

Arrangering av koringer

- En studie av populærmusikalske
backingvokalarrangeringsteknikker

Pål Rake

Veiledere

Michael Rauhut
Per Elias Drabløs
Knut Tønsberg

*Masteroppgaven er gjennomført som ledd i utdanningen ved
Universitetet i Agder og er godkjent som del av denne utdanningen.
Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet inntår for de
metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.*

Forord

I denne masteroppgaven forklares og beskrives backingvokalarrangeringsteknikker som jeg har tilegnet meg som lytter, student og musiker. De arrangeringsteknikkene jeg har tatt utgangspunkt i er i hovedsak hentet fra det norsk akademisk kaller *rytmisk musikk*, oversatt fra den engelske betegnelsen *popular music*. Noe av meningen med oppgaven er at det skal være mulig å bruke disse arrangeringsteknikkene i forskjellige låter, sjangre og settinger som går utover akkurat denne oppgaven, om ikke annet bli inspirert til å gjøre mer ut av gitaristen i bandet ditt som helst bare synger i turnébussen på vei *hjem* fra konsert.

Denne oppgaven er ikke et fullstendig arrangeringsteknisk bibliotek. I det perspektivet er den bare et supplement. Jeg har tatt utgangspunkt i en låt jeg selv har skrevet og arrangert, som inneholder vanlige samt noen mer uortodokse backingvokalarrangeringsteknikker. I det femte kapitlet finner man eksempler på flere spennende måter å arrangere backingvokal på. Vi mangler per i dag en litterær, tilgjengelig og fullstendig oversikt over måter å arrangere backingvokal på innenfor rytmiske sjangre. Ønsker man å skrive mer utfyllende om temaet håper jeg at denne oppgaven skal kunne bidra litt på veien. Det finnes mye spennende kunnskap om som jeg håper at en dag kan videreutvikles og deles.

Oppgaven er delt inn i forskjellige kapitler hvor akademisk problemstilling, metodikk, begrepsforklaringer, drøftelser og konklusjon finner sted, slik en oppgave av denne art trenger. Dette forklares av innholdsfortegnelsen.

Jeg vil gjerne takke det fantastiske musikkmiljøet jeg har fått være en levende del av disse fem årene i Kristiansand. Jeg vil takke mitt publikum, medmusikere og medstudenter!

Takk til veilederne Michael Rauhut og Per Elias Drabløs, samt veilederen min Knut Tønsvang som har vært med det siste året av masteren i de viktigste avsluttende prosessene. Av lærere og mentorer jeg har fått jobbe med vil jeg gjerne takke hovedinstrumentlæreren min Hilde Norbakken samt Bjørn Ole Rasch, Rolf Løvland, Tore Bråthen, Espen Lind, Torun Eriksen, Lene Nystrøm, Jarle Bernhoft, Erik Kaasa og Marianne Engebretsen. Takk til Anders Langset for rådgivning og inspirasjon,

samt Universal Music Norway som gav meg tid til å fullføre. Takk til Irene Bredal og Tor-Inge Rake for korrekturlesning.

Pål Rake

Kristiansand, april 2014

Innholdsfortegnelse

1 Innledning	7
1.1 Bakgrunn for oppgaven og erfaringer på området	7
1.2 Problemstilling	8
1.3 Avgrensning og strukturen på oppgaven	10
1.4 Om låta <i>Vil du vil du</i>	11
2 Teori og Terminologi	13
2.1 Tidligere forskning og forskningstradisjon	13
2.2 Terminologi	19
2.2.1 <i>Backing vocal</i>	20
2.2.2 <i>Vokal</i>	23
2.2.3 <i>Låt</i>	24
2.3 Øvrig ordliste	25
3 Metode	27
3.1 Kvalitativ metode	29
3.2 Kvalitativ analyse	31
3.2.1 <i>Forberede data for analyse</i>	31
3.2.2 <i>«The Constant Comparative Method»</i>	32
3.3 Alternative forskningsmetoder	35
3.3.1 <i>Aksjonsforskning</i>	35
3.3.2 <i>Hvordan- og hvorformetoden</i>	36
3.3.3 <i>Kvalitativt forskningsintervju</i>	37
4 Forskningsprosessen	41
4.1 Innspilling av låt	41
4.2 Transkribering og kategorisering av materiale	41
4.2.1 <i>Tekniske-, musikalske- og musikkhistoriske parametere</i>	42
5 Backingvokalteknikker i <i>Vil du vil du</i>	45
5.1 Dubbing av ledevokal	45
5.1.1 <i>Dubb med blandet klang</i>	46
5.1.2 <i>Oktavdubb</i>	47
5.2 Klassisk tostemt	47
5.3 Klassisk trestemt	49
5.4 Tettstemt	51
5.5 Blandetklang	53
5.6 Kontralinjer	54
5.6.1 <i>Horisontale kontralinjer</i>	56
5.6.2 <i>Perkusive kontralinjer</i>	57
5.6.3 <i>Antifoni</i>	58
5.7 Fonetisk ustemt	59
6 Sammenfatning og drøfting	63
6.1 Praktiske eksempler på ny viten	63
6.2 Selvkritiske refleksjoner	65
7 Avslutning	69
Litteraturliste og vedlegg	75

1 Innledning

Innledningen inneholder faktorer som danner bakgrunn for denne oppgaven.

1.1 Bakgrunn for oppgaven og erfaringer på området

Helt fra jeg startet å komponere og arrangere låter har backingvokal som musikalsk effekt vært et hjertebarn. Det har nær sagt uten unntak alltid løftet de musikalske prosjektene mine hvor menneskestemmen som instrument har vært tilgjengelig. Det har alltid gitt konsertene mine en tydelig retning, også utover det musikalske. Mitt musikalske virkeområde er popmusikk, og i denne settingen oppleves det som når 2D blir 3D hver gang noen hiver seg på en andrestemme. Det er som om det halvåpne vinduet i det oksygenfattige dunkle øvingsrommet blir til et klimaanlegg. Wow-faktoren dukker bestandig opp.

Backingvokal er knyttet til sangstemmen og fortoner seg litt annerledes enn et konvensjonelt rytmisk musikkinstrument. Det er så mye mer, etter min mening. Mer anvendelig, allsidig, fleksibelt, sjangerovertredende og urpopulærkulturelt. Hvorfor jeg opplever det slik har nok å gjøre med at jeg selv er vokalist. Jeg har også vokst opp med å synge og dirigere kor, og jeg har hørt mye på popmusikk som har koringer i seg. Popmusikk uten backingvokal hører til sjeldenhetene. Jeg skal ikke drive selvransakelse for å forsvare valg av tema, faktum er at det interesserte og fascinerte meg nok til å forske på det. I prosessen med å velge tema til masteroppgave ble det av den grunn tydelig for meg at jeg ønsket å studere måter å arrangere backingvokal på innenfor populærmusikk. Det finnes ikke noen fullstendig eller delvis oversikt over arrangeringsteknikker innenfor backingvokal, og det har frustrert meg i min søken etter *det perfekte backingvokalsporet* når jeg selv jobber. Det har i årenes løp vokst frem et ønske om å kunne si noe konkret om denne intuisjonsbaserte arrangeringsteknikken.

Når det kommer til mine erfaringer på området, har jeg arrangert backingvokal så lenge jeg har vært komponist og utøver. Hvor lenge man har drevet med noe er selvsagt ikke et gitt kvalitetstegn i seg selv, men jeg har alltid hatt fascinasjonen for

det, helt siden mine første lytteropplevelser. Det sier kanskje noe om interessen for disiplinen. Jeg spilte inn mine første backingvokalstemmer som 12-13 åring, og har fortsatt siden med en oppadgående læringskurve. Jeg har også musikalsk bakgrunn fra vanlig blandet kor, klassiske kor, men mest rytmiske gospelkor. Jeg har fått jobbe med noen av de ledende innenfor faget rytmisk korarrangering i Norge som Eirik Kaasa, dirigent og arrangør for blant andre Safari, samt Hilde Norbakken, Kristian Ask og Jens Andreas Kleiven. I tillegg til korerfaring har jeg også vært korist for flere norske artister og musikere, på både turnéer og i studio. Mest erfaring har jeg hentet fra min egen artistvirksomhet, hvor jeg har spilt inn og turnert med egne låter. Jeg har virkelig fått boltre meg i studioet på Universitetet i Agder, fri fra tidspress og stramme økonomiske rammer. Parallelt med skrivingen av denne oppgaven har jeg også deltatt i en vokalkonkurranse kaldt *The Voice – Norges beste stemme*, hvor jeg fikk muligheten til å prøve ut forskjellige backingvokalarrangementer på profesjonelle korister og kor for TV-formatet. I tillegg jobber jeg som artist hos Universal, og arbeider med korarrangering til daglig. Dette har gitt meg muligheten til å virkelig prøve ut og tilnærme meg faget både som amatør, student, og profesjonell backingvokalarrangør i mange forskjellige fora.

Ved å jobbe mye med koringer har jeg skjønnet at jeg kun forstår en liten del av faget, og jeg har langt igjen før jeg vil kunne kalle meg en vokalarrangør. Dette har gitt meg motivasjon til å lære enda mer.

1.2 Problemstilling

En problemstilling er et forskningsspørsmål som krever et akademisk svar. I behandlingen av en problemstilling har jeg funnet at svaret ikke nødvendigvis er hovedpoenget med problemstillingen. Problemstillingen er fruktbar i seg selv. Den er retningsgivende for hele oppgaven. Problemstillingen er også effektiv i den forstand at den ofte oppsummerer tematikken og utfordringene tilhørende en forskningsoppgave i én setning. I pedagogisk ordbok beskrives problemstillingen som:

(...) approach (to the problem), question regarding the subject, research question, spørsmål man ønsker å søke svar på. I forskningssammenheng og innenfor

prosjektarbeid, det utgangspunktet forskeren/eleven har for datainnsamlingen. Det man ønsker å finne ut i løpet av arbeidsprosessen.¹

Store Norske Leksikon kaller det et forskningsspørsmål:

Problemstilling, et begrunnet forskningsspørsmål. Begrunnelsen er forankret i tidligere forskning og relevant teori (...).²

Vi kan av den grunn ikke nøye oss med et spørsmål som klinger fint og lar usett viten skinne. Spørsmålet i seg selv skal i sin fullkommenhet bære på en arv av allerede utforskede temaer. Holme og Solvang³ oppsummerer problemstillingen i tre hovedpunkter: *Problemstillingen skal være spennende, fruktbar og enkel.⁴*

I ethvert tilfelle er det nødvendig å lese seg opp på tidligere forskning, teori og litteratur. Dette skyldes i hovedsak to faktorer. For det første vil man ikke bruke tid på å svare på et spørsmål som allerede har blitt svart på, gitt at problemstillingen gav en tydelig og absolutt konklusjon. For det andre er enhver oppgave satt i en forskningstradisjon enten man vil eller ikke, og må da forholde seg og ta stilling til omkringliggende forskningstemaer for å bygge sine parametere med og ved. Viten bygges på viten, og ikke i vakuum. Det er det faktum som muliggjør og validerer denne oppgaven. Jeg har valgt å formulere problemstillingen min slik:

Hva kjennetegner backingvokalarrangementsteknikkene som er brukt i låta *Vil du vil du*?

Jeg hadde satt flere mål for oppgavens problemstilling. Hovedmålet var å kunne si noe om arrangeringsteknikker innenfor backingvokal i et rytmisk landskap. For å muliggjøre dette trengte jeg en streng ramme, som ytre sett er denne masteroppgaven, og indre sett er at jeg tar utgangspunkt i en låt hvor backingvokal er et av

¹ Inge Bø, *Pedagogisk Ordbok*, ed. Lars Helle and Inge Bø(Oslo: Universitetsforl., 2013). s. 244.

² Problemstilling. (2012, 24. oktober). I Store norske leksikon. Hentet 10. mars 2014 fra <http://snl.no/problemstilling>.

³ Idar Magne Holme, *Metodevalg Og Metodebruk*, ed. Bernt Krohn Solvang(Oslo: TANO, 1996).

⁴ Olav Dalland, *Metode Og Oppgaveskriving for Studenter*(Oslo: Gyldendal akademisk, 2012). s. 129.

hovedelementene. Jeg har valgt en egenskrevet, selvarrangert låt kalt *Vil du vil du* som var min første singel på plateselskapet Universal. Denne kan du lese mer om i kapittel 1.4.

Ved å bruke ordene *hva kjennetegner* validerer jeg min søken etter å identifisere arrangeringsteknikkenes særtrekk og egenskaper.

1.3 Avgrensning og strukturen på oppgaven

Å skrive om backingvokal er i utgangspunktet et stort tema som åpner for mange interessante vinklinger. I mitt arbeid med å forme denne oppgaven prøvde jeg flere tilnærminger. I begynnelsen ønsket jeg å forske på svært mange arrangeringsteknikker, for å kunne stå igjen med én eller få generelle definisjoner på hva backingvokal faktisk er. Ettersom jeg arbeidet med stoffet har jeg vært nødt til å avgrense ytterligere. Oppgaven trengte en tydeligere ramme. Jeg fant ut at jeg ønsket å ta utgangspunkt i bare én låt eller innspilling, og at dette gav en naturlig og ikke-oppkonstruert begrensning. Det gav meg en konkret ramme å jobbe innenfor. Jeg fant frem flere låter med interessante tilnærminger til faget, men det ble fort vanskelig å velge én låt fremfor en annen. Det den ene låten manglet, hadde den andre og visa versa. De fleste låtene jeg fant med forbilledlig backingvokal var arrangert med kun en type estetikk, tradisjon eller teknikk som bakteppe. Dette vurderte jeg dithen at det ville blitt en svakhet med analysen. Spørsmålet jeg stilte meg selv var da; burde jeg se på flere låter fra flere tradisjoner og arrangører? Jeg kom dermed på idéen om å ta saken i egne hender, å velge en egen låt jeg hadde gjort selv. Dette var en låt hvor jeg bevisst gikk inn for å bruke flere forskjellige teknikker og tradisjoner i samme låt. Det var mange fordeler med å gjøre dette: For det første kunne jeg analysere teknikker fra flere tradisjoner og sjangre, og dermed få undersøkt begrepet backingvokal i vid grad i en tydelig og begrenset ramme. Samtidig fikk jeg testet flere teknikker ut i praksis. Ikke bare måtte jeg ta stilling til hvordan å arrangere, men også hvorfor de gitte arrangeringsvalgene ble gjort. Sistnevnte ville vært mye vanskeligere hvis noen andre hadde arrangert ut backingvokal jeg skulle analysere. Da måtte jeg ha studert selve arrangøren og dens bevisste og ubevisste estetiske valg. Det kunne ha ført til at oppgaven ville blitt vanskelig å avgrense. Av praktiske årsaker var det også vanskelig å få intervjuer med de forbilledlige arrangørene, fordi de var spredt over hele verden og noen av dem lå litt for mange fot under jorden til at intervju var mulig.

1.4 Om låta *Vil du vil du*

Jeg valgte låta *Vil du vil du* fra mitt musikalske soloprojekt som utgangspunkt og ramme for innsamling av data og empiri. Dette er en poplåt konstruert etter klassisk poptradisjon delt inn fire hoveddeler etter kjente popmusikalske regler; vers , prechorus, refreng og bro. Den finnes i flere innspilte versjoner og *covers*, men under mitt navn finnes det to versjoner, som er vedlagt som lydeksempler tilhørende denne oppgaven. Den ene *originalversjonen* er spilt inn ved Universitetet i Agder med meg selv som produsent og varer i tre minutter og 34 sekunder. Det er denne innspillingen som jeg forholder meg til i denne oppgaven. Den andre versjonen jeg har laget av denne låta er også interessant. Dette er en offentlig versjon gitt ut på Universal og varer i tre minutter og fem sekunder. Dette er en mer eller mindre blåkopi av analyseversjonen min, bare forkortet. Denne låta har vært listet på radio og ligget som nr. 2 på iTunes Norge, og hadde sin urfremføring live på TV under finalen i det TV2-sendte programmet *The Voice – Norges beste stemme* vinteren 2013. Det som gjør disse to ulike versjonene interessante er at der er spilt inn av forskjellige musikere med forskjellig produsent, men under mitt navn og med mine arrangeringsteknikker. På denne måten vil man kunne høre hvordan forskjellige korister utfører de samme teknikkene. Den utgitte versjonen legitimerer at denne analysen tar for seg arrangeringsteknikker brukt i populærkulturell sammenheng og ikke i et vakuum.

Videre i denne oppgaven kommer et kapittel om forskningsmetoder. I kapittel 5 legger jeg frem mine funn og analyser. I kapittel 6 og 7 drøfter jeg funnene og videre meisler ut konklusjoner.

2 Teori og Terminologi

2.1 Tidligere forskning og forskningstradisjon

Et grundig søk på Norges universitetsbiblioteker⁵ viste meg at det ikke fantes arrangementslitteratur for rytmiske koringer og backingvokal innenfor popmusikk. Jeg har søkt på internasjonale bibliotek og bokhandlernetsteder, men ei heller lykkes i å finne relevante bøker som direkte omhandler dette temaet, til tross for dets musikkhistoriske viktighet og tilstedeværelse i den musikalske populærkulturen. Årsakene til dette er flerfoldige. Den rytmiske historien er kortere og har en muntligere natur enn det musikalske motstykket *klassisk musikk*. Det har ikke vært tradisjon for å akademisere rytmisk musikk før på 1980-tallet. Backingvokal har naturlig nok havnet i bakgrunnen av andre rytmiske forskningstemaer de siste 40 årene. En annen årsak er at det historisk er sjeldent utøverne eller vokalistene selv som arrangerer vokalarrangementene. Ser man tilbake på ledende vokalgrupper opp igjennom historien finner man en trend hvor arrangørene ofte er først og fremst instrumentalister og ikke vokalister. Eksempler på dette er den verdenskjente vokalgruppa Take 6, hvor gitaristen og vokalisten Mark Kibble gjorde mange av arrangementene.⁶ Trenden er lik hos barbershopgrupper på begynnelsen av 1900-tallet. En av de første gruppene her var Haydn Quartet, som hadde egne komponister og arrangører i tillegg til utøverne.⁷

Det å arrangere vokal kan derfor se ut til å ha vært en jobb for instrumentalister. Disse har ofte lært seg faget med sitt ikke-vokalinstrument som utgangspunkt, ofte gitarister, pianister eller blåsere. Det å arrangere vokal har ikke blitt sett på som en hovedgeskjeft. Arrangementslitteraturen og komponist- og arrangementsutdanningene er derfor rettet mot andre instrumenter enn vokal. Rytmisk litteratur som angår vokal har naturlig da vært rettet mot det å utøve vokal, mer enn å arrangere og komponere musikken.

⁵ http://bibsys-primo.hosted.exlibrisgroup.com/primo_library/libweb/action/search.do?&vid=UBA. Hentet ut 13. Mars 2014.

⁶ <http://mhvj.org/learn/clinicians/mark-kibble-take-6/>. Hentet ut 10. Mars 2014.

