en stemme. Syng en ters over eller under så har du det». Koringer har så mye mer ved seg, og det krever mange timers øving og presisjon for å kunne utføre gode koringer i en musikalsk sammenheng (Kruse, 1978). Rytmask presisjon, presis artikulasjon i forhold til leadvokalen, intonasjon, uttrykk gjennom valg av klang og dynamisk variasjon, er bare noen av kompetansene en skal ha som korist (Kiang, 2013). Jeg har mye igjen å lære, og har et ønske om at denne oppgaven kan bidra til at jeg selv kan erkjenne ny kunnskap.

1.2. PROBLEMSTILLING

«All læring starter med undring. Den som ikke stiller spørsmål, vil heller ikke starte en søking etter svar. Grunnlaget for alle typer undersøkelser - vitenskapelige som mer hverdagslige - er at man har en problemstilling (...). Det er problemstillingen - spørsmålet - som skaper fokus, og som i stor grad bestemmer hva som skal bli undersøkt, og hva som ikke skal bli undersøkt. Problemstillingen er altså en avgrensning, noe som er nødvendig for i det hele tatt å kunne gjennomføre en fornuftig, avgrenset undersøkelse.» (Postholm og Jacobsen, 2016, s. 25).

De fleste problemstillinger kan knyttes til tidligere arbeid, noe den også vil gjøre i min oppgave. Arven og tradisjonen fra tidligere arbeid med arrangering av korstemmer i populærmusikkulturen vil ligge som grunnmur for prosjektet mitt, da jeg har hentet inspirasjon og opparbeidet meg en kunnskap gjennom lytting, analyse og utføring av andres verk. Problemstillinga mi er formulert slik:

Hva kjennetegner vokalarrangementene i noen av mine komposisjoner gjort i lydstudio?

Gjennom problemstillinga har jeg et mål om å kunne si noe spesifikt om arrangeringsteknikkene som er benyttet i låta Catalyst. I tillegg vil jeg sette disse i en større sammenheng der jeg ønsker å hente ut essensen og noen karakteristiske trekk ved mine korarrangement generelt, og vil derfor dra inn låta Copper Veil til sammenligning. Samtidig ønsker jeg at disse arrangeringsteknikkene skal kunne sees i lys av valg man tar i produksjonen av vokalarrangementet i studio.

1.3. AVGRENSNING

Å skrive om arrangering av korstemmer og deres funksjon er et stort tema og åpner opp for mange interessante vinklinger omkring emnet. Jeg har vært nødt til å avgrense oppgaven med tanke på oppgavestørrelse, og har derfor valgt bort noen elementer som kunne ha vært interessante og tatt med. Mange ganger gjennom prosessen har jeg måtte fjerne mye av små digresjoner som har oppstått underveis for at ikke oppgaven skal flyte fritt. Det er heller ikke ønskelig å komme opp med så mange forskjellige arrangeringsteknikker som mulig, men

heller å kunne gå dypt inn i noen og beskrive hvordan disse kan gjøres, og hva disse korstemmene gjør med uttrykket i låta. Tidlig i prosessen tenkte jeg å ta utgangspunkt i flere låter, men havnet til slutt på at det var nok å ha hovedfokus på ei låt og heller bruke ei annen låt til sammenligning. Dette for å sette tydelige rammer for oppgaven min og for å kunne arbeide godt med disse. De historiske aspektene omkring arrangering av vokal og produksjon i studio hadde også vært interessante å dra inn, men dette er store felt som hadde krevd svært grundige skildringer som jeg ikke har sett meg plass til å ta med.

Når det gjelder låtbeskrivelse har jeg bevisst valgt å ikke gå inn på en sjangerdiskusjon i oppgaven. Jeg velger heller å bruke det overordnede begrepet populærmusikk for å beskrive hvilken kultur jeg mener arbeidet mitt står relevant til. Dette handler om mange ting, men mest av alt at det for leseren og lytteren av denne oppgaven gjerne vil være mer oppklarende å lytte til de vedlagte lydfilene enn å lese seg frem til hvilken sjanger arbeidet dreier seg rundt. En annen grunn er at jeg har som mål at oppgaven kan brukes som inspirasjon til arbeid med andre typer låter og sjangre enn det låtene jeg har valgt å legge til grunn representerer, og en slik sjangerdiskusjon ville dermed vært mindre relevant.

Arbeidet med innøvinga og komponeringa av låtene i øvingsrommet har vært en stor del av arbeidet. Denne prosessen hadde vært nok til å skrive en hel oppgave i seg selv, men vil ikke være fokus her da det er mindre relevant med tanke på problemstillinga jeg har valgt.

I tillegg til innøvingprosessen har også studioinnspillinga med bandet og prosessen omkring den vært en stor del. Det oppstår enormt mange interessante problemstillinger og utfordringer i et slikt arbeid, og mye av det kunne blitt dratt fram som store deler av teksten her også. Likevel har jeg valgt å ikke gå dypt inn på dette, grunnet fokusområde og av hensyn til plass. Studioinnspillinga med bandet er likevel grunnlag for det videre arbeidet som er gjort, selv om den ikke blir beskrevet i detalj.

1.4. STRUKTUR

Når det gjelder det tekstlige i oppgaven har jeg valgt å strukturere den på følgende vis: først vil jeg komme med en beskrivelse av benyttet metode, slik at det er tydelig hvilke forskningsbriller jeg har hatt på gjennom arbeidet. Her vil autoetnografisk feltarbeid gjennom en fenomenologisk hermeneutisk tilnærming være sentralt. Deretter vil jeg gi en kort skissering av noen relevante teorier som benyttes videre for å drøfte oppgavens problemstilling. Spesielt vil Allan Moores teori og analyseverktøyet «soundbox» bli dratt fram. Videre følger en beskrivelse av forskningsprosessen, der jeg tar for meg tre steg jeg har valgt å fokusere på: komponering og innspilling, arrangering av korstemmer og analyse av materialet. Deretter vil jeg komme inn på et kapittel som omhandler oppgavens hovedfokus; arrangeringsteknikker for korstemmer i egne låter. I dette kapitlet vil jeg systematisk gå inn på ulike arrangeringsteknikker som er brukt i låta Catalyst. Så vil jeg dra fram låta Copper Veil for å sammenligne mine funn. For å gi et inntrykk av hva som er gjort med tanke på uttrykket, vil dette kapitlet bli etterfulgt av en del som omhandler produksjonsmessige valg som kan dukke opp i arbeid med arrangering og ferdigstilling av et korarrangement i studio med fokus på låta Catalyst. Oppgaven avsluttes med en sammenfatning og drøfting av arbeidet og de funn jeg sitter igjen med etter endt arbeid.

2. METODE

Mitt masterprosjekt vil metodisk inneholde et *autoetnografisk feltarbeid* der jeg som forsker har fokus på å studere, tolke og analysere eget arbeid (Baarts, 2010). Feltarbeid som forskningsmetode innenfor musikk handler både om å observere og samle inn musikk, men også om å erfare og forstå musikken.

Tradisjonen for etnografisk feltarbeid fokuserer på at musikalske kulturer og fenomener blir studert fra innsiden i forskningsprosessen. Det vil si at man går inn i hvordan de som står bak musikken selv tenker, og ikke bare ser på kulturen med øyne utenfra (Ruud, 2016).

Etnomusikologen Bruno Nettl framhever feltarbeidet som en viktig del av arbeidet til etnomusikologen, og har beskrevet to perspektiver innenfor feltarbeid; emisk og etisk. Også han mener det er sentralt å gå inn i feltarbeid med et emisk perspektiv, der den musikalske

kulturen man går inn i beskrives slik at medlemmene av kulturen kjenner seg igjen i beskrivelsen. Gjennom det etiske perspektiv er det forskerens utenforstående observasjoner, tolkninger og klassifisering som er det sentrale. Nettl framhever betydningen av å forene disse to perspektivene i sitt feltarbeid. På den måten kan man kombinere en forståelse fra innsiden med et blikk fra utsiden som kan sette forståelsen fra innsiden i perspektiv (Nettl, 2005). Dette har jeg sett relevant opp i mot mitt arbeid, da det å skulle forske på egen praksis er ei utfordring fordi du alltid må ha et perspektiv utenfra når du arbeider, selv om du har vært i arbeidet selv. Hvis man ikke klarer å se arbeidet sitt utenfra vil det være vanskelig å gjøre en konstruktiv og objektiv analyse som gir ulike perspektiver og vinklinger av et tema.

I tillegg til de ulike perspektivene innenfor feltarbeid, har Nettl også beskrevet noen fellestrekk for de som driver etnomusikologisk forskning. For det første beskriver han behovet for feltarbeidet som metode for forståelse av kulturer og fenomener. For det andre beskriver han etnomusikologenes ønske om å finne noen universelle likhetstrekk ved musikalske fenomener. Han framhever likevel viktigheten av å beskrive og drøfte de forskjellige musikkulturene på ulikt vis, fordi alle de ulike kulturene må forstås som noe egenartet. Å gå inn i et felt med en bevissthet omkring hvilke forutsetninger og utgangspunkt man tolker ut fra er en nødvendighet. Musikken er et kulturprodukt som må sees i sammenheng med kulturen omkring den. For det tredje mener Nettl at etnomusikologer er enige om at musikk kan tilføres en større forståelse gjennom en skriftlig beskrivelse eller analyse. I tillegg til disse fellestrekkene, framheves også prosessene av betydning (Nettl, 2005).

Bakgrunnen for valg av metode i mitt masterprosjekt ligger i utgangspunktet allerede i problemstillinga mi. Jeg skal ut i feltet, dog i mitt eget felt, for å studere fenomenene innenfor det arbeidet som er gjort innenfor arrangering av koringer. Drøftingene og fortolkningen skal i tillegg til en musikalsk framstilling også suppleres med en skriftlig framstilling og analyse av materialet og prosessen. Bakgrunnen for arbeidet ligger i et ønske om å øke egen teoretiske og praktiske bevissthet, og samtidig kunne skape en forståelse som kan ha en supplerende nyttefunksjon for andre som arbeider innenfor samme felt. Teksten skal altså ikke sees på som en fullstendig oversikt over arrangeringsteknikker, men heller som et supplement som kan øke

basen av idéer og kunnskap. Selv om arbeidet gjøres rundt egen låt, er det et mål at konklusjonen drøftingene kommer fram til vil være noe generaliserende og dermed kunne benyttes også i andre låter.

Det finnes mange utfordringer ved å skulle gå inn i eget arbeid (Collins, 2010). Teksten er bygget opp rundt egen praksis, og den kan dermed stå i fare for å ligne en logg eller et dagbokskriv, særlig hvis det etiske perspektivet er fraværende i arbeidet. Sosiologen Pierre Bourdieu, som har utviklet empiri med bakgrunn i sine egne erfaringer og selvbiografi, understreker viktigheten av å kanalisere innsikt fra egne erfaringer over i en selvbevisst teorirefleksjon (Wilken, 2008). Målet med denne masteroppgaven vil altså ikke være å komme med personlige beretninger fra eget felt, selv om det noen steder vil være naturlig å gå inn på hvordan prosessen har foregått. Mer viktig er det at disse erfaringene fører til en form for kunnskap som kan benyttes av andre. Studiet vil altså være et *autoetnografisk* studie, der jeg som forsker observerer, reflekterer og undersøker eget arbeid, med mål om å sammenfatte en kunnskap og forståelse som kan være nyttig for andre musikere som arbeider innenfor samme felt (Baarts, 2010).

