



BACKINGVOKALENS MUSIKALSKE UTTRYKK

En studie om bruk av vokalteknikker og musikalske
virkemidler hos Shayna Steele

KRISTIN DAHL

VEILEDER

Knut Tønsberg

Universitetet i Agder, 2017

Fakultet for kunstfag

Institutt for rytmisk musikk



Forord

Jeg vil gjerne takke alle som har bidratt på hver sin måte til å hjelpe meg gjennom disse to årene som masterstudent ved fakultet for kunstfag, UiA.

Takk til min gode veileder Knut Tønsberg for all støtte, god veiledning og fine samtaler.

Takk til de flotte vokallærerne som gjennom mine år som student har støttet meg, inspirert meg og utfordret meg på hver sin unike måte; Torun Eriksen, Hilde Norbakken og Beate Lech.

Tusen takk til min kjære Alf Vaksdal. Takk for at du støttet meg og motiverte meg gjennom hele prosessen, til tross for mine noe ubalanserte humørsvingninger.

En stor takk går også til min flotte søster Helene Njølstad Dagsvik for korrekturlesing av oppgaven, motivasjon, gode ord og moralsk støtte.

En siste takk går til min gode og støttende familie, mine motiverende medstudenter Elisabet Mjanger, Sandra Borøy og Simen Lyngroth samt rosende venner! Jeg er evig takknemlig.

God lesning!

Kristin Dahl

Kristiansand, april 2017.

Innholdsfortegnelse

1	INNLEDNING	1
1.1	Bakgrunn for valg av tema	1
1.2	Problemstilling og målformulering	3
1.3	Den amerikanske vokalisten Shayna Steele	3
1.3.1	Låtvalg	4
1.4	Avgrensning og oppgavens videre struktur	5
2	TEORI OG TERMINOLOGI	7
2.1	Begrepsforklaring	7
2.1.1	Vokal	9
2.1.2	Backingvokal	9
2.1.3	Vokalteknikk	10
2.2	Sjangerdefinisjon	16
2.3	Musikalske parametere	18
2.4	Øvrig ordliste	19
3	METODER OG FORSKNINGSPROSESS	23
3.1	Metode	23
3.2	Soundanalyse	23
3.3	Kvalitativ metode	25
3.4	Alternative forskningsmetoder	26
3.4.1	Aksjonsforskning	26
3.4.2	Kvantitativ metode	26
3.5	Forskningsprosess	27
3.5.1	Første steg – låtsøkingsprosess	27
3.5.2	Andre steg – transkribering av backingvokal: Fra lyd til noter	28
3.5.3	Tredje steg – valg av parametere	28
3.5.4	Fjerde steg – analyse av backingvokal	30
3.5.5	Femte steg – samtale om sjangerdefinisjon	31
4	RESULTATER AV ANALYSE	33
4.1	Låtens form og struktur	33
4.2	Analysens seks parametere	35
4.2.1	Effektbruk	35
4.2.2	Stemmefordeling	40
4.2.3	Funksjon	42
4.2.4	Klangfarge	43
4.2.5	Rytme	44
4.2.6	Andre vokale funn i tre låter av Shayna Steele	46
4.2.7	Sammendrag av resultater og funn	47

5	DRØFTING AV UTVALGTE ASPEKTER	49
5.1	Drøfting av sjangerdefinisjon	49
5.2	I hvilken grad har bruken av vokalteknikker og musikalske virkemidler preget analysens tre låter?	50
5.3	Hvor viktig er det som backingvokalist å kunne beherske all vokalteknikk?	52
5.4	Når instrumentalistene skal kore	53
5.5	Tre forskjellige backingvokalister – et annet resultat?	54
6	AVSLUTNING	55
	LITTERATURLISTE	57

APPENDIX A: UTØVENDE DEL AV MASTEROPPGAVEN. PÅ MINNEPENN: FEM LÅTER MED VOKALISTEN KRISTIN DAHL

APPENDIX B: PÅ MINNEPENN: TRE LÅTER AV VOKALISTEN SHAYNA STEELE

APPENDIX C: ANALYSESKJEMA FOR LÅTEN *ALRIGHT* AV SHAYNA STEELE

APPENDIX D: ANALYSESKJEMA FOR LÅTEN *WITHOUT A CARE* AV SHAYNA STEELE

APPENDIX E: ANALYSESKJEMA FOR LÅTEN *WHAT ARE WE GIVING* AV SHAYNA STEELE

APPENDIX F: NOTER MED BACKINGVOKALARRANGEMENT I LÅTEN *ALRIGHT* AV SHAYNA STEELE

APPENDIX G: NOTER MED BACKINGVOKALARRANGEMENT I LÅTEN *WITHOUT A CARE* AV SHAYNA STEELE

APPENDIX H: NOTER MED BACKINGVOKALARRANGEMENT I LÅTEN *WHAT ARE WE GIVING* AV SHAYNA STEELE

Tabeller

Tabell 1: Vokaleffekter av Cathrine Sadolin.....	14
Tabell 2: De fire sjikt av Allan Moore.	24
Tabell 3: Form i låten <i>Alright</i> av Shayna Steele.	34
Tabell 4: Form i låten <i>Without A Care</i> av Shayna Steele.....	34
Tabell 5: Form i låten <i>What Are We Giving</i> av Shayna Steele.	35
Tabell 6: Bruk av distortion i låten <i>What Are We Giving</i> av Shayna Steele, der X viser til delene effekten er anvendt i.	36
Tabell 7: Bruk av luft i låten <i>Without A Care</i> av Shayna Steele, der X viser til delene effekten er anvendt i.....	37
Tabell 8: Bruk av uten luft i låten <i>Without A Care</i> , der X viser til delene effekten er anvendt i.	37
Tabell 9: Bruk av uten luft i låten <i>Alright</i> , der X viser til delene effekten er anvendt i.....	37
Tabell 10: Bruk av vibrato i låten <i>Without A Care</i> , der X viser til delen effektene er anvendt i.	38
Tabell 11: Bruk av uten vibrato i låten <i>Without A Care</i> , der X viser til delene effekten er anvendt i.....	38
Tabell 12: Bruk av ornamentering i låten <i>Alright</i> , der X viser til delen effekten er anvendt i.39	
Tabell 13: Bruk av knekk i låten <i>Without A Care</i> , der X viser til delen effekten er anvendt i.	39
Tabell 14: Bruk av glid i låten <i>Without A Care</i> , der X viser til delen effekten er anvendt i... 39	
Tabell 15: Oversikt over analyselåtene som tok i bruk vokalteknikker og musikalske virkemidler i flest låtdeler.....	55

Diagrammer

Diagram 1: Effektbruk i tre låter av Shayna Steele, der tallene viser antall avkrysninger for hver effekt i analyseskjemaet.....	35
Diagram 2: Stemmedfordeling i tre låter av Shayna Steele.....	40
Diagram 3: Anvendelse av funksjoner i tre låter av Shayna Steele.....	43
Diagram 4: Klangfarge i tre låter av Shayna Steele.....	43
Diagram 5: Rytme i tre låter av Shayna Steele.....	44
Diagram 6: Andre vokale funn i tre låter av Shayna Steele.....	46
Diagram 7: Summering av parameterens resultater.....	47

Notebilder

Notebilde 1: Effektene vibrato og uten vibrato i låten <i>Without A Care</i> - takt 22 - 25.	38
Notebilde 2: Enstemt backingvokal i låten <i>Alright</i> - takt 16 - 17 og takt 20 - 21.	41
Notebilde 3: Tostemt backingvokal i låten <i>Without A Care</i> - takt 30 - 36.....	41
Notebilde 4: Trestemt backingvokal i låten <i>Alright</i> - takt 30 - 31.	42
Notebilde 5: Backingvokalen følger leadvokalen i låten <i>Alright</i> - takt 6 - 8, og takt 11 - 12.	45

1 INNLEDNING

I dette innledningskapittelet vil leseren bli presentert for ulike begrunnelser og faktorer som danner bakgrunn for valg av tema.

1.1 Bakgrunn for valg av tema

Som vokalist og musiker har jeg blitt inspirert av variert musikk i ulike sjangre. Det konstante søket etter ny og inspirerende musikk har fra da jeg var barn til voksen eskalert betydelig. Det som tidligere ble formidlet med barnespråk, som; *denne sangen var gøy*, ble etter hvert krydret og utformet med andre musikkteoretiske begreper som i senere tid har vært med på å skape en trygg felles kommunikasjon med andre medmusikere. På samme måte som det musikalske språket utviklet seg, vokste også interessen for å utforske konsentrerte områder innenfor musikk. Soul har alltid stått hjertet nærest, med sine mektige refreng og harmonier, sjelfulle melodier og ærlige tekster. Dette resulterte i et naturlig sjangervalg som en grunnstein i min masteroppgave.

Selv vokste jeg opp i et musikkpreget hjem, der ulike sjangre, band og artister ble presentert i passiv form fra musikkanlegget hver eneste dag. Jeg ble introdusert for strykeinstrumentet cello og barnekor i tidlig alder, og som et resultat av dette ble gehøret mitt gradvis tilpasset de ulike plasseringene av vokal i det helhetlige lydbildet. Et godt, opparbeidet gehør har vært en av de viktigste kildene for min utpregede interessen for musikk og backingvokal.