⁷ http://victor.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200002855/A-1590-Sweet_Adeline Hentet ut 10. Mars 2014.

Jeg har vært nødt til å gå til backingvokalenes perifere omgangskrets for å finne relevant litteratur og tidligere forskning. Jeg har da tatt et steg til siden og et lengre steg bak. Ved siden av vokal fant jeg litteratur og teori om jazzarrangering av storband og blåserrekker. Ved å ta et langt steg tilbake i musikkhistorien, fant jeg klassisk litteratur om vokalpolyfoni med røtter fra det 14. århundre frem til renessansen og barokken hva angår satslæretradisjonen.

Arrangeringsteori rundt storband og blåserrekker har mye til felles med den type backingvokal jeg skriver om. Først og fremst tilhører de samme *tradisjon*. Jeg vil også hevde at de ofte har samme *funksjon*. Trestemt blåserrekke som ligger under en ledestemme, enten det er vokal eller trompet, kan arrangeres på samme måte som trestemt vokal som ligger under en ledevokal. I saksofonfamilien deles det også inn i sopran, alt, tenor og bass – lik vokalstemmene i klassisk tradisjon. Jeg har derfor benyttet meg av storband og blåsearrangeringslitteratur som *Jazz Arranging and Composing*,⁸ *Arranging for Large Jazz Ensemble*⁹ og *Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles*.¹⁰

Jazz Arranging and Composing av Bill Dobbins er en bok som i hovedsak er bygget på Duke Ellingtons teknikker for storbandarrangering. Duke Ellington satte på mange måter standarden for storbandarrangering fra 1930-tallet og til hans død i 1974. Dobbins teorier har vært svært toneangivende i ordets rette forstand, for analysen min. Den går kategorisk til verks i arrangering for blås fra to til fem stemmer. Denne måten å kategorisere arrangeringsteknikkene på med oppdeling etter antall stemmer i arrangementet, finner jeg også i klassiske satslærebøker. I boka *Kontrapunkt* av Knud Jeppesen, deles også teknikkene inn etter hvor mange korstemmer stykket har.¹¹ Jeg henter med andre ord min måte å kategorisere fra både fra klassisk satslæretradisjon og jazztradisjon.

⁸ Bill Dobbins, *Jazz Arranging and Composing: A Linear Approach*(Rottenburg: Advance Music, 1986).

⁹ Dick Lowell, *Arranging for Large Jazz Ensemble*, ed. Ken Pullig and Michael Gold(Boston, MA: Berklee press, 2003).

¹⁰ Ted Pease, *Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles*, ed. Ken Pullig and Michael red Gold, Berklee Guide (Boston: Berklee press, 2001).

¹¹ Knud Jeppesen, *Kontrapunkt: (Vokalpolyfoni)*(Copenhagen: Wilhelm Hansen, 1968).

Den teoretiske bakgrunnen for analysen min tar utgangspunkt i de mange konkrete arrangeringsteknikkene fra Dobbins. Eksempler på dette finnes i kapittelet *Writing for Two Horns* der Dobbins skriver at det å arrangere for to blåsere, kan være vanskeligere enn å arrangere for fire.

*With only two horns it is very important to write a second part which when combined with the original melody and bass line, clearly implies the basic harmonic progression of the piece.*¹²

Den tradisjonen Dobbins forfekter er at den harmoniske progresjonen er den viktigste informasjonen å få frem i et flerstemt arrangement. Dette er ikke ulikt det musikkteoretikeren og komponisten Jean-Philippe Rameau hevdet allerede i 1722: *La melodie provient de l'harmonie*.¹³ Oversatt av undertegnede: *Melodien oppstår av harmonien*.

Denne vertikale måten å tenke på, kalt harmonilære,¹⁴ er en teori som deler av min analyse er bygget på. I rytmisk backingvokalarrangeringsteknikk er likevel ikke det harmoniske som spiller hovedrollen. Harmoniene som backingvokal er bygget på, vil alltid være sekundært det å løfte opp og støtte ledevokalen. Derfor vil forskjellen på å skrive for to stemmer av blåsere i jazztradisjon og to stemmer med lede og backingvokal i poptradisjon ligge i tonevalget for den andre stemmen. Dette kan eksemplifiseres ytterligere: I jazztradisjon er det gitte toner i det harmoniske grunnlaget som er viktigere enn andre. I kapitlet *Writing for Three Horns* skriver Dobbins at å skrive trestemt er kanskje den mest utfordrende arrangeringsteknikken. Selv om tre stemmer er nok til å bygge de fleste akkorder, vil det ikke være nok til å befeste hver *viktige* tone. Valget av toner er derfor veldig viktig.¹⁵

¹² Dobbins, *Jazz Arranging and Composing: A Linear Approach*. s. 19

¹³ Jean-Philippe Rameau, *Traité De L'harmonie Reduite À Ses Principes Naturels*, (Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares, RES-V-16131722), <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232459/f43.image>. s. 138

¹⁴ Jeppesen, *Kontrapunkt: (Vokalpolyfoni)*.

¹⁵ Dobbins, *Jazz Arranging and Composing: A Linear Approach*.

*In general, the third and seventh are the notes which convey the particular quality of a chord. In tonic chords (major or minor) the sixth may be substituted for the seventh. In chords with altered fifths, the fifth is also important.*¹⁶

Dette sitatet er et eksempel på kjente jazzarrangeringsregler, som i all hovedsak rytmiske backingvokalarrangeringsteknikker er bygget på. Likevel finner vi også tydelig forskjellene her. I et trestemt arrangement for backingvokal, opererer man ikke i like stor grad med vektleggingen av *viktige* toner. Her hevdes for eksempel septimen å være en av de viktigste tonene, sammen med tersen. Dette syvende trinnet foretrekkes ofte å unngå i moderne popmusikk. Dette varierer selvfølgelig fra låt til låt, men min generelle oppfatning etter å ha lest disse bøkene, er at reglene er strengere i jazztradisjonen, enn i rytmisk musikk, og da særlig popmusikk, hvor regelbryting er noe av det som definerer sjangeren.

Begrepsapparatet i min analyse og i mine funn er bygget på klassisk satslæretradisjon og jazztradisjon. I boka *Modern Jazz Voicings*¹⁷ opereres det med eksempelvis teknikken *Voicings in Seconds (Clusters)*:

*Clusteres are voicings in which the prevailing interval between adjacent notes in a second. This tightly spaced voicing creates a thick, dissonant effect. Voicings that contain all seconds create the maximum level of density.*¹⁸

Teorien om *cluster* og flere stemmer med sekundavstand er et eksempel en teknikk jeg direkte har adaptert fra jazztradisjonen. I boka *Arranging for Large Jazz Ensemble* har jeg også hentet begrepet *Octave Doubling*¹⁹ der man dubber en stemme identisk, bare i oktavavstand.

Klassisk satslæreteori legger grunnlaget for all senere arrangeringsteori. Teori jeg har hentet fra klassisk satslæretradisjon kan oppsummeres med betegnelsen kontrapunkt. Denne betegnelsen oppstod i det 14. århundret som en avledning av *punctus contra*

¹⁶ Ibid. s. 50

¹⁷ Pease, *Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles*.

¹⁸ Ibid. s. 93

¹⁹ Lowell, *Arranging for Large Jazz Ensemble*.

*punctum*²⁰ som Knud Jeppesen i boka *Kontrapunkt* forklarer betyr punkt mot punkt, altså note mot note. Dette er i følge den italienske musikkteoretikeren Zarlino motsatsen til harmonilærens vertikale prinsipp. Han sa: *L'Harmonica nasce dal cantare, che fanno insieme le parti delle cantilene*²¹ Oversatt av undertegnede: *Harmonien oppstår ved stemmenes samtidige samklang*. Ved bruken av kontrapunkt skrives stemmene lineært i en horisontal forståelse av musikken. Harmoniene eller akkordene oppstår som konsekvens av denne arrangeringen, og ikke motsatt som det ville gjort i arrangering innenfor jazztradisjon. Denne tilnærmingen er egnet til vokalarrangering, fordi stemmeføringen er tatt større hensyn til. Når man skal synge en stemme, er det relevant at stemmeføringen er funksjonell og utførbar.

Dagens oppfatning av kontrapunkt er smalere i definisjon, og sees nærmest på som en egen klassisk stilart innenfor arrangering av flerstemmighet. Når for eksempel en andrestemme kontrasterer en førstestemme hva angår rytmikk eller tonespråk, oppstår i følge klassisk satslære kontrapunkt. Kontrapunktliteraturen er preget av tydelige læresetninger om hva som er i følge tradisjonen lov og ikke lov, ganske likt jazzarrangeringsliteraturen. Eksempel på dette finnes i boka *Kontrapunkt* under kapittelet *Oversigt over de viktigste kontrapunktiske love og regler: (...) Parallele Kvinter og Oktaver er forbudt*.²² I backingvokalarrangeringsteknikkene er ikke rammene på langt nær like strenge, hvor det ses på som verdifullt å bryte regler og normer. Analysen av arrangeringsteknikkene mine kommer likevel ikke utenom å være tuftet den klassiske satslæres teorier.

*The Oxford Dictionary of Music*²³ viser at det i vestlig tradisjonsmusikk og dens tilhørende litteratur finnes det spor av backingvokal via det tyske ordet *Hauptstimme*. Dette er et kjent begrep beskrevet i klassisk vokallitteratur som hovedstemme eller hovedvokal.²⁴ Kontrasten til dette er det tyske ordet *Nebenstimme*, som kan oversettes med *tillegg til tale* eller *tilleggsvokal*. Etter min mening en tidlig versjon av backingvokal.

²⁰ Jeppesen, *Kontrapunkt: (Vokalpolyfoni)*.

²¹ Ibid. s. 51

²² Ibid. s. 276

²³ Michael Kennedy, *The Oxford Dictionary of Music*, (Oxford: Oxford University Press, 2006). (1964)

²⁴ Ibid. s. 259

*I Nebenstimmes natur ligger det at den ikke kan oppstå uten at den står i forhold til og er sekundert en hauptstimme.*²⁵

Annen vokal som ikke står i forhold til en ledevokal, men som ikke har hovedfokus blir i *Master of the Smallest Link*²⁶ beskrevet som akkompagnement. Disse begrepene gjelder ikke bare vokal, men også innenfor annen klassisk arrangering som for eksempel fiolin. Erich Leinsdorf skriver i *The Composers Advocate* at:

*Schoenberg skal i en fotnote til et musikkstykke en gang ha skrevet at der menneskestemmen er tilstede, har den alltid hovedstemmen (oversatt av undertegnede).*²⁷

Jeg har i tillegg lest ulike korbøker. Disse finnes det mange av og de fleste snakker til enten dirigenten eller utøverne i koret. Jeg har ikke funnet noen bøker som sikter til korarrangøren, men jeg har i noen grad brukt eksemplene i disse bøkene til å tilegne meg teknikker. En bok jeg har brukt er *Popular Choral Handbook – New Techniques for Pop, Jazz and Show Choir Directors*.²⁸

Til slutt har jeg hentet mye informasjon fra litteratur om stemmen og vokal generelt. I motsetning til blåse- og strykearrangementer opptrer stemmen på en helt annen måte. Den kan forme ord og artikulere på en mer avansert måte. Det har vært viktig for meg å ta med denne delen også i min litterære forberedelse. Litteratur jeg har benyttet meg av her er metodikkbøker som *Complete Vocal Technique*²⁹ av Cathrine Sadolin, *Vocal Technique – A Guide to Finding Your Real Voice*³⁰ av Dena Murray og *The*

²⁵ Phyllis Bryn-Julson, *Inside Pierrot Lunaire: Performing the Sprechstimme in Schoenberg's Masterpiece*, (Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2009). s. 24

²⁶ Theodor W. Adorno, *Alban Berg: Master of the Smallest Link*, ed. Juliane Brand and Christopher Hailey, *Berg, Der Meister Des Kleinsten Übergangs* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991).

²⁷ Erich Leinsdorf, *The Composer's Advocate: A Radical Orthodoxy for Musicians*(New Haven: Yale University Press, 1981). s. 179.

²⁸ Scott Fredrickson, *Popular Choral Handbook: New Techniques for Pop, Jazz and Show Choir Directors*(New Orleans, La.: ScottMusic.com, 2004).

²⁹ Cathrine Sadolin, *Complete Vocal Technique*(Copenhagen: Complete Vocal Institute/Shout Publishing, 2008).

³⁰ Dena Murray, *Vocal Technique: A Guide to Finding Your Real Voice*, Musicians Institute, Essential Concepts (Milwaukee, WI: Hal Leonard Corp., 2002).

*Contemporary Singer – Elements of Vocal Technique*³¹ av Anne Peckham. Felles for disse bøkene er at de tar for seg rytmisk vokal.

Blandingen av litteratur vedrørende rytmisk blåserarrangering, klassisk satslæreteori samt vokalmetodikk danner det teoretiske bakteppet av tidligere forskning, forskertradisjon og litteratur for denne oppgaven.

2.2 Terminologi

For konvensjonelle rytmiske instrumenter som slagverk, bassgitar og vokal, finnes det mengder av litteratur som bekrefter en felles forståelse av terminologien tilhørende instrumentet. Det finnes mange praktiske bøker rettet mot utøvere, med innstuderingseksempler og pedagogiske opplegg. Det finnes også mer musikkvitenskapelig litteratur, samt historiske verk. Eksempler på dette er *The Contemporary Singer: Elements of Vocal Technique*³² eller *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*.³³ Når det kommer til rytmisk backingvokal er det terminologiske landskapet noe mer usikkert og sammensatt. Jeg finner i hovedsak tre typer bøker som jeg i tillegg til tidligere forskning og litteratur, bygger denne oppgavens fagterminologi på.

1. Pedagogiske korbøker som omtaler hvordan man arrangerer flerstemt sang i en semirytmisk setting tilrettelagt for kor, gospelgrupper, jazzensembler og lignende, der flerstemt sang som gruppe er hovedsolist.
2. Musikkteknologisk litteratur der opptak av backingvokal er nevnt, for eksempel *Mixing Secrets for the Small Studio*.³⁴
3. Auditionbøker og notebøker med poplåter hvor backingvokal er notert. Et godt eksempel er *Harmony Vocals: The Essential Guide*³⁵. Denne boka består for det

³¹ Anne Peckham, *The Contemporary Singer: Elements of Vocal Technique, Vocal Technique/Performance* (Boston: Berklee press, 2000).

³² Ibid.

³³ Allan F. Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*, (Farnham: Ashgate, 2012).

³⁴ Mike Senior, *Mixing Secrets for the Small Studio*(Amsterdam: Focal press, 2011).

³⁵ Tracee Lewis Mike Cambell, *Harmony Vocals: The Essential Guide (Private Lessons)*(Musician Institute Press, 2001).

meste av lytteeksempler, men er også inne på forskjellige måter å synge alt fra dubb til firstemt.

Dette er det nærmeste jeg kommer en klar litterær terminologisk tradisjon for backingvokal. Fra mitt perspektiv kan det forsvares å kalle det litt forunderlig at jeg finner mye litteratur på andre musikalske faktorer i det rytmiske landskapet, uten å finne tilfredsstillende litteratur om backingvokal på samme måte. Denne påstanden underbygges når man vet hvor mye backingvokal er brukt i populærmusikken og popmusikken. Mange bøker er innom sporadisk, og ulike begreper benyttes om hverandre på uoversiktlig vis. Det kan virke som om backingvokal faller litt mellom to stoler. Det ses ikke på som et eget instrument, siden det utøves av vokal – og vokal kan ha en mengde andre kanskje mer spennende eller relevante funksjoner. Min påstand er at når forfattere først skal skrive om vokal, så har det vært mer relevant å skrive om *ledevokalen*. Mitt inntrykk som musiker og sanglærer er at det er få som tenker at backingvokal er en egen disiplin og at det å være backingvokalist og backingvokalarrangør er et eget fag og yrke. Derfor handler mesteparten av den rytmiskvokale litteraturen først og fremst om ledevokal, naturlig nok. Dette har gjort denne analyseoppgaven vanskeligere å sette i en tydelig terminologisk tradisjon. Derfor er begrepsapparatet ungt og uoversiktlig og preget av den muntlige overføringen vi som utøvere bruker. Jeg prioriterer derfor å bruke denne delen av oppgaven på en ordliste, for å rydde i begrepsapparatet.

2.2.1 Backing vocal

Det hersker usikkerhet rundt betydningen av dette begrepet. Vi mangler en gitt definisjon, og på norsk er uttrykket både utydelig og tvetydig. I amerikansk rytmisk poptradisjon brukes den generelle betegnelsen *backing vocal* om vokalspor som ikke har rollen ledevokal eller solist. Musikkjournalisten Bruce Kapharm skriver i en artikkel i Recording Magazine:

The term “backing vocal” describes a large array of possible vocal configurations. It could mean one singer harmonizing with a lead vocal, or more than 100 singers in a large chorus, or anything in between. ³⁶

³⁶ <http://www.recordingmag.com/resources/resourceDetail/260.html>

I følge en artikkel av Mark Aguis på fagnettstedet vocalist.org.uk beskrives dette spissere:

*Backing Singers provide harmonies and vocals that complement the melody line performed by a Lead Singer. Used in many forms of music including Rock, Pop, MOR, Soul, the backing singer has played an integral role in song production.*³⁷

Her presenteres *backing vocal* adskilt fra koret som flerstemt vokalgruppe. Det er denne forståelsen jeg fra min bakgrunn støtter meg til, og vil bruke i denne oppgaven. Betegnelsen *backing vocal* er engelskspråklig, men har mange norskspråklige varianter. Noen av de mest brukte fornorskede generelle betegnelse kan kort presenteres her:

1. **Andrestemme;** vokalspor som utfører en samklingende funksjon, oftest bare alene sammen med ledevokalen stemme, men brukes også paradoksalt nok hvor flere stemmer klinger i tillegg til ledevokalen. Eks: *Vi må legge på noen andrestemmer her.*
2. **Bakgrunnsvokal;** vokalspor som danner en bakgrunn og dybde for ledevokalen.
3. **Flerstemt sang;** flere enn to vokalspor som klinger samtidig i en produksjon
4. **Harmoni, vokalharmoni, harmonistemme;** en betegnelse for at det skal klinge flerstemt mellom vokaler.
5. **Koringe, å kore;** en mye brukt betegnelse, med opphav fra kor som flerstemt vokalgruppe og korist (utøver).
6. **Overstemme eller understemme;** Betegnelse for ukjent antall vokalspor som ligger i tillegg til ledevokalen, da med henvisning om de blir lagt over eller under ledevokalen.
7. **Støttevokal;** vokalspor som støtter opp og løfter frem ledevokalen.