2.1. AUTOETNOGRAFI

Autoetnografi har sitt utspring fra den etnografiske metoden. Det er en kvalitativ forskningsmetode der forskeren tar utgangspunkt i sitt personlige liv og sine personlige erfaringer. At forskeren har en nærhet til forskningsfeltet kan sees på som en ressurs så fremst at forskeren klarer å forholde seg refleksivt til egne erfaringer. Disse personlige erfaringene blir grunnlag for en mer generaliserende tanke som andre i arbeid innenfor samme felt kan ha nytte av. Auto betyr «selv», og metoden åpner opp for at forskeren gjør seg selv til gjenstand for refleksjon. Etno betyr «kultur», mens «grafi» henviser til den vitenskapelige prosessen i transformasjonen fra personlige erfaringer til vitenskapelig kunnskap (Baarts, 2010).

Masteroppgaven har et mål om å kunne transformere de personlige erfaringene innenfor korarrangering i en populærmusikalsk tradisjon til en form for vitenskapelig kunnskap. Ved bruk av autoetnomusikologien som metode i analysen har jeg som forsker virkelig en nærhet

til det som analyseres og forskes på (Baarts, 2010). Jeg har vært medvirkende i hele prosessen fra låtskrivinga til produksjonen, og vil derfor ha god forutsetning for å komme dyp inn i både ulike valg som er gjort, og hvordan dette har påvirket utføringa. På grunn av disse forutsetningene vil man også ha mulighet til å gå inn i mennesket bak musikken og tolke med fokus på det autentiske i musikkuttrykket.

Autoetnografisk feltarbeid har til tross for disse fordelene også vært kritisert. Spesielt har de ekstremt autoorienterte forskningsstudiene fått størst kritikk. Kritikken har vært rettet mot at selvutforskningen ikke interesserer andre enn etnografen selv. Spørsmålet om validitet har vært sentralt i kritikken (Baarts, 2010). Mitt masterprosjekt vil ikke være av den mest ekstreme autoorienterte studien, og forskningen på mitt eget arbeid vil ikke utelukke kulturen og det sosiale rundt. For meg har det vært viktig å ta vare på den erfaringsbaserte kunnskapen jeg har omkring emnet, og anser denne kunnskapen som et valid og rettferdig supplement til vitenskapen.

Dette prosjektet må sees på i et *fenomenologisk hermeneutisk* metodologisk perspektiv der jeg gjør et forsøk på å plukke arbeidet mitt fra hverandre, få en forståelse for delene for så og sette denne forståelsen sammen til en større og mer helhetlig viten ved endt prosjekt. Denne filosofiske tilnærmingen er relevant i studering av humanvitenskapelige temaer, fordi menneskelig aktivitet og erfaring aldri kan veies, måles eller telles, men må forstås som individuelle tilfeller og helheter (Gadamer, 2012). Min masteroppgave og mitt arbeid med dette prosjektet kan ikke resultere i tall og data som skal behandles som vitensobjekter, og har heller ikke dette som mål. Hans-Georg Gadamer (1900-2002) hevdet at en studering av mennesket som et handlende og kunstnerisk vesen krever en egen vitenskapelig tilnærming, og at denne tilnærmingen i seg selv kan benyttes som en valid metodologi i et arbeid. Den fenomenologiske hermeneutikk anser det subjektive verdifullt i seg selv, fordi vi alle er ulike individer som søker ny kunnskap i eget hode. Kunnskapen har ulik verdi for hvert enkelt individ.

2.2. FENOMENOLOGI

Ordet fenomenologi er satt sammen av det greske *fainómenon* og *lógos*. Fainómenon betyr «det som viser seg for oss», og begrepet indikerer samtidig at det finnes noe bak det som viser seg ved første øyekast. Lógos kan oversettes med blant annet fornuft, begrep, forhold, grunn og definisjon. Fenomenologi kan derfor betegnes som læren om fenomenene, eller vitenskapen om fenomenene. Den tyske filosofen Edmund Husserl (1859-1938) regnes for å være grunnlegger av fenomenologien, og han framhevet sammen med Martin Heidegger (1889-1976) betydningen av at fenomenologien som filosofisk tilnærming går ut på å finne både det som er synlig, og mest interessant det som ligger bak det synlige (Taraldsen, 2011). Filosofien kritiserte naturvitenskapen fordi de hverdagslige opplevelsene hadde kommet i skyggen av den positivistiske epistemologien som satte den observerte virkelighet som eneste fokus (Ruud, 2016). Gjennom en fenomenologisk tilnærming til et emne, skal våre erfaringer og umiddelbare opplevelser være i sentrum, og den tar dermed i stor grad hensyn til en persons subjektive verden og dens opplevelse av den (Imsen, 2005). Denne masteroppgaven må sees på i denne sammenheng. Mine betraktninger, erfaringer, stil og smak som ligger til grunn for mye av arbeidet kan ikke sees på som en fasit eller en objektiv sannhet.

2.3. HERMENEUTIKK

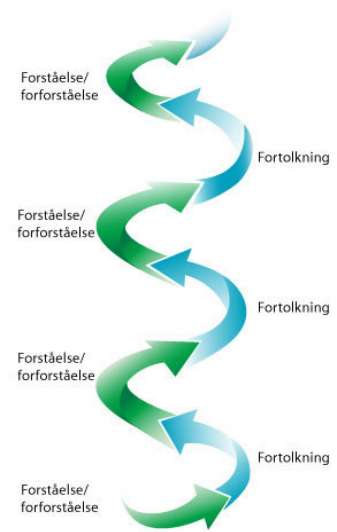
Hermeneutikken var opprinnelig en disiplin for å forstå bibeltekster og senere også litterære tekster. For å forstå deler av teksten måtte den ses i sammenheng med helheten (Ruud, 2016, s. 238). Heidegger og Gadamer utviklet hermeneutikken til en metode også for tolkning av livet. Denne livstolkninga benevnes som den ontologiske hermeneutikk (Gadamer, 2012). Som metode og filosofi var den en reaksjon mot positivismen som var rådende innenfor naturvitenskapen (Ruud, 2016). Hermeneutikken stiller nå sterkt som en fortolkningsvirksomhet som kan brukes til å fremme forståelsen av humanvitenskapen der talte ord, handlinger og musikalske uttrykk er gjenstand for undersøkelse og forskning (Barz og Cooley, 2008).

Når det gjelder hermeneutikken som inngang til forståelse, framstilles den ofte i en figur kalt den hermeneutiske spiral, som viser at hermeneutikken som tilnærming innebærer en

kontinuerlig vekslning mellom forforståelse og fortolkning. Vi går inn i studering av et fenomen med en forforståelse, som etterhvert i vår fortolkning endres. Gadamer uttrykker at våre forforståelser i alle situasjoner vil prege vår fortolkning og at vi er avhengige av å være disse fordommene bevisst. Vi må la være å undergrave forforståelsen fra å prege vår helhetlige forståelse, fordi den likevel i alle situasjoner vil være av betydning (Taraldsen, 2011). Hensikten med hermeneutikken er at man gjennom en fortolkning eller en oversettelse kan gi en forståelse som kan være allment tilgjengelig (Berg-Sørensen, 2010).

Tilnærmingen tar utgangspunkt i at vi alltid er på læringens vei og vil oppnå ny forståelse så lenge man studerer og arbeider med et emne.

Dette gjelder også denne masteroppgaven, som ville sett annerledes ut om den var skrevet om ett år eller for to år siden.



(Friis-Mikkelsen 2012)

2.4. FENOMENOLOGISK HERMENEUTIKK

Fenomenologisk hermeneutisk tilnærming handler altså om å studere fenomener slik de er erfart, samtidig som man forklarer og fortolker det erfarte. Fenomenologisk hermeneutikk er en metode som krever tolkning på et mer avansert og helhetlig plan enn den rent positivistiske, som ofte trekker den eneste tilsynelatende riktige konklusjon og sannhet ut i fra den empirisk observerte virkelighet (Postholm og Jacobsen, 2016). Tilnærmingen handler om å forstå små deler av virkeligheten som sakte men sikkert bygger opp, endrer og utvider helhetsforståelsen til å kunne bli en del av en av mange sannheter (Taraldsen, 2011).

I et autoetnomusikologisk perspektiv vil den fenomenologiske forståelsen og den hermeneutiske fortolkninga og drøftinga omkring tematiseringa i denne oppgaven i stor grad dreie seg om å verbalisere den musikalske tause kunnskapen som ligger bak det arbeidet jeg selv har gjort, samtidig med å sette det i en større sammenheng (Barz og Cooley, 2008). Denne tradisjonen er svært relevant og nyttig i mitt prosjekt, fordi den har potensial til å spleise sammen de objektive strategier for observasjon og erfaring og den subjektive

kunnskapen omkring den. Den tar for seg verden og virkeligheten i en kultur slik den eksisterer, men i en kontekst der jeg selv er i den. Alt man gjør er påvirket av en forforståelse om et emne, og det er denne forforståelsen sammen med ny kunnskap som skal bygges opp til en helhet og settes ord på og gjøres til musikk (Barz og Cooley, 2008). I mitt arbeid vil jeg gå inn med en forforståelse for hvordan mine egne arrangementer er bygget opp, men gjennom en studering av emnet vil jeg få en ny og forhåpentligvis utvidet horisont som kan omsettes til en viten som kan være nyttig for andre.

3. TEORI

Denne oppgaven vil i hovedsak ta for seg empiri som er innhentet av meg selv i form av handlingsbasert erfaring og kunnskap. Denne kunnskapen er tilegnet gjennom tidligere arbeid og arbeid med dette prosjektet. Da sier det seg selv at erfaringene og kunnskapen jeg sitter igjen med etter prosjektet er ulike aspekter som jeg har funnet fungere for meg. Det skal derfor også presiseres at denne oppgaven ikke vil etterstrebe å finne en absolutt sannhet, men en fenomenologisk vinkling på hvordan et arbeid med tema som dette kan gjøres og hvilke erfaring og kunnskap man kan sitte igjen med.

Det kan være hensiktsmessig å finne noe litteratur som kan linkes opp mot emnet, selv om jeg ikke finner noe konkret som går på akkurat dette. På den måten kan handlingene og forskningen min sees i en større sammenheng og ikke i et avlukke for seg selv.

3.1. TEORI OMKRING ARRANGERING

Etter mange timers søken etter litteratur på bibliotek og internett har jeg ennå ikke funnet litteratur som går direkte på rytmiske korarrangeringsteknikker i populærkulturen. Jeg har vært i kontakt med lærere og veiledere og satt dem på saken, men de har heller ikke funnet noe konkret på dette. Merkelig nok, ettersom koring er et «must-have» i rytmisk musikk i dag. Det finnes mye litteratur på korarrangering innenfor den klassiske musikken, men denne tradisjonen har også mye lengre vært innenfor academia. Jeg har en oppfatning av at arrangering av koring innenfor populærmusikk er et tema også på rytmiske utdanninger i

dag som på ett vis blir satt bak i køen. Andre aspekter omkring det å være komponist, arrangør og musiker/sanger har stått i fokus. Det har også vært en tradisjon at korarrangeringer i rytmisk musikk er gjort av instrumentalister som står med instrumentet sitt og legger på koringer der det passer. Arrangering av kor i populærmusikken har på et vis aldri blitt en hovedgeskjeft for noen. Derfor har litteraturen og forskningen som tidligere er gjort omkring arrangering omhandlet andre instrumenter enn vokal. Vokalistene som har studert sang har ofte møtt lærere som naturligvis har vært rettet mot utøving av sangen og mindre om arrangering og komposisjon.