Som låtskriver og arrangør har jeg i stor grad arrangert backingvokal intuitivt slik jeg mener det tilfører musikken min de elementene den trenger. Men etter flere år merket jeg stadig oftere at arrangementene gikk i de samme banene når det kom til kreativitet i utforming og arrangementen. I valg av masteroppgave ligger ønsket om å bryte denne sirkelen av gjentakelser, så da jeg startet mitt masterstudium høsten 2015, var målet for oppgaven tydelig. Jeg ville bruke studietiden til å dykke dypere inn i vokalistenes verden, med fokuset på stjernene bak spotlyset; backingvokalistene. Elementene de tilfører ulike musikalske verk fascinerer meg i den grad at jeg ofte, helt ubevisst, retter lytterfokuset mot dem.

Så hvorfor benytter vi oss av backingvokalister? På hvilken musikalsk måte er de med på å tilføre noe helt spesielt til det utvalgte verket? Dette er knyttet opp mot at stemmen naturlig ligger mennesket nært i den forbindelse at vi kommuniserer verbalt med hverandre. Stemmen beveger oss emosjonelt, og har den fordelen ingen andre instrumenter har, nemlig; ord.

Stemmen er det mest personlige instrumentet vi har. Den er en del av oss alle, og vi bruker den helt fra vi blir født, enten det er til å skrike, snakke eller synge.¹

Men når bør backingvokalisterne følge leadvokalistens melodilinjer? Når bør de være med på å fremheve de rytmiske elementene, og når bør de stå på egne bein ved å utføre sin egen melodilinj eller være det selvstendige rytmiske elementet, skjermet fra leadvokalen og det instrumentale? Med fokus på egne erfaringer innenfor dette feltet, har jeg selv alltid bevisst gjort plass til backingvokal i selvkomponerte verk. I stor grad har låtskrivingsprosessen startet med klar inspirasjon til en fengende backingvokallinje, og videre eskalert i det jeg vil kalle et ferdig produkt av en låt. Mitt fokus som musiker og vokalist har alltid vært det klingende materialet, og i dette tilfellet backingvokalen.

Da jeg startet mitt masterstudium var jeg inne på tanken om å gjøre en aksjonsforskning omkring temaet backingvokal. Hensikten med denne type innfallsvinkel på oppgaven var at jeg aktivt kunne ha brukt denne metoden i forbindelse med en planlagt turné våren 2016. Turnéen skulle gjennomføres på flere konsertscener i Sør-Norge, i forbindelse med mitt eget soloprojekt som soloartist. Jeg skulle ha med meg tre backingvokalister, og målet var å forske på deres utførelse av mine egne backingvokal-arrangementer samt hvordan leadvokalen og backingvokalen arbeidet sammen musikalsk. Jeg ville også gjøre en innspilling i et studio for senere å se på forskjellene og likhetene mellom deres liveopptreden og studioopptreden. Jo mer jeg gikk i dybden av prosjektbeskrivelsen jo fortere skjønnte jeg at denne innfallsvinkelen ikke førte frem. Denne type forskning hadde blitt veldig krevende ettersom den krevde at forskningspersonene; backingvokalisterne, skulle være tilgjengelig når jeg trengte det. Jeg kjente etter hvert at det å være avhengig av tre personer med ulike dagsplaner ble overveldende, og det var ut i fra dette at min mye innfallsvinkel på oppgaven

¹ Hentet 13.04.17 fra: <https://vokalist.no/frigjoring-av-stemmen/>

tok plass. Jeg distanserte meg fra mine egne musikalske verk og søket gikk videre mot andre artister, med backingvokal i fokus.

Jeg har selv vært så heldig å få erfare det å være backingvokalist i ulike settinger, og gjennom dialog med andre medstudenter og vokalpedagoger har jeg gradvis forstått viktigheten av presisjon og utførelse. Jeg hører stadig utsagn som *alle kan kore* og *bare syng en ters over, så blir det knallbra*. Vel, jeg kan på en måte si meg enig ettersom jeg selv har en teori om at alle mennesker kan lære seg å synge. Men med det i minnet vil jeg også påstå at det må ligge mer til grunn for at en sterk backingvokal skal oppstå. Som med alt annet er det øving som gjør mester, og backingvokal er intet unntak.

1.2 Problemstilling og målformulering

Min problemstilling for oppgaven er som følger:

- Hvilke vokalteknikker og musikalske virkemidler benytter backingvokalen i låtene *Alright*, *What Are We Giving* og *Without A Care* av Shayna Steele, og hvor mye brukes de i de tre låtene?

Etter endt forskning ønsket jeg å sitte igjen med en bredere kunnskap innen backingvokalarrangering, med fokus på det klingende materialet. En utvidet forståelse av måter å plassere ulike musikalske parametere på i lydbildet, håpet jeg kunne hjelpe og inspirere meg som låtskriver, vokalist og backingvokalarrangør. I tillegg ønsket jeg å få et større innblikk i oppgavens sjanger; soul. Dette så jeg på som nyttig da jeg bruker denne sjangerdefinisjonen om min egen musikk.

Jeg ønsket å finne essensen i en oppløftende og spennende backingvokal, som derav kunne tilføre et ekstra løft i samsvar med leadvokalen. Jeg håper at oppgaven kan være en inspirasjon for andre som skulle interessere seg for akkurat dette innenfor samme felt.

1.3 Den amerikanske vokalisten Shayna Steele

Shayna Steele ble født 23. september 1975 i Sacramento, California (Steele, 2014). Som musiker og vokalist kan ikke Steele defineres på grunnlag av én spesifikk sjanger. Hun er, i mine øyne, et musikalsk unikum med et stort spekter av variasjon, dybde og kontraster.

Med sine tre utgivelser; en LP og to full-lenge album, viser hun et bredt omfang av musikalske trekk som strekker seg fra R&B til jazz, blues, funk og soul. Alle utgivelsene bærer hvert sitt unike preg, samtidig som at de trekker enkelte røde tråder mellom de ulike sjangrene. Hennes gjennombrudd som soloartist kom etter en storslagen live-studioopptreden med det verdenskjente og prisbelønte bandet Snarky Puppy i september 2013 med låten sin *Gone Under*. Låten ble utgitt på Snarky Puppys plate *Family Dinner - volume 1* samme måned, produsert og arrangert av bandets bassist Michael League. Live-studioopptredenen er i dag blitt sett over en million ganger på videokanalen YouTube. Steele skrev låten originalt til sin andre plate *Rise*, innspilt august 2013 i Sear Sound, NYC, men ble ikke utgitt før januar 2015. I tillegg til å jobbe som utøver og vokalist har Shayna vært aktiv med roller på Broadway i New York som musikalartist i kjente musikaler som *Rent*, *Jesus Christ Superstar* og *Hairspray* (ibid.).

1.3.1 Låtvalg

Jeg har valgt å ta for meg tre ulike låter av vokalisten Shayna Steele (2014). Disse valgte låtene representerer en av hennes mange musikalske sider, og har flere av de samme musikalske trekkene og kvalitetene. Låtene jeg har valgt ut er hentet fra albumet *I'll Be Anything* (Steele, 2009), som er Steeles (2014) andre utgivelse.

Valg av analyselåter ble gjort på følgende grunnlag:

- Låtene går i taktarten 4/4.
- Backingvokalen er tydelig og hørbar i lydbildet.
- Backingvokalen er gjennomgående anvendt i alle låtene.
- Vokalharmoniene er både enstemt, tostemt og trestemt.
- Lydbildet vekker min interesse.
- Instrumenteringen er noe likt og ulikt i alle låtene, og tar for seg vokal, backingvokal, trommer, bass, gitar, keys, synth og blåseinstrumenter.

- Uttrykket i låtene er både eksplosivt samt minimalistisk, og fanger tydelige variasjoner i lydbildet. De trigger meg med ekspressiviteten og enkelheten. Vokaluttrykket oppleves noen steder som massivt, mens andre steder er uttrykket presist og hardt.
- Analyselåtene bærer preg av et medium tempo.
- Låtene gir referanser til en felles sjangerstil.

Analyselåtenes navn:

1. *Alright.*
2. *Without A Care.*
3. *What Are We Giving.*

Låtsøkingsprosessen vil bli presentert i underkapittel 3.5.1

1.4 Avgrensning og oppgavens videre struktur

Avgrensning for masteroppgaven ble en viktig prosess med hensyn til selve kjernen i oppgaven. Jeg brukte da en elimineringsmetode for å luke ut enkelte parametere som ikke ble relevante for masteroppgaven. Parameterne er basert på backingvokalteknikker av Cathrine Sadolin. Her har jeg valgt bort effektene *creak*, *creaking*, *rattle*, *growl*, *grunt* og *skrig*. Disse forekommer sjeldent i soul, og jeg så det som nødvendig å velge dem bort. Alle teknikkene presenteres i underkapittel 2.1.3.

Å gå i dybden på arrangeringsteknikker for backingvokal var noe jeg i starten så på som relevant til oppgaven. Dette ville gi meg en bredere kunnskap om det å arrangere for backingvokal i mitt eget prosjekt samt økt forståelse for mine allerede ferdige arrangementer. Min vinkling på oppgaven, auditiv backingvokal, viste seg å være et større tema enn først forventet, og ut i fra dette så jeg det som nødvendig å måtte legge fra meg tanken om å engasjere meg i arrangeringsteknikkene.

Oppgavens videre struktur:

- Kapittel 2 tar for seg temaet teori og terminologi. I dette kapittelet vil enkelte begreper, vokalteknikk og sjangerdefinisjon valgt for denne oppgaven bli presentert ut i fra et teoretisk grunnlag.