Den mest treffende norske betegnelsen er nok *koringe*. Likevel er denne betegnelsen nært beslektet med helt andre musikalske betydninger. Mest kjent er gruppen av mennesker som synger sammen hvor *samsang* blir hovedinstrumentet, med andre ord et tradisjonelt kor. Dette fenomenet er kjent fra vestlig tradisjonsmusikk, som «korsang». Motstykket til dette klassiske koret er den rytmiske tradisjons gospelmusikk og gospelkor, som igjen representerer et helt annet musikalsk disiplin. I

³⁷ http://www.vocalist.org.uk/backing_vocalist.html Hentet ut den 13. mars 2014.

boka *Why do People Sing? Music in Human Evolution*³⁸ skriver Joseph Jordania at opprinnelsen til kor finnes i tradisjonsmusikken fra hele verden. De gamle Grekerne sang unisont sammen og klassisk europeisk vokal kirkemusikk utviklet flerstemmighet.³⁹

Betegnelsen kor er derfor sprikende. *Kor* kommer fra det tyske ordet *choral*⁴⁰ eller *Chorale* som leder til de engelske ordene for kor; *choir, chorus*. Chorus nærer under en annen forståelse av uttrykket, hentet fra norsk jazzterminologisk tradisjon. Chorus er en betegnelse på melodiens hoveddel, refreng på norsk, motsatsen til *verset*. Denne forståelsen av chorus har av norsk jazztradisjon blitt lånt fra amerikansk jazztradisjon som et kor i betydningen *til forskjell fra et innledende vers*, gjerne en *head*, som bare sjelden spilles. I populærmusikk og jazz består dette *koret* ofte av 32 takter, som gjentas et gitt antall ganger. Det er oftest bygd opp etter A–A–B–A-prinsippet, der hver periode er på 8 takter. De tre A-delene er omtrent like, mens B-delen, som kalles mellomspillet eller *stikken*, er annerledes. I jazzen brukes *korets* akkorder som grunnlag for improvisasjon; å *kore* eller *spille et kor* betyr å spille en improvisert solo.

Bare i norskspråklig musikkterminologi kan koristen fylle opptil fire helt ulike roller;

1. Er tenor på Händels *Hallelujah* og er fast ansatt i Det Norske Operakor
2. Synger Kirk Franklins *Hosanna* og er ansatt i gospelkoret Safari
3. Er jazzmusiker og improviserer over en *head* eller et akkordskjema
4. Legger backingvokal på låter live og i studio

Etter min vurdering og erfaring blir det da for upresist å bruke betegnelsene *koringer* eller *å kore*, selv om dette kanskje er det mest folkelige. Å høre ordet *koringer* bli brukt for *backing vocal* kan sammenlignes med å bruke betegnelsen *løpenoter* i stede for *åttendelsnoter*. Likevel er jeg er fullt klar over at *koringer* i praksis ofte er det som brukes når man legger andrestemmer på en poplåt, i mangelen på noe mer treffende. Jeg hadde derfor lenge tenkt å lenge lage mitt eget norske faguttrykk, i håp om at det kunne erstatte de mangelfulle uttrykkene som brukes i dag. Jeg ville kanskje brukt

³⁸ Joseph Jordana, *Why Do People Sing? Music in Human Evolution*(Logos; First edition 2011).

³⁹ Geir Brunsvik, *Ekko 1: Musikkorientering Vk 1*(Oslo: Gyldendal undervisning, 2000).

⁴⁰ Kennedy, *The Oxford Dictionary of Music*.

ordet støttevokal i det tilfellet. Likevel har jeg kommet til at det begrepet som i minst grad vil skape misforståelser slik jeg vurderer det er *backing vocal* eller bare *backing* som det i muntlig moderne norsk rytmisk tradisjon ofte heter. På de jobbene jeg har hatt, så skjønner man da veldig presist hva som menes. Betegnelsen å *backe* hverandre opp er integrert i det norske språket, så ordet *backing* kan forsvares å fornorske. Den amerikanskengelske betegnelsen fungerer både under oversettelsen *støttevokal* og direkte oversatt *bakgrunnsvokal*. *Backing vocal* er av den grunn for denne typen oppgave, mest treffende. I og med at jeg nå definerer begrepet på nytt i forhold til det som har blitt skrevet før, ønsker jeg å tydeliggjøre dette med å fornorske uttrykket. I fornorskingen blir c-en i *vocal* byttet med en k, og de to delte ordene satt sammen. Rytmisk tilleggsvokal i en poplåt kaller jeg derfor for *backingvokal*.

2.2.2 Vokal

I Store Norske Leksikon⁴¹ finner jeg at adjektivet og adverbet *vokal* er: (...)noe som gjelder stemmen eller stemmeklangen; sanglig.

Det stammer fra det latinske orde *vox* eller *voc*. *Vokal* er et annet ord for menneskestemmen,⁴² eller bare stemmen. Stemmen bruker vi til flere formål enn å synge med, så vi trenger en ytterligere spesifisering: En stemme som musiserer. Her kommer *vokal* inn. En *vokal* i en musikalsk sammenheng er, slik jeg oppfatter det, en stemme som musiserer eller synger. *Vokal*begrepet har også en fonetisk betydning, såkalt monoftonger.⁴³ Monoftonger er A E I O U Y Æ Ø Å, det vil si motsatsen til konsonanter, og i denne teksten er det ikke denne betydningen som begrepet bærer. Grunnen til at jeg ikke har brukt vanligere ord som for eksempel *stemmen*, *sang* eller *sangstemmen* til fordel for *vokal* er fordi disse betegnelse har flere musikalske betydninger som kan i en slik litterær sammenheng som dette være misvisende. Eksempler på dette kan være:

⁴¹ *Vokal: sanglig*. (2009, 15. februar). I Store norske leksikon. Hentet 10. mars 2014 fra <http://snl.no/vokal%2Fsanglig>.

⁴² Kennedy, *The Oxford Dictionary of Music*.

⁴³ Marius Solevågseide, *Amerikansk Uttale for En Norsk Sanger: En Studie Omkring Utfordringer I Arbeidet Med De Amerikanske Språklydene*, (Kristiansand: M. Solevågseide, 2013).

1. Ved arrangering av trestemt vokal må vi arrangere ut tre stemmer. En understemme, en midtstemme eller mellomstemme og en overstemme. Disse stemmene er ulike, men kan utøves av samme menneskestemme.

2. *Jeg har skrevet en sang. Den er instrumental, og er per definisjon en sang uten sanger.*

Eksempel 1 forklarer at ulike stemmer, kan utføres av samme vokalist.

Eksempel 2 forklarer at en instrumental er en låt uten vokal.

2.2.3 Låt

En låt er det folkelige ordet for et fullstendig stykke rytmisk musikk. Andre betegnelser her kan i gitte tilfeller være komposisjoner, sanger, melodier, kutt (plate). Jeg har valgt å bruke ordet låt for å unngå misforståelser.

2.3 Øvrig ordliste

Arrangement – Måter å instrumentere og anrette de musikalske faktorene i et stykke musikk.

Arrangeringsteknikk – En gitt konkret musikalsk handling og måte å behandle arrangementet på.

Chorus-effekt – En effekt som oppstår når to eller flere instrumenter med lik klang og omtrent den samme tonehøyde eller pitch klinger på likt.

Cover – En nyinnspilling eller fremførelse av en allerede utgitt eller etablert låt

Curbing – En sangteknikk navngitt av stemmeforskeren Catherine Sadolin. Eksemplifiseres ofte med Stevie Wonders stemmeklang.

Dubb – Dobling av en musikalsk linje.

Head – Jazzterminologisk begrep. Hoveddelen i et stykke, adskilt fra andre deler av låta som er improvisert.

Kontrapunkt – En klassisk arrangeringsteknikk og tradisjon der samklingende horisontalskrevne linjer kontrasterer i rytmikk eller i tonespråk. Nådde sin høyde med Palestrina og Bach i renessansen og barokken.

Ledevokal – Vokalstemme som har *lederrollen*, ofte kalt *solo*, fra engelsk lead vocal.

Metningstoner – I hovedsak akkordtoner over septim.

Overdrive – En sangteknikk navngitt av stemmeforskeren Catherine Sadolin. Eksemplifiseres ofte med Bonos stemmeklang

Panorere – Å skru lyden til høyre eller venstre i lydbildet ved hjelp av stereofoni.

Perkusiv – Musikalsk element som har med rytme å gjøre, ofte i forbindelse med hurtige rytmefigurer.

Pitch - Betegnelse for tonehøyde. En vokal som ikke er *i pitch* oppleves som ustemt eller falsk.

Tonespråk – Valg av toner i en gitt kontekst.

3 Metode

*I have learnt my job on the job*⁴⁴

Slik beskriver Jean McNiff en kjent metode for tilegning av ny viten kalt aksjonsforskning, som blant andre jeg har som alternativ metode for denne masteroppgaven. Aksjonsforskning kan i prinsippet bety at man forsker på egen læring. Før jeg begynte på denne oppgaven var min kunnskap om backingvokal utelukkende tilegnet av jobbene som musiker og korist. Fordi tilnærmingen til faget rytmisk musikk har sin hovedtyngde i det praktiske elementet *utøving* vurderte jeg det dithen at aksjonsforskning ville være relevant. Men jeg fant fort ut at den metoden ikke holdt som forskningsmetode for min oppgave. Jeg fant det også uinteressant å forske på min egen læringsprosess, hvor jeg selv la alle premissene for funn.

Når man skal lære, undersøke eller tilegne seg informasjon bruker man oftest flere og ulike metoder. Hjerm og Lindgren⁴⁵ beskriver metode slik:

(...) det (metoden) innebærer en systematisk og verifiserbar prosedyre fra forskningsidé til rapportering av et forskningsresultat.

I akademia er kanskje oppgaves viktigste poeng å fortelle hvordan man tilegnet seg ny kunnskap. Dette for å kunne validere ny viten. Metodikken er viktig for at konklusjonene man drar ikke bare blir tomme påstander, men evidensbasert kunnskap. Min problemstilling åpnet for bruken av flere metoder. Jeg nevner dem her og greier ut om de viktigste nedenfor i egne kapitler:

⁴⁴ Jean McNiff, *Action Research: Principles and Practice*, ed. Jack Whitehead (London: RoutledgeFalmer, 2002). s. 2.

⁴⁵ Mikael Hjerm, *Introduksjon Til Samfunnsvitenskapelig Analyse*, ed. Simon Lindgren and Einar Blomgren, *Introduktion Till Samhällsvetenskaplig Analys* (Oslo: Gyldendal akademisk, 2011). s. 12.

- Analyse av mine egne og andres vokalarrangementer

Det ble den viktigste metoden i denne oppgaven. Analyse av min egen låt *Vil du vil du* og via den tilegne seg en grundig oversikt over arrangementstradisjonen ved å lytte og transkribere materiale.

- Litteraturstudier

Under hele prosessen var det viktig å ikke handle i et vakuum, men i forhold til og på bakgrunn av tidligere forskning. Første halvdel av masteren gikk med til å lese og søke opp annen litteratur på eller rundt forskningsfeltet.

- Komponering og improvisasjon

Ved å komponere ny musikk og improvisere jobber man kreativt også med arrangementene. Dette åpnet for å prøve ut nye vokalarrangementer som kunne utvide forståelsen og teknikkene jeg ønsket å analysere.

- Opparbeide seg arrangeringserfaring på backingvokal

For at konklusjoner, refleksjoner og kunnskapen jeg delte i oppgaven skulle oppleves valid og solid for leseren, var det viktig å opparbeide seg erfaring på området som skulle analysere. I prosessen med å skrive masteroppgaven var det relevant å tilegne seg så mye erfaring som mulig, og fylle de hullene i kunnskapen min jeg erfarte at jeg hadde på best mulig måte.

- Lytting og evaluering av egen musikk, så vel som forbilledlige arrangører

Som en viktig del av å kunne analysere materiale valgte jeg å bevisst å sette av tid til å lytte til vokalarrangementer. Dette var relevant for å øke mitt personlige referansebibliotek, samt utvide min vokalarrangementsmessige horisont.

- Epistemologi

Epistemologi er refleksjon rundt egen læring og kunnskap.⁴⁶ Det kan sees på som en metode i seg selv, og i og med at jeg analyserer til en viss grad mine egne arrangementer, så var det viktig å hele veiene være seg bevisst hva jeg kunne og hvordan jeg lærte.

- Drøfting og samtaler med fagfolk, medstudenter og folk med vanlige ører

I prosessen inngikk samtaler med fagfolk for å bekrefte, belyse og øke validiteten av tilegnet kunnskap. Ved å også ha samtaler og refleksjoner med andre medstudenter kunne jeg gi meg selv *reality checks* på faget. Samtaler med vanlige folks oppfattelse av faget har også vært hensiktsmessig, da det er denne typen mennesker som til sist danner grunnlaget for å bygge et yrke og en virksomhet på bakgrunn av denne oppgaven.

3.1 Kvalitativ metode

Det første jeg bestemte meg for var hvorvidt jeg skulle bruke kvalitative eller kvantitative metoder, slik Ann Kristin Larsen skriver i *En enklere metode*:

*Det er vanlig å skille mellom to hovedtyper metoder (kvalitativ og kvantitativ anm.). Når vi skal i gang med en undersøkelse, må vi tenke igjennom hva vi vil med undersøkelsen, og velge metode deretter.*⁴⁷

Jeg vil nå begrunne valget av kvalitativ metode.

Det er i hovedsak problemstillingen som bestemmer hvilke typer metoder som er hensiktsmessig å bruke. Problemstillingen min kan på mange måter tolkes induktivt med påfølgende bruk av kvalitative metoder. Jeg ønsker å analysere et fenomen. Hjerm og Lindgren skriver at

*Med kvalitativ metode menes som oftest analysemetoder som særlig er beregnet på å analysere ord eller tekst, og med kvantitativ metode menes oftest strategier som er beregnet på å analysere tall.*⁴⁸

⁴⁶ Solevågseide, *Amerikansk Uttale for En Norsk Sanger: En Studie Omkring Utfordringer I Arbeidet Med De Amerikanske Språklydene*.

⁴⁷ Ann Kristin Larsen, *En Enklere Metode: Veiledning I Samfunnsvitenskapelig Forskningsmetode*(Bergen: Fagbokforl., 2007). S. 21.

Jeg analyserte hverken ord eller tall, men musikk. At musikk også kan være matematikk, tall og svingninger, det vil si konkrete fakta, er det ingen tvil om. Et eksempel på en kvantitativ analyse av backingvokal ville vært for eksempel; hvor mange forskjellige arrangeringsteknikker finner vi i låta? Her er vi ute etter tall og konkrete svar. Typisk kvalitativt datamateriale er bilder, film eller lydopptak, også musikk.⁴⁹ Et relevant spørsmål for meg å stille, var også; hva gjør backingvokal med musikken? Kvantitative metoder brukes når man ønsker å forklare noe, kvalitative metoder brukes når man vil oppnå forståelse rundt det tema.⁵⁰ Kvantitative undersøkelser gir gjerne det man kaller *harde fakta*, mens kvalitative undersøkelser har større plass til subjektet og fremmer i mangelen på en bedre betegnelse, *myke data*. Skal man skrive om kunst og analysere estetiske fag vil man i de fleste sammenhenger ha et ønske om å forstå hvorfor noe er skapt slik det er. Man kommer på mange måter ikke unna den typen metodikk, i alle fall ikke vedrørende min problemstilling. Det sies ofte at kvalitative metoder åpner for fordypning i et smalere tema, mens kvantitative metoder omfavner i større grad bredden av et fenomen. Begrepsbruken kvalitet og kvantitet underbygger denne forståelsen. Spørsmålet blir da om mitt tema er bredt eller smalt? Jeg ønsker å gå i dybden og analysere et musikalsk fenomen som er så smalt at de fleste aldri vil forholde seg til det. Jeg innser at selv om jeg mener det er et bredt tema, og at det tar stor plass i mitt musikalske univers, så er dette en helt ubevisst del av en vanlig persons hverdag. Det samme er det for de fleste musikere. Jeg skal gå i dybden på et tema og jeg kan ikke jobbe bredt med tall og harde fakta.

Det er ikke til å komme bort fra at dette er en analyseoppgave. En kvalitativ analyse. Når det er sagt, er det viktig å presisere at den motsatte hovedretningen for metode også kunne vært brukt i denne oppgaven. Det er ikke slik at det udelt er kun en av hovedretningene som passer. Det ikke er så stor forskjell på de to hovedområdene som man skulle tro.⁵¹ Dette fikk jeg selv erfare da jeg i begynnelsen av dette studiet lagde skisser på andre masteroppgavetemaer, hvorpå jeg ønsket å bruke både

⁴⁸ Hjern, *Introduksjon Til Samfunnsvitenskapelig Analyse*. s .12.

⁴⁹ Ibid.

⁵⁰ Larsen, *En Enklere Metode: Veiledning I Samfunnsvitenskapelig Forskningsmetode*.

⁵¹ Hjern, *Introduksjon Til Samfunnsvitenskapelig Analyse*.

kvalitativ og kvantitativ metode i en og samme oppgave. Hjerm og Lindgren skriver videre:

*I visse kvalitative studier er resultatene veldig brede, særlig i de tilfellene der studiene skjer innenfor rammen av et relativt nytt forskningsområde. Samtidig kan kvantitative studier være så spesialiserte at de gir en svært dyp kunnskap om et visst fenomen.*⁵²

Videre kan man lese at:

*Et tallbasert, ofte kalt kvantitativt, materiale kan utsettes for granskning også i kvalitativ forstand. På samme måte kan man regne på tekstdata og bearbeide dem med kvantitative metoder.*⁵³

3.2 Kvalitativ analyse

Problemstillingen oppfordrer til analyse av et musikalsk fenomen. Det var derfor naturlig og relevant å bruke forskningsanalytiske verktøy i forberedelsene av metodene jeg skulle bruke. Det finnes mange måter å analysere på. Jeg fant at *The Constant Comparative Method* beskrevet i flere analyseverk nedenfor var en fin skisse for oppbygningen av oppgaven min. Jeg tok i hovedsak utgangspunkt i standardverket *Qualitative Data Analysis* av Matthew Miles og Michael Huberman.⁵⁴ Tidligere siterte Hjerm og Lindgren behandler denne modellen i boka *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig analyse*,⁵⁵ og jeg fulgte deres oppskrift.

3.2.1 Forberede data for analyse

*Nesten all data som skal analyseres, må forberedes og tilrettelegges for å muliggjøre en analyse.*⁵⁶

Et godt eksempel på dette kan være lydopptak. Her må man foreta en transkripsjon, som betyr å skrive ned det man hører. I mitt tilfelle er transkripsjoner i noteform av

⁵² Ibid. s. 22.

⁵³ Ibid. s. 22.

⁵⁴ Matthew B. Miles, *Qualitative Data Analysis: A Sourcebook of New Methods*, ed. A. Michael Huberman (Beverly Hills, Calif: Sage, 1984).

⁵⁵ Hjerm, *Introduksjon Til Samfunnsvitenskapelig Analyse*.