Jeg vil videre i oppgaven bruke noe av det som står skrevet om den tradisjonelle satslæren for å hente inspirasjon til begrepsbruk. Lisa Bekkevolds *Harmonilære og harmonisk analyse* (2007) vil benyttes som et sammenligningsgrunnlag for den tradisjonelle satslæren og min måte å arbeide på innenfor rytmisk populærmusikk. Sigvald Tveit har skrevet om arrangering av flerstemmighet i populær bruksmusikk. Han tar for seg mange av de vanlige måtene å tenke arrangering på, som generelle innsikter om teknisk viten omkring vokalsats, to-, tre-, og firstemmig sats, blokkharmonikk i bruksmusikalsk utforming og så videre (Tveit, 2008). Dette vil også brukes som en sammenligning til mitt arbeid.

I tillegg til egen erfaring og litteratur, har mange timers aktiv lytting på andres musikk vært en stor inspirasjon og nøkkel til at jeg har kunnet fullføre dette prosjektet med like stor inspirasjon og iver som jeg har hatt.

3.2. TEORI OMKRING PRODUKSJON

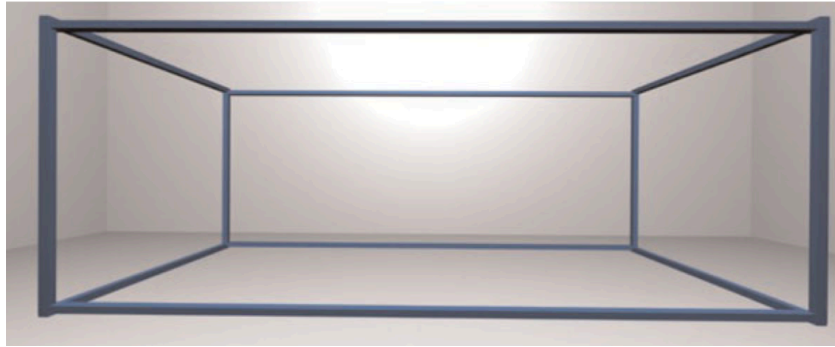
I tillegg til å hente teori omkring arrangering, er det også relevant å hente ulike teorier omkring produksjon og studioarbeid, slik at arbeidet også ved dette aspektet er bunnet i noe mer enn mine egne erfaringer og dermed kan stå i fare for å utvikles i en lukket boks. Gjennom studiet musikkproduksjon på Nord Universitet har jeg utviklet en kompetanse som har vært viktig for meg å ta med som en basic i dette arbeidet. Musikkproduksjon gir vanvittig mange muligheter, og det vil alltid være mulig å prøve noe du ikke har prøvd ut før (Moorefield, 2010). Dette gjør musikkproduksjon til et svært interessant felt som aldri vil gi

noe enerådende fasitsvar. Mine beretninger om dette feltet må derfor sees på som en mulighet, og ikke som en absolutt sannhet. Mye kunnskap og aspekter omkring produksjon har jeg også gjennom arbeidet hentet fra ulike artikler på internett der produsenter selv snakker eller skriver om arrangement og innspilling av vokal i studio. Disse artiklene vil refereres til gjennom teksten.

3.2.1. *Allan Moores soundbox*

Allan Moore har utviklet et analyseverktøy for rytmisk musikk der musikkens kjerne i seg selv er fokus. Foran å fokusere på musikkens kontekst, er lyden og soundet det primære (Moore, 2001). Han ønsket å gå bort fra tradisjonen om å skulle fokusere og analysere musikken ut fra dens sammenheng, og ønsket å komme tilbake til lydens tekstur. Moore plasserer de ulike elementene og instrumentene i et musikkstykke i ulike sjiktroller. Disse fire sjiktene er *det rytmiske sjikt*, *det lavfrekvente sjikt*, *det harmoniske sjikt*, og *det melodiske sjikt*. Han beskriver en typisk standard for hvilke elementer som ligger i de ulike sjiktene. I det rytmiske sjikt finnes ofte slagverk og perkusjon. Det er de instrumentene som tydelig ønsker å uttrykke en artikulert rytme og som står for grooven i låta. I det lavfrekvente sjikt finnes ofte bassgitar med lave toner. Dette sjiktet er med på å opprettholde et fundament i låta. I det harmoniske sjikt ligger ofte de instrumentene som står for akkordgrunnet i låta, eksempelvis gitar eller piano. I det melodiske sjikt ligger de solistiske stemmene, for eksempel vokal eller en saksofon som spiller en solo (Moore, 2012). En slik sjiktanalyse kan være et fint verktøy for å få oversikt i et musikalsk landskap frekvensmessig, og kan gi et tydelig bilde på hvor det finnes plass til andre eller nye elementer i ei låt, og hvor det er for trangt og man bør fjerne eller flytte noe til andre frekvensområder.

I tillegg til en sjiktanalyse har Allan Moore utviklet begrepet soundbox som et verktøy for analyse av stereofoniske spor. Moore beskriver hvordan et stereofonisk spor skaper et bilde av en virtuell framførelse ved lytting. Dette virtuelle bildet blir skapt av hvordan de ulike elementene er plassert i en miks. Dockwray og Moore illustrerer dette med en boks, der tanken er at lytteren opplever musikken som i et rom der de ulike elementene plasseres flerdimensjonalt i den ut i fra hvordan lytteren opplever plassering av de ulike elementene.



(Dockwray og Moore, 2010)

Modellen tar for seg høyde, bredde, dybde og lengde i et lydbilde. Høyden i lydbildet påvirkes av hvordan de ulike lydene plasseres i forhold til frekvens, eller ulike sjikt som beskrevet i avsnittet over. Bredden blir i hovedsak påvirket av panorering i stereobildet (til hvilken side du stiller de ulike lydene). Dybden blir skapt ved å plassere elementene i forgrunn og bakgrunn ved bruk av for eksempel klang, delay og balanse i volum. Lengden i lydbilde omhandler låtens form og lengde, altså tidsaspektet i låta. Lengden vil være vanskelig å skissere i en soundbox, og dette løses ofte med å forklare hvilken del av låta som skisseres i soundboxen. Soundboxen kan også skisseres og bli beskrevet som dynamisk der de ulike elementene vil endre seg, men ha sin hovedsaklige plassering som skissert. Med utviklingen av stereoteknologien fikk produksjonene en helt annen karakter og mulighetene ble langt flere (Dockwray og Moore, 2010). Gjennom en slik analyse ble det mulig å finne noen normativer for populærmusikkproduksjoner, og hvordan disse valgene påvirket resultatet. Det abstrakte bildet blir gjennom denne modellen mer konkret, og det kan være lettere å sette ord på det man hører. Denne soundboxen vil derfor være sentral i analysen av arbeidet mitt, da med fokus på en analyse av vokalarrangementet.

4. FORSKNINGSPROSESSEN

Erfaringene i arbeidet med Catalyst og Copper Veil har vært en hovedkilde til data og empiri. Å skape, samle inn, kategorisere, bearbeide og analysere materialet i låtene har vært en trinnvis forskningsprosess som jeg vil beskrive i det følgende, først med et mer detaljert fokus på arbeid med låta Catalyst. Deretter vil jeg dra inn en kort beskrivelse av arbeidet med Copper Veil, da vokalarrangementet i denne låta hovedsakelig vil brukes til sammenligning.

4.1. FØRSTE STEG: KOMPONERING OG INNSPILLING

Det første steget med å skaffe seg materialet jeg skulle analysere, var å skrive låta. Låta Catalyst er skrevet og spilt av bandet Skjoma. Den ble til på øvingsrommet der vi over flere øvelser fikk satt låtas arrangement. I tillegg har vi jobbet ut låta i studio, og vi har spilt den inn og vært produsenter selv, -en utrolig lærerik prosess som krever mye. Denne måten å jobbe på i studio er utfordrende, men gir mange muligheter. Det er utfordrende å skulle innta alle roller i et studio og planlegge og utføre alt selv. I mange situasjoner hadde det vært greit med et par utenforstående ører som kunne komme med synspunkter som man selv ikke ser. Samtidig har man mye tid og kan teste ut forskjellige muligheter og på denne måten ha mye å velge i når studioinnspillingen er ferdig. Ved å jobbe på denne måten blir studioet en svært viktig arena for arrangering av musikken. All arrangering som på forhånd har skjedd på øvingsrommet blir enormt tydelig når man kommer inn i studio og spiller det inn. Det kan være mye vi ikke har hørt i øvingsrommet som dukker opp, og som vi prøver ut og endrer underveis i prosessen.

Leadvokalen i låta Catalyst er vekselvis skrevet på øvingsrommet i arrangeringsprosessen, og i studio når grunnen i låta var ferdig spilt inn. Å skrive vokal over et komp som allerede ligger der er ofte svært utfordrende og kan gjøre det vanskelig å skape en riktig god relasjon mellom vokal og resten av elementene i et band. Vokallinja i verset var i stor grad satt før vi gikk inn i studio med låta. Den ble satt på gehør i øvingsrommet og det fungerte veldig bra. Refrenget stod mer åpent. Med mye lyd i et øvingsrom er det ikke alltid like enkelt for vokalisten å orientere seg i et lydbilde. Jeg forsøkte mellom øvingene å sette refrenget ved å spille akkordene mens jeg lagde ulike linjer, men ingen av linjene fungerte optimalt når vi møttes igjen. Av flere grunner er det ofte refrenget jeg bruker mest tid på å sette. Dette handler om at det ofte skjer mer i et refreng i ei låt og det er flere elementer som skal passe sammen enn i verset. Ofte legges det mer spennende harmonisering og melodiføringer som gjør at det stilles andre krav til et refreng enn til et vers. På grunn av dette fikk jeg ikke satt refrenget før vi gikk inn i studio for å spille inn, men vi spilte inn resten. Når jeg skulle skrive et refreng etter at resten var spilt inn, hadde jeg noen begrensninger på grunn av elementene som allerede var lagt. Melodien i synth som ligger litt lenger bak i miksen enn vokalen, var en av de største begrensningene som gjorde at dette refrenget skulle ta lang tid å snekre sammen. Vi hadde

alltid valget om å fjerne den, men mange i bandet syntes melodien var så interessant at vi valgte å beholde den.

Etter mye arbeid var leadvokalen i refrenget satt. Løsningen ble å finne et kompromiss mellom en selvstendig leadvokal og synthmelodien som lå der fra før. Det endte derfor med at mye av melodien i vokal ble plukket fra synthmelodien som tidligere var laget, og lagt slik at synthen og vokalen komplementerte hverandre. Leadvokalen spilte jeg inn i hjemmestudioet mitt, på et lite rom blant masse lydpendende klær og pledd. Utfordringen med å spille inn i et rom uten tilrettelegging for innspilling er at det kan oppstå en del uønskede responser i lyd fra rommet. Soundet i låta gjorde at jeg ønsket å gjøre vokalen så tørr som mulig i innspillingen og heller ha flere muligheter for klanglegging og lignende i ettertid, så å forsøke og dempe så mye respons i romklang som mulig var derfor i denne situasjonen ønskelig.

4.2. ANDRE STEG: ARRANGERING AV KORSTEMMER

Komponist og arrangør Jeremy Lubbock har beskrevet at arrangering av musikk handler om å ta valg som fører musikken i nye retninger, som inspirerer og utfordrer lytteren og underbygger teksten eller budskapet (Niles, 2014). Å arrangere ut korstemmer i ei låt har for meg dette til formål. Den skal legge farge på komposisjonen og frambringe spekteret av muligheter som allerede ligger i låta. I tillegg til å være bevisst disse overordnede formålene med arrangering av nye elementer, er det også viktig å være bevisst hvilket grunnlag man arrangerer for, hvilken låt det er og hvorfor det aktuelle elementet trengs i den spesifikke låta. Er det for å underbygge teksten? For å framheve en spesiell melodi eller et riff? For å underbygge rytmikken og grooven, eller for å gjøre leadvokalen mer fri i sin utførelse?