- I kapittel 3 vil leseren bli presentert for metoder som er anvendt i oppgaven samt alternative forskningsmetoder og forskningsprosessen før analysen. Leseren vil også bli presentert for valg av musikalske parametere.
- I kapittel 4 vil låtenes form og struktur samt resultater av den auditive analysen bli presentert.
- Kapittel 5 tar for seg drøfting av utvalgte aspekter rundt masteroppgavens analyseresultater, og videre vil oppgavens problemstilling bli besvart.
- Kapittel 6 tar for seg oppgavens avslutning, og oppfordring til videre forskning omkring temaet backingvokal vil bli formulert.

2 TEORI OG TERMINOLOGI

I kapittel 2 vil de teoretiske aspektene og terminologi bli presentert.

2.1 Begrepsforklaring

Når jeg i kapittel 4 benytter meg av begrepet *verdi*, forklares det ved at resultatet av hver enkelt parameter i analysen utgjør en verdi i form av talldata. Det er viktig å presisere at det aldri blir omtalt som egenverdi, som man eksempelvis bruker om mennesker (Sagdahl, 2015, 27.10.). Verdiene i denne oppgaven tilsvarer hyppigheten av bruk av de forskjellige parameterne og underparameterne i hver enkelt del i låtene. Så når jeg nevner en *sammenlagt verdi på 52* i underkapittel 4.2.1, svarer dette til at totalt 52 bokser er krysset av i analyseskjemaet for parameteren effektbruk.

En *del* tilsvarer ett bestemt strekk i en låt. Låtenes form og struktur blir forklart nærmere i underkapittel 4.1.

Slik definerer Cappelens musikkleksikon begrepet *sound*: *Sound (engelsk, lyd, klang), vanlig begrep også på norsk, innen jazz-, pop- og populærmusikk, betegner det klang- (lyd-) bilde som er karakteristisk for et ensemble, en individuell instrumentalist eller sanger* (Kjellberg, Silén & Stenkvis, 1980, s. 114). Når begrepet *sound* blir benyttet i denne oppgaven vil det være i tråd med Dybo's oppsummerende forklaring: (...) *Begrepet er inklusivt på den måten at det dekker det totale lydproduktet som strømmer mot oss ut fra høyttalerne, eller det totale lydproduktet vi opplever i en konsertsituasjon (...) det vil også i denne sammenheng inkludere hver enkelt musikers individuelle spillestil, som har sin karakteristiske sound* (Dybo, 2013, s. 18).

Ordet sound kan defineres som et sonisk kjennemerke som ligger tett opp mot hvordan en artist identifiserer seg selv. En egen sound kan oppnås på mange måter. Noen artister har en vokal som er så særegen at den skaper et sound av seg selv (tenk f.eks. Michael Jackson, Neil Young), mens andre har instrumenter – og spillemåte og teknikk som driver soundet (tenk AC/DC, The Shadows). Man bør allikevel ikke overlate resten av produksjonen, og soundet til tilfeldighetene. For å ta et praktisk eksempel; lytt til Michael Jackson's "Billie Jean". Den starter med en ganske så standard backbeat trommerytme i 4/4 takt, men allikevel merker de fleste av oss at det er nettopp denne

låten som starter på radioen – selv uten at Michael Jackson åpnet munnen. Hvorfor? Svaret er “sound”. Det er altså en unik blanding av det tekniske (opptak, miksing) sammen med musikalitet, gjerne bevisst ledet av en produsent.²

I denne oppgaven bruker jeg ordet leadvokal om frontvokalisten i låtene. Vanligvis oversettes det engelske begrepet *lead vocal* til *ledevokal*, men jeg bruker *leadvokal* muntlig i bandsammenhenger og øvingsammenhenger med backingvokalister, og mener dette ordet best beskriver min egen definisjon av begrepet.

I underkapittel 2.1.3 vil leseren bli introdusert for de mange vokalteknikkene som er benyttet i oppgavens analyse. Når jeg benytter meg av ordet *knekk* som en vokaleffekt, samsvarer denne med Sadolin sin definisjon av effekten *knæk*. Et knekk tilsvare et brått skifte i lyden mellom to funksjoner. En sanger som tydelig benytter seg av effekten er Mariah Carey, med eksempellåten *Hero* (Carey, 1993)

Knæk fremkommer ofte spontant hos uskoledede sangere, idet disse ikke behersker tilstrækkelig teknik til at fastholde en funktion, hvor den er vanskelig. Stemmen vil af sig selv skifte brat mellem funktionerne. Disse ukontrollerede knæk kan være belastende for stemmen og bryder den klanglige linje sangeren har lagt. Når sangere bliver mere rutineret og behersker teknikken bedre, forsvinder de uønskede knæk (...). Senere i karrieren ønsker sangeren måske at bruge knækkene af udtryksmæssige årsager (Sadolin, 2012, s. 202).

Når jeg i underkapittel 4.1 benytter meg av begrepet *boks* samsvarer dette med dataprogrammet Microsoft Excel sin betydning av en *celle*: (...) *en firkantet boks på et Excel-regneark. Et regneark har flere celler, og hver celle tilsvare en bokstav og et tall.*³ Da begrepet *celle* i Store medisinske leksikon defineres som; *Cellen, grunnenhet i alle levende organismer*⁴, har jeg valgt å anvende ordet *boks* for ikke å skape forvirring hos leseren.

Jeg har valgt å gjøre et klart skille mellom Shayna Steele (2014) som leadvokalist og Shayna Steele som backingvokalist i denne oppgavens analyselåter. Jeg opplever som lytter og musiker at Steele selv står bak alt av backingvokalens materiale i sine låter, med unntak av

² Holter sound. Hentet 24.03.17 fra: <http://www.holtersound.com>

³ Hentet 15.04.17 fra: <http://www.rodax.info/14/2012/05/hva-er-en-celle-i-Microsoft-Excel.html>

⁴ Store medisinske leksikon. Hentet 15.04.17 fra: <https://sml.snl.no/cellen>

outroen i låten *What Are We Giving*, der en mannlig stemme høres ut til å opptre i lydbildet. Den mannlige stemmen blander med den kvinnelige stemmen i outroen, og er ikke tatt i betraktning i oppgavens analyse. Jeg har på dette grunnlag valg å referere til *backingvokalen*, i motsetning til *backingvokalistene*, da det er misvisende ettersom kun en person står bak *backingvokalens* lydkilde og innspilling.

2.1.1 Vokal

Når en skal forklare ordet *vokal* er det viktig å skille mellom to ulike definisjoner: Vokal som språklyd og vokal som sanglig. Vokal som språklyd er motsatsen av konsonanten i vårt daglige vokabular, og stammer fra det latinske ordet *littera vocalis*. Vokalene tilsvarer såkalte monoftonger som bokstavene a, e, i, o, u, y, æ, ø, å. I denne oppgaven er det *vokal som sanglig* som står i fokus, og blir kort definert som noe (...) *som gjelder stemmen eller stemmeklangen; sanglig*.⁵

Slik lyder Poul Erik Hansens (Hansen, 1993) definisjon av vokaler og konsonanter i publikasjonen *Stemmeфизиологи*:

En vokal kan defineres som en lyd med fri passasje for luftstrømmen i ansatsrøret over glottis. Konsonantene er derimot karakterisert ved ulike former for hindringer i ansatsrøret (Hansen, 1993, s. 52).

2.1.2 Backingvokal

Begrepet *backingvokal* er til nå ikke et dokumentert begrep som en finner om en slår opp i Store norske leksikon. Likevel er det et begrep som i det rytmiske musikkmiljøet stadig oftere overføres gjennom muntlige, musikkrelaterte konversasjoner, og jeg har på bakgrunn av dette valgt å ta i bruk nevnte begrep. Ordet *backingvokal* stammer fra det engelske begrepet *backing vocals*, der vokalister er med på å støtte opp om leadvokalistene og synger etter gitte toner i bakgrunnen. Begrepet blir brukt som en moderne betegnelse for det etablerte ordet *korist*. Begrepet *korist* stammer fra gamle klassiske tradisjoner og skaper dermed forvirringer når det blir tatt i bruk i det rytmiske feltet.

⁵ Store norske leksikon. Hentet 13.04.17 fra: <https://snl.no/vokal - sanglig>

På engelske termer skilles det mellom *backing vocals* eller *backing singers* og *harmony singers*. En harmony singer synger intuitivt etter gehør for å støtte opp om leadvokalen, og evner umiddelbart å høre hvilke toner som passer inn i den gitte akkorden.⁶

Man kan jo kanskje spørre seg hva poenget med og viktigheten av en backingvokal egentlig er. Sett fra mitt subjektive perspektiv er backingvokal et sentralt og viktig element i det rytmiske lydbildet. Backingvokalen er med på å løfte musikken til nye høyder, og kan i stor grad være delaktig i utformingen av et unikt og spennende sound.

Ved arrangering av backingvokal er det ofte viktig å sette lys på hva en ønsker å oppnå med backingvokalen i den gjeldende låten. Er det for å fremheve det tekstlige? Fremheve et spesielt *hook*?⁷ Ønsker en å skape frihet for leadvokalen? Å opererer uten disse forhåndsstilte spørsmålene kan både gi en negativ effekt samt positiv effekt på hele prosessen.

2.1.3 Vokalteknikk

*Singing is a science. It is predictable, repeatable, and can be taught in a uniform manner.*⁸

Vokalteknikk er noe de fleste vokalist er har en viss kjennskap til, og benyttes både bevisst, ubevisst, og i enkelte tilfeller ikke i det hele tatt. Dr. Scott Fredrickson beskriver viktigheten av vokalteknikk i boken *Popular Choral Handbook* slik:

One of the most common causes of intonation problems is not a bad ear, but underdeveloped vocal technique (Fredrickson, 2004, s. 81).