⁵⁶ Ibid. s. 86.

eksempelene på backingvokal det som ble transkribert. Dette for å enkelt og praktisk kunne bevise hva jeg hadde funnet. Notasjonssystemet for musikk kan være svært detaljert og egner seg godt for å beskrive musikken man hører. Jeg gjorde dette arbeidet med omhu, da jeg var kjent med at flere forskere argumenterer for at man skal transkribere minst mulig. Hjerm og Lindgren peker på at kontekst- og miljøfaktorer kan bli skrelt bort i en transkripsjonsprosess. Av den grunn har jeg lagt ved lydopptak som transkripsjonene er skrevet ut av i oppgaven.

3.2.2 «The Constant Comparative Method»

Overskriften til dette kapitlet er navnet på en kvalitativ analysemetode jeg fant at passet min oppgave. Ifølge overnevnte Hjerm og Lindgren finnes det ikke et godt norsk navn for metoden som er en forenklet variant av strategier som er fremlagt i metodebøker som *The Discovery of Grounded Theory*⁵⁷ og *Naturalistic Inquiry*⁵⁸. Metoden handler om i hele prosessen å konstant sammenligne mønstre i funn, med nye data, tidligere forskning og egne teoretiske perspektiver.⁵⁹ Det som gjør metoden relevant og brukervennlig i en analyseoppgave av min art, er at den deles inn i nivåer og trinn som kategoriserer og deler opp arbeidet på en fornuftig måte, samtidig som den knytter de sammen fra arbeidets begynnelse til slutt. Da sikter jeg til standardverket *Qualitative Data Analysis*⁶⁰ hvor metoden deles inn i tre nivåer:

1. *Koding*, det vil si reduksjon av data
2. *Tematisering*, det vil si presentasjon av data
3. *Oppsummering*, det vil si konklusjon og verifisering

Poenget med denne metoden er at disse tre nivåene sammenfaller og skjer kontinuerlig, vekselvis og parallelt.

⁵⁷ Barney G. Glaser, *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, ed. Anselm L. Strauss (New York: Aldine de Gruyter, 1967).

⁵⁸ Yvonna S. Lincoln, *Naturalistic Inquiry*, ed. Egon G. Guba (Beverly Hills, Calif: Sage, 1985).

⁵⁹ Hjerm, *Introduksjon Til Samfunnsvitenskapelig Analyse*.

⁶⁰ Miles, *Qualitative Data Analysis: A Sourcebook of New Methods*. S. 21-23.

3.2.2.1 Koding

Hjerm og Lindgren⁶¹ forklarer denne metoden ved at først skal datamateriale ordnes grovt. Her kommer transkripsjonene mine inn, i hovedsak note- og lydeksempler. I kodedelen av analysen begynte jeg å redusere data jeg fant betydningsfulle bestanddeler. Jeg skapte en orden i materialet for å kunne forstå og analysere det. Denne delen av analysearbeidet ble den viktigste delen. Her fant jeg sentrale særtrekk og musikalske kjennetegn. Min problemstilling lød slik at jeg skulle finne kjennetegn med backingvokal i en spesiell låt. Disse kjennetegnene tok form i denne delen av arbeidet. *The Excellence of reasearch rests in large part on the excellence of the coding.*⁶²

Etterhvert som jeg fant nye relevante særtrekk og utstyrte dem med nye koder, gikk jeg tilbake til de første kodene jeg satte og sammenlignet dem med hverandre. Der de gamle observasjonene og kodesystemene ikke stemte overens med det nye jeg fant, noe som ble mer sannsynlig etter som jeg samlet mer informasjon, gikk jeg tilbake og forandret på kodene. Disse løpende vurderingene gjentok jeg for hver nye interessante funn jeg gjorde utover analysearbeidet. Når en kode var spesiell bred og dekket mange musikalske backingvokalfenomener, mens andre kun dekket få eller ingen, kunne dette være et tegn på at jeg måtte revurdere, raffinere og justere kodene jeg hadde definert. Derfor var kodene mine lenge foreløpige og prosessorienterte, helt til jeg hadde gått igjennom stoffet flere ganger og mente at jeg hadde utviklet et kodesystem som gav mening overfor innsamlet data.

Tidligere forskning og litteratur, relevante teorier og egne meninger, erfaringer påvirket naturligvis utformingen av kodene.⁶³ Her var det spesielt viktig at jeg opprettholdt samspeilet mellom det jeg trodde før jeg begynte arbeidet og tidligere teori på omkringliggende områder. God kommunikasjon mellom empiri og teori var avgjørende. Dette ble masteroppgavens kjerne og motivasjon, nemlig å kunne katalogisere og finne ny viten om rytmisk backingvokal i en større sammenheng.

⁶¹ Hjerm, *Introduksjon Til Samfunnsvitenskapelig Analyse*.

⁶² Anselm L. Strauss, *Qualitative Analysis for Social Scientists*(Cambridge: Cambridge University Press, 1987). S. 27.

⁶³ Hjerm, *Introduksjon Til Samfunnsvitenskapelig Analyse*.

3.2.2.2 Tematisering

Etter å ha beskrevet en rekke fritt flytende koder var det naturlig å sette disse inn i et system i forhold til hverandre. Det dreide seg om å finne koblinger og mønstre som jeg oppfattet som betydningsfulle.

Noen kategorier henger sannsynligvis sammen som grupper. Noen er kanskje overordnet andre. Noen kategorier representerer forskjellige aspekter av en annen kategori, mens nye betegnelser vil måtte skapes for grupper av koder som hører sammen med hverandre, men som ikke har noe samlebegrep. (...) Målet blir her å kunne presentere temaer og påstander om materialet som kan forklare og fordype forståelsen av det fenomenet som studeres.⁶⁴

I min oppgave aktualiseres dette ved at jeg har delt inn kapittelet 4.6 Kontralinjer i tre underkapitler, da kontralinjer hadde flere arrangementsteknikker som falt sammen under samme tema.

3.2.2.3 Oppsummering

Glaser og Strauss bruker ordet *saturation*⁶⁵ gjentatte ganger om denne delen av analysen. Dette er et viktig stikkord i oppsummeringen og konkluderingen av prosessene med koding og tematisering. *Kvalitativ analyse er iterativ, altså basert på en stadig gjentatt spiralprosess.*⁶⁶

Jeg ville derfor gå tilbake til både koding og tematisering gjentatte ganger og underbygge og spisse de kategoriene jeg allerede har formulert helt til de ble «mettet». En trend var at i begynnelsen var kategoriene tilfellespesifikke og feltnære, men at de etterhvert ble omformulert til et begrepsnivå som tok en viss avstand til empirien gitt min masteroppgave. Denne delen av oppgaven bar preg av å være *partikularistisk*.⁶⁷ Dette vil si at man studerer enkeltheter i dybden som ikke lar seg overfladisk tallknuse, men at man likevel har til hensikt å trekke frem generelle mønstre og utfordringer ved disse enkelthetene. I tråd med den iterative prosessen

⁶⁴ Ibid. s. 95.

⁶⁵ Glaser, *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. S. 61.

⁶⁶ Hjern, *Introduksjon Til Samfunnsvitenskapelig Analyse*. s. 95.

⁶⁷ Sharan B. Merriam, *Fallstudien Som Forskningsmetode, Case Study Research in Education* (Lund: Studentlitteratur, 1994).

kunne jeg verifisere konklusjonene. Man skal følgelig utfordre egne konklusjoner med data for å forsikre seg om at man har gjort det man kan for å unngå skråsikre og ikke-underbygde konklusjoner. Konkluderingen i seg selv er ikke nok. Og her er poenget med *The Constant Comparative Method*. Man etterprøver konklusjonen en stund til for å mette analysen fullt og helt. Optimalt sett vil vi få en triangulering.⁶⁸ Det hentes etterprøvende data fra ulike hold og ikke bare samme kilde. Dette kan sammenlignes med å bruke flere lyskastere plassert forskjellige steder som kaster lys mot et objekt. I motsetning til hva én lyskaster ville greid, skaper de samlede kasterne dybde i objektet og gjør det mer realistisk. Skyggesidene og de skjulte områder forsvinner ut av mørket og gir innsyn.

I min oppgave aktualiseres dette ved teknikken jeg beskriver nå i kapittel 5.3 som klassisk trestemt. I første omgang ville jeg kalle denne teknikken for *gospelkorteknikk* eller bare *gospel*. Det er en teknikk mye brukt i gospelmusikk, og det er riktig at jeg hentet denne teknikken brukt i *Vil du vil du* i fra den tradisjonen. Etter å ha analysert klassisk trestemt som en kategori, måtte jeg likevel vike fra å også ha en egen gospelkategori. I prinsippet var teknikken brukt her enkelt og greit klassisk trestemt.

3.3 Alternative forskningsmetoder

I løpet av prosessen med å finne riktige metoder har jeg også vært innom noen alternative forskningsmetoder, som jeg til syvende og sist har slått fra meg. Veien til en masteroppgave blir til mens man går. Dette fikk jeg erfare når jeg skulle velge metode. Lenge tenkte jeg at jeg ville skrive en oppgave med aksjonsforskning. Nedenfor forklarer jeg hvorfor det ikke ble slik, og hvorfor jeg var inne på tanken om å bruke de gitte metodene.

3.3.1 Aksjonsforskning

Etterhvert som jeg leser igjennom tidligere utøvende masteroppgaver fra Institutt for rytmisk institutt ved UiA, ser jeg at aksjonsforskning er en utbredt metode.

Solevågseide⁶⁹ peker på at aksjonsforskning er en relativt utradisjonell

⁶⁸ May Britt Postholm, *Kvalitativ Metode: En Innføring Med Fokus På Fenomenologi, Etnografi Og Kasusstudier*(Oslo: Universitetsforl., 2005).

⁶⁹ Solevågseide, *Amerikansk Uttale for En Norsk Sanger: En Studie Omkring Utfordringer I Arbeidet Med De Amerikanske Språklydene*.

samfunnsvitenskapelig forskningsmetodikk. En tolkning av aksjonsforskning er at det er på mange måter et selvstudie, ofte kalt autoetnografi. I boka *The action research dissertation* av Herr og Andersen forfektes at

*Some writers (...) promotes action reasearch as a selv-reflective process focused on the individual.*⁷⁰

Aksjonsforskningens kjennetegn er at man forsker på en prosess som er i utvikling, og at utviklingen i seg selv er den del av forskningen. *Man er selv med i fenomenet, i steden for å forske på fenomenet.*⁷¹

Man har et praktisk problem som gjennom praktiske handlinger tar sikte på å forandre dette. I og med at jeg har valgt å analysere fenomener jeg selv har skapt, gjennom låta *Vil du vil du*, kan det argumenteres for at denne oppgaven i noen grad vil ha spor fra aksjonsforskningens DNA i seg. Aksjonsforskning er i følge Ramo utbredt i fagfelt som i pedagogikken generelt eller i personalutfordringer i en bedrift.⁷² Her vil man observere og reflektere over andre personers praksis, for deretter å etterstrebe utvikling, konfliktløsning, læring eller kompetanseheving hos de observerte.

Jeg valgte likevel ikke å la aksjonsforskning være en del av metodene jeg brukte i denne oppgaven. Det er fordi at jeg ikke analyserer prosessen å arrangere backingvokalteknikker. I hovedsak analyserer jeg allerede arrangert musikk, og i lys av dette er ikke metoden aksjonsforskning egentlig relevant.

3.3.2 Hvordan- og hvorformetoden

En annen metode jeg kunne brukt var det jeg kaller for *hvorformetoden*.

Hvordanmetoden er på mange måter analysen. Den er konkret: Den handler om å transkribere og skrive ned det man hører: Å arrangere en symfoni, en blåserrekke eller backingvokal til en låt, har gitte universelle teknikker som ligger til grunn. Disse teknikkene kan være for eksempel at backingvokalarrangementer er *trestemt*. Det vil si at det er tre ulike stemmer som klinger på likt. Jeg kan høre at meloditonen i låta

⁷⁰ Kathryn Herr, *The Action Research Dissertation: A Guide for Students and Faculty*, ed. Gary L. Anderson(Thousand Oaks, Calif: Sage, 2005). s. 24.

⁷¹ Audun Ramo, *Fysiske Og Tekniske Utfordringer Knyttet Til Bruk Av Elektroniske Effekter Med Kontrabass*(Kristiansand: A. Ramo, 2010). s. 22.

⁷² Ibid.

også er den øverste tonen av de tre, og de diatoniske trinnene tilhørende den gitte tonalitetens ters og syver er lagt under som annen og tredjestemme. Denne teknikken lar seg analysere ganske bokstavelig og har stor verdi i seg selv når man skal lære seg å arrangere backingvokal. Denne metoden *er brukt* i denne oppgaven. Når disse konkrete teknikkene er analysert kommer de dypere estetiske spørsmålene inn. Vi går da over i analysedelens *hvorformetode*. Her kommer aksjonsforskningen inn. Vi ser og hører det som er blitt gjort, men spørsmålet som henger i lufta er; hvorfor gjorde man det? Hvorfor valgte man trestemt og ikke firstemt? Eller to stemt? Disse spørsmålene kan også ha sin konkrete forklaring, men skal man gå til bunns i estetiske valg, med musikalsk oppvekst, preferanser, påvirkning og nær sagt dagsform, så kan man skrive ganske mange masteroppgaver. For å kunne si noe om arrangementsvalg i hvorformetodens kapittel, kunne jeg valgt å forske på min egen utvikling som arrangør.

Jeg har valgt å se bort fra også hvorformetoden, og finner den irrelevant i denne typen analyseoppgave.

3.3.3 Kvalitativt forskningsintervju

Jeg ønsket å oppnå *forståelse* rundt temaet i min masteroppgave. Jeg ønsket å gå i *dybden* av denne musikalske effekten og lete etter kjennetegn ved teknikkene. Hensikten med oppgaven var på mange måter å oppnå forståelse rundt arrangementen av gitte backingvokalteknikker. Temaet mitt var en disiplin det var skrevet lite om, men utøvd mye på. Det finnes mange dyktige backingvokalarrangører og sangere. Med dette som bakteppe kunne det ha vært tjenlig å ha brukt kvalitativt forskningsintervju som forskningsmetode. Her ville jeg fått muligheten til å tilegne meg hands-on kunnskap og innsikt i hva det vil si å arrangere backingvokal. Intervjuobjektene mine kunnet supplert og underbygget mine terminologiske utfordringer. Jeg ser for meg at jeg ville brukt Larsens metode for samtaleintervju.

Dette er langvarige, intensive intervjuer, hvor intervjueren er interessert i den dypere forståelse av personens atferd og handlinger, motiver, erfaringer og opplevelse.⁷³

⁷³ Larsen, *En Enklere Metode: Veiledning I Samfunnsvitenskapelig Forskningsmetode*. s. 83.

Jeg er kjent med svakhetene ved denne typen intervju. Jeg som intervjuer kan lede informanten til å svare slik han eller hun tror jeg, eller samfunnet, ønsker at informanten skal svare. Derfor måtte jeg ettertrykkelig ha presisert overfor informanten at jeg ikke hadde noen skjult agenda, eller agenda i det hele tatt, i den grad dette er mulig.

Jeg så også for meg følgende scenario: Mange arrangører og korister, ufaglærte som faglærte, jobber med musikk intuitivt. Dette er et naturlig fenomen blant musikere. Det kan være at min informant har arrangert forbilledlige backingvokalspor, men at dette var gjort uten faglig refleksjon annet enn at *det passet seg slik, det føltes naturlig, eller jeg hørte på X sine backingvokalteknikker, følte at dette funket, gjorde det samme selv, og det hadde ønsket effekt*. Det er dette som gjerne kalles taus kunnskap eller erfaringskunnskap. Solevågseide skriver at det finnes kunnskap vi har tilegnet oss gjennom erfaring, uten at vi klarer å teoretisere eller sette ord på vår disiplin.⁷⁴ *Det er bare noe vi vet.*⁷⁵

Slik kunnskap formidles best gjennom handling. Som backingvokalarrangør selv kan jeg skrive under på at dette ofte er tilfellet. Det er jo det intuitive jeg på en måte vil sette ord på med denne masteroppgaven. Slike diffuse svar vil ikke gi meg mye informasjon av verdi, og intervjuet ville ha mistet verdi i forhold til problemstillingen min, med mindre informanten viser eksempler, og jeg selv prøver å sette meg inn i informantens motivasjoner bak teknikkene. Konklusjonene jeg ville dratt av et slikt intervju ville blitt basert på mine tolkninger av en arrangørs arbeid. Da kunne jeg egentlig bare ha sittet hjemme og hørt på innspillingene selv, uten intervjuobjektet til stede. Resultatet ville blitt det samme. Ønsket med intervjuene mine ville vært det motsatte; å få andres tolkninger og motivasjoner foruten min egen. Jeg måtte også tatt høyde for at det kunne vært slik at informanten i tilfellene over ønsket å fremstå på en spesiell måte, og derfor kunstig skaper argumenter for sin metode, uten at disse var reelle. Da ville mine data også mistet mindre verdi.

Etter en tid med reflektering kom jeg frem til at denne metoden ikke fullt ut var hensiktsmessig i forhold til denne typen analyseoppgaver. Den ville ikke direkte

⁷⁴ Solevågseide, *Amerikansk Uttale for En Norsk Sanger: En Studie Omkring Utfordringer I Arbeidet Med De Amerikanske Språklydene*.

⁷⁵ Ibid. s. 10.

forkludret oppgaven, men for å besvare problemstillingen trengs den strengt tatt ikke. Det er alltid greit å få innsikt fra andre enn seg selv, slik jeg har gjort i den litteraturen jeg har funnet. Et dybdeintervju kunne absolutt ha vært på sin plass i en analyseoppgave, men så lenge det ikke var strengt nødvendig, valgte jeg å se bort fra dette aspektet. Jeg hadde selv mulighet til å finne kjennetegnene ved å analysere arrangementene, og det var det som var hovedoppgaven min.

Når jeg leser om de forskjellige forskningsmetodene, så finner jeg at det er flere som ville kunne fungert for at jeg skulle kunne finne ny viten rundt temaet backingvokal. Men å bruke riktig metodikk er viktig for vinklingen og utfallet av oppgaven. Det er formålstjenlig å sile ut de mest effektive metodene. Med analyse som hovedmetode vil problemstillingen min bli besvart, og ny viten produsert.

4 Forskningsprosessen

Låta *Vil du vil du* var min kilde til data og empiri jamfør problemstillingskapitlet. Å samle inn og bearbeide materialet har vært en trinnvis forskningsprosess harmoniserende med *The Constant Comparative Method*.

4.1 Innspilling av låt

Det første steget i å skaffe seg analysemateriale var å få tak i låta som problemstillingen åpnet for; *Vil du vil du*. På det tidspunktet jeg hadde problemstillingen klar hadde jeg også vært i studio og spilt inn denne låta. Relevant for oppgaven er at låta ikke ble spilt inn med tanke på denne oppgaven, men at problemstillingen *valgte* låta. Dette var en låt jeg kjente godt til. Jeg har skrevet den selv, og spilt den utallige ganger på Norgesturné og på konserter, solo og med forskjellige besetninger. I studio ble låta ferdigstilt, både teksten og vokalarrangementet. Jeg hadde prøvd ut mange forskjellige teknikker i forkant live, men falt på at det som ble gjort i denne studioinnspillingen var de meste hensiktsmessige arrangementene. Alle vokalarrangementene var utført og arrangert intuitivt. De ble lagt på som siste ledd før miksing med det formål å tjene til låtas beste.