Når leadvokalen var satt og jeg skulle legge korstemmer i låta Catalyst, var det i hovedsak på grunnlag av et ønske om å forsterke det tekstlige i låta. Arrangeringa og tenkinga omkring korstemmene var en prosess som skjedde over tid. Den kognitive prosessen startet i det øyeblikket vi startet å arbeide med låta i øvingsrommet, og fortsatte gjennom hele arbeidet. En stor del av min korarrangering skjer når leadstemmen blir lagt, for allerede da starter den systematiske planlegginga av hvor det vil være plass til korstemmer og så videre.

Å skrive et vokalarrangement til ei satt låt i et band er et møysommelig arbeid som krever mye. En ting er å skrive rundt ei vokallinje som ligger over et enkelt akkompagnement i for eksempel piano, men når man har alle bandelementene i tillegg må man ta hensyn til alt som skjer rundt. Da vi i Skjoma ikke har faste korister med i bandet, men jeg som leadvokalist spiller inn korarrangementet selv i studio, blir stemmene ofte skrevet etter innspillinga i studio er gjort. Arrangementet vil derfor tilpasses bandet og ikke omvendt. I Skjoma fungerer vokalarrangementet ofte som en utfylling av synthmelodiene og omvendt, og dette har jeg også vært nødt til å ta hensyn til og benytte som en styrke i arrangering av koringer. I live-sammenheng henter vi inn korister for å være med oss, og har derfor større muligheter for å tilpasse de ulike elementene i bandet og vokalarrangementet til hverandre.

En viktig del av den systematiske arrangeringa av korstemmer er å få et overblikk over hvor leadvokalen ligger i forhold til akkordene. På denne måten har man en bedre forutsetning til å skape logiske og virkningsfulle fraser som kan føres parallelt med leadvokalen. I mange av partiene i låta har jeg, som nevnt i forrige avsnitt, allerede gjennom arbeid med leadvokalen også hørt for meg linjer som skal ligge, uten at denne systematiske arrangeringa er igangsatt. Dette er en annen måte å jobbe på der øret er svært aktivt. Å legge koringene blir altså en prosess som skjer på ulike plan. Noen av koringene legges på *intuisjon* og andre legges ved å mer systematisk gå inn i akkordene og legge intervaller. Vi skal se nærmere på hvordan disse to ulike måtene å arrangere på kan gi ulike resultater og stemninger, og hvordan disse to kan kombineres i arbeid med ei låt.

Når jeg arbeider med å legge korstemmer som bare «kommer til meg», eller som legges i en improvisatorisk setting på intuisjon, skjer dette på bakgrunn av kunnskap jeg har fra før. Det kommer ikke fra intet selv om det kanskje i noen situasjoner føles sånn. Det er bygget på erfaringer og mye erfaringsbasert taus kunnskap (knowhow) som ikke alltid kan settes ord på fordi den er knyttet til ulike forhold som ikke enkelt kan la seg beskrive. I noen tilfeller vil egen erfaring, det man opplever her og nå, emosjoner eller magefølelsen være den viktigste kunnskapen for å kunne ta gode beslutninger (Polanyi, 1958), og det opplever jeg også i tilfeller der jeg arbeider med musikk. Arbeidsmetoden er interessant fordi det for meg kommer mye kreativt musikalsk ut av det. Det er disse fraseringene som ofte skaper de mest

spennende korstemmene i mine arrangementer. I låtene Catalyst og Copper Veil er det spesielt motfraseringsene som ligger i mellom leadvokalens fraserings som har blitt arrangert ut på denne måten. Dette vil jeg komme tilbake til. Å ha tilgang til studioverktøy i prosessen er veldig nyttig fordi du kan spille inn disse idéene med en gang de kommer, og i tillegg utarbeide dem videre etterpå. Det gir også mye inspirasjon, fordi du kan legge på ulike effekter som eksempelvis reverb, delay eller EQ mens du jobber.

Det å gjøre det lydlige til noe du kan assosiere med noe annet i underbevisstheten, gjør at det kan komme mye inspirasjon, og idéene utvikler seg ut i fra assosiasjonene du får. Dette er en viktig dimensjon ved det å utøve musikk, fordi du alltid inspireres av noe som gjør at musikken tar nye vendinger (Niles, 2014). Akkurat dette med de lydlige assosiasjonene er ikke snakket så mye om i noen av musikkstudiene jeg har tatt. Det er synd, fordi det påvirker oss som musikere i stor grad. Det ligger en del misoppfatninger omkring dette når det gjelder scenelyd. Jeg hører lydmenn under opplæring i studiene som sier til vokalistene når de spør «kan jeg få litt klang i monitor?» at de helst ikke vil legge noe klang i monitor. Dette har mange grunner, og den største er jo frykten for et feedback-problem, men når de ikke legger mer arbeid i dette uansett sjanger eller uttrykk, virker det ikke som de tenker på vokalistens inspirasjon som utøvende musiker på scenen. Et forslag på at en heavy metal-gitarist skal spille med clean lyd på scenen og at distort-effekten bare skal høres ut i salen har jeg aldri hørt. Disse misoppfatningene handler like mye om at vokalisten selv ikke har et vokabular og en forståelse for akkurat hvorfor det ønskes klang i monitor.

Å jobbe mindre gehørbasert, der en analyse av akkordgrunnlaget ligger i bunnen for arrangeringa, er også i mange tilfeller svært nyttig og en ryddig måte å arbeide på. På denne måten kan man enkelt legge parallellførte stemmer i vokalen der man måtte ønske en forsterkning og fylde. I låtene jeg vil beskrive videre har jeg arbeidet på den måten i refrengene, mye grunnet at jeg ikke ønsket noen akkordfremmede toner i vokalarrangementet og det derfor var enklest og raskest å jobbe ut i fra akkordene her. Det er ikke alltid enkelt for en vokalist å på gehør klare å momentant lytte ut alle tonene i en akkord som spilles, og særlig om akkordene skiftes hyppig. Det er mye som spiller inn på lytteforholdene. Jo større

spekter de ulike lydene i instrumenteringen har, jo mer kan man bli lurt av deltoner som tar over for akkordtonene og så videre.

Selv om den tradisjonelle satslæren har tydelige regler for hvordan arrangere flerstemt vokal på «riktig» måte, har jeg alltid et ønske om å skape noe som interesserer lytteren. Avvik fra reglene får så være. Å teste ut ulike fraseringer både melodisk, rytmisk, harmonisk og ikke minst tekstlig er veldig morsomt og utviklende, og så får man heller velge bort og utarbeide linjer etterhvert.

I min arrangeringsprosess vil fokuset på et eller annet tidspunkt flyttes fra hele låta til deler av låta der delene oppfattes å inneholde en rekke hendelser som kommer etter hverandre. Skjer det ingenting vil man kunne miste lytteren (Niles, 2014). Ingen vil høre på ingenting når de tar på seg headsettet og skal nyte ei god låt. Det er viktig å tenke på at man skal forsøke å fylle ut de rommene som oppleves tomme, så fremst det ikke er meningen av disse rommene skal være et virkemiddel. Dette måtte jeg tenke på når jeg til slutt skulle arrangere ut og spille inn korstemmer til Catalyst og Copper Veil.

4.3. TREDJE STEG: ANALYSE AV MATERIALET

Når Catalyst og Copper Veil var spilt inn og jeg hadde mikset de til en god balanse, måtte jeg igjen sette meg ned å registrere og analysere hva som skjer i korstemmene. Ofte vil synet man har på arbeidet man sitter i akkurat nå være annerledes når det kommer på avstand eller når fokuset blir på et annet aspekt med arbeidet. For å analysere korarrangementet brukte jeg vekselvis øret og i tillegg har jeg skrevet noen av koringene inn på noter for meg selv for å bli enda mer bevisst på hva som egentlig skjer og hvilket forhold de ulike stemmene har til hverandre. Jeg har valgt å ikke ta med disse transkripsjonene i sin helhet i denne oppgaven, fordi notenotering for meg har en litt annen tradisjon og de i dette tilfellet kan stå i fare for å teknifisere denne oppgaven mer enn ønskelig. Med dette mener jeg at jeg ønsker at denne oppgaven skal la lytteren gi øret den utfordring å lytte seg frem til det som skjer gjennom det jeg har skrevet her, foran å lese seg fram til det i et notebilde. På denne måten kan lytteren også i større grad fokusere på konteksten og musikken rundt og dermed få en større

opplevelse av uttrykket i låta. Jeg vil likevel ta med noen enkle skisseringer og utdrag fra notebildet fortløpende i teksten for å skape en ryddig forståelse for enkelte partier.

Når jeg så skulle starte analysen av arrangeringsteknikkene av korstemmer, måtte jeg gjøre et forsøk på å kategorisere de ulike teknikkene for å skille de fra hverandre på noe vis. Dette ble også en viktig del av arbeidet fram mot å kunne fremstille det ryddig i en tekst. Måten jeg gjorde dette på var å ta for meg alle arrangeringsteknikkene som er brukt i låta og gi dem egne kategoriseringer for å så beskrive dem. Jeg har mange ganger vært nødt til å forandre på de ulike grupperingene jeg hadde satt opp, fordi mange av koringene går over i hverandre og inneholder flere kategorier i samme teknikk.

5. KORARRANGEMENTSTEKNIKKER I LÅTA «CATALYST»

Det følgende kapitlet vil gi en redegjørelse for ulike korarrangementsteknikker som er brukt i låta Catalyst. Jeg vil beskrive hvordan koringene er utarbeidet og hvilken funksjon de kan ha med tanke på uttrykket i ei låt.

Den tradisjonelle satslæren kan i forhold til min tilnærming til arrangering brukes som et sammenligningsgrunnlag til mitt arbeid, og i noen tilfeller som en motsetning. Tveit beskriver om satslæren at det er viktig å benytte seg av en og samme teknikk en stund før man går over til en annen teknikk, og at ulike teknikker innenfor korte avsnitt i et låt gjør at uttrykket blir lite helhetlig og noe urolig (Tveit, 2008). En annen type regel den tradisjonelle satslæren innfører er begrepet *forbudt stemmeføring* (Bekkevold, 2007). Det handler blant annet om at de melodiske bevegelsene i en stemme skal inneholde kortest mulige sprang, og innenfor dette klare regler for hvilke sprang som kan tillates innenfor sopran, alt, tenor og bass-stemmeføring. I tillegg beskrives hvilke harmoniske bevegelser man kan tillate innenfor firstemmig sats og hvilke som er forbudte, og så videre. Noen av disse prinsippene benyttes nok i uvisst grad innenfor populærmusikken i dag også, det være seg bevisst eller ubevisst, men ikke på samme måte som beskrevet i satslæren.

I mitt arrangement råder ikke disse reglene i første rekke. Det grunner i flere ulike aspekter, men først og fremst at målet med produktet mitt ikke er at det alltid skal låte vakkert og balansert, men heller at de såkalte urolige momentene skal skape en *tension*, eller spenning, og dermed skape en spesiell stemning eller et uttrykk. I mitt arbeid kommer alltid uttrykket i låta før regler og tanker om hvordan låta skal, må eller bør være. Nå skal det sies at mange års arbeid med musikk gjør at det ligger mye kunnskap og regler i bunn for alt som gjøres. Dette kan dras opp mot avsnittet tidligere som omhandler dette med intuisjon, og at denne inneholder viktig kunnskap innenfor felt selv om man ikke alltid er bevisst at denne kunnskapen ligger til grunn (Polanyi, 1958). Poenget mitt er vel i bunn og grunn at det for meg hadde vært feil å tenkt regler før musikk i denne sammenhengen.

I arrangering av korstemmer i låta Catalyst har jeg hatt fokus på at de unisone partiene også skal få stå som sterke partier i låta, for eksempel i bridgen. Korarrangementet skal være med på å gi et løft i de partier og fraser som er understrekende i musikken. På denne måten blir også de unisone partiene viktige i ei låt (Tveit, 2008).