Jeg ble selv ikke introdusert for omfanget av vokalteknikk før på videregående skole. På dette stadiet var ikke fokuset rettet mot et pedagogisk utgangspunkt, heller et personlig og selvstendig punkt. Jeg kan selv huske å ha tenkt at *min stemme er som den er, og kan ikke forandres*. Ei ville jeg heller at den skulle forandres. Jeg var redd for at mitt såkalte personlige særpreg ville forsvinne og nærmest produseres til noe alminnelig og mekanisk. Lite visste jeg

⁶ Hentet 10.03.17 fra: http://www.vocalist.org.uk/backing_vocalist.html

⁷ Begrepet hook defineres i masteroppgavens underkapittel 2.4

⁸ Shoonmaker, Bruce. Hentet 23.03.17 fra: <http://facweb.furman.edu/~bschoonmaker/meaning.html>

at dørene mot et større og enda mer spennende landskap innenfor musikk skulle åpne seg etter første introduksjon av begrepet sangteknikk.

Jeg har i denne oppgaven tatt utgangspunkt i sangteknikker utredet og forsket på av vokalpedagogen Cathrine Sadolin, fra boken *Komplet Sangteknik* (Sadolin, 2012). Jeg ble som vokalelev presentert for denne type teknikk i en alder av 16 år. Den har videre fulgt meg gjennom min egen utvikling som vokalist i utøving og læring, og selv tar jeg den i bruk som vokalpedagog. Teknikkene er tilpasset den rytmiske seksjonen, der klassisk vokalteknikk er utelukket. I forklaringen nedenfor er begreper og ord hentet fra den danske versjonen av boken *Komplet Sangteknik* (Sadolin, 2012).

Boken er ment som et lett anvendelig verktøy. Fra Sadolins synspunkt kan den ikke sees på som den endelige løsningen og oppskriften til en perfekt og ferdig utarbeidet vokal, men heller som et støttemiddel for egen teknikkutvikling.

Jeg ønsker ikke at gjøre mig til dommer over, hvilke lyde, der er de "rigtige" og væsentlige at få lært. Alle lyde er lige værdifulde, derfor omfatter denne bog værktøj til alle de lyde, jeg er stødt på (Sadolin, 2012, s. 7).

Sadolin nevner fire hovedemner som nødvendige, og ved bruk av disse kan man til slutt selv velge hvilken lyd en ønsker å oppnå. Hovedemnene tar for seg *de 3 grunnprinsippene, 4 funksjoner, klangfarge og effekter*.

Slik forklarer hun formålet med de tre grunnprinsippene:

De 3 grundprincipper er de mest basale og grundlæggende og dermed det vigtigste at få styr på. De gør det muligt, at nå alle toner i højden og dybden (inden for den enkelte stemmes omfang), at kunne synge lange fraser, at få klarhed og kraft i stemmen, samt at undgå at blive hæs (Sadolin, 2012, s. 15).

De tre grunnprinsippene er *støtte, nødvendig twang* og *å unngå framskutt kjeve og leppespenninger*. Ordet prinsipp kommer fra det latinske ordet *principium* som betyr *en begynnelse* eller *et utgangspunkt*, og er i denne sammenhengen nettopp dette.

Grunnprinsippene er selve fundamentet for en sanger og danner grunnlaget før selve vokalteknikkene kommer inn i bildet.

Når de tre hovedprinsippene er innforståtte, introduseres de fire funksjoner. Disse funksjonene beskriver de fire ulike hovedteknikkene hos en sanger, og presenteres slik:

1. Neutral: Ikke-metallisk funksjon.
2. Curbing: Halvmetallisk funksjon
3. Overdrive: Helmetallisk funksjon.
4. Edge: Helmetallisk funksjon.

Funksjonene skal anvendes med det formål å unngå tekniske problemer og eventuelle skader på stemmen. De har sine fordeler og begrensninger, og dekker det totale spenn i en vokalistis register. Den *neutrale* funksjonen er den førstnevnte av de fire funksjonene. Den er en ikke-metallisk funksjon, har en bløt karakter, rekker alle tonehøyder, brukes både med og uten luft, tar for seg alle vokaler som språklyd og lydstyrken varierer fra lav til medium. Dette er også den eneste funksjonen Sadolin tillater bruk av luft på. Eksempler på sangere som anvender denne funksjonen, er Sarah Vaughan, Suzanne Vega og Eartha Kitt (Sadolin, 2012).

Funksjonen *curbing* nevnes som den andre funksjonen i rekken. Denne har en karakteristisk halvmetallisk funksjon, og omtales som den mildeste av metalliske funksjonene. Ordet *curbing* betyr (...) *at tøjle, tæmme, holde i ave* (Sadolin, 2012, s. 96). Den har en tilbakeholden karakter, når alle tonehøyder, tillater ikke luft og har medium lydstyrke. Eksempler på sangere som anvender denne funksjonen, er Christina Aguilera, Mariah Carey og Ray Charles (Sadolin, 2012).

Den tredje funksjonen er *overdrive*. Lyden er helmetallisk og kan assosieres med roping. Funksjonen har en meget kraftig lydstyrke og tillater aldri luft. Denne funksjonen er den eneste som innehar begrensning med tanke på tonehøyde. Den har ingen nedre registergrense, men strekker seg kun til D5/Eb5 for kvinner og C5 for menn. Eksempler på sangere som anvender denne funksjonen, er Patti Austin, Whitney Houston, Billy Joel og Etta James (Ibid.).

Den siste funksjonen, *edge*, er den siste av de metalliske funksjonen. Funksjonen som tidligere ble kalt *belting*, kalles nå *edge* for å forhindre forvirring i bruk av ulike vokalteknikkbegreper. I praksis benyttes *belting* både om *curbing*-lyder, funksjonen *overdrive*

og om en twanget neutral lyd. Karakteren på funksjonen edge kan assosieres med en snerrende lyd. Den er enda spissere enn funksjonen overdrive, når alle tonehøyder, er kraftig i lydstyrke og tillater aldri luft. Eksempler på sangere som anvender denne funksjonen er Anastacia, Bob Dylan og Chaka Khan (Ibid.).

Sadolin påpeker at funksjonen neutral er den eneste funksjonen som tillater pålegg av luft uten å belaste stemmen. Det betyr ikke nødvendigvis at det er umulig å benytte seg av luft ved bruk av de andre funksjonene, men kan i dette tilfellet være belastende. Appendix D viser til enkelte funn der nettopp denne regelen overskrives. Her er funksjonen curbing og effekten luft anvendt samtidig i 1. vers og 1. pre-chorus.

Vokalteknikk læres ikke over natten. Selv brukte jeg flere år på å forstå de enkeltes utførelse og hvordan de hang sammen. Ulempen med å dele disse teknikkene opp i fire individer er at en fort mister grep om den røde tråden. I flere tilfeller kan den enkelte sangeleven bli så opptatt av hvordan hver funksjon fungerer hver for seg at han eller hun glemmer hovedårsaken, nettopp det at de skal brukes som støttemidler til selve sangformidlingen. Som sanglærer har jeg vært nødt til å prøve meg frem for å unngå nettopp dette. Å lære bort alle teknikkene på en gang kan føre til forvirring for eleven og bidra til at interessen og gleden ved å synge forsvinner.

Alle vokalister er individer. I dette tilfellet betyr det at alle er utstyrte med ulike stemmekvaliteter. Noen sangstemmer oppleves som svært like, mens andre skiller seg ut med ulike særegenheter. Klangfarge er en viktig faktor og sier noe om hvordan stemmen utarter seg. Det vil si at en enkel tone kan formes med ulik klangfarge, og videre oppleves ulikt fra øre til øre. Ved å benytte seg av en lys klangfarge vil tonen oppleves som lysere. En mørk klangfarge på samme tone vil derimot oppleves som mørkere.

Tabell 1 viser til de elleve effektene man kan benytte seg av:

Distortion	Creak	Creaking	Rattle
Growl	Grunt	Skrig	Knæk
Luft på stemmen	Vibrato	Ornamenteringsteknik	

Tabell 1: Vokaleffekter av Cathrine Sadolin.

Effektene er ment som en utsmykking av stemmen når de tre grunnprinsippene, de tre funksjoner og klangfarge er innforstått. Effektene kan være med på å forme den enkelte sangers individuelle stemmepreg og føre til en eget sound.

Det er ikke bare Cathrine Sadolin som har forsket på stemmens mange kvaliteter. Flere vokalpedagoger har forsket på det samme ved å benytte ulike innfallsvinkler på vokalteknikk. Som vokalist er jeg bevisst på å være åpen, samt kritisk, til nåtidens nye funn innen vokalteknikk og stemmens utforming. Dette gjelder også teorier om vokalteknikk som allerede er publisert på nettsider, i artikler og i bøker.

En annen bok som tar for seg vokalteknikker er boken *Vocal technique- a guide to finding your real voice*, skrevet av Dena Murray (Murray, 2002). Forfatteren, som selv ikke har rytmisk bakgrunn, presenterer i denne boken generelle sangteknikker for klassiske og rytmiske vokalist. Hun presiserer ikke at teknikkene er ment til den klassiske eller den rytmiske vokalist, men bruker teknikkene som en fellesnevner for den generelle sanger.