4.2 Transkribering og kategorisering av materiale

Det andre steget i forskningsprosessen bestod av å transkribere de forskjellige korestemmene fra lyd til noter. Ved å høre på låta kunne jeg registrere hva som konkret skjedde og notere dette ned. For å være så presis som mulig tappet jeg en mp3-fil av låta fra miksepulten som inneholdt kun ledevokal, basslinje og de øvrige vokalstemmene. Dette gjorde det enklere for meg å høre i detalj alle stemmene. Bassporet tok jeg med for å høre de harmoniske funksjonene til de flerstemmige partiene fullt ut. Selv om innspillingen min inneholdt i alt tolv forskjellige samklingende stemmer, noterte jeg dem i et system av fem stemmer, da mange av korestemmene var identiske *dubber* og ikke trengte egen notelinje, se fig. 1. Denne delen faller under det *The Constant Comparative Method* kaller for *koding*.

The image shows a musical score for the song "Vil du vil du". It consists of five staves of music. The first staff has chord symbols: Cm⁹, Eb/Bb, A^bmaj⁷, Eb/G, A^bm⁶/F, /G, Eb/A^b, and B^b/D. The lyrics are: "vil du vil du ver med meg hje m? Eg spør deg ut en hint og tegn." The second staff has the lyrics: "vil du vil du ver med meg hje m? Ver med he eim. spør deg ut en hint og tegn." The third staff has the lyrics: "vil du vil du ver med meg hje m? Ver med he eim. spør deg ut en hint og tegn." The fourth staff has the lyrics: "Ver med he eim." The fifth staff has the lyrics: "vil du vil du ver med meg hje m? Ver med he eim." The annotation "Dubbed twice" is written above the notes in the second, third, and fourth staves, with a bracket and the number "3" indicating a triplet. The notes are quarter notes.

Fig. 1 Her er det notert "dubbed twice", isteden for egne linjer per identiske stemme.

Som problemstillingen min tilsier, skulle jeg finne, eller analysere, kjennetegn i backingvokalteknikkene i låta *Vil du vil du*. For å gjøre dette oversiktlig ønsket jeg å kategorisere de forskjellige teknikkene. Dermed tar jeg de ut av konteksten og tilgjengelig gjør dem utover låta *Vil du vil dus* grenser. Da kan de sees på som isolerte teknikker i seg selv. Her er vi ved kjernen av oppgaven min, nemlig analysen av arrangeringsteknikkene.

The Constant Comparative Method kaller denne delen for *Tematisering*. Jeg har tatt for meg absolutt alle arrangeringsteknikkene brukt i låta, og gitt dem relevante merkelapper og kategorisert dem.⁷⁶ For å finne frem til disse har jeg jobbet ut ifra ulike krav og parametere. Det er ikke gitt at alle typer arrangeringsteknikker lar seg kategorisere mellom seg på en oversiktlig måte. Noen teknikker består av flere typer kategorier i en og samme teknikk. Eksempel på dette kan være at en backingvokal kan være tostemt, men også perkusiv. I et større perspektiv er det å legge på backingvokal en teknikk i seg selv, vil kanskje noen hevde. Det er i hovedsak tre hovedparametere som skaper kategoriene. Disse er tekniske parametere, musikalske parametere og musikkhistoriske parametere.

4.2.1 Tekniske-, musikalske- og musikkhistoriske parametere

Når en backingvokalarrangeringsteknikk øker med en stemme, for eksempel fra to stemmer til tre, så regner jeg at man er over i en ny arrangeringsteknikk jamfør

⁷⁶ Hjerm, *Introduksjon Til Samfunnsvitenskapelig Analyse*.

*Kontrapunkt*⁷⁷ av Knud Jeppesen og *Jazz Arranging and Composing*⁷⁸ av Bill Dobbins. Dette bestemmes ut fra et rent teknisk utgangspunkt. Reglene for arrangering forandres rent arrangementsteknisk. Derfor er de tekniske parameterne en faktor og verktøy for tematisering. Mange ganger får også delen da ett nytt musikalsk uttrykk.

Når backingvokalarrangeringsteknikken høres markant annerledes ut harmonisk, rytmisk eller soundrelatert, så skapes en ny type kategori. Det kan være vanskelig å sette fingeren på akkurat når dette skjer, og det vil og skal herske ulike oppfatninger av dette. Min tommelfingerregel har vært at når teknikken bærer en annen type musikalsk informasjon dannes et skille mellom kategoriene. En hver arrangør velger sitt tonespråk og stemmemengde for å sende auditiv informasjon. Dette kan skje selv om man ikke opplever den samme tekniske ulikheten man tydelig ser i et transkribert notebilde. Selve tonespråket kan være det samme mellom to ulike kategorier basert på tematisering innenfor dette hensynet. Dette kan eksemplifiseres ved at man henter inn en kvinnestemme, legger på vibrato eller andre hørbare forskjeller som gjør det hensiktsmessig å dele arrangeringsteknikkene i ulike kategorier eller temaer.

Disse parameterne glir i hverandre, og det er vanskelig å lage tydelige skiller. Likevel erfarte jeg at ved gitte omstendigheter så er det noen arrangeringsteknikker som er skapt tydelig på bakgrunn av en spesiell sjanger eller musikkhistorisk uttrykk. Det tredje inndelingsverktøyet kaller jeg musikkhistoriske parametere. Noen ganger er en arrangeringsteknikk i så sterk grad forbundet med en tydelig tradisjon, sjanger eller et musikkhistorisk fenomen, at det er mest hensiktsmessig å bruke dette som inndeling i kategori. Et eksempel på dette kan være *call and response*. Dette er en teknikk brukt mye i Motown og gospel, og kunne da i prinsippet blitt en egen kategori bare på bakgrunn av dette. Da veier dette musikkhistoriske argumentet tyngre enn hvordan de rent tonespråklige eller musikalske er satt sammen. Musikkhistoriske sjangerparametere er lite brukt i min inndeling i kategorier, men er nevnt i kapittel 5.6.3 om Antifoni.

⁷⁷ Jeppesen, *Kontrapunkt: (Vokalpolyfoni)*.

⁷⁸ Dobbins, *Jazz Arranging and Composing: A Linear Approach*.

5 Backingvokalteknikker i *Vil du vil du*

Nedenfor vil jeg presentere hva som kjennetegner backingvokalteknikkene i låta *Vil du vil du*. Ved å analysere materialet har jeg kommet frem til i alt tolv forskjellige kategorier og underkategorier. For hvert eksempel vil det tilhøre transkriberte figurer fra låta *Vil du vil du*. Det pekes på hva rent arrangeringsteknisk som skaper backingvokaleffekten. Bakgrunn for valg av teknikk er også tatt med. Hvis kategorien tillater det drar jeg den også inn i et kort musikkhistorisk perspektiv.

5.1 Dubbing av ledevokal

Den første backingvokalarrangeringsteknikken jeg nevner, er kanskje den viktigste i denne låta. Vi finner den i alle refrengene i låta *Vil du vil du*. Teknikken er som vist på fig. 2, at ledevokalens melodi spilles inn flere ganger, og legges over hverandre som korstemmer. Koristene *dubber* leaden, av den engelske betegnelsen *double*, det vil si dobbel eller fordoble.

If a singer performs the same part twice, playing the two together can give a magical, rich thickening of the sound (oversatt av undertegnede).⁷⁹

23 B \flat 11 B \flat 13/D C Eb(add9) Cm9 Abmaj7 Eb/G Abm6/F /G Eb/Ab B \flat 13/D⁵

I mel lom meg og deg. Så vil du vil du vil du vil du vil du vil du ver med meg hje m Eg spør deg ut en hint og tegn.

vil du vil du vil du vil du vil du vil du ver med meg hje m Eg spør deg ut en hint og tegn.

vil du vil du vil du vil du vil du vil du ver med meg hje m Eg spør deg ut en hint og tegn.

Fig. 2 Her dubber andre og tredje stemmer første stemmen. Tonespråket og teksten er identisk.

Hvis man dubber noe i musikalsk terminologisk forstand så hermer man etter en gitt musikalsk hendelse. Det være seg alt fra et gitarriff, et trommeslag eller vokallinje. Man kan dubbe i vid forstand på tvers av instrumentering, men i hovedsak går teknikken ut på å spille inn en lik musikalsk strofe flere ganger. Hvis et band coverer et annet band vil man ikke kunne si at dette bandet dubber det andre, for da blir forståelsen av ordet for bred. Det må være en konkret musikalsk figur som er en del

⁷⁹ Paul White, "Double-Tracking Vocals," <https://www.soundonsound.com/sos/apr09/articles/doubletracking.htm>.

av et større stykke som dubbes. Dette gjør at ved å skrive inn dubbinger i arrangement trenger man ikke ta hensyn til verken jazzens harmonilære eller klassisk kontrapunktteori.

Dubbing eller overdubbing i populærkulturen er egentlig et studiofenomen. Det har vokst frem i takt med den teknologiske utviklingen av mikrofoner og opptaksmuligheter. En av de første som tok i bruk teknikken var ikke en vokalist, men gitaristen Les Paul som eksperimenterte med dette allerede rundt 1930-tallet.⁸⁰ Men teknikken strekker seg egentlig lengre bak i musikkhistorien, faktisk tilbake til klassisk vestlig tradisjonsmusikk, selv om det ikke heter *dubb* i den sammenhengen. Besetningen i et klassisk vestlig tradisjonsorkester er satt sammen med det for øyet at mange skal spille samme akkurat samme stemme, og på den måten dubbes mange av stemmene. Dette hadde nok først og fremst med styrke og volum å gjøre - før vi fikk mikrofoner – men det skaper også en spesiell estetikk. I en senromantisk orkesterbesetning finner man 16 førstefiolinister, 14 på andrefiolin og 12 på bratsj. I praksis får vi da 42 stykker som spiller opptil da som oftest tre forskjellige stemmer.

I dag dubbes vokal i populærmusikken i stor grad og er nær sagt en obligatorisk backingvokalarrangeringsteknikk. Av innspilt musikk utføres ofte dubben(e) av personen som utøver ledevokalen.

I fig. 2, som er utsnitt av første refreng, kan du se at det kommer inn to nye stemmer som dubber ledevokalen. Disse er panorert videre enn ledevokalen som i dette tilfellet ligger i midten av lydbildet. De er også tatt opp omtrent ti cm i fra mikrofonen. Dette kan høres 40 sekunder ut i låta, som ligger vedlagt. Ønsket effekt i denne casen er forsterkning av melodilinjen, gi refrenget et løft, skape et tydeligere preg og sterkere kontrast på refrenget i forhold til de andre delene av låta. Effekten oppleves gjerne som en *chorus-effekt*. Denne teknikken er brukt i stor grad i låta *Vil du vil du*, på alle refreng.

5.1.1 Dubb med blandet klang

I den vedlagte transkripsjonen av hele låta finner man at fra C2, det vil si 2. refreng, kan man høre at dubbingene skifter karakter. Her har det blitt lagt på en

⁸⁰ Michael Zager, *Music Production: For Producers, Composers, Arrangers, and Students*(Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2012).

kvinnestemme i tillegg til de to ekstra dubbene. Dette er gjort for å skape en kollektiv allsangfølelse i refrenget, samt skape fremdrift i arrangementet. Jeg har valgt å kalle dette dubb med blandet klang. Dette fenomenet beskrives nærmere i kapittel 5.5.

5.1.2 Oktavdubb

I et senere tilfelle finner jeg at det også er dubbet i oktav, se fig. 3. Den samme tonen og rytmikken er utøvd men fra forskjellig oktav. Jeg kaller ikke dette for flerstemt, men heller en oktavdubb. Fenomenet er først registrert i Gregoriansk kirkemusikk rundt år 1000, da kjent som oktavparalleller.⁸¹ Disse oppstod på bakgrunn av at kvinner og menn sang sammen, og at kjønnene måtte av fysiologiske årsaker legge stemmene i oktavparalleller mellom seg. I popmusikk og i *Vil du vil du*, brukes oktavparalleller som en forgreining av dubb, og faller derfor under betegnelsen oktavdubb i denne oppgaven. *Octave Doubling* er en kjent arrangeringsteknikk for jazzorkestre og storband. I boka *Arranging for Large Jazz Ensemble* forklares det hvordan å bruke denne teknikken hjelper for å understreke og løfte frem en melodilinje.⁸²

84 E Eb D C#m Straight E G°
 D2 Oh Straight
 Oh Straight
 Oh
 Whispering
 ppp
 Vil du vil du vil du vil du Vil du vil du vil du vil du Vil du vil du vil du vil du

Fig. 3 Her er første og andre linje oktavdubbet. Første linje er også dubbet tre ganger.

5.2 Klassisk tostemt

Tostemt vokal er en av de mest kjente backingvokalteknikkene i popmusikken. Den er mye brukt og er enkel å skape sammenlignet med de mange andre teknikkene. Den er lett gjenkjennelig for det *vanlige* øret og har en karakteristisk effekt. Det er uvisst når man begynte å synge bevisst tostemt, trolig så lenge tonaliteter og harmonier har vært

⁸¹ Brunsvik, *Ekko 1: Musikkorientering Vk 1*.

⁸² Lowell, *Arranging for Large Jazz Ensemble*.

etablert. Vi har skriftlige kilder på at den unisone gregorianske sangen var enerådende i kirkemusikken fram til omkring år 1000. Da begynte man å synge *oktavparalleller*, og rundt 1100 finner vi de første innslag av flerstemt sang. Dette skjedde trolig som en tilfeldighet ved at kvinten feilaktig ble sunget der det skulle være oktav, og at man derav begynte å synge flerstemt.⁸³ Jeg har kalt arrangeringsteknikken for klassisk tostemt, siden den er selve grunnlaget for all flerstemt sang og backingvokal. Navnet er i seg selv forklarende. Det er to stemmer som klinger på samme tid, og som oftest følger andrestemmen ledevokalen parallelt. I popmusikken og som backingvokalteknikk har vi med en ledevokal å gjøre, og at denne skal forsterkes, løftes frem eller markeres ved å legge til en under- eller overstemme. Denne andrestemmen legger seg på en annen tone enn ledevokalens der harmonisk forløp, samt stemmeføringsmessige hensyn bestemmer tonevalget. Ofte i et ters- eller sekstintervall i forhold til ledevokalen. Bill Dobbins skriver i boka *Jazz Arranging and Composing* at andrestemmen velges ut i fra et harmonisk perspektiv, og at i jazzarrangering gjelder det å finne den tonen som speiler det harmoniske forløpet best:

*Thirds are usually the strongest intervals to use with two horns. (...) This always depends, of course, on the original melody. Fourths and seconds can be used effectively in an appropriate context.*⁸⁴

I klassisk satslæretradisjon skal man ved arrangering av tostemmig sats unngå dissonerende samklanger, og her regnes kvarten for en dissonans, sammen med forstørrede og forminskede intervaller.⁸⁵ I norsk folkemusikk og eldre kirkemusikk ligger den ofte på kvinten. I popmusikk og rytmisk musikk opererer man ikke med slike regler, men man er klart påvirket av disse. Andrestemmer som for eksempel utgjør en kvart fra ledevokalen er derfor sjeldne.

I *Vil du vil du* finnes innslag av tostemt vokal i niende og tiende takt i A2, det vil si det andre verset. Her følger andrestemmen ledevokalen parallelt en ters over. Vi ser at ledevokalen begynner på tonen G og at andrestemmen er tonen Bb. Grunnen til dette er at tonaliteten er en Eb-dur, og tonen Bb er diatonisk i forhold til dette harmoniske

⁸³ Brunsvik, *Ekko 1: Musikkorientering Vk 1*.

⁸⁴ Dobbins, *Jazz Arranging and Composing: A Linear Approach*. s. 19.

⁸⁵ Jeppesen, *Kontrapunkt: (Vokalpolyfoni)*.

grunnlaget. Hadde den underliggende harmonikken vært G-dur, ville andrestemmen begynt på tonen B, i norsk musikkterminologi; H. Dette mønsteret følger hele frasen. Den er lagt inn her for å forsterke det lyriske innholdet, samt skape en kontrast og en oppbygning i forhold til A1, som er første vers. Andrestemmen er sunget av samme utøver som ledevokalen. Det kan være flere grunner til dette. De vanligste er at man sparer tid, fordi vokalisten fraserer likt. Det kan også ligge klanglig estetikk bak. Hører en nærmere etter vil en også finne ut at andrestemmen er dubbet to ganger. Dette for å skape en forsterkning og løfte andrestemmen, og da også ledevokalen frem.

48 $A\flat^{maj7}$ $A\flat m^6/F$ $B\flat^{11}$ $E\flat$ Cm^9 $A\flat^{maj7}$ $A\flat m^6/F$ $B\flat^{11}$

E hal ve m å le t.

Fig. 4 Andrestemmen ligger en tersavstand over ledevokalen og skaper klassisk trestemmighet.

5.3 Klassisk trestemt

Denne teknikken kan sees på som en videreføring av klassisk trestemt. De har samme harmoniske og teoretiske oppbygning. Man velger et tonespråk som ligger i det harmoniske underlaget, og arrangerer med blanding av vertikalt harmoniske og horisontalt melodiske hensyn. I jazztradisjon vil det være prioritert å velge toner som ters, septim og øvrige metningstoner til fordel for grunntone og kvint. Grunntonen spilles som regel av et bassinstrument, og kvinten har ikke stor harmonisk verdi. I popmusikk følges ikke alltid disse reglene, og man ser ofte trestemt backingvokal som består av grunntone, ters og kvint. Det er mange muligheter her, og klassisk trestemt åpner for mange flere avanserte teknikker og løsninger enn klassisk trestemt.

Grunnleggende klassisk trestemt betyr at det er tre stemmer som klinger på samme tid, ofte med en ledevokal og to parallelle andre og tredjestemmer. Akkurat som ved klassisk trestemt har også denne teknikken eksistert lengre enn vi kan dokumentere. Skriftlige kilder på trestemmighet finner vi først i Paris på 1300-tallet, i fra Notre Dame-skolen.⁸⁶ Guillaume de Machaut var pioner og skrev avansert vokalmusikk

⁸⁶ Brunsvik, *Ekko 1: Musikkorientering Vk 1*.

med trestemmighet. Dette ligger likevel langt fra klassisk trestemt, da datidens regler utelot i prinsippet ters og sekst, og stemmeføring var viktigere en den vertikale samklagen. Musikken ble skrevet utelukkende horisontalt. Mange vil oppleve Machauts trestemmige satser som dissonerende.