5.1. DUBBING

Korarrangeringsteknikken som videre skal beskrives, har stor innvirkning på uttrykket i låta Catalyst. Den ligger i alle refrengene. Arrangeringsteknikken kalles dubbing, og går ut på at et likt musikalsk forløp spilles inn flere ganger og legges over hverandre. Det kan være andre elementer i musikken enn vokal, man kan doble på tvers av instrumentering. Denne teknikken har i utgangspunktet i populærmusikkulturen vært en teknikk brukt i studio. Teknikken har vokst fram parallelt med den teknologiske utviklinga, og har vært eksperimentert med av mange instrumentalister i tidligere tid, og benyttes i mange tradisjoner også live i dag. Eksempelvis kan orkesterbesetningen nevnes, der flere i samme instrumentgruppe spiller samme stemme. Fra tidligere av, da vi ikke hadde tilgang til mikrofoner, hadde dette i stor grad med volumstyrke å gjøre. Likevel er det fortsatt i levende bruk, og det skaper et helt spesielt uttrykk som ville vært helt annerledes om stemmen ble spilt av én. Det samme kan vi kjenne igjen i Gardens Trommekorps, der de ofte har partier der de spiller det samme over hverandre. Dette skaper et voldsomt trykk og kan bidra til en følelse av fellesskap. I dag kan

vi høre dubbing i veldig mange av populærmusikkproduksjonene. Karpe Diems «Lett å være rebell i kjellerleiligheten din» er et eksempel fra norsk populærmusikk som inneholder mye dubbing både i refreng og i deler av vers. Jarle Bernhofts «Falter» har dubbing i refreng der leadstemmen er dubbet i samme oktav og i tillegg i oktaven under.

Dubbing som arrangeringsteknikk i en livesammenheng gir en ganske stor forskjell fra studio. I studio dubber ofte leadvokalistene seg selv, mens man live har ulike stemmer og dermed ulike klangfarger som gjør at dubbingen oppleves noe ulikt. Dette har med de lydlige svingningene å gjøre. Når dubbingen utføres av samme person vil svingningene være tettere opp mot hverandre, og det vil dermed være enda viktigere å forsøke å gjøre takene så like som mulig fordi klangen og dermed også spekteret og deltonene er så like at det fort kan krasje om man gjør den litt ulikt (White, 2009). Er det derimot en annen person som utfører dubbingen, vil denne personen i sin stemme ha et helt annet spekter som kan skape en annen effekt i forhold til leadvokalen. Det skal også mer til for at klangene oppleves tette og dissonerende med hverandre. Hva man velger å gjøre i studio handler egentlig om hvilket uttrykk man vil ha. På liveopptredener har man naturligvis ikke mulighet til å dubbe selv så fremst man ikke spiller med tracks, og man må i så fall ha en korist med seg. Det vil være ulike stemmer som går bedre overens med hverandre enn andre, og jeg ser det derfor som veldig nyttig å reflektere over dette når man skal velge ut hvilke i koristroppen man setter opp på dub.

5.1.1. Dubbing av leadvokal

Leadvokalen i refreng i låta Catalyst er spilt inn flere ganger og er lagt over hverandre som korstemmer i produksjonen. I refreng ligger to dubber, eller doblinger av leadvokalen, slik:

The image shows a musical score for the chorus of the song 'Catalyst'. It consists of five staves. The first three staves are vocal lines, each with the lyrics: "Ma - ster out_ in_ the ni - ght, now I, will fight_ cause I'm a-bout to". The fourth staff is a bass line with a large bracket underneath it, and the fifth staff shows the chord progression: Em, Bm, F#m, and C#m. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature.

Denne arrangeringsteknikken er brukt som en effekt i låta Catalyst for å gi refrenget et løft ved å få vokalen større og tykkere, og samtidig å skape en kontrast til den nære, mystiske vokalen i versene. Dubbing er en teknikk som ikke alle synes er like enkel å få til. Det er en kunst i seg selv å klare å spille inn samme vokallinje flere ganger med tilnærmet samme klang og lik intonasjon og rytmikk hver gang. Blir det stor forskjell vil resultatet heller svekkes enn forsterkes (White, 2009). Jeg hadde noen utfordringer omkring dette under innspilling og måtte teste ut ulike tilnærminger, både når det gjelder klang, EQing i ettertid, volumbalanse og avstand til mikrofonen. Løsningen ble å få til en god volummessig balanse mellom leadvokalen og dubbingene, i tillegg til å panorere de hver for seg for at de ikke skulle bli for tette. Det som ofte skjer hvis du plasserer alle tre sporene i midt, samtidig som volumbalansen er tilnærmet lik, er at lyden oppleves mer diffus og grøtete, og effekten av dubbingene blir borte. Tanken er jo at den skal styrke vokalen og lage leadvokalen tykkere. Jeg endte derfor med å plassere dubbene noe ut til hver sin side og dra de ned noen desibel, mens leadvokalen ligger midtstilt og har noe sterkere volum.

5.1.2. Oktavdub

I tillegg til det som vises i figuren på forrige side, har jeg også i ettertid lagt en oktavdub under i refrenget. Det hadde vært kult å hatt med en mannlig vokalist for å i større grad få fram bassfrekvensene i stedet for å spille den inn selv, så dette skal jeg prøve ut ved en senere anledning. Når leadstemmen i refrenget dubbes en oktav under, tilføres en fylde til vokalmelodien og gjør den mindre naken (Kiang, 2013). Jeg har valgt å gjøre den lite framtrædende i lydbildet, og ønsker ikke at den skal legges så godt merke til. Mutes den vil man merke at den er borte. Denne oktavdubben er igjen dubbet, og disse to stemmene er panorert noe til hver side. Dette vil jeg komme tilbake til i en skisse av en soundbox-analyse senere i oppgaven.

5.1.3. Dub av understemme

Den tradisjonelle andrestemmen som ligger under leadvokalen i andre refreng er i tillegg til leadvokalen også dubbet og panorert ut til sidene for å bli større og fungere som et stødig teppe under leadvokalen og dens dubbinger. I låta *Catalyst* opplevde jeg det lettere å få til en god dub i lavere frekvenser enn i frekvenssjiktet hvor leadvokalen ligger. Det handler om at det er lettere å unngå frekvenskrasj og i tillegg at disse stemmene ligger lengre bak i lydbildet og er mindre fremtredende enn leadvokalen.

5.2. TRADISJONELL TOSTEMT

Å arrangere tostemt vokal er en av de mest brukte korarrangeringsteknikkene i populærkulturen. Dette er nok fordi den er ganske enkel å skape og er lett å kjenne igjen for den allmenne musikklytteren. Likevel er den veldig virkningsfull. Når to stemmer klinger samtidig og leadvokalen parallellføres av en andrestemme, føles det som en forsterkning av leadvokalen og dens uttrykk. Å arrangere ut en slik parallellført stemme kan virke ganske greit, men det kan også oppstå utfordringer. Arrangering av tostemt vokal kan gi en begrensning for harmonisering og klanglig fylde i forhold til hvis man har tre ulike stemmer som skal arrangeres, spesielt i vokalsatser som skal gjøres accapella. Noe annet er det når man har akkompagnement i ei låt (Tveit, 2008). En må orientere seg i det harmoniske landskapet og følge akkordene samtidig som den rytmiske og det melodiske løpet parallellføres med leadvokalen. Intervaller man velger i arrangeringa vil være avgjørende for hvilken stemning og uttrykk man oppnår.

Ofte i arrangering av tostemt vokal er det brukt ters- eller sekstkobling i forhold til leadvokalen (Baker, 1988), men det er ikke alltid slik. I min arrangering har jeg ikke tenkt regler og hva som er vanlig, men heller hatt hovedfokus på å klare å få til den stemninga jeg ønsker ved å legge en under- eller overstemme i en form for tidvis parallellføring. Dette gjør at stemmen ikke alltid føres parallelt, men heller at den går de veiene som gjør at låta får det soundet og uttrykket som er ønsket. I tillegg har det vært viktig å følge akkordtonene i korstemmene. På denne måten kan stemmene samtidig som de tidvis parallellføres også leve sine egne liv og ha en egen melodisk rolle i tillegg til leadvokalen, og ikke bare fungere som

en fortykning av melodilinja (Tveit, 2008). Dette ville heller ikke vært mulig i låta Catalyst, da leadvokalen ble skrevet før korarrangementet og det er den som står i fokus. Leadvokalen ligger ikke på samme intervall i hver akkord, og å legge en parallellføring med nøyaktig samme intervallavstand under eller over ville vært dissonerende mot akkompagnementet.

5.2.1 Understemme

I andre vers ligger en understemme til leadvokalen som vist i denne figuren:

The image shows a musical score for the second verse of the song 'Catalyst'. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines. The first staff is the lead vocal line with lyrics: "From house to house. Search-ing for the ones theyneed,". The second staff is an understemmed line with lyrics: "From house to house. Search-ing for the ones theyneed,". The third staff is a vocal line with lyrics: "Search-ing for the ones." The fourth staff is the accompaniment, showing chords Em and Cm. The key signature is one sharp (F#).

Denne gir en effekt der leadvokalens stemning og uttrykk underbygges og teksten blir mer tydelig. Den melodiske føringa er ikke den letteste å lære seg å synge, men fokuset var ikke at den skulle være enklest mulig. Jeg opplever den som spesielt virkningsfull nettopp fordi den er litt uforutsigbar. Hadde det ikke vært for å skape en god oppbygning i låta hadde jeg nok brukt denne koringa også på første vers. Det er noe som heter «Kill your darlings» som uttrykker at de elementene som er så virkningsfulle at du ønsker å bruke de mange steder i ei låt mister sin effekt hvis de blir brukt nærmest overalt.

Leadvokalen starter som vi ser på akkordens grunntone og går deretter til akkordens kvint og lander i andre takt på molltersen. Understemmen starter på akkordens kvint og beveger seg så ned til akkordens ters og lander på grunntone i andre takt. Her har vi altså et intervallforhold mellom leadvokal og understemme som veksler mellom kvart og ters. Det samme gjelder for

de to neste taktene. I hovedsak har denne understemmen en terskobling-funksjon som parallellføres, selv om dette ikke følges slavisk da det stedvis blander seg inn noen kvartintervall underveis. Disse intervallene er med på å skape en spenning og er dermed med på å utgjøre et mystisk og litt ekkelt uttrykk i låta. Et annet aspekt ved koringa som utgjør mye av stemninga er at den er tenkt til en damestemme selv om den ligger ganske lavt i leie.

5.3. TRADISJONELL TRESTEMT

Å arrangere for trestemt er også vanlig innenfor mange forskjellige sjangre og kulturer (Tveit, 2008). Det kan sees på som en videreføring av det tradisjonelle tostemte arrangementet, fordi man tar hensyn til de samme harmoniske og melodiske aspektene når man arrangerer for trestemt, bare at man har enda flere muligheter enn med to stemmer. Det er i den tradisjonelle satslæren og i mye av jazzkulturen klare regler for hvilke toner man bør velge å bruke, fordi dem ser på noen toner som viktigere enn andre å få med i flerstemmigheten. Ters og septim er toner som farger akkorden og harmoniene og bør derfor være med. Grunntonen er mindre viktig fordi den ofte spilles i bassgitar og så videre (Tveit, 2008). Slike regler kan også tas med i populærmusikken, men oftere brytes disse reglene i denne kulturen.

I den tradisjonelle arrangeringsteknikken for trestemt er det tre stemmer som klinger på samme tid, der en leadvokal ligger med en melodisk frase som følges av to parallelle stemmer. Ofte er det parallellførte terser eller sekster som følger melodilinja.