Boken har ikke en like detaljert teoretisk gjennomgang av begrepene rundt vokalteknikk, sammenlignet med teknikkene i Sadolins bok (Sadolin, 2012). Den gjør rede for en annen tilnærming til sangteknikk, med et større helhetlig bilde på hvordan en finner stemmekvaliteten sin. Hun har etter min mening noen gode punkter i henhold til sang, men de fleste er mer generelle enn presise. Et eksempel er avsnittet *Right Breathing, Everyday Breathing* (Murray, 2002, s. 14), hvor hun forklarer forskjellen på hverdagspusting og riktig pust i henhold til sang.

Grunnen til at jeg selv ikke ønsker å benytte meg av Murrays (Murray, 2002) teorier, er at hun i enkelte sammenhenger gjør rede for hva en *skal* gjøre, og hva en *ikke* skal gjøre. Etter min

mening bør en være varsom med å følge slike harde retningslinjer helt bokstavelig, da det angår ens kroppslige instrumentet; stemmen.

The Four Breathing Rules av Dena Murray:

1. Never take a breath and hold it.
2. Never take as much breath as you can hold.
3. Always begin singing on the tail end of an inhaled breath.
4. Always get rid of all of your breath before taking in a new one.

Disse er for meg misvisende med tanke på det jeg selv har lært om sangpusting, og kan også diskuteres om de i det hele tatt er sunne for stemmeapparatet.

Ettersom boken er skrevet med en følelsesmessig vinkling og presenterer en rekke udokumenterte og sterke påstander, kan innholdet fremstå noe useriøst.

Murray (Ibid.) deler vokalteknikkene opp i to kategorier. Første kategori er *Chest voice* (på norsk: Brystklang), og andre kategori er *Falsetto* (på norsk: Falsett). Disse vokalteknikkbegrepene er ikke særlig mye brukt innen rytmisk sang, men retter seg mot klassisk sangteknikktradisjon.

Til forskjell fra Sadolin gjør ikke Murray rede for mye forskning bak hennes skriv om sangteknikkene. Utdraget er kortfattet, og den røde tråden trekkes mot hennes personlige erfaringer på feltet om overbruk av vokalteknikker:

Sometimes too much "technique" can be crippling. That was my experience. I had so much technique that when I went to sing songs, I couldn't get into the emotional content of what I was singing. The worst part of that experience was that I thought I was conveying emotion. It took me awhile to tune into what was really going on inside my mind when singing a song. I was unconscious of how much I was concentrating on making sure my voice was properly placed- for fear that if it wasn't, it wouldn't "sound good" (Murray, 2002, s. 48).

2.2 Sjangerdefinisjon

*Soul is a constant. It's cultural. It's always going to be there, in different flavors and degrees.*⁹

Når jeg først satte i gang med masteroppgaven hadde jeg en klar tanke om sjangervalget. Med backingvokal som grunnstein ønsket jeg å fordype meg i soul da akkurat denne sjangeren har stått meg nærest de siste årene. Som vokalist, låtskriver og arrangør har jeg selv over lang tid latt meg inspirere av store soulartister. For å nevne noen: Aretha Franklin, Stevie Wonder og Whitney Houston. I tillegg har jeg lenge blitt inspirert av nyere artister, som Joss Stone, Beyoncé, Noora Noor og Mary J. Blige. Forfatteren David Brackett av boken *The pop, rock and soul reader* sier følgende om utviklingen til sjangeren soul:

The use of gospel vocal technique in secular music, as pioneered by Charles and Clyde McPhatter, was increasingly adopted by R&B singers as the 1950s waned, and was one of the main musical factors involved in the gradual acquisition of a new name for R&B: soul music. In addition to its association with a cluster of musical practices, the ascendancy of the term "soul music" is inextricably linked to the growth of the civil rights movement (Brackett, 2005, s. 141).

Forfatteren av boken *The New Blue Music*, Richard J. Ripani, omtaler soulens storhetstid til å være fra år 1960 til 1969, og dens opphav kommer av sjangeren rhythm and blues, med influens fra gospel og R&B. Den amerikanske vokalisten Aretha Franklin¹⁰, omtalt som dronningen av soul, la med sin storslagene vokal klare rammer for soulens sjanger. Men det tok ikke lang tid før kreasjonen av sjangeravstikkere tok plass. Mer og mer vanlig ble det at artister og band begynte å kombinere trekk fra flere ulike sjangre, i håp om å skape noe nytt og friskt.

"Populærmusikk" er således et meget vidt begrep, og i denne sammenheng er det relevant å stille spørsmålet: Populær for hvem? All musikk er populær for noen, og av den grunn blir dette en uholdbar definisjon (Dybo, 2013, s. 78).

⁹ Franklin, Aretha. Hentet 13.04.17 fra: <http://www.azquotes.com/quote/1337044>

¹⁰ Biography. Hentet 24.04.17 fra: <http://www.arethafranklin.net/biography/>

All musikk er populær for noen, men kan all rytmisk musikk, med unntak av jazz, kalles for *populærmusikk*?

Ut i fra dette kan en stille seg spørsmålet:

- Hvor viktig er det egentlig å skulle definere musikk basert på én bestemt sjanger?

Det en kan sette lys på her er måten de ulike sjangerbegrepene i nyere tid stadig oftere blir kastet om hverandre på. Selv opplever jeg sjeldent å komme over artister definert av en bestemt sjanger. I biografier, artikler og tilsvarende blir band, artister og grupper ofte omtalt og definert på grunnlag av flere ulike influenser. I noen tilfeller også uten noen form for definisjon eller grunnlag for uttalelsen. Det virker tilsynelatende ut til at det nå er enklere å beskrive musikkens innflytelser, enn det faktisk er å definere musikken basert på en sjanger. Og kanskje er det ikke så enkelt heller? Nye undersjangere dukker stadig opp på musikkmarkedet og trekker tråder mot stadig flere ulike sjangre. Soul er ikke lenger bare soul. Den har nå fått flere undersjangre, blant annet *Retro-soul*, *Neo-soul*, *Hiphop-soul*, *Smooth-soul* og *Modern-soul*. Disse har alle sine røtter fra soulens originale opprinnelse, men beveger seg i hver sin retning.¹¹

Musikere omtaler stadig nyere soulmusikk som moderne soul. I følge et oppslag på internett er moderne soul en musikkstil som ble utviklet i Nord-England på 1970-tallet.

*Modern soul is a style of music with associated clothing and dance styles (precursors to the Disco era), that developed in Northern England in the early 1970s. Modern soul developed from the northern soul scene, when some DJs began looking in record shops of the United States and United Kingdom for something more complex and contemporary. What emerged was a richer sound that was as lyrically and melodically soulful as northern soul, but more advanced in terms of Hi-Fi and FM radio technology. Another benefit was that unlike northern soul, it offered a steady stream of new releases. Modern soul records are not necessarily modern at any one point in time; some current modern soul favourites are over 30 years old. The records are simply modern-sounding relative to the traditional northern soul sound.*¹²

¹¹ Hentet 27.03.17 fra: https://en.wikipedia.org/wiki/Chicago_soul

¹² Hentet 28.03.17 fra: https://en.wikipedia.org/wiki/Modern_soul

I en anmeldelse av platen *Born To Do It* av artisten Craig David legger overskriften *Moderne Soul* opp til en annen innfallsvinkel til definisjonen av undersjangeren. Artikkelen journalist skriver blant annet at (...) *Resultatet er tidvis nydelig og frisk popmusikk, som dessuten er skrudd sammen med smak og innsikt.*¹³

R&B er som soul stadig under utvikling med nye undersjangere. *Alternativ R&B* med sine relaterte artister Robert Glasper og Janelle Monáe, og *Contemporary R&B* med artistene Amy Winehouse, Erykah Badu og John Legend nevnes som de mest kjente.

*Today, the outside-the-box artists who make R&B blend in elements of electronic, pop, hip-hop, and anything else you can imagine. With the meaning of R&B changing so drastically over the years, the new wave of alternative R&B has made it a genre almost impossible to define. As long as the music is this good, that's fine with us.*¹⁴

2.3 Musikalske parametere

Valg av parametere ble gjort med inspirasjon og veiledning fra boken *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse* (Tor Dybo, 2013). Betegnelsen *parameter* er opprinnelig et matematisk begrep, men er akseptert som en musikalsk struktur. En skiller mellom *intramusikalske* og *ekstramusikalske* parametere. Ved intramusikalske parametere menes det at fokus rettes mot harmonikk, akkord, melodi, form, intervall, rytme og så videre. Er det snakk om ekstramusikalske parametere, omtales fenomenologiske framstillinger av hendelser med termer som en finner i dagligspråket. Eksempler på slike termer er *her var det godt "trøkk", det "svinger" bra- og låten har et godt "driv"* (Tor Dybo, 2013, s. 29). Denne oppgaven tar stilling til de såkalte intramusikalske parameterne, for å finne nøyaktighet gjennom analysen. Dette gjør det enklere å sette opp et oversiktlig og systematisert skjema, med mer nøyaktig data.