Når det kommer til klassisk trestemt i rytmisk musikk er det relevant å trekke frem en afrikansk-amerikansk påvirkning særlig fra gospelkoret som er bygget på nettopp trestemt vokal: sopran-, alt- og tenorstemmer. Det blir likevel vanskelig å trekke de store historiske linjene her, for teknikken er universell og finnes både i vestlig tradisjonsmusikk og verdensmusikk. Av forbilliedlige popmusikkutøvere som var tidlig ute kan man nevne Crosby Stills og Nash hvis signatur var trestemt vokal. Klassisk trestemt backingvokal er likevel gitt at det finnes en ledevokal, eller at koristene i seg selv ikke har solistrollen.

Vi finner ikke klassisk trestemt i sin reneste form i låta *Vil du vil du*. Det nærmeste vi kommer er om vi oppfatter at backingvokalstøtene i C3, takt 99 og 103 har en ledevokal øverst, og to andrestemmer under. Hvis vi sier at det er slik vi oppfatter det, så kan vi se av fig. 5 at den øverste stemmen er ledevokalen som begynner på tonen G2. Under finner vi andrestemmen på E2 og så en oktavdubb på G1 og tredjestemmen på B3 (H3). Disse tre forskjellige notene står i et tersoppbygd forhold til hverandre og skaper en treklang som følger ledevokalen parallelt, med det harmoniske bakteppet som er Eb/G. Stemmene er i tillegg dubbet to ganger for å få følelsen av et større kor på åtte stemmer tilsammen her.

99 $A\flat\text{maj}7$ $E\flat/G$ $A\flat\text{m}^6/F$ $/G$ $E\flat/A\flat$ $B\flat^7/D$ $E\flat(\text{add}9)$ $C\text{m}^9$ $A\flat\text{maj}7$ 19 $E\flat/G$

m *Dubbed twice* Eg spør deg ut en hint og tegn. Vil du vil du vil du vil du vil du vil du slep på meg inn — Te
 m? Ver med he eim. spør deg ut en hint og tegn. Vil du vil du vil du vil du vil du vil du slep på meg inn. — Slep på meg
Dubbed twice
 m? Ver med he eim. spør deg ut en hint og tegn. Vil du vil du vil du vil du vil du vil du slep på meg inn. — Slep på meg
Dubbed twice
 Ver med he eim. Vil du vil du vil du vil du vil du vil du slep på meg inn. — Slep på meg

Fig. 5 Første og siste takta i figuren har klassisk trestemt backingvokal.

Det finnes andre eksempler på steder i låta hvor vi vertikalt har to backingvokalstemmer og en ledevokal, men de faller under andre kategorier vi skal se nærmere på senere.

5.4 Tettstemt

Et annet fenomen vi finner i låta *Vil du vil du* er backingvokalarrangementer som inneholder firstemte og femstemte klanger som er *voicet* i tett leie. Dette kan igjen sees på som en videreføring av klassisk trestemt og tostemt, selv om tettstemmighet oftest forekommer ved flere enn tre stemmer. Det er en mye sjeldnere figur i populærmusikken, men likefullt en egen kategori med et tydelig estetisk uttrykk og bestemte regler. Dette er en teknikk som musikkhistorisk stammer fra jazzens utvidede harmonikk. Å synge firstemt og med utvidet harmonikk, begynte med såkalte Barbershop-gruppene. Disse gruppene, som etterhvert ble en sjanger i seg selv, oppstod mot slutten av 1800-tallet, når afroamerikanere satt i venterommet hos byens barberere. De begynte å synge harmonier sammen.⁸⁷ *Haydn Quartet* (1896 - 1914), var en av de mest populære barbershop-gruppene. Barbershop-grupper ble også kalt *Close Harmony groups*, det vil si grupper som sang tette klanger. Tett klang får man hvis stemmene legges tett opp mot hverandre i sekund og i høyest tilfelle med

⁸⁷ Lynn Abbott, "Play That Barber Shop Chord": A Case for the African-American Origin of Barbershop Harmony," *American Music* 10, no. 3 (1992).

tersavstand. Motsatsen til tettstemt er spredt leie, i jazzarrangeringsterminologien kalt *spreads*.⁸⁸

I den senere tid har grupper som *Manhattan Transfer*, *Take 6* og for eksempel den norske vokalgruppa *Pitch* vært populærmusikalske alibier for denne typen tettstemte arrangeringsteknikken.

I klassisk satslæretradisjon er satser med flere en fire stemmer kalt *mangestemmig sats*. Denne teknikken hadde sin storhetstid rundt år 1500 på Palestrinatiden. På denne tiden var firklanger det største antall forskjellige toner innenfor en oktav, og førte derfor til at man måtte ved femstemmig sats tillate oktavfordobling i noen av stemmene, noe man fire hundre år senere skulle kalle *Octave Doubling* i jazztradisjonen. Man kunne da for eksempel gjøre unntak i gjeldende regler og ta i bruk *skjulte oktaver* mellom ytterstemmer.⁸⁹ Denne typen satslære skiller seg fra tettstemt backingvokal på flere måter; størst er forskjellen at det ikke befinner seg noen ledevokal å støtte opp om, og at selve satsen i seg selv er hovedinstrumentet. Selv om de skiller seg tydelige fra hverandre, er tettstemt backingvokal bygget på en klassisk staslæreteoretisk arv.

Klassisk tostemt legges i hovedsak til en ters eller sekstavstand i fra melodien, og trestemt er en blanding av melodiparallele linjer og harmonisk underlag med hovedtyngde i ters, kvint og grunntone. I fire og femstemte klanger benytter man seg i større grad av et vertikalt harmonisk utgangspunkt. I *Vil du vil du* hører man at stemmene ligger på metningstonene 7, 9 og 13 til fordel for å følge melodien. Her finnes et mønster: Jo flere stemmer, jo mindre parallelt med melodien legges arrangementene og får et større fokus på det harmoniske grunnlaget. Den tette klangen er med på å skape karakteren ved teknikken. I tilfellet hentet fra *Vil du vil du* er også noen av stemmene panorert til begge sider og dubbet.

⁸⁸ Pease, *Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles*.

⁸⁹ Jeppesen, *Kontrapunkt: (Vokalpolyfoni)*.

42 Eb Cm⁹ A^bmaj⁷ A^bm⁶/F B^b11 Eb Cm⁹

tegn. Du sa te meg på Face book at eg va for rett på. Du vil le

Du sa te meg på Face book at eg va for rett på.

Du sa te meg Face book eg va for rett på.

Du sa te meg Face book eg va for

Fig. 6 I den femte takta i figuren er backingvokalen tettstemt.

5.5 Blandetklang

En annen teknikk som er utbredt brukt i låta *Vil du vil du* er benyttelsen av forskjellige korister med forskjellig stemmeklang. Jeg har kalt dette for *blandetklang*. Dette ordet stammer fra navnet *blandet kor* som er betegnelsen på et kor med besetning av begge kjønn. En og samme stemme kan skape mange forskjellige klanger. Stemmen kan være mørk eller lys, eller ved bruk av *curbing* eller *overdrive* gi ulike klangeffekter. Likevel vil det å bringe inn en helt ny stemme, det vil si fra et annet menneske, skape en enda større klangbredde. Det er dette som menes med *blandetklang*. Å blande instrumenter er en kjent teknikk både fra klassisk tradisjonsmusikk og jazztradisjonen og kalles for instrumentering eller orkestrering. I *Arranging for Large Jazz Ensemble* kan man lese at det kreves klanglig innsikt i tillegg til forståelsen av instrumentets *range* ved involveringen av flere forskjellige instrumenter:

*An arranger needs a thorough understanding of each instrument's timbral characteristics and how they change from low to high register. Balancing the two or more instruments involved is crucial.*⁹⁰

Min erfaring som korist er at det ofte er den samme koristen som utøver hele backingvokalen på en låt i studio, og da gjerne artisten selv. Det er forskjellige årsaker til dette, mange ønsker nok at backingvokalen skal låte så likt ledevokalen som mulig. Dette er også den billigste og raskeste løsningen, og jeg antar at det er

⁹⁰ Lowell, *Arranging for Large Jazz Ensemble*. s. 34

dette som er de mest avgjørende faktorene for den ofte homogene klangen i backingvokalen. Min påstand er at man ikke må undervurdere bruken av forskjellige stemmetyper i et arrangement for backingvokal. Det å knytte til seg en bredere fargepalett kan ha store fordeler for oppfattelsen av hvem som står bak låta, og hvem låta kommuniserer til. Forbilledlige utøvere av denne teknikken i moderne norsk pop er for eksempel Thom Hell, Team Me og Mikhael Paskalev. I sistnevntes låt *I Spy* er denne teknikken utbredt brukt.

I *Vil du vil du* har jeg bevisst benyttet meg av denne effekten i alle refrenger bortsett fra det første. Her har det blitt skrevet inn en kvinnestemme som dubber ledevokalen. Effekten oppleves tydelig: Lydbildet av backingvokalen åpnes mer opp. I niende takt ute i refrenget (C), har det også blitt skrevet inn en mannlig korist med andre stemmekvaliteter enn ledevokalen. Dette skaper også en slags åpning av lydbildet og følelsen av at det er et *vi* som fremfører låta.

I popmusikken handler det mye om å lage musikk som et bredt spekter av folk kan relatere til. Min påstand er at det er lettere for folk å like noe som beviselig flere mennesker liker. Det er et urinstinkt i oss at vi lengter etter felleskap, og identifiseres av trender. Hvis man som backingvokalarrangør klarer å skape følelsen av et stort *vi* i en låt, følelsen av at mange er med og drar lasset, så vil det være enklere å synge med og å like det man hører.

32 Cm G7(#5)/B Eb/Bb F9/A Abm6/F /G

Du tok kje initi a tiv... Du va et fos se fall og eg var ei si l. All tid mått' eg ner på kne og

Oh la la la Oh la la la Oh la la la Oh _____ og

Oh la la la Oh la la la Oh la la la Oh _____ og

Fig. 7 Den tredje linja er her sunget av en annen vokalist enn de to andre. Dette skaper blandetklang.

5.6 Kontralinjer

Til nå har backingvokalteknikker som rytmisk sett har vært identiske med ledevokalen blitt kategorisert. Ved dubbing, tostemt og trestemt er de også stemmeføringsmessig identiske. Det finnes mange teknikker som går utover det å bare ligge direkte over, under eller på ledevokalen. Som analysert tidligere i denne

oppgaven er backingvokalens oppgave å støtte opp om ledevokalen. Det kan forsvares at det mest åpenbare i så henseende er at backingvokal da klinger samtidig som ledevokalen. Men vi trenger ikke høre så mange The Beatles-, Motown- eller Beach Boys-låter før vi hører vokallinjer som klinger der ledevokalen ikke klinger, eller som utfører helt andre type linjer enn ledevokalen, rytmisk sett. Dette er også backingvokalens natur. Denne paraplyteknikken har jeg valgt å kalle kontralinjer, og bygger videre på klassisk satslæretradisjons *kontrapunkt*, som er kort fortalt en betegnelse på at to eller flere stemmer i en sats kontrasterer rytmisk eller melodisk.⁹¹ Kontrapunkt er et mye større begrep, og rommer flere hundre år med klassisk satslærehistorisk utvikling. Kontralinjer handler om rytmisk backingvokal og er mye smalere. Kontralinjer er skrevne backingvokalstemmer som kontrasterer de parallelle linjene. Siden matematisk terminologi er brukt her, kan man si at disse linjene er divergerende. Divergerende linjer er i matematikken linjer som løper fra hverandre, representerer en forskjell eller et avvik.⁹²

Backingvokal er også på mange måter linjer. Jeg ser på en stemme som et linjestykke som har en begynnelse, et forløp og en slutt. I dette tilfellet betyr dette at backingvokalen divergerer fra ledevokalen når stemmene ikke oppfører seg likt ledevokalen rytmisk, tekstlig og eller stemmeføringsmessig, akkurat som opphavet til klassiske kontrapunkt. I rytmisk vokalmusikk finner vi kontralinjer tidlig i afrikansk-amerikansk musikktradisjon, der vi har en klassisk backingvokalteknikk som heter *call and response*, det vil si *spørsmål og svar* (oversatt av undertegnede). I refrenget på låta *Good Vibrations* av The Beach Boys er dette godt illustrert. I de neste tre kapitlene beskriver jeg tre typer kontralinjer som kjennetegner *Vil du vil du*:

1. *Horisontale kontralinjer*, som består av samklingende lengre noteverdier enn ledevokalen.
2. *Perkusive kontralinjer*, som består av samklingende kortere noteverdier enn ledevokalen.

⁹¹ Jeppesen, *Kontrapunkt: (Vokalpolyfoni)*.

⁹² Divergere. (2009, 14. februar). I Store norske leksikon. Hentet 10. mars 2014 fra <http://snl.no/divergere>.

3. *Antifoni*, som er tuftet på *call and response*-tradisjonen og som klinger der ledevokalen ikke gjør det.

5.6.1 Horisontale kontralinjer

Backingvokalarrangementet til *Vil du vil du* kjennetegnes ved at det er skrevet inn horisontale kontralinjer flere steder. I takt ni fra C3 er det arrangert kontralinjer under ledevokalens refrenglinje. Disse er halvnoter som ligger i en tersavstand fra hverandre, og følger det harmoniske forløpet isteden for det melodiske. De strekker seg horisontalt fremover med lange noteverdier.

I tillegg til å være kontralinjer utøver de også en blandetklang, ettersom det er i alt tre forskjellige vokalister som utøver linjene. Det er også lagt på dubb, som gjør at det er i alt åtte innspilte stemmer. På dette tidspunktet nærmer man seg slutten av låta, og det har akkurat vært to refreng som har vært fulle av et relativt massivt backingvokalarrangement, og disse lange linjene fungerer som en kontrast til dette og signaliserer at låta går inn for landing. De lange linjene glir avgårde som et fly inn mot landingsstripe og skaper fremdrift for nok en del av refrenget, som har blitt spilt mange ganger på dette tidspunktet. Backingvokalen er ordløs og benytter seg av vokalen O, populært kalt for *Oh-ing*.

104 Abm^6/F $/G$ E^b/Ab B^b13/D $E^b(add^9)$ Cm^9 $Abmaj^7$

grunn stof fet av sje len din? Vil du vil du vil du vil du vil du vil du ver med meg hje

inn. Oh

inn. Oh

inn. Oh

inn. Oh

107

Eb/G Abm6/F /G Eb/Ab Bb13/D Eb

m Eg spør deg ut en hint og tegn.

Fig. 8 Alle backingvokalstemmene utfører her horisontale kontralinjer. De kontrasterer ledevokalen rytmisk med lengre noteverdier.

Gode eksempler på horisontale kontralinjer er på refrenget i låta *Happy* av Pharrell Williams, siste refrenget av *Et rom i huset* av Sigvart Dagsland og refrenget til *Roxanne* av The Police

5.6.2 Perkusive kontralinjer

Denne teknikken er den andre av i alt tre kontralinjekategorier. Verken jazzarrangering for blås eller klassisk satslæretradisjon opererer med følgende inndeling, men i rytmisk backingvokal er det hensiktsmessig å dele inn kontralinjene på en slik måte. Perkusive kontralinjer er i familie med, men står likevel i så sterk kontrast til figuren ovenfor at jeg har valgt å gi den en egen kategori. Dette er linjer som har en tydelig rytmisk rolle, slik man kan se av fig. 7. Hovedregelen for denne type arrangeringsteknikk er at backingvokalen har kortere noteverdier enn ledevokalen, altså stikk motsatt av horisontale kontralinjer. Perkusive kontralinjer består enten av en parallell tekst ofte hentet fra ledevokalens tekst, eller perkusiv lydmalende ord som for eksempel *la la la*. I det første tilfellet, der backingvokalen bruker tekst, får man også en effekt av å konstatere viktige tekstlinjer, som i siste del av refrengene til *Love on top* av Beyoncé. Backingvokalen i det andre refrenget til The Beatles *Obladi-Oblada* illustrerer perkusiv kontralinjer på lydmalende ord godt.

Andre forbilledlige utøvere på denne teknikken er The Beach Boys og da gjerne på broen i *God Only Knows*. *The Lions Sleep Tonight* fra 1939 av The Tokens er også full av perkusiv kontralinjer i hovedtemaet. Denne låta har på mange måter blitt *alles perkusiv kontralinjers mor*. Effekten til kontralinjer, enten om de er perkusive eller

horisontale, er etter min vurdering å skape fremdrift der ledevokalen ikke gjør det. De perkusive kontralinjenes natur er at de tilfører et rytmisk element som ledevokalen mangler. I ledevokalstemmer som består av lange linjer, kan perkusive kontralinjer skape fremdrift som rytmisk element. Det er ekteskapet mellom kontralinjer og ledevokalen som løfter begge deler opp til en musikalsk sett rikere eller høyere enhet.

5.6.3 Antifoni

Antifoni er satt sammen av de greske ordene anti (motsatt) og fon (stemme).

Antifonos kan oversettes med motlydende. Antifoni er i gregoriansk sang to kor eller to forsamlinger som veksler mellom å synge deler av en salme. I nordisk liturgi betyr antifoni vekselang mellom forsamling og prest. Nevnt før i denne oppgaven er betegnelsen og sjangeren spørsmål og svar eller *call and response*. Dette stammer fra afrikansk-amerikansk kirke- og gospeltradisjon. I den siste vokalteknikken jeg skal analysere har jeg latt meg inspirere av gospeltradisjonens *call and response* og satt det inn i et populærmusikalsk stykke. I *Vil du vil du* oppstår denne teknikken i tredje og syvende takt i C3, se fig 9.

97 Eb(add9) Bb/D Cm9 Eb/Bb Abmaj7 Eb/G Abm9/F /G Eb/Ab Bb7/D

Vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du ver med meg hje m? Ver med he eim. spør deg ut en hint og tegn.

vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du ver med meg hje m? Ver med he eim. spør deg ut en hint og tegn.

vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du ver med meg hje m? Ver med he eim. spør deg ut en hint og tegn.

Ver med he eim.

vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du ver med meg hje m? Ver med he eim.

101 11

The musical score consists of five staves, each representing a different voice part. The lyrics are: "Vil du vil du vil du vil du vil du vil du slep pa meg inn. Slep pa meg inn. Te grunn stof fet av sje len din?". The score shows antiphonal backing vocals where the voices enter and respond to the lead vocal line. Chord symbols above the staff include E_b(add⁹), C_m⁹, A_bma₇⁷, E_b/G, A_bm⁶/F, /G, E_b/A_b, and B¹³/D.

Fig. 9 I tredje og syvende takt utfører backingvokalen antifoni. De oppfattes som et svar til ledevokalen, og klinger når ledevokalen ikke gjør det.

Her ser vi at koristene svarer ledevokalen, jamfør *call and response*-tradisjonen.