I låta Catalyst finner vi en tradisjonell trestemt arrangering i slutten av bridgen. Dette er det siste vokale som skjer i låta. Her ligger leadvokalen øverst og andre- og tredjestemmen under i tersavstand til hverandre og til leadvokalen. Det fungerer bra i denne sammenhengen fordi leadvokalen ligger på akkordtoner hele veien. Hadde leadvokalen hatt akkordfremmede toner hadde det beste i dette tilfellet vært å se på meloditonen som en erstatter av den nærmeste akkordtonen under og arrangert korstemmene på de andre tonene i akkorden (Tveit, 2008). Stemmene er dubbet og panorert for å skape større vokal og mer trykk.

The image shows four staves of musical notation for the vocal line "I will not fail". The first three staves show the vocal line in three parts: a lead vocal line and two parallel voices. The notes are: I (G4), will (A4), not (B4), fail. (C5). The fourth staff shows the chord progression: Eb, Bb, F, and C.

I slutten av refrengene ligger også en tradisjonell trestemt koring. Den går tekstlig inn på tittelen på låta, og er dermed en av de underliggende delene som bringer fram hovedbudskapet i låta:

I need you my ca - ca - ta - lyst.

I need you my ca - ca - ta - lyst.

I need you my ca - ca - ta - lyst.

G F#m F#m F F

5.3. LIGGESTEMMER

I første refreng ligger en understemme på vokalen o, som følger akkordtoner. Dette er gjort for å skape et bunnteppe til vokalen, og samtidig fungere som akkompagnement sammen med resten av bandet. Jeg har valgt å legge den på vokalen o for å skape en mer lukket lyd enn for eksempel vokalen a gjør. Det vil si at den har et mindre spekter og dermed inneholder færre deltoner som kan krasje med frekvenser fra andre elementer. O er også en vokal som føles greit å holde lenge fordi den er lettere å komprimere og gjør at vokalisten sløser mindre luft.

Når man skal arrangere liggestemmer kan det være greit å tenke på at tonene skal flyttes så lite som mulig inn i neste akkord. Dette utsnittet viser at liggestemmen flyttes minimalt.

I første takt ligger den på grunntonen i akkorden, mens den i andre takt flyttes en tone ned og havner på akkordens ters. Videre i takt tre ligger den på kvint. Den blir i siste takt liggende på C# og havner der på akkordens grunntone. Med denne stemmen underbygges en nedgang som jeg ønsket å forsterke i refrenget.

Ma - ster out_ in_ the ni - ght, now I, will fight_ cause I'm a-bout to

Ma - ster out_ in_ the ni - ght, now I, will fight_ cause I'm a-bout to

Ma - ster out_ in_ the ni - ght, now I, will fight_ cause I'm a-bout to

Em Bm F#m C#m

5.4. MOTFRASER

Motfraser er linjer som står selvstendige både rytmisk og melodisk. Den følger ikke leadstemmen slavisk slik som mange av de arrangeringsteknikkene nevnt over, og trenger derfor ikke legges under, over eller doble leadvokalens linje. Motfraser legges gjerne der leadvokalen ikke ligger, og kan også legge helt andre rytmiske og melodiske fraser. De ligger som en kontrast. I noen tilfeller kan motfrasene krysse leaden ved at de for eksempel starter under leadvokalen i tonehøyde og krysser leadvokalen og ender over, eller motsatt. Denne arrangeringsteknikken brukes av flere innenfor populærmusikken, eksempelvis Susanne Sundfør og Highasakite. Motfraser kan brukes for å gjøre overgangen mellom to deler i et låt mer helhetlig, og skaper ofte en kreativitet og kompleksitet til et arrangement som kan være ganske enkelt i utgangspunktet (Kiang, 2013).

I starten av andre vers i låta Catalyst brukes motfrasering, der det kommer inn en korstemme med et form for frampek mot teksten som kommer etterpå. Dette er valgt for å få fram noe av desperasjonen i budskapet. I tillegg er motfrasen lagt i lysere toneleie enn leadvokalen. Den starter på kvinten i akkorden og lander på septimen, men siden denne tonen klanges over i neste akkord ligger den i Em-akkorden på kvinten igjen. Frasen skal ligge som et rop fra litt lenger unna og er derfor tilført en del klang i ettertid og er panorert ut til den ene siden i miksen.

The image shows a musical score for the second verse of the song 'Catalyst'. It features four staves. The top two staves are vocal lines. The first staff is the lead vocal line with lyrics: "From house to house. Search-ing for the ones theyneed,". The second staff is a counter-melody (motfraser) line, also with lyrics: "From house to house. Search-ing for the ones theyneed,". The counter-melody line is in a higher register than the lead vocal line. The third staff is a bass line with lyrics: "Search-ing for the ones." The fourth staff is a bass line with chords: Em, Cm, Em, Cm.

Andre del av verset har også en motfrase som står plassert på samme sted som den første motfrasen. Den er gjort ganske likt, men har noen variasjoner. Frasen går ned til kvarten i akkorden og havner så på sekund-intervall fra grunntonen i akkorden Em. Dette skaper en dissonans og en spenning som på et vis oppleves å løses opp i de to øverste stemmene da leadstemmen kommer inn på tonen E som er grunntonen i akkorden.

The image shows a musical score for a vocal line. It consists of four staves. The top two staves are vocal staves with lyrics. The third staff is a piano accompaniment line. The bottom staff shows the chord progression: Em, Cm, Em, Cm. The lyrics are: "to keep them close. In ord-er not to lose more." The melody starts on a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second phrase starts on a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment line has a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The chord progression is Em, Cm, Em, Cm.

5.5. SOM RYTMISK MOTSVAR

Noen ganger kan man ha et ønske om at korstemmene skal ha en perkussiv funksjon, og dette kan mange ganger være veldig virkningsfullt. I låta Catalyst finner vi en slik form for perkussiv koring i bridgen, der korstemmene fungerer som et rytmisk motsvar til leadstemmen:

The image shows a musical score for a rhythmic chorus. It consists of four staves. The top three staves are vocal staves with lyrics. The bottom staff shows the chord progression: Eb, Bb, F, C. The lyrics are: "ca ta lyst", "ca ta now", "ca ta". The melody starts on a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The second phrase starts on a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The piano accompaniment line has a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The chord progression is Eb, Bb, F, C.

Denne kan synges av samme vokalist live og i samme take i en innspilling, men kan få et annet uttrykk om det gjøres slik jeg har valgt å gjøre det. I Catalyst er alle korstemmene spilt inn av meg, men de er spilt inn i ulike spor slik at de EQes og panoreres på ulike måter. Måten den er arrangert på, er at de tre stemmene veksler på hver åttendedel slik at hver stemme havner på hver tredje åttendedel. Det blir en form for ekko-effekt, bare at ekkoet har ulike toner. I transkripsjonen kan vi se at leadstemmen starter på kvinten i akkorden. Stemmen under fortsetter på tersen i akkorden. Så får vi et akkordbytte før den nederste stemmen, og den legges derfor på kvinten i den nye akkorden. Deretter legges leadvokalen på grunntonen i akkorden, stemmen under på ters i neste nye akkord, den nederste stemmen på grunntone, leadvokal igjen på kvinten i C og stemmen under på ters. På denne måten skapes tre nedadgående bevegelser med endringer i tonalitet for hver gang.

Denne teknikken har jeg valgt å kalle for rytmisk motsvar. Grunnen til det er at tanken med denne koringen var at den skulle bidra til en form for rytmisk framdrift og en annen rytmisk figur enn fjerdedelene som resten av akkordinstrumentene i bandet ligger på. Å gruppere betoninga som ligger i leadvokalen i tre åttendedeler gjør at man får en opplevelse av en form for polyrytmikk selv om det ikke helt er det vi har med å gjøre her. Leadvokalen, som står for betoninga og starter bevegelsene i disse stemmene, starter første åttendedel på slaget. Den havner også med en åttendedel på siste slag i takta. Åttendedelen i midten ligger en åttendedel etter andre taktslag og dermed også en åttendedel før tredje slag i takta. Dette skaper ei framdrift som oppleves mindre statisk enn hvis betoninga og nedgangene hadde startet på hvert taktslag.

Å gjøre denne live med tre ulike vokalister vil i mitt tilfelle kreve at den øves på slik at ansatsen i korstemmene i størst mulig grad imiterer leadstemmen og blir som et autentisk ekko og ikke som tre separate uttrykk. Vi har testet dette live. Det fungerte godt og koristene synes den var morsom å synge.

6. TIL SAMMENLIGNING: LÅTA «COPPER VEIL»

For å kunne sammenligne og underbygge korarrangementet i Catalyst og hva som kjennetegner min måte å arrangere på, har jeg valgt å dra inn en annen låt vi har gjort med samme band og som dermed ligger innenfor samme type sjanger som Catalyst. Låta er Copper Veil, og videre vil jeg løfte fram likheter og forskjeller i korarrangementet mellom disse to låtene. Når det gjelder de produksjonsmessige valg som er gjort i Copper Veil vil jeg ikke gå nøye inn på det, med tanke på at miksinga av denne låta er gjort av Kristoffer Hylland Skogheim og ikke av meg selv. Det kan likevel nevnes at det finnes mange likheter med tanke på effektbruk og plassering.

Når det gjelder leadvokalen, ligger den også i låta Copper Veil midtstilt. Dette er ofte standard plassering i dagens populærmusikalske produksjoner. En ting som er annerledes i refrenget, er at leadvokalen i låta Copper Veil ikke dubbes av flere leadvokalspor, heller ikke i oktaven under. Det gjør at vokalarrangementet i refrenget får en noe annen karakter enn i låta Catalyst. Vokalen blir mindre fyldig, men samtidig mer tydelig og oppleves nærmere.

Når det gjelder refrenget i låta Copper Veil har dette et vekselvis tradisjonelt tostemt og trestemt arrangement, der det ligger en understemme og en overstemme, hovedsaklig i tersavstand.

The image shows a musical score for the chorus of the song 'Copper Veil'. It consists of four staves:

- Leadvokal:** The lead vocal line with the lyrics: "We made a deal, and now its clear, I am go - ing to chase out these dea - mons." The melody starts on a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a series of eighth notes descending from C5 to G4.
- Kor 1:** The first harmony part, which is a half note G4 followed by quarter notes A4, B4, and C5, then a series of eighth notes descending from C5 to G4. It is in unison with the lead vocal.
- Kor 2:** The second harmony part, which is a half note G3 followed by quarter notes A3, B3, and C4, then a series of eighth notes descending from C4 to G3. It is in a lower octave than the lead vocal.
- Synth Strings:** The accompaniment for the synth strings, consisting of block chords: Gm, Eb, Cm, Dm, Gm, Eb, Cm, and F. The chords are played in a descending sequence.

Her kan vi høre at vokalarrangementet på samme måte som i låta Catalyst parallellfører leadvokalen både rytmisk, melodisk og tekstlig. De fungerer dermed på samme måte her som

en fortykning og underbygging av leadvokalen. Jeg har valgt å arrangere ut overstemme bare på slutten av frasene i refrenget for å forsterke akkurat disse partiene og for at refrenget ikke skal bli flatt. På samme måte som i Catalyst er korstemmene her også panorert ut til sidene.

En annen likhet mellom låta Catalyst og Copper Veil er at sistnevnte også inneholder motfrasering både i andre vers og i bridge:

Now and then I find con-tours.

I find con-tours.

Gm Eb7 Eb

Figuren viser et lite utsnitt fra starten av andre vers. Korstemmen fungerer som et svar til leadvokalen og fyller ut rommet der leadvokalen ikke har noen melodi. I tillegg til en melodisk funksjon har korstemmen også en rytmisk funksjon med synkopering som bidrar til framdrift og en føring mot resten av verset.