¹³ VG. Hentet 02.03.17 fra: <http://www.vg.no/rampelys/musikk/musikkanmeldelser/moderne-soul/a/6934063/>

¹⁴ Hentet 05.03.17 fra: <http://pigeonsandplanes.com/in-depth/2014/03/best-alternative-mpb-songs-right-now/353346>

2.4 Øvrig ordliste

- Auditiv:** Definisjonen av *auditiv* er i følge Store norske leksikon (...) *Auditiv, som angår hørselen*.¹⁵ I denne oppgaven er auditiv brukt forbindelse med *auditive søk* og *auditive analyser*. Et auditivt søk er et lyttende søk etter låter til denne oppgaven. En auditiv analyse er en analyse der fokuset er rettet mot det auditive i analyselåtene.
- Call & Response:** En *spørsmål-svar* form som oppstår mellom en solist og en gruppe. Blir også brukt i jazzsammenhenger der to solister under en improvisasjon kan imitere hverandres melodilinjer (Dybo, 2012, s. 47).
- Glid:** Noe som utgjør en glidende effekt. I denne masteroppgaven er ordet glid brukt som en vokaleffekt der vokalisten synger glidende fra en tone til en annen tone. Et eksempel på en motsats av effekten glid er staccato, der alle toner er forkortet, definerte og harde.
- Hook:** Et *hook* er et musikalsk mønster eller en linje i en låt som fort fester seg hos den enkelte lytter. Ordet hook er engelsk, og stammer fra dens opprinnelige betydning *krok* eller *feste*, altså i denne forstand noe som fester seg. I følge urban dictionary kan et hook i en musikalsk forstand defineres som (...) *catchy part of a song that draws in the listener*.¹⁶
- Klingende:** Å gjøre eller avgir lyd. Dermed klangfulle, som klingende ord.¹⁷
- Lydlandskap:** En oversettelse av den engelskspråklige forskningstermen *soundscape*.
- Monoftonger:** I følge Store norske leksikon: *Monoftong, (av mono- og -ftong), enkel vokal i motsetning til diftong*.¹⁸ En ren vokallyd der artikuleringen både på begynnelse og slutt av vokalen er fast og ikke glir opp eller ned mot

¹⁵ Store norske leksikon. Hentet 11.04.17 fra: <https://snl.no/auditiv>

¹⁶ Hentet 07.04.17 fra: <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=hook>

¹⁷ Hentet 03.04.17 fra: http://internasjonal-ordboken.com/definitions/?norwegian_word=sounding

¹⁸ Store norske leksikon. Hentet 19.04.17 fra: <https://snl.no/monoftong>

en ny posisjon mot slutten. Dette står i motsetning til en diftong der vokaler glir over i hverandre.

- Parameter: En parameter er en størrelse som kan inneha ulike verdier, men som i hvert enkelt tilfelle gis en bestemt verdi, og som påvirker utfallet av det man studerer.¹⁹ I kapittel 3 introduseres parametere som musikalske parametere, og tar for seg hvert sitt musikalske element knyttet opp mot oppgavens analyse. Hvert hovedparameter innehar flere underparametere knyttet opp til sitt hovedparameter.
- Peak-point: *Din ordbok* definerer ordet *peak* som et høydepunkt.²⁰ I masteroppgaven er et peak-point definert som låtens høydepunkt eller klimaks.
- Sjanger: Sjanger, eller genre, er en viss type eller klasse av tekster (eller filmer) baser på fellestrekk hva gjelder form, innhold eller funksjon.²¹ I dette oppgaven har sjangerbegrepet sine røtter i musikk. Noen eksempler på musikalske sjangre er rock, soul og R&B.
- Studiosession: I Store norsk leksikon finner en definisjonen av en jam session. (...) *I utgangspunktet en uformell sammenkomst for jazzmusikere, hvor de improviserer ("jammer") for sin egen fornøyles skyld.*²² En studiosession er en sammenkomst av musikere i et studio der det enten er gitt visse rammer og mål for sessionen på forhånd, eller gir rom for egen utfoldelse og frie rammer med fokus på innspilling av musikalsk materiale.
- Undersjanger: En undersjanger oppstår som en avstikker i en bestemt hovedsjanger. I skjønnlitteratur er undersjangere (...) *for eksempel epikk: epos, roman,*

¹⁹ Store norske leksikon. Hentet 07.04.17 fra: <https://snl.no/parameter>

²⁰ Din ordbok. Hentet 24.04.17 fra: <http://www.dinordbok.no/engelsk-norsk/?q=peak>

²¹ Store norske leksikon. Hentet 07.04.17 fra: <https://snl.no/sjanger>

²² Store norske leksikon. Hentet 07.04.17 fra: https://snl.no/jam_session

*novelle og så videre.*²³ I soulmusikk er en av de flere undersjangerne *modern-soul*.

Vibrato: Vibrato består akustisk sett av rytmiske variasjoner i tonehøyde og intensitet. Hastigheten er normalt 4 – 8 utsving pr. sekund, og frekvensvariasjonen øker. Dette kan i ekstreme tilfeller føre til intonasjonsproblemer (Hansen, 1993, s. 48).

²³ Store norske leksikon. Hentet 24.04.17 fra: <https://snl.no/sjanger>

3 METODER OG FORSKNINGSPROSESS

I dette kapitlet blir valg av metoder og oppgavens forskningsprosess presentert. Det vil også bli gjort rede for en rekke alternative forskningsmetoder som ikke blir benyttet i denne masteroppgaven.

3.1 Metode

Når vi skal gjennomføre en undersøkelse eller et forskningsprosjekt, må vi benytte en eller annen form for metode. Vi kan tenke på metode som et verktøy, et redskap. Et slikt redskap er en fremgangsmåte for å få svar på spørsmål og få ny kunnskap innenfor et felt. Metodene dreier seg om hvordan vi innhenter, organiserer og tolker informasjon (Larsen, 2012, s.17).

Slik forklarer Ann Kristin Larsen begrepet metode i boken *En enklere metode* (Larsen, 2012). Hun mener det er en nødvendighet for å kunne gjennomføre en undersøkelse eller en forskningsprosess, og i dette tilfellet; en masteroppgave. Det er beskrevet som et nødvendig verktøy for å kunne hente inn svar, ny kunnskap og resultater på en god og organisert måte. Dette er helt essensielt og avgjørende for en gjennomført oppgave (Ibid.).

Videre vil jeg gjøre rede for metodeverktøyene masteroppgaven er bygget på.

3.2 Soundanalyse

Etter at oppgavens struktur falt på plass, ble valg av metode enklere å ta for seg. Jeg siktet først inn mot metoden *soundanalyse*, men etter hvert fant jeg ut at oppgaven hullet mot et auditivt perspektiv, med fokus på selve backingvokalen. Jeg har derfor valgt å kalle analysen min for en *auditiv analyse*, i motsetning til en ren soundanalyse der hele omfanget av låten blir analysert. En slik form for analyse har vært til stor hjelp for oppgavens resultatutvikling, og har satt en tydelig ramme rundt utforming og valg av musikalske parametere.

- En soundanalyse tar for seg rammene rundt et helt stykke eller en låt.
- Denne oppgaven tar i bruk en auditiv analyse som en liten avstikker fra rammene rundt en soundanalyse.

Men hva er egentlig en soundanalyse?

En soundanalyse er, som ordet tilsier, en analyse av en eller ett sound. En måte å gjennomføre en soundanalyse kan være i tråd med Allan F. Moores analysemodell av rock, (...) *hvor den klingende musikken – det vil si lydhendelsene – diskuteres i forhold til fire sjikt.* (Dybo, 2012 s. 88)

De fire sjikt av Allan Moore (1993) er presentert i Tabell 2:

1. Første sjikt er det rytmiske sjikt, hvor presise tonehøyder er irrelevante. Dette sjiktet består stort sett av slagverk og perkusjonsinstrumenter
2. Andre sjikt består av musikkens dypeste toner, lavfrekvensmelodier, som i praksis vil si elbass.
3. Tredje sjikt består av musikkens lysere toner, som enten synges eller spilles med diverse instrumenter. Dette sjiktet korresponderer til det vi vanligvis oppfatter som melodi.
4. Fjerde sjikt utfyller gapet mellom 2. og 3. Sjikt og fungerer som den harmoniske utfyllingen mellom disse to sjiktene (det vil si ”harmonikken”; hos Moore brukes betegnelsen ”harmonic filler”).

Tabell 2: De fire sjikt av Allan Moore.

Disse sjiktene tar for seg både instrumentenes og vokalens frekvenser og rytmikk. Ettersom masteroppgaven ikke omfatter hele sounden i låtene, har jeg valgt å gå bort i fra dette oppsettet i analysen. Men, disse sjiktene har likevel noe bra og relevant ved seg, og av den grunn har jeg valgt å se på analysens struktur i de forskjellige sjiktene for å kunne finne en best mulig løsning på oppgavens analyse. De fire sjiktene inkluderer en hel rekke av analytiske elementer, og ved nærmere betraktning ble analysens struktur relevant og nyttig. Moores (1993) analytiske elementer i de fire sjikt inkluderer *timbre, dynamics, texture and fabric, notasjon, instrumentelle roller, rytmisk organisering, stemmen (vokalen), harmoniske mønstre (patterns) og formelle strukturer, åpne repetitive mønstre, åpen/lukket-prinsippet, og komponering ved instrumentet.* Ut i fra disse har jeg valgt å inkludere følgende analytiske elementer i masteroppgaven:

- Timbre: Instrumentets klangfarge, i denne sammenhengen; stemmens klangfarge.
- Dynamics: Låtens dynamiske svingninger.
- Rytmisk organisering: (...) *fokus på hvordan bl.a. "beaten" i sounden (plassering av tonen i forhold til puls) kan være med på å skape et bands karakteristiske rytmiske spenning (...)* (Dybo, 2012, s. 91). Her har jeg valgt å bytte ut bandets karakteristikk med backingvokalens karakteristiske rytmiske spenning i ledd med bandet og leadvokalens rytmiske plassering.
- Stemmen (vokalen): Stemmens karakter.