Dette er kanskje den mest brukte kontralinjen i popmusikk. Gode eksempler på bruk av antifoni er refrengene til *Grenade* av Bruno Mars, de siste to refrengene i *This Blood* av Ole Børud samt refrengene i *Beat it* av Michael Jackson,

5.7 Fonetisk ustemt

I begynnelsen av denne oppgaven står det at vokal er noe som har med menneskestemmen å gjøre. Når stemmebåndene vibrerer via luft som slippes ut fra lungene og styres med diafragma og omkringliggende muskler i rygg og bryst, skapes lydølger som artikuleres og formes via svelg og munnhulen og klangfarges i resonansrom i bihulene.⁹³ Det er en sammensatt operasjon å produsere vokallyd. Ordet vokal spiller en stor rolle i denne oppgaven. Man snakker om vokalister, utøvere av vokal, og backingvokalister, utøvere av backingvokal. Spørsmålet man kan stille seg er om det fortsatt er per definisjon vokal hvis man kutter ut stemmebåndene, men fortsatt skaper lyd fra de resterende faktorene? Et av kjennetegnene til backingvokalen i *Vil du vil du* er at den utøver backingvokalstemmer *uten* stemmebåndsvibrasjoner. En stemmeløs stemme. Når en man lager lyd uten en bestemt tone kalles denne tonen ustemt.⁹⁴ Dette må ikke forveksles med ordet ustemt som i definisjonen *falskt*, eller utav *pitch*. For å unngå disse forvekslingene har jeg kalt teknikken fonetisk ustemt, og vi kjenner den best i dagligtalen som hvisking, eller

⁹³ Sadolin, *Complete Vocal Technique*.

⁹⁴ Solevågseide, *Amerikansk Uttale for En Norsk Sanger: En Studie Omkring Utfordringer I Arbeidet Med De Amerikanske Språklydene*.

i en musikalsk setting; beatboxing. Fonetikk er godt beskrevet i fonologien, og har med læren om språklyder å gjøre.⁹⁵ Jeg har bevisst ikke satt likhetstegn mellom fonetisk ustemt og hvisking eller beatboxing i denne oppgaven. Grunnen til dette er at hvisking er primært brukt som en form for tale, og er ikke et musikalsk begrep. Hvisking er også i noen ordbøker forklart som hemmelig snakk eller måter å prate til dyr på. Beatboxing er derimot et musikalsk uttrykk og fonetisk ustemt kan ses på som en forgreining av dette begrepet. I Beatboxing lager man perkusive linjer i en låt, gjerne i steden for eller som tillegg til trommer eller perkusjonsinstrumenter. Dette er i sin reneste form en ledevokal i seg selv og blir også sett på som en musikalsk sjanger. I beatboxing bruker man ofte stemmebåndsvibrasjoner. Beatboxerutøvere blir ikke sett på som en form for backingvokal. Derfor skiller jeg mellom beatboxing og fonetisk ustemt. Fonetisk ustemt er en backingvokalteknikk.

Forbilledlige utøvere er for eksempel Bobby McFerrin i låta *Taylor Made*, der man har en tydelig ledevokal og grunnkomp. I tillegg ligger det kontralinjer og perkusive fonetisk ustemte linjer. I The Beatles-låta *Come Together* har vi kanskje musikkhistoriens mest kjente fonetiske ustemte backingvokal i mellomspillet mellom refreng og vers. I dagens populærmusikk finner vi blant annet Justin Timberlakes *Mirrors* som utbredt benytter fonetisk ustemte backingvokalstemmer.

I fra D2 i låta finner man en fonetisk ustemtlinje i *Vil du vil du*. Den ligger som et rytmisk element som skaper fremdrift. Teksten på den fonetisk ustemte linja er *vil du, vil du*, og skaper en jagende, nærmest uhyggelig stemning, i det tekst og musikk smelter sammen. Konsonanten D er forsterket mot bokstaven T for å tydeliggjøre det rytmiske elementet. Man kan argumentere for at funksjonen til denne vokalstemmen er som en hi-hat, hvis man ser bort fra det tekstlige. Se fig. 10.

⁹⁵ Jardar Eggesbø Abrahamsen, *Starthjelp I Fonetikk Og Lingvistikk*, ed. Aleksander Morland (Trondheim: Tapir akademisk forl., 2010).

87 **D2** C#m Straight E G° Bb°

Oh Ah

Oh Ah

Oh Ah

Whispering

Vil du vil du vil du vil du Vil du vil du vil du vil du Vil du vil du vil du vil du Vil du vil du vil du vil du Vil du vil du vil du vil du

92 Bb13(sus4) Bmaj7(#11) **C3**

Her e de t tomt og kaldt. Du ring e r tå re kvaldt. Vil du vil du vil du vil du **C3**

Neural

Her e de t tomt og kaldt. Du ring e r tå re kvaldt. Vil du vil du vil du vil du

Curbing

Her e de t tomt og kaldt. Du ring e r tå re kvaldt. Vil du vil du vil du vil du

Vil du vil du vil du vil du Vil du vil du vil du vil du Vil du vil du vil du vil du Vil du vil du vil du vil du

Curbing

Her e de t tomt og kaldt. Du ring e r tå re kvaldt. Vil du vil du vil du vil du

Fig. 10 Den fjerde stemmen utfører fonetisk ustemt.

6 Sammenfatning og drøfting

I dette kapitlet vil jeg som oppsummering gi et tilbakeblikk på utvalgte utfordringer og overraskelser jeg støtte på i henhold til oppgaven som et tilbakeblikk på forskningsprosessen. Jeg vil også drøfte ulike sider ved prosessen og stille den i et selvkritisk lys. Jeg vil vise til et par praktiske eksempler som bekrefter at ny kunnskap har tilkommet, og at denne oppgaven har en praktisk nytte for backingvokalutøvere, komponister og arrangører, samt andre som vil studere fenomenet videre.

6.1 Praktiske eksempler på ny viten

Da førsteutkastet til kapittel 5 akkurat var ferdig skrevet, og jeg jobbet meg igjennom stoffet for andre gang, skulle jeg spille inn en låt i Wonderland Music Studio, ved Pilestredet i Oslo. Vi var tre vokalister som ønsket å gjøre en ny versjon av The Beatles-klassikeren *Something* av George Harrison. Jeg hadde delvis arrangeringsansvar og arrangerte ut vokalstemmene til oss tre. Et ønske for oss var at vokalene våre skulle stå i sentrum, og at vi skulle synge mye sammen alle tre, og i versene dele på ledevokalen.

En gammel kjensgjerning er at tid i studio betyr penger, og vi spilte inn låta dagen etter at vi hadde valgt hvilken sang vi skulle synge. Dette betydde at vi ikke hadde mye tid på å sette oss ned og arrangere ut stemmer møysommelig, slik det ofte er i den virkelige verdenen. Det slo meg, når vi stod å øvde inn stemmene jeg fordelte ut til oss tre vokalister, at dette gikk uvanlig effektivt. Mesteparten av æren skal selvfølgelig gå til de to erfarne vokalistene jeg jobbet med den dagen. Likevel, når vi var ferdige med å arrangere ut stemmene, fant jeg at jeg hadde ubevisst utviklet et lite bibliotek av effektive måter å arrangere på som jeg gjennom hele prosessen hadde benyttet meg av. I tidligere settinger som lignet denne hadde jeg måttet bruke tid på å teste ut hvordan det kom til å høres ut, og da ofte gå tilbake på en del arrangeringsforslag og omarrangere. Det trengtes ikke denne gangen. Der det ble yttret ønske om musikalske effektpreferanser som *storslått*, *intimt*, *fremdrift* og for eksempel *svakt* kunne jeg nå overføre enkelt til mine funn i kapittel 5, finne hvilken teknikk som ville underbygge de estetiske preferansene vi ønsket og på forhånd si, med ganske liten feilmargen om teknikken kom til å bli en suksess.

I tillegg gikk det veldig raskt å synge inn stemmene. Der jeg før har måttet ta flere titalls tagninger før jeg var fornøyd, gikk det nå kortere tid til dette. Og det betød penger spart, eller omfordeling av tiden til mer relevante oppgaver. Resultatet er vedlagt som lydfil.

Det finnes mange andre eksempler hvor jeg har fått bekreftet ny viten og funnene jeg har gjort. Jeg vil komme med ett eksempel til:

I tredje semester av oppgaveskrivingen møtte jeg på en overraskelse. Jeg hadde blitt *castet* til talentshowet *The Voice – Norges Beste Stemme* på TV 2, og i løpet av noen måneder hadde jeg kommet meg til de innledende live-showene mot finalesendingen. Dette betød at jeg måtte legge masteren på vent i flere måneder. Dette passet ikke så bra med den tidsplanen jeg hadde lagt opp. Likevel så jeg mitt snitt til å trekke paralleller mellom dette TV-programmet og oppgaven jeg holdt på med. Man kan si at *The Voice* ble på mange måter et laboratorium for mine til da hypotetiske funn som senere skulle forme kapittel 5. Jeg fikk muligheten til å jobbe sammen med Norges ledende korister og vokalarrangører, dele erfaringer og prøve ut teknikker sammen med disse.

Programmet fungerte slik at vi var en gruppe håpefulle sangere som hver fredag skulle synge en låt hver, og da enten bli stemt ut eller stemt videre mot finalen. Jeg var heldig og fikk relativt frie tøyler hva angår arrangement på låtene jeg gjorde. Samtlige låter jeg fremførte live, hadde jeg laget arrangementene selv på forhånd, og presenterte disse som demoer på låtmøtene vi hadde sammen med produsentene og de musikkansvarlige for programmet. I disse demoene hadde jeg også arrangert backingvokalen selv. Jeg hadde å gjøre med svært rutinerte arrangører og korister. De lot meg få være med å bestemme slik at disse utøverne utførte arrangementene stort sett slik jeg hadde arrangert dem. Dermed kunne jeg i praksis teste en hel del forskjellige typer av arrangeringsteknikker og få den ultimate dommen hver fredag. Fungerte det, ble jeg stemt videre av det norske folk. For en popmusiker som lar folks mening veie tungt, samt det faktum at jeg forsket på arrangeringsteknikker opplevdes dette som å nær sagt komme til selve himmelen. Jeg fikk spilt alle mine låter med egne vokalarrangement på, også låta jeg har analysert i denne oppgaven. Dette har gitt meg stor tro på at jeg kan si noe om graden av effektivitet og relevans i de funnene

jeg presenterte i kapittel 5. Alle teknikkene jeg har som funn for denne oppgaven, bortsett fra fonetisk ustemt, ble brukt i TV-programmet av meg.

6.2 Selvkritiske refleksjoner

Med problemstillingen som bakteppe er det i selvransakelsens navn betimelig å stille seg spørsmålet; kunne jeg funnet flere kjennetegn? Er jeg sikker på at jeg har funnet alle kjennetegnene i låta *Vil du vil du*?

Svaret her er både ja og nei. Nei, fordi jeg vet at jeg har analysert og funnet kjennetegn med hver en tone som er backingvokal i låta. Men også ja, fordi jeg tror at hvis noen andre skulle skrevet den sammen oppgaven så er sjansen stor for at de nok ville ha kommet til andre måter å kategorisere på, og dermed funnet andre kjennetegn, eller gitt kjennetegnene andre merkelapper. Kanskje noen mener at det jeg kaller for antifoni, egentlig bare er trestemt, og ikke noe mer enn det? Kanskje noen mener at det burde hete klassisk trestemt når det var tre backingvokalstemmer, og ikke bare to, slik jeg har skrevet?

Noe av utfordringen jeg har hatt er at problemstillingen er relativt generell. Det kan argumenteres for at den ikke åpner opp for nødvendigheten med møysommelig kategorisering i det hele tatt. Hadde jeg trengt å kategorisere i det hele tatt? Et viktig spørsmål å stille er: Kunne forskningsspørsmålet vært løst på en annen måte? Problemstillingen er kortfattet og generell, og da bør den vel også tåle å imøtekommes med et kort og generelt svar? Et eksempel på svar kunne da vært følgende: *Det som kjennetegner backingvokalteknikkene er at de er klassiske popbackingvokalteknikker.* Jeg kunne her vist til eksempler på teknikker brukt i *Vil du vil du* som også har vært brukt i andre poplåter, og latt det tale for seg.

Jeg kunne ha angrepet oppgaven fra helt andre vinkler, og følgelig fått helt andre svar. Jeg kunne sett bort fra analysemetoden og heller sett på en annen som kanskje ville vært mer tjenlig eller effektiv? Jeg har ikke lest alle bøkene som er skrevet om forskningsanalyse, kanskje det finnes en analysemetode der ute som er like bra, eller bedre enn min hovedmetode? Kanskje jeg ikke skulle brukt så mye tid på *The*

Constant Comparative Method, men heller valgt for eksempel fem andre tilnærminger jeg vektla like mye, og fått en slags *femkantet analysetriangulering*, en *pentangulering*?

Jeg har brukt mye tid på arrangeringsteknikkene og tonespråket i backingvokalen. Det tekniske aspektet har stått i høysetet. Men har dette vært et villspor, et feilskjær, en grøft? Når arrangører skal lage backingvokalarrangementer er teknikkene de bruker et resultat av en estetisk preferanse, et kunstnerisk ønske eller måte å øke tilgjengeligheten av informasjon som låta bærer i seg. Det vil si at arrangeringsteknikkene bare er et middel og ikke et mål. I denne oppgaven har likevel arrangeringsteknikkene vært på mange måter et mål i seg selv, siden det er disse teknikkene jeg har lagt frem i funnet. Kanskje burde jeg ha brukt mindre tid på å forklare hvordan arrangøren rent teknisk har utført oppgaven, men mer tid på forklare hvorfor de teknikkene som jeg har funnet har blitt brukt, og hva de gjør med låta? Har jeg brukt for mye tid på *hvordan* isteden for *hvorfor*, slik jeg argumenterte for å ikke *gjøre* i kapittelet for alternative forskningsmetoder?

Skal vi bli gode på å utføre en oppgave, kan det være formålstjenlig å finne ut av *hvordan* det er utført, slik jeg har gjort i kapittel 5. Men å lære seg en teknikk som allerede eksisterer – gjør vi oss da kun til kopimaskiner? Er det egentlig noen kunst å male Mona Lisa om igjen?

Etter min mening er arrangøren en kunstner. Det hersker liten tvil om at det å skrive en låt er en kunst. Men min påstand er at det er en like stor kunst å arrangere den vakkert eller funksjonelt ut. Dette er en kontroversiell påstand i norsk opphavspolitik, der arrangørdelen kun utgjør 1/3 av komponistandelen i følge TONOs regelverk §12, andre ledd.

Kunst handler om etter min mening ikke så mye som å gjenskape som å skape. I det lyset ville det da være mer relevant kunstens og kunstnernes natur å dvele ved spørsmålet om *hvorfor* teknikkene er brukt, mer enn *hvordan* der er utført. Jeg kunne ha vektet problemstillingen annerledes.

Like fullt kan man argumentere for at skal man bli god til å male egne verk kan det være helt greit å øve seg på Mona Lisa en stund, før man gir seg i kast med å skape helt nye teknikker. Og som arrangør handler det like mye om å løfte frem det som allerede er skapt, som å skape en helt ny teknikk ingen har sett maken til. For en arrangør er det er like stor kunst å lage et adekvat, formålstjenlig og funksjonelt arrangement som støtter opp om informasjonen man ønsker å formidle, som å kunsten det er å skape noe helt nytt.

Jeg ønsket derfor svært så bevisst å ha konkrete og pragmatiske beskrivelser av arrangeringsteknikkene. Jeg ville prøve å unngå upresise betraktninger og synsing, selv om dette også ville vært verdifullt for problemstillingen. Dette med konkrete avsløringer av metode for arrangering var et ønske og en motivasjon bak hele oppgaven.

En siste utfordring jeg har støtt på underveis som er verdt å nevne, er hvor lite som er forsket på akkurat dette fra før av. Når jeg bestemte meg for oppgave og problemstilling, hadde jeg mange spennende titler jeg tenkte at kunne hjelpe meg å befeste og bekrefte mine arrangeringstekniske konklusjoner ved. Etterhvert innså jeg at det jeg lette etter ikke var det samme disse bøkene beskrev. Jeg følte at jeg stod på ganske bar bakke, og måtte låne av jazzarrangeringslitteratur og en fem hundre år gammel staslæretadisjon. Dette har fungert, men det hadde vært enklere om det fantes standardverk som jeg kunne tatt utgangspunkt i. For det å ta utgangspunkt i arrangering for jazzblås ikke er det samme som arrangering for popvokal. Dette er jo to helt ulike instrumenter, med ulike farger og fasetter. Kanskje jeg skulle opptrådt med mer vilje til å skape mine helt egne kategorier, en enda større vilje enn jeg har vist? Kanskje jeg da ikke burde vært så bundet til det som allerede var skrevet for blås og satslære. Denne oppgaven skulle gjerne kanskje hatt et enda større skjær av pionerarbeid i seg?

Det er tross alt kunst vi jobber med, og popmusikkhistorien har vist oss at noen av de viktigste kunstverk er skapt på bakgrunn av ofte få forhåndskunnskaper om faget. Jo mer man allerede vet eller kan av og om håndverket fra før av, jo mer bundet til gamle tradisjoner og kultur kan resultatet bli. Dette er en avgjørende faktor i popmusikkhistorien. Det er slett ikke slik at de pianistene med størst historisk

overskudd skriver de beste pianoverkene. I kunsten har det umiddelbare, kreative og nyskapende alltid hatt stor verdi.

7 Avslutning

Denne oppgaven er tuftet på den tilhørende problemstillingen. For ordens skyld nevnes den igjen her: Hva kjennetegner backingvokalarrangementsteknikkene som er brukt i låta *Vil du vil du*?

Jeg mener at ved å vise til kapittel 5, hvor jeg har analysert og kategorisert alle arrangeringsteknikkene etter *The Constant Comparative Method*, har jeg klart det jeg satte meg som mål; å finne kjennetegnene ved backingvokalteknikkene brukt i låta *Vil du vil du*. Jeg kan nå si en hel del om hva det er som gjør backingvokalen i den låta til det det er, både teknisk og musikalsk.

Backingvokalarrangementsteknikkene i låta *Vil du vil du* kjennetegnes ved:

- **Dubbing av ledevokal.** Det vil si at det legges en eller flere korestemmer som følger ledevokalen identisk.
- **Klassisk tostemmighet.** Det vil si at en backingvokalstemme følger ledevokalen i en ters- eller sekstavstand, eller en annen tone som gir informasjon om tilhørende harmonikk.
- **Klassisk trestemmighet.** Det vil si at to ulike backingvokalstemmer følger en ledevokal og skaper en trestemmighet ved at tre forskjellige toner klinger på samme tid.
- **Tettstemthet.** Det vil si at samklingende stemmer er lagt inntil hverandre. I sin tetteste form bestående av bare sekundavstander.
- **Blandetklang.** Det vil si at det er brukt ulike korister for å skape en større klangbredde.
- **Kontralinjer.** Det vil si stemmer som kontrasterer ledevokalen rytmisk.
- **Fonetisk ustemthet.** Det vil si at koristen synger uten at stemmebåndene vibrerer.