I slutten av verset ligger en overstemme som parallellfører leadvokalen med en terskobling. Dette er gjort for å få en oppbygning i andre vers og mot refrenget, med en forsterkning av tittelen i teksten som et mål.

I ne-ver ment for you to know, the gate in co-pper veil.

I ne-ver ment for you to know, the gate in co-pper veil.

the gate in co-pper ve-

Gm Eb

Også bridgen består av motfrasering i en stemme:

The image shows a musical score for a bridge section. It consists of four staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two flats (Bb). The lyrics are: "They told us now to stay in con - tro - - - ol, o o - oh." The second staff is a vocal line in treble clef with the lyrics: "o - o - oh." The third staff is a vocal line in treble clef with the lyrics: "- ol. To stay in con - tro - -". The fourth staff is a piano accompaniment in bass clef with a key signature of two flats, showing chords Eb, Cm, Gm, and Bb. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some notes tied across measures.

Her fungerer den motfraserende stemmen på samme måte som i vers, både rytmisk og melodisk. I tillegg har jeg arrangert ut en trestemt «o o-oh» som et rytmisk motsvar i slutten av hver frase. Denne skaper noe av det karakteristiske med bridgen, og den kommer igjen som et gjentakende element flere ganger.

7. PRODUKSJONSMESSIGE VALG I LÅTA «CATALYST»

De produksjonsmessige valgene man tar som komponist, arrangør eller produsent av ei låt kan være svært avgjørende for resultatet og for uttrykket i låta. Jeg ser det relevant å dra dette inn i oppgaven fordi jeg selv får mye inspirasjon av å prøve ut ulike produksjonsmessige grep mens jeg arrangerer vokal, og da med fokus på sound og plassering. Kapitlet vil dreie seg rundt låta Catalyst, fordi dette er den låta av de to tidligere presentert som jeg selv har mikset.

Som jeg så vidt har nevnt tidligere er også vokalistens kreativitet avhengig av det lydlig som skjer både utenfor instrumentet og i sammenheng med instrumentets variasjoner, på lik linje med alle de andre instrumentalistene i et band. Trommeslageren kjøper seg en skarptromme og stemmer den ned for å få en grommere lyd, gitaristen tilfører lyden en delay eller reverb-effekt og så videre. Det lydlig er ofte med på å skape det kreative og ikke bare omvendt. På samme måte kan vokalistene kjøpe seg effektpedaler og forske på lyd, eller kreve den ekstra reverben i monitor når en står der på scenen og har et ønske om et spesielt sound. Min

oppfatning er at det lydlige er et felt som er noe mindre prioritert hos sangere enn hos for eksempel gitarister i utdanning, og dette fører igjen til at vokalistene blir mindre interessert i dette aspektet ved instrumentet sitt.

En annen påstand jeg ikke kan utelate å nevne har med å gjøre at vokalarrangementet er i produksjoner innenfor populærmusikkulturen noe av det som produsentene fokuserer mest på å få til å låte bra. Likevel finner jeg ingen god litteratur på dette feltet i sin helhet, kun små artikler fra produsenter som ønsker å gi en basic innføring i vokalinnspeiling. Påstanden min er at vokalarrangementet i så stor grad henger sammen med produksjonen av vokalen i ei låt, og det derfor er svært relevant å dra inn de produksjonsmessige valg en kan gjøre i arrangeringsprosessen. Dette begrunner jeg i min egen erfaring på området. Når jeg skriver et vokalarrangement har jeg ofte en konkret tanke på hvordan jeg vil at det skal låte i lydbildet. Når jeg skriver ei linje som beskrevet under kapitlet om motfraser, der korstemmen er lagt lysere i leiet enn leadvokalen og den skal være noe skrikende, da tenker jeg også på hvilke produksjonsmessige grep som bør gjøres for at soundet skal bli slik jeg har tenkt. Hadde denne linja vært lagt midtstilt i miksen uten reverb i det hele tatt, hadde den gått mot sin egentlige hensikt. Det samme gjelder også live. Vokalistene som ber om mye klang på vokalen bør selvsagt vite hvorfor det ønskes. Trenden har blitt at vokalistene vil ha klang uansett hvilken setting. Noen ganger ønskes en helt tørr vokal. I bandet No. 4 hører man i studioproduksjonen hvor nær vokalen er. Den er omtrent helt tørr (uten reverb). Ønsker man å gjenskape et slikt sound blir det derfor lite hensiktsmessig å be om mer klang. Disse misforståelsene oppstår når vokalistene ikke har tilgang på eller ikke er interessert i å oppnå en slik forståelse, hverken gjennom litteratur eller gjennom lærere i studier.

7.1. PANORERING

Bredden i lydbildet skapes ofte gjennom panorering der de ulike elementene kan sidestilles i ulik grad eller være midtstilt. Når det gjelder vokalarrangement finnes det mange muligheter. Det er ofte slik at leadvokalen ligger midtstilt i en miks, men i en linje der leadvokalen dubbles er det ofte hensiktsmessig å splitte de ulike sporene slik at ikke alle ligger sentrert i lydbildet. Da kan man legge en dub i hver side, mens den opprinnelige leadstemmen ligger

midtstilt. Dette er bare én mulighet, og det er på denne måten jeg har gjort det i låta Catalyst i refrenget. Men det finnes mange andre løsninger, og det er ingen fasit, dette handler om hvilket sound og uttrykk man ønsker. Når det gjelder plasseringen av korstemmene, finnes det like mange muligheter. Det viktigste er å forsøke å gi alle elementene i en produksjon sin plass, der de har et område som ikke forstyrres av andre, og ikke minst der de ikke forstyrrer andre. Å forsøke å gi låta en god bredde er et mål. Når man skal plassere vokalsporene må man også tenke på de andre elementene i en innspilling, og ikke bare tenke ut i fra hva som er best i forhold til de andre vokalstemmene.

7.2. EQING

Når det gjelder plassering og å ha egne områder til ulike elementer i ei låt, kan man ofte få utfordringer. Spesielt gjelder dette der man har mange elementer i et band som kan gå over i samme spekter frekvensmessig. I bandet Skjoma har vi to synthister som begge har spilt inn mange spor til låta Catalyst. Dette gjør at det blir en del jobb i ettertid, både med å velge ut hvilke spor man skal ta med, og å klare å plassere disse i miksen på en ryddig måte. For å skape plass til alle elementene i ei låt, kan man legge på et EQfilter der man fjerner, reduserer eller booster frekvenser i visse områder på de ulike instrumentene (Moorefield, 2010).

Når det gjelder vokalarrangementet kan det være hensiktsmessig å EQe noen av sporene. Noen ganger kan man oppleve at vokallyden innehar noen egenskaper som ikke er ønsket, og man kan forsøke å justere dette med EQ. Når jeg arbeider er jeg ofte nødt til å tenke på at det er leadvokalen som skal ha hovedfokus og som skal ha god plass. Hvis man opplever at korarrangementet noen steder krangler med leadvokalen, kan man legge på et lowpassfilter for å gjøre korstemmene litt smalere og gi større plass til leadvokalen. Ved å fjerne noe av det høyfrekvente i korstemmene får man også tonet ned de spisse konsonantene som s og t som ofte kan skape noe uryddig s-s-s og t-t-t i avslutning av ord, spesielt med arbeid av mange vokalspor samtidig (Huff, 2013).

Andre ganger kan man ha en tanke om et spesielt uttrykk eller sound, og EQing kan på denne måten også være et verktøy for å skape kreative elementer i vokalarrangementet. EQing kan brukes som en effekt lydlig sett, og ikke bare for å gi plass til andre elementer. Når man EQer for å gi plass til de andre elementene, og samtidig ønsker å beholde så mye av karakteren i lyden som mulig, er det viktig at man EQer med varsomhet. Det må alltid være full bevissthet omkring hvorfor man EQer før man gjør det. Det finnes ingen generelle regler for EQing som vil fungere i enhver situasjon. Her gjelder det å bruke øret. Hvis man EQer for effekt, og ikke for å fjerne uønskede frekvenser, kan man skape noe kreativt og spesielt uttrykksmessig som kan vekke oppmerksomhet og interesse i en miks.

7.3. REVERB

Reverb, eller klang, brukes ofte på vokalspor i studioproduksjoner i ulik grad. En reverb-plugin simulerer en valgfri form for etterklang, eller lydrefleksjon i et egentlig rom (Moorefield, 2010). Å tilsette reverb på et spor er med på å plassere de ulike elementene i en miks, og samtidig gi soundet mer luft og løfte i tyngden.

Når det gjelder vokalarrangement er det vanlig å legge korstemmene bak leadvokalen i miksen slik at leadvokalen ligger lengst frem, har fokus, og blir backet opp av korstemmene. For å få til denne plasseringa bruker man ofte å legge en større reverb eller en annen type reverb på korstemmene. Skal man bruke ulik type reverb på korstemmer og på leadvokal må man gjøre dette med varsomhet og være bevisst hvilket sound man er ute etter. Ofte ender man opp med å plassere korstemmene og leadstemmen i to ulike rom, men dette trenger absolutt ikke være en ulempe. I dag brukes reverb som en effekt til det lydlige, og man har ikke alltid som mål at det skal høres ut som man står i samme rom og spiller inn. Ønsker man et mer naturlig lydbilde kan man tenke at vokalisten står fremst og koristene står noen meter bak, og forsøke å gjenskape dette bildet i lyd. Da kan lik type klang, men i ulik grad, være løsningen.

7.4. DELAY

I likhet med reverb er delay en effekt som ofte brukes for å plassere elementer i miksen. Delay er en effekt som gjør at signalet som kommer inn i programvaren tas opp og spilles tilbake etter en angitt tid. Delay-signalet kan bli spilt flere ganger og kan spilles tett opp i mot orginalsignalet eller en stund etterpå (Moorefield, 2010). Jeg bruker ofte en delay med kort responstid på leadvokalen når jeg mikser låter, ofte med mål om å gjøre vokalen større. Jeg opplever at delayen, som faktisk spiller av det opprinnelige opptaket igjen, i mange sammenhenger høres mer autentisk ut enn å legge på en simulert reverb. I en reverb vil det være enkelte frekvenser i spekteret som boostes, men det trenger det ikke være i en delay. Der er spekteret det samme, så det vil naturligvis være avhengig av hvilket resultat man ønsker å oppnå ved å legge på en effekt.

7.5. ANALYSE AV KORARRANGEMENTETS PLASSERING

Videre kommer en analyse av plassering av vokalarrangementet i to ulike steder i låta Catalyst. For å gjøre denne analysen vil jeg benytte meg av Allan Moores analyseverktøy «soundbox» som jeg har beskrevet tidligere i oppgaven. Analysen må sees i sammenheng med det som er skrevet om korarrangeringen og de produksjonsmessige valg i de tidligere kapitlene, fordi det er disse som er avgjørende for at vokalarrangementet plasserer seg som de gjør. Det må presiseres at skisseringene som nå følger kun tar hensyn til vokalarrangeringa og hvordan den er gjort, uten å forholde seg til de andre instrumentene som ligger i låta. Hadde de vært med her hadde denne sett annerledes ut.

Siden en soundbox ikke tydelig skisserer tid og sted i ei låt, har jeg derfor valgt å skissere ulike deler i låta hver for seg. Soundboxen skisserer den hovedsaklige plasseringa, men er også dynamisk og kan oppleves å endres noe fra start til slutt. Når det gjelder refrenget i låta Catalyst, har jeg fremstilt det i soundboxen slik:



Leadvokalen ligger midtstilt og oppleves dermed veldig nær lytteren. En annen grunn til at den oppleves nær er at reverb-pluginen er innstilt noe lavere enn på resten av vokalstemmene, nettopp fordi den skal oppleves nærmere. Settes mye klang på vil man oppleve den lenger unna fordi man får en falsk opplevelse av stort rom.