Disse elementene blir tatt i bruk i underkapittel 3.5.3, med unntak av Moores (Ibid.) analytiske element *Stemmen*. Elementet stemmen presenteres i underkapittel 4.2.7 som en oppsummering av stemmens karakter gjennom analyseresultatene.

3.3 Kvalitativ metode

En kvalitativ metode tas i bruk ved innsamling av *myk-data* (Larsen, 2012, s. 22). Myk-data er som Larsen presiserer *ikke-tallfestbare* data. Denne metoden blir ofte tatt i bruk når det er snakk om spørreundersøkelser og intervjuer. Ettersom problemstillingen for denne masteroppgaven er konkret, er oppgaven tilnærmet ved *hypotetisk-deduktiv* metode. En såkalt hypotetisk deduktiv metode (...) *tar utgangspunkt i en (hypo)tese H (en påstand eller antagelse) hvis holdbarhet man ønsker å undersøke. Dette gjør man ved å strekke (dedusere) slutninger (S) fra hypotesen: resonnementet er at hvis H er sann, så må S også være sann, fordi S følger logisk av H. S skal da helst være noe som kan la seg observere ved sanseerfaring, gjerne ved bruk av spesielle instrumenter (for eksempel kikkert eller mikroskop) eller ved at man gjør et eksperiment. I slike tilfeller kalles S ofte "testimplikasjon". S vil ofte være en forutsigelse av en naturbegivenhet.*²⁴

Den kvalitative metoden er tatt i bruk gjennom oppgavens analyse. Der er ikke myk-data som ikke legger stor vekt på resultater i form av tall av interesse, men heller resultater med dybde.

²⁴ Store norske leksikon. Hentet 22.04.17 fra: https://snl.no/hypotetisk-deduktiv_metode

3.4 Alternative forskningsmetoder

I neste avsnitt vil alternative forskningsmetoder for oppgaven bli presentert.

3.4.1 Aksjonsforskning

Aksjonsforskning, også kalt *Research in action* er forskning man gjør gjennom egen utførelse og er en meget utbredt metode. Forskningen tas i bruk når en ønsker å forandre noe, for eksempel i henhold til egenutvikling eller egenutøving innen musikk. Den tar utgangspunkt i kunnskap fra tidligere forskning, og setter fokus på å forske fram noe nytt (Knut Tønsberg, 10.11.2015, Aksjonsforskning-Litteratur, UiA). Dette er en systematisk læring via utføring, og observasjonen av arten og konsekvensene er nøye utarbeidet. Aksjonsforskningens fire faser handler om å utvikle en egen handlingsplan, iverksette planen, observere og/eller måle effektene, eventuelt utslagene av handlingene for så til slutt å reflektere over effektene eller utslagene en har fått som en basis for en videre planlegging.

En aksjonsforskning er en måte å bruke seg selv aktivt på som et forskningsobjekt. Under temaet musikk blir aksjonsforskning ofte benyttet til å forske på egen musikk, og noen ganger med seg selv som prøvekanin. Dette kan ofte føre til et stressmoment for studenten, og enkelte faller fort vekk fra denne type forskning ettersom den krever et personlig avtrykk. I starten av masterprosessen lå oppgaven an til å utarte seg noe annerledes, og aksjonsforskning stod derfor øverst på listen over metodiske valg. Med ny vinkling på oppgaven falt denne metoden bort.

3.4.2 Kvantitativ metode

En kvantitativ metode innebærer innsamling av såkalt *harddata*, der det blir mulig å sammenligne resultatene i form av tall. Kvantitativ metode er ansett som mindre relevant for masteroppgaven. Til en viss grad presenteres tall i form av tabeller, for tydeliggjøring av variasjon i resultatene, men utenom dette er det resultatene bak selve tallene som i største grad vektlegges.

3.5 Forskningsprosess

Shayna Steele med låtene *Alright*, *What Are We Giving* og *Without A Care* er den viktigste kilden til innsamling av data og empirisk materiale for masteroppgaven. Forskningsprosessen er gjennomført i flere faser og vil bli presentert i følgende avsnitt.

3.5.1 Første steg – låtsøkingsprosess

Valg av analyselåter viste seg å være den vanskeligste delen av forskningsprosessen. Flere ulike alternativ ble overveid i oppstartsfasen før en endelig bestemmelse ble tatt, og i løpet av låtsøkingsprosessen endret oppgavens innfallsvinkel seg i takt med låtvalgene. Før søket startet, var selve rammene for låtvalget lagt. Hensikten var i starten å finne låter som tok for seg tre ulike backingvokalister. Til slutt ble endelige låter valgt, og oppgavens problemstilling ble ut i fra dette formulert.

Før selve låtsøket ble det nødvendig å stille følgende spørsmål:

- Hvilket søk er nødvendig å gjennomføre for å finne fram til relevant data?

Det ble nødvendig å ha et utvalg av låter med sterke backingvokalkvaliteter, og søket gikk gjennom egne musikkreferanser, fra tidlig 1950-tallsmusikk til populær soul oppdatert nåtid 2017. Målet var å finne låter med ulike og individuelle backingvokalister, der lytterkvaliteten var såpass tydelig at transkripsjon av vokallinjene ble mulig. Ved å gjøre et auditivt søk gjennom et register av kjente låter, var målet å finne et materiale som ville være nyttig for oppgavens formål.

Søket gikk gjennom musikkstrømmetjenesten Spotify, internett-tjenesten Youtube og gjennom en private samling av lydspor fra ulike CDer. Søket viste seg i midlertidig å være noe vanskeligere enn først antatt. I flere tilfeller ble sterke låter med et rikt backingvokal-lydbilde vurdert, men transkripsjon av backingvokalen viste seg å være nærmest umulig på grunn av selve låtmixen. Backingvokalen var gjennomgående plassert langt bak i lydbildet, og blendet litt for godt med hverandre og leadvokalen. Til slutt ble funnet av en fremtredende vokalist med gode assosiasjoner til underliggende søk avgjørende for låtvalg. Backingvokalen var tydelig og gav gode signaler til transkripsjon. Det eneste som gjorde valget usikkert i starten var at backingvokalen ikke viste seg å komme fra ulike vokalister. Klang og

stemmenfargen til backingvokalen røpte stemmen til leadvokalisten Shayna Steele (Steele, 2014), men noe utpekte seg likevel til å være svært interessant for et eventuelt låtvalg. Ved videre analyse av vokalisten, kom det frem at hun i tillegg til å være leadvokalist, også hadde bakgrunn som backingvokalist. De tekniske ferdighetene hennes gav låtene et spennende og musikalsk løft, til forskjell fra tidligere opplevelser fra vokalister som selv har spilt inn backingvokalen i sine låter.

3.5.2 Andre steg – transkribering av backingvokal: Fra lyd til noter

Ettersom oppgaven er basert på en auditiv analyse av backingvokal fra tre ulike låter, ble det naturlig å skulle gjøre en transkripsjon av det klingende materialet, som vil si å føre vokallinjene i låtene over til et notebilde. Dette ble derfor neste steg i forskningsprosessen. Transkripsjonen ble utført gjennom en grundig lytterprosess av hver enkelt låt og deretter ble de enstemte og flerstemte vokallinjene overført til noter i noteskrivingsprogrammet Sibelius. Det ble også nødvendig å skrive ned lyrikken tilknyttet musikken, for å kunne henvise til enkelte backingvokalpartier i masteroppgavens analysedel. Leseren vil senere i masteroppgaven bli presentert for utvalgte deler av notebildet.

Det er valgt å ikke rette alt fokuset mot notebildet, ettersom det auditive er i hovedfokus. Dette tydeliggjør en avgrensing i oppgaven, da analyse av det en hører, og ikke det en ser blir viktigst.

I neste avsnitt vil jeg presentere og begrunne valg av musikalske parametere.

3.5.3 Tredje steg – valg av parametere

Som nevnt i underkapittel 2.1.3 ble det valgt å bruke teknikker dokumentert og forsket på av Cathrine Sadolin (Sadolin, 2014). Med utgangspunkt i dette er det fjernet og lagt til elementer som, ut i fra kjennskap til låtene, fremstår riktige for masteroppgavens analyse. Allan Moores (1993) utvalgte analytiske elementer for masteroppgaven vil i dette underkapittelet tre frem under hver sin parameter.

Den første parameteren tar for seg effektbruk. Effektene inkludert i oppgaven er distortion, luft på stemmen (luft), ingen luft, vibrato, ingen vibrato, ornamenteringsteknik og knæk

(knekk). Alle effektene er definert av Cathrine Sadolin. Som nevnt i underkapittel 1.4, er effektene creak, creaking, rattle, growl, grunt og skrig valgt bort. I parameteren effektbruk er underparameteren *glid* lagt til.

Den andre parameteren tar for seg det musikalske virkemiddelet *stemmefordeling*. Denne parameteren skiller backingvokalene som *enstemt*, *tostemt*, *trestemt* og *firstemt*. I mitt musikkvokabular bruker jeg enstemt og unisont om hverandre. Dette kunne blitt et misvisende punkt i analysen, ettersom unisont ikke nødvendigvis defineres som enstemt sang, men heller at vokalen følger leadvokalen med nøyaktighet på tonevalg og linjeform. Her menes enstemt sang med at backingvokalene ikke nødvendigvis er avhengige av leadvokalens tonevalg, men heller noen ganger synger en annen melodilinje med samme rytmiske element som leadvokalen.

Den tredje parameteren tar for seg vokalteknikken *funksjon*. Underparameterne er neutral, curbing, overdrive og edge. Moores (Ibid.) analytiske element *Dynamics* tar for seg låtens dynamiske svingninger. Elementet inkluderes her ettersom de ulike funksjonene tillater ulik bruk av volum og resulterer i dynamiske variasjoner.

Den neste parameteren er backingvokalens bruk av ulike klangfarger. Her kommer underparameterne lys, medium og mørk fram. Denne parameteren er også knyttet opp mot Moores (Ibid.) analytiske element *Timbre*.

Den femte parameteren tar for seg det musikalske virkemiddelet rytmikk. Fokuset er her rettet mot backingvokalens rytmiske funksjon, og underparameterne er *selvstendig*, *følger leadvokalen*, *følger bandet* og *Call & Response*. Underparameteren *selvstendig* tar for seg backingvokalens selvstendige rytmiske figur, uavhengig av bandet og leadvokalen. I underparameteren *følger leadvokalen* har backingvokalen samme rytmiske funksjon som leadvokalen, og underparameteren *følger bandet* tar for seg backingvokalens rytmiske funksjon i samsvar med bandet. *Call & Response* i denne oppgaven skjer der den ene parten synger en melodisk linje, og den andre parten svarer. Her trer Moores (Ibid.) analytiske element *Rytmisk organisering* inn.

Parameteren *andre vokale funn* tar for seg de siste parameterne og musikalske virkemidlene *tale*, *shout* og *latter i bakgrunnen* og *autotune*. I den førstnevnte underparameteren opptrer backingvokal og leadvokal som et supplement i bakgrunnen av lydbildet, noe som utgjør et

lekent og spennende virkemiddel i låtene. Underparameteren ble vurdert ekskludert fra analysen, ettersom den ikke gav en tydelig assosiasjon til backingvokal, men ble likevel inkludert i analyseskjemaet under siste hovedparameteren. Det er et vokalt aktivt element i alle analyselåtene, og det ble derfor ansett som nødvendig å ta hensyn til nevnte parameter.

Det er ikke tatt stilling til *hva* som blir utført i form av tekst og melodi, men ført ned hvor hyppig dette punktet er benyttet. Det er også blitt valgt å se bort i fra transkripsjon av dette punktet, ettersom vokalene ikke framstår som tydelige og fremtredende.

Som lytter oppfattes en klar forskjell på vokalene som ligger i bakgrunnen av lydbildet, og vokalene som er mer fremtredende i lydbildet. Med dette er en tolkning og et skille gjort mellom det som framstår som hoved-backingvokalen i låtene, og *hva* som kun er lagt til som et supplement.

3.5.4 Fjerde steg – analyse av backingvokal

Tredje steg i prosessen var analyseringen av backingvokalen. På forhånd ble det satt opp en rekke selvvalgte musikalske parametere som la grunnlaget ved gjennomgang av analysen. Parameterne ble oversiktlig satt opp i hvert sitt skjema, og deretter tilpasset hver låt før selve analyseprosessen ble igangsatt. Skjemaene er vedlagt i masteroppgaven som appendix C, D og E.

Det ble nødvendig å skrive ut alle skjemaene på fysiske ark, noe som muliggjorde notasjon av eventuelle kommentarer, endringer og uventede funn.

Det finnes til nå ikke noen form for oppsett av de forskjellige låtene på internett, og de ulike formene ble dermed tolket på egenhånd. Andre lyttere sier seg muligens uenige i oppsettet av form for hver låt, og nettopp derfor ble det valgt å notere ned estimert tid på de ulike delene slik at den tolkede formen kommer enda tydeligere fram. Dette forklares nærmere i underkapittel 4.1.

Under hver enkelt låt ble det valgt å sette en tidsestimering i henhold til transkripsjonen. Avslutning og begynnelse av hver del er notert ut i fra antall takter i hver del. Likevel er det tatt hensyn til enkelte vokalopptakter til ulike deler. Tabell 3, 4 og 5 i underkapittel 4.1, viser til konkret tidsestimering for hver del i masteroppgavens tre analyselåter.

I boksen under hver enkelt del i låten er det notert en X for å markere at en underparameter blir tatt i bruk. I deler hvor underparameteren ikke blir tatt i bruk, står boksen tom. Dette oppsettet blir fremstilt i underkapittel 4.2.1 gjennom Tabell 6.

3.5.5 Femte steg – samtale om sjangerdefinisjon

I forsøk på definere analyselåtenes sjanger, ble det kommunisert med ulike medstudenter og musikk lærere. Grunnet usikkerheten på egen-definisjonen av sjangeren, ble det nødvendig å få innspill fra medmusikere i rollen som førstegangslytter. Årsaken til valg av samtalepartnere uten tidligere referanser til låtene, var for å få deres spontane førsteinntrykk. De fikk på forhånd ikke innblikk i tankene om sjangerdefinisjonen, og kunne derfor bidra med en objektiv tolkning av sjangeren. Samtalepersonene ønsket å holde seg anonyme, og er av den grunn presentert som 1. person, 2. person og 3. person. De tre testpersonene fikk kun høre gjennom låtene en gang.

Spørsmålene de fikk lyder som følger:

- Hvilke musikalske referanser får du som lytter når du hører disse tre låteksempelene?
- I hvilken sjanger ville du plassert låtene i?

Svarene lød som følger:

1. person: ”R&B/Pop. Bruken av synth-lyder og den stramme rammen rundt leadvokalens stemme bærer tydelig preg av en ”populær” sound. Disse låtene kan vel ikke kalles for soul.”
2. person: ”Ville ikke kalt sjangeren for ren R&B, men heller moderne funk/pop/jazz. West-coast referanser. Fikk referanser til Chaka Khan og Rachelle Ferrell. Vokalen er soul. Virtuost lydbilde.”
3. person: ”Hører at stemmen bærer preg av soul, men bandet og arrangementen gir uttrykk for et pop-sound.”

Disse svarene ble et viktig bidrag i drøftingsprosessen rundt sjangerdefinisjonen. Shayna Steele (2014) er, i følge hennes egen artistnettside, inspirert av artistene Chaka Khan og

Rachelle Ferrell. Svarene fra 2. person stemte overraskende godt med Steeles (Ibid.) definisjon, og bekreftet egne tanker rundt emnet.

4 RESULTATER AV ANALYSE

I dette kapittelet vil funn av vokalteknikker og musikalske virkemidler i låtene *Alright*, *Without A Care* og *What Are We Giving* av Shayna Steele bli presentert. Før resultatene introduseres, vil punkt 4.1 presentere låtenes form og struktur med hensikt om å gi et ytterligere innblikk i analyselåtene.

4.1 Låtenes form og struktur

Som tidligere forklart, er analysen strukturert ved å dele opp lydsporene som kolonner i tabeller. Antall kolonner varierer fra låt til låt, avhengig av låtens form og tidslengde. Første rad i tabellen navngir de ulike segmentene av låten, mens den andre raden angir tidsintervallet til hver enkelt låt-del. Hver del ender på det tidspunktet som den neste delen starter på. Eksempelvis er starttidspunktet i rad 2, kolonne 2 sluttidspunktet i rad 2, kolonne 1, som illustrert i Tabell 3. Videre i analysen vil kolonnene bli omtalt som *bokser*, som nevnt under begrepsforklaringene i underkapittel 2.1.

I underkapittel 3.5.4 ble det forklart at X markeres i tabellenes bokser dersom en underparameter blir tatt i bruk. I delene hvor underparametere ikke blir tatt i bruk, står boksene tomme. En grundigere analyse av underparameterne blir gjennomgått i underkapittel 4.2.

Formen på den første låten som ble analysert, *Alright*, er gitt i Tabell 3. Låtens totale lengde er på 2:59 minutter, og er den korteste av låtene som inngår i analysen. Låten starter rett på første vers uten noen form for intro. Første pre-chorus dukker opp ved 0:13 og varer til 0:18. Her presenteres andre vers. Påfølgende pre-chorus presenteres i låten ved 0:31. Ved 0:33 blir chorus presentert for første gang. Tredje vers dukker opp ved 0:50, og tredje pre-chorus følger etter ved 1:04. Deretter dukker låtens fjerde vers opp, og varer til 1:21. Her presenteres fjerde pre-chorus. Låtens andre chorus dukker så opp, etterfulgt av låtens eneste bridge. Ved 1:59 presenteres et gitarsolo-parti, etterfulgt av to repetitive chorus.

I Tabell 3 er de to siste chorusene slått sammen til én, ettersom de var repetitive uten noen form for variasjon i backingvokalen. Den gitte låten har et rytmisk el-gitarbasert startpunkt, der leadvokalen er påfølgende. Låtens form resulterte i tretten bokser.

1.vers	1.pre-chorus	2.vers	2.pre-chorus	1.chorus	3.vers	3.pre-chorus	4.vers	4.pre-chorus	2.chorus	Bridge	Solo(Gitar)	3.chorus x2
0:00	0:13	0:18	0:31	0:33	0:50	1:04	1:08	1:21	1:23	1:41	1:59	2:14

Tabell 3: Form i låten *Alright* av Shayna Steele.

Låt nummer to, *Without A Care*, har en total lengde på 5:12 minutter og er gitt i Tabell 4.

Låten presenteres med en intro, for så å gå over i første vers. Første pre-chorus dukker opp ved 0:51 og varer til 1:11. Her kommer låtens første chorus inn, og overgangen går til første mellomspill ved 1:27. Ved 1:32 presenteres andre vers. Videre dukker andre pre-