På mer generell basis vil jeg si at backingvokalarrangementene i *Vil du vil du* kjennetegnes ved at de er dannet med et populærmusikalsk bakteppe med røtter i klassisk satslæretradisjon og arrangering for jazzblåsere. Man kan godt si at rytmiske backingvokalarrangementer i en populærmusikalsk sammenheng er en symbiose av

sjangrene klassisk og jazz, samt den musikalske samtiden. Det blir tydelig når man ser på begrepsapparatet jeg har benyttet meg av. Noen begreper er hentet fra arrangering av jazzblåsere, noen fra klassisk satslæretradisjon innenfor vokal og noen har jeg måtte skape selv. For eksempel dubbing som arrangeringsteknikk foregår både i klassiske orkestre og i storbandjazz. Det er likevel i vokal popmusikk at ordet *doubling* eller på norsk *dubbing* virkelig har vokst til å bli en teknikk i seg selv. I jazzlitteraturen finner man betegnelsen *octave doubling* som jeg her har kalt oktavdubbing. Teknikken er helt identisk, også musikalsk – nemlig med det for øyet å løfte frem melodien.

Tostemt og trestemt er også begreper som helt klart finnes både i klassisk vokalpolyfoni og jazz. Det betyr musikalsk stort sett det samme også. Den største forskjellen, som nevnt før i oppgaven, er at ved rytmisk backingvokal i popmusikk finnes det ikke så tydelige regler for rett eller galt, på samme måte som det gjør når jeg leser litteratur om klassisk trestemmig korsats eller arrangering for jazzensembler. Forskjellene er også åpenbare når det kommer til klassisk satslære og rytmisk backingvokal hva angår andre musikalske faktorer som sound, tematikk, lyrikk og uttrykksform. Det samme gjelder også for blås, som hvor forskjellen er størst ved at blåserne ikke fremfører tekst, slik som de rytmiske backingvokalistene kan gjøre.

Tettstemt og blandetklang finnes også i jazz og klassisk. Når det kommer til blandetklang, så omtales likevel ikke dette som en egen arrangeringsteknikk. Vi vet at i klassisk vokalpolyfoni finnes det sopran, alt, tenor og bass – dette blir tatt som en selvfølge, så der trengs det ingen merkelapp annet et *firstemmig vokalsats*. Det samme gjelder for arrangering av jazzensembler, der det også er vanligst å blande instrumentgrupper. I rytmisk backingvokal derimot, er det ikke så ofte vi støter på forskjellige utøvere av backingvokal i samme låt, i alle fall ikke på innspilt musikk. Når det gjelder live-spilling er dette selvfølgelig en forutsetning. Derfor var det naturlig å befeste effekten ved bruk av forskjellige utøvere som sammen skaper backingvokalkategorien *blandetklang*.

Kontralinjer har klareste røtter i den klassiske kontrapunkt-litteraturen, der flere stemmer divergerer. Det som slår meg er hvor mye av rytmisk backingvokal som faktisk har røtter i klassisk vokalpolyfoni. Den eneste kategorien som ikke har klare

røtter i verken jazztradisjon eller klassisk tradisjon er den siste kategorien *fonetisk ustemt*. Her hentes bakgrunnen for dette navnet i fra fonetikken, altså hos logopeden, og ikke musikeren. Det beviste at det var ikke alle arrangeringsteknikker som lot seg analysere med klare musikkhistoriske paralleller. Nye begreper er blitt skapt i tråd med den rivende utviklingen som popmusikk representerer. Ikke bare musikalsk men også teknologisk, sosialt, og politisk. Det er ofte popmusikken som først fanger opp nye trender i samfunnet generelt, og det understreker funnene i denne oppgaven. Denne utviklingen tiltaler meg, og jeg ser frem til at mange nye teknikker og begreper skal tilføres, og at begrepsapparatet til rytmisk backingvokal blir rikt og fruktbart.

Jeg vil avslutningsvis komme med forslag til oppfølgende undersøkelser og videre forskning. Som nevnt før er dette kun et supplement til det som kan og bør bli et arrangementsbibliotek av backingvokalteknikker. Det kunne vært interessant å forske videre på temaet fra et større eller annet perspektiv. Man kunne da ha gått sjangermessig til verks og sett på om man fant kjennetegn ved de ulike backingvokalteknikkene innenfor gitte sjangre. Eksempel på problemstilling kunne da vært: *Hva kjennetegner backingvokalteknikkene brukt i soul?* Underforstått at man kunne valgt å bytte ut soul med for eksempel jazz, rock, funk, elektronika osv... En annen interessant vinkling kunne vært å avgrense til tidsepoker. Man ville da fått satt det ytterligere i et musikkhistorisk perspektiv. Eksempel på problemstilling kunne da vært: *Hva kjennetegner backingvokalteknikkene i Motowns "gullalder" fra 1959-1972?* Eller enda mer spennende: *Hva kjennetegner backingvokalteknikkene i fremtidens popmusikk?*

Videre forskning kunne også vært enda smalere rent tematisk. Man kunne valgt å studere ett av kjennetegnene jeg har funnet i denne oppgaven. Fordelen med dette er at man kan gå mye grundigere til verks og dypere enn jeg har gått i min oppgave. Man får satt søkelys på hva som utgjør forskjellen, og om det virkelig er en forskjell mellom for eksempel trestemt og tostemt, både musikalsk, historisk og teknisk. Eksempel på problemstilling kunne vært: *Hva kjennetegner klassisk trestemt som backingvokalteknikk?* Her kunne man også trukket de historiske linjene fullt ut og supplert med mange eksempler fra vokalmusikkhistorien. Det kunne vært spennende å gått kvalitativt til verks og forsket på effekten av backingvokal, hva gjør det med låta, lytteren og hvorfor det er så mye brukt i populærmusikken? Eventuelt kunne man

forsket på hvor populært det er, om det faktisk er så populært? Jeg antar at det er en av de mest universelle og mest brukte konkrete musikalske teknikkene i populærmusikk, men dette er bare en antagelse. Man kunne også følgelig gjort kvantitative undersøkelser og sett på hvor ofte det forekommer i musikkhistorien. Er det gitte låter som bruker det mer enn andre type låter, og hva kjennetegner disse? Er det noen konstellasjoner eller artister som bruker backingvokal mer enn andre, og i så fall hvem og hvorfor?

Videre forskning på dette temaet kunne også hatt en praktisk utøvende side. Hva kreves av koristen for å mestre backingvokalteknikker som utøver? Et forslag til problemstilling kunne da vært; *Hvilke vokalteknikker eller egenskaper kreves for å være korist eller backingvokalist?* Eller kanskje litt mer generell: *Hva er en backingvokalist?* Her kunne man forsket på om evne til å arrangere har noe å si for en backingvokalist. Man kunne prøvd å sette ord på, belyse og løfte frem teknikker for for eksempel å kunne tilpasse seg ledevokalen, som er veldig viktig når man korer. I det hele tatt, hvordan øve seg opp til å bli en god backingvokalist? Trenger man gitte gehørferdigheter eller kreative evner for å være backingvokalist?

Man kunne også løftet seg fra det rent musikalsktekniske perspektivet, og begitt seg inn på mer musikkvitenskapelig tematikk. Eksempel på problemstilling: *Hvilken rolle har backingvokalistene spilt i musikkhistorien?* Her kunne man sett på om det fantes noen vokalist som utpeker seg som særlig forbilledlige backingvokalist, som har hatt dette som yrke, som for eksempel vestkystkoristen Michael McDonald, som *herjet* Los Angeles studioer på 80-tallet som backingvokalist. Man kunne gjennomført flere kvalitative intervjuer og sett på hva disse utøverne har betydd og tilført en sjanger, en epoke eller et band.

Jeg kunne nok fortsatt slik lenge. Det tror jeg er et godt tegn. Backingvokal i den formen jeg har forsket på i denne oppgaven er et forholdsvis nytt akademisk tema innenfor rytmisk musikk.

Jeg tror det alltid vil være en iboende hunger etter menneskestemmer som uttrykker seg musikalsk på samme tid. Det ligger i oss som et urinstinkt. Det er noe med tanken om at det er et *vi* tilstede som tiltaler meg. Og det skiller seg fra vanlige blandet kor

og brukskor som ofte er skapt bare for korets egen del. For i tillegg til å synge flerstemt sammen, skal man skal også *backe* opp ledevokalen, *backe* opp låta. I ytterste konsekvens betyr det å kaste glans over og løfte opp låta til ett nytt nivå.

Det er godt sagt det den 82-år gamle salmedikteren Anders Hovden sa på et sangstevne i et krigsherjet Norge i 1942:

*Eit folk som syng kan ikkje gå til grunne.*⁹⁶

⁹⁶ Nils Abrahamsen, *Sangboka 101 Sanger Fra Den Norske Sangskatten*, ed. Jan Christian Nordal Harald Normann(Kom Forlag, 2012). s. 9

Litteraturliste og vedlegg

- Abbott, Lynn. "'Play That Barber Shop Chord": A Case for the African-American Origin of Barbershop Harmony." *American Music* 10, no. 3 (1992): 289-325.
- Abrahamsen, Jardar Eggesbø. *Starthjelp I Fonetikk Og Lingvistikk*. edited by Aleksander Morland Trondheim: Tapir akademisk forl., 2010.
- Abrahamsen, Nils *Sangboka 101 Sanger Fra Den Norske Sangskatten*. edited by Jan Christian Nordal Harald Normann: Kom Forlag, 2012.
- Adorno, Theodor W. *Alban Berg: Master of the Smallest Link*. Berg, Der Meister Des Kleinsten Übergangs. edited by Juliane Brand and Christopher Hailey Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Brunsvik, Geir. *Ekko 1: Musikkorientering Vk 1*. Oslo: Gyldendal undervisning, 2000.
- Bryn-Julson, Phyllis. *Inside Pierrot Lunaire: Performing the Sprechstimme in Schoenberg's Masterpiece*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2009.
- Bø, Inge. *Pedagogisk Ordbok*. edited by Lars Helle and Inge Bø Oslo: Universitetsforl., 2013.
- Dalland, Olav. *Metode Og Oppgaveskriving for Studenter*. Oslo: Gyldendal akademisk, 2012.
- Dobbins, Bill. *Jazz Arranging and Composing: A Linear Approach*. Rottenburg: Advance Music, 1986.
- Fredrickson, Scott. *Popular Choral Handbook: New Techniques for Pop, Jazz and Show Choir Directors*. New Orleans, La.: ScottMusic.com, 2004.
- Glaser, Barney G. *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*. edited by Anselm L. Strauss New York: Aldine de Gruyter, 1967.
- Herr, Kathryn. *The Action Research Dissertation: A Guide for Students and Faculty*. edited by Gary L. Anderson Thousand Oaks, Calif: Sage, 2005.
- Hjerm, Mikael. *Introduksjon Til Samfunnsvitenskapelig Analyse*. Introduktion Till Samhällsvetenskaplig Analys. edited by Simon Lindgren and Einar Blomgren Oslo: Gyldendal akademisk, 2011.
- Holme, Idar Magne. *Metodevalg Og Metodebruk*. edited by Bernt Krohn Solvang Oslo: TANO, 1996.
- Jeppesen, Knud. *Kontrapunkt: (Vokalpolyfoni)*. Copenhagen: Wilhelm Hansen, 1968.
- Jordana, Joseph. *Why Do People Sing? Music in Human Evolution*. Logos; First edition 2011.
- Kennedy, Michael. *The Oxford Dictionary of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Larsen, Ann Kristin. *En Enklere Metode: Veiledning I Samfunnsvitenskapelig Forskningsmetode*. Bergen: Fagbokforl., 2007.
- Leinsdorf, Erich. *The Composer's Advocate: A Radical Orthodoxy for Musicians*. New Haven: Yale University Press, 1981.
- Lincoln, Yvonna S. *Naturalistic Inquiry*. edited by Egon G. Guba Beverly Hills, Calif: Sage, 1985.
- Lowell, Dick. *Arranging for Large Jazz Ensemble*. edited by Ken Pullig and Michael Gold Boston, MA: Berklee press, 2003.

- McNiff, Jean. *Action Research: Principles and Practice*. edited by Jack Whitehead
London: RoutledgeFalmer, 2002.
- Merriam, Sharan B. *Fallstudien Som Forskningsmetode*. Case Study Research in
Education. Lund: Studentlitteratur, 1994.
- Mike Cambell, Tracee Lewis. *Harmony Vocals: The Essential Guide (Private
Lessons)*. Musician Institute Press, 2001.
- Miles, Matthew B. *Qualitative Data Analysis: A Sourcebook of New Methods*. edited
by A. Michael Huberman Beverly Hills, Calif: Sage, 1984.
- Moore, Allan F. *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*.
Farnham: Ashgate, 2012.
- Murray, Dena. *Vocal Technique: A Guide to Finding Your Real Voice*. Musicians
Institute, Essential Concepts. Milwaukee, WI: Hal Leonard Corp., 2002.
- Pease, Ted. *Modern Jazz Voicings: Arranging for Small and Medium Ensembles*.
Berklee Guide. edited by Ken Pullig and Michael red Gold Boston: Berklee
press, 2001.
- Peckham, Anne. *The Contemporary Singer: Elements of Vocal Technique*. Vocal
Technique/Performance. Boston: Berklee press, 2000.
- Postholm, May Britt. *Kvalitativ Metode: En Innføring Med Fokus På Fenomenologi,
Etnografi Og Kasusstudier*. Oslo: Universitetsforl., 2005.
- Rameau, Jean-Philippe. *Traité De L'harmonie Réduite À Ses Principes Naturels*.
Bibliothèque nationale de France, département Réserve des livres rares,
RES-V-1613, 1722.
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86232459/f43.image>.
- Ramo, Audun. *Fysiske Og Tekniske Utdfordringer Knyttet Til Bruk Av Elektroniske
Effekter Med Kontrabass*. Kristiansand: A. Ramo, 2010.
- Sadolin, Cathrine. *Complete Vocal Technique*. Copenhagen: Complete Vocal
Institute/Shout Publishing, 2008.
- Senior, Mike. *Mixing Secrets for the Small Studio*. Amsterdam: Focal press, 2011.
- Solevågseide, Marius. *Amerikansk Uttale for En Norsk Sanger: En Studie Omkring
Utdfordringer I Arbeidet Med De Amerikanske Språklydene*. Kristiansand: M.
Solevågseide, 2013.
- Strauss, Anselm L. *Qualitative Analysis for Social Scientists*. Cambridge:
Cambridge University Press, 1987.
- White, Paul. "Double-Tracking Vocals."
<https://http://www.soundonsound.com/sos/apr09/articles/doubletracking.htm>.
- Zager, Michael. *Music Production: For Producers, Composers, Arrangers, and
Students*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2012.

Vedlagt musikk:

1. *Vil du vil du* – Pål Rake. Innspilt ved UiA høsten 2012
2. *Vil du vil du* – Pål Rake. Utgitt på Universal 2013
3. *Vil du vil du*, Backingvokal og bass – Pål Rake. Hentet ut fra miks UiA, 2013
4. *Something* – Kvammen, Kristensen og Rake. Wonderland Music Studio 2014
5. *Lyge* – Pål Rake. Demo 2014.
6. *Terningkast* – Pål Rake. Demo 2014
7. *Siste Dans* – Pål Rake. Demo 2014

2

28

E♭(add♭) C_m⁹ A♭maj⁷ E♭/G A♭m⁶/F /G E♭/A♭ B♭¹³/D

Vil du vil du vil du vil du vil du slep du slep pa meg inn. Te grunn stof fet av sje len din?

Vil du vil du vil du vil du vil du slep du slep pa meg inn. Te grunn stof fet av sje len din?

Vil du vil du vil du vil du vil du slep du slep pa meg inn. Te grunn stof fet av sje len din?

32 C_m G⁷(♭9)/B E♭/B♭ F⁹/A A♭m⁶/F /G E♭/A♭ B♭⁷/D

Du tok kjete initi a tiv. Du va et fos se fall. og eg var ei si l. All tid maatt eg nær på kne og be deg vett du li kre det så

Oh la la la la la la la la la la la la la la la la Oh be deg vett du li kre det så

Oh la la la la la la la la la la la la la la la la Oh be deg vett du li kre det så

38 E♭(add♭) C_m⁹ A♭maj⁷ E♭/G A♭m⁶/F /G E♭/A♭ B♭⁷/D

Vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du ver med meg hje m Eg spør deg ut en hint og

Vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du ver med meg hje m Eg spør deg ut en hint og

Vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du ver med meg hje m Eg spør deg ut en hint og

A2
42

tegn. så kom_ et nytt_ år og eg såg al dri nå ge mer av deg. Du sa te meg på Face book at eg va for rett på. Du vil le

48

ha et my e stør re tro f_ For du sa vei en e hal ve m å le t. E hal ve m å le t. Og eg va kun en for taus kant_

4 54 Eb Cm⁹ A^bmaj⁷ A^bm⁶/F B^o

Eg leng ta leng ta leng ta leng ta leng e men_ eg glom te deg når sno en for swant_

Neutral

Len gta leng e.

Len gta leng e.

B2 Cm G⁷(^b5)/B Eb/B^b F⁹/A A^bmaj⁷ Fm⁷ B^b11 B^b13/D

58 Tù fel dig traff eg deg i mai. Eg va en sorg løs båt_ Du kom bort og ned på kne. For å få til gi vel se sa du:

For å få til gi vel se sa du:

For å få til gi vel se sa du:

6

78 Eb(add9) Cm⁹ A⁹maj⁷ Eb/G Abm⁶/F /G Eb/Ab B⁷/D Eb

Vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du ver med meg hje m Eg spør deg ut en hint og

Vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du ver med meg hje m Eg spør deg ut en hint og

Vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du ver med meg hje m Eg spør deg ut en hint og

Vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du vil du ver med meg hje m Eg spør deg ut en hint og

83 D Cm^m E Eb D

Oh. Straight Oh. Straight Oh. Straight Oh.

Oh. Straight Oh. Straight Oh. Straight Oh.

Oh. Straight Oh. Straight Oh. Straight Oh.

Oh. Straight Oh. Straight Oh. Straight Oh.

Oh. Straight Oh. Straight Oh. Straight Oh.

87 **D2** $C\sharp_m$ Straight
 E G° B°
 Oh, Ah
 Straight Oh, Ah
 Straight Oh, Ah
 Oh, *Whispering*
 Vil du vil du vil du vil du Vil du vil du vil du vil du Vil du vil du vil du vil du vil du

92 $B\flat$ (sus4) $Bm\sharp(\sharp)$
 Her e de t tomt og kaldt. Vil du vil du vil du vil du vil du
Neutral Du ring e r tå re kvaldt. Vil du vil du vil du vil du
Curbing Her e de t tomt og kaldt. Vil du vil du vil du vil du vil du
 Her e de t tomt og kaldt. Vil du vil du vil du vil du vil du
Curbing *ff* Vil du vil du vil du vil du Vil du vil du vil du vil du vil du
 Her e de t tomt og kaldt. Vil du vil du vil du vil du vil du

105 Eb(addb)

Cm⁹ Cm⁹ A7maj7 Eb/G Eb/A^b Bb⁷/D Eb

Vil du vil du vil du vil du vil du vil du ver med meg hje m Eg spør deg ut en hint og tegn.

Oh

Oh

Oh

Oh