Dubbene av leadvokalen er panorert ut til hver sin side for å ikke komme i veien for leadvokal og selvfølgelig også de andre elementene som ligger i bandet. I tillegg er disse dubbene noe EQet og klangbelagt for å oppleves lenger unna enn leadvokalen. Oktavdubben ligger lavere frekvensmessig og jeg har derfor plassert de lenger ned i boksen. Disse oktavdubbene er også panorert ut til hver sin side, men i litt mindre grad. Disse vokalsporene er i mindre grad klanglagt enn leadvokaldubbene, fordi de skal ligge som et mer tydelig og konkret teppe for leadvokalen. Grunnen til at disse dubbene ikke i like stor grad har behov for å settes langt ut til sidene er at de frekvensmessig ikke krasjer eller tar over for plassen til leadvokalen, og det er derfor mer rom for de. Liggestemmene er også plassert litt ut til sidene, dog enda mindre enn oktavdubbene.

Andre vers i låta kan gjennom en soundbox fremstilles slik:



Her ligger leadvokalen også midtstilt. Understemmen er ganske tett opp i mot leadvokalen, noe panorert ut til høyre side, og ikke så veldig langt bak i lydbildet selv om den er noe lenger bak enn leadvokalen. Grunnen til at den oppfattes ganske nær er at den ikke består av så mye reverb. I tillegg spiller selvfølgelig volumbalansen en rolle. Når det gjelder motfrasene, oppleves de lagt bak i lydbildet og er også panorert helt ut til venstre. Den ligger noe lysere frekvensmessig enn leadvokalen og er derfor plassert lenger opp enn leadvokalen i

soundboxen. Disse oppleves langt bak fordi de inneholder stor grad av reverb, en delayeffekt og er panorert ut til siden i lydbildet.

Disse skisseringene er noen få eksempler på hvordan vokalarrangementet kan oppfattes å være plassert på en spesiell måte i et rom. Grunnen til at de oppfattes slik som de gjør, er alle de korarrangementsmessige teknikkene og de produksjonsmessige valg som er tatt og beskrevet tidligere i oppgaven.

8. SAMMENFATNING OG DRØFTING

Arbeidet med dette masterprosjektet har ført til noen funn som kan oppsummeres som et forslag til en måte å gjøre korarrangeringsarbeid i en populærmusikalsk kontekst med studio som verktøy. Jeg har funnet noen arbeidsmetoder og arrangeringsteknikker som går igjen i mitt arbeid og som er med på å skape mitt sound. Videre vil jeg forsøke å sammenfatte disse funnene, beskrevet med et blikk utenfra så konkret og objektivt som mulig.

For å gi en tydelig sammenligning av hvilke arrangeringsteknikker som finnes innenfor låtene Catalyst og Copper Veil har jeg laget en oppsummerende tabell:

ARRANGERINGSTEKNIKK	CATALYST	COPPER VEIL
DUB	✓	
Dubbing av leadvokal	✓	
Oktavdub	✓	
Dub av understemme	✓	✓
TRADISJONELL TOSTEMT	✓	✓
Understemme	✓	✓
Overstemme		✓
TRADISJONELL TRESTEMT	✓	✓
LIGGESTEMMER	✓	
MOTFRASER	✓	✓
SOM RYTMISK MOTSVAR	✓	✓

Med utgangspunkt i dette kan jeg si at vokalarrangementet i mine egne låter ofte kjennetegnes ved:

- Dubbing av leadvokal og av koringer når uttrykket i vokalen ønskes en større fylde.
- Ofte tradisjonelle trestemte føringer, helst for å underbygge og forsterke et uttrykk og for å bygge opp utover i låta. Det finnes bruk av både under- og overstemme, alt ettersom hvor det trengs å fylles ut med en ekstra stemme, og hvilken stemning man ønsker å understreke.
- Noen tradisjonelle trestemte partier.
- Motfraseringer i vers og i bridgepartier.
- Bidrar i noen grad til rytmiske elementer ved å være et rytmisk motsvar i deler av låta.

Arbeidet mitt har også ført til funn som beskriver mer generelle forhold når det gjelder korarrangementet i mine låter:

- Korarrangementet består av koringer som både har en egen rolle, og som fungerer som en underbygging av leadvokalen.
- Koringene som er skrevet gjennom en systematisk intervall-legging er ofte de koringene som fungerer som en fortykning og parallellføring av leadvokalen. De koringene som i motsatt fall er skrevet på intuisjon i en mer improvisatorisk metodisk setting har oftere en egen rolle og fraseres selvstendig i blant annet motfraseringer.
- Korarrangementet er hovedsaklig ganske fritt. Reglene innenfor satslæretradisjonen, der utvalgte melodiske og harmoniske føringer er forbudte, er ikke lagt til grunn for korarrangementet. Noen melodiske fraseringer i koringene kan virke uforutsigbare, men det er nettopp disse som er med på å skape og forsterke uttrykket og spenninga i korarrangementet i låta.
- Koringene skal bidra til å styrke det dynamiske aspektet ved låta, og er ofte med på å skape trykk og kraft i de partiene som skal være dynamisk sterke. Dubbingen av vokal er med på å skape dette trykket og en stor og fyldig vokal både i lead og i koringer. Korarrangementet er med på å skape en oppbygning ved at låta starter med få koringer og det stadig bygges på med flere stemmer utover i låta.
- Korarrangementet har i lydproduksjonen en form for hierarkisk oppbygning for å skape dybde og rom for alle spor som ligger der. Leadvokalen ligger midtstilt, dubbet og er

panorert ut til sidene. Understemmer ligger lenger bak i lydbildet, også ofte dubbet og panorert til sidene.

- Motfraseringsene er karakteristiske ved at de ofte ligger panorert til en side, og samtidig innehar stor grad av reverb. De ligger som fills mellom leadvokalfrasene.
- I parallellføringer følges ofte det rytmiske og det tekstlige i leadvokalen, men korarrangementet er også i noen tilfeller skrevet som liggestemmer over lyden o for å forsterke oppganger eller nedganger i de harmoniske kadensene som ligger i akkompagnementet.

9. AVSLUTNING

Denne oppgaven har vært en del av en søken omkring problemstillinga:

Hva kjennetegner vokalarrangementene i noen av mine komposisjoner gjort i lydstudio?

Målet har vært å finne noen karakteristiske trekk omkring egne vokalarrangements- og produksjonsmessige teknikker, og å kunne sette ord og refleksjon omkring disse slik at de kan være relevante i videre arbeid. Arbeidet har vært en viktig del av erkjennelse av ny viten. Å konkret kunne reflektere og sette ord på den kunstneriske handlingserfaringen bygget opp gjennom mange år har vært givende. Jeg håper mitt arbeid kan gi andre innenfor samme felt en inspirasjon og et supplement til videre arbeid.

Målet med oppgaven har ikke vært å finne en fasit. Når man skriver musikk har man alle ulike preferanser som vil ligge til grunn for alle valg man tar underveis i en komponerings- og arrangeringsprosess. Vi henter stadig ny inspirasjon, og vi som handlende og tenkende mennesker vil alle oppnå ulikt resultat i vårt arbeid, uten at det finnes noe fasitsvar. Å bearbeide musikken til å låte likt det soundet en ønsker er ikke alltid enkelt, og da vil det å lytte og teste ut være helt sentralt i arbeidet mot utvikling.

Øret er det beste vi har i arbeid med musikk.

10. LITTERATUR

- Baarts, C. (2010). Autoetnografi. I Brinkmann og Tanggaard (Red.), *Kvalitative metoder. En grundbog* (s. 171-185). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Baker, D. (1988). *Arranging & Composing - For the Small Ensemble: Jazz, R&B, Jazz-Rock*. USA: Alfred Publishing Co.
- Barz, G. og Cooley, T. J. (2008). *Shadows in the Field. New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. New York: Oxford University Press.
- Bekkevold, L. (2007). *Harmonilære og harmonisk analyse*. Oslo: Aschehoug.
- Berg-Sørensen, A. (2010). Hermeneutik og fænomenologi. I Jacobsen, Lippert-Rasmussen og Nedergaard (Red.), *Videnskabsteori i statskundskab, sociologi og forvaltning*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Collins P. og Gallinat A. (2010). The Ethnographic Self as Resource: An Introduction. In Collins, P; Gallinat, A, ed. *The Ethnographic Self as Resource: Writing Memory and Experience into Ethnography*, s. 1-24. Oxford: Berghahn Books, s. 1-24.
- Dockwray, R. og Moore, A. F. (2010). Configuring the sound-box. *Popular Music*. Hentet 05.12.17 fra https://www.cambridge.org/core/services/aop-cambridge-core/content/view/D924F9BA3115E9820A34899B5D60D142/S0261143010000024a.pdf/configuring_the_soundbox_19651972.pdf
- Friis-Mikkelsen, M. Grafisk framstilling av ”Den hermeneutiske spiral”, i artikkelen Hva er hermeneutikk? av N. Edrup (2014). Hentet 04.12.17 fra <http://forskning.no/filosofiske-fag/2012/02/hva-er-hermeneutikk>
- Gadamer, H.-G. (2012). Sannhet og metode: Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk. Oversatt av L. Holm-Hansen. Oslo: Pax Forlag, 2012. Oversettelse av Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Deutschland: Mohr Siebeck GMBH & CO. KG Tübingen, 6. Auflage, 1990.
- Huff, C. (2013). *Top seven ways for blending backing vocals*. Hentet 05.05.18 fra <http://www.behindthemixer.com/top-ways-of-blending-backing-vocals/>
- Imsen, G. (2005). *Elevens verden*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kiang, I. (2013). *Crafting Perfect Pop Backing Vocals*. Hentet 30.03.18 fra <https://www.soundonsound.com/techniques/crafting-perfect-pop-backing-vocals>

- Kruse, B. (1978). *Bruksmusikkarrangering*. Oslo: Norsk musikkforlag.
- Moore, A. F. (2001). *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Surrey: Ashgate Publishing Limited.
- Moore, A. F. (2012). *Song means: analysing and interpreting recorded popular song*. Farnham: Ashgate.
- Moorefield, V. (2010). *The producer as composer*. Cambridge: The MIT Press.
- Nettl, B. (2005). *The study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. Urbana og Chicago: University of Illinois Press.
- Niles, Dr. Richard. (2014). *The Invisible Artist. Arrangers in Popular Music (1950-2000)*. USA: Niles Smiles Music.
- Polanyi, M. (1958). *Personal knowledge. Towards a Post-Critical Philosophy*. London: Routledge.
- Postholm, M. B. og Jacobsen, D. I. (2016). *Læreren med forskerblikk. Innføring i vitenskapelig metode for lærerstudenter*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Ruud, E. (2016). *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Taraldsen, E. (2011). *Homo Libero. En pedagogisk filosofisk dannelsesreise*. Inderøy: Norsk Pedagogisk Forlag.
- Tveit, S. (2008). *Harmonilære - fra en ny innfallsvinkel*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Welch, G. F. (2005). Singing as communication. I Miell, MacDonald og Hargreaves (Red.), *Musical Communication*. Oxford: Oxford University Press.
- White, P. (2009). *Double-Tracking Vocals*. Hentet 30.03.18 fra <https://www.soundonsound.com/techniques/double-tracking-vocals>
- Wilken, L. (2008). *Pierre Bourdieu*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag.

Vedlegg:

1. og 2. Catalyst og Copper Veil av Skjoma (.mp3). Link til Dropbox:

<https://www.dropbox.com/sh/pz10pxuwmrl0r9n/AADaR9xlOkIVfqbqWUj8BF-6a?dl=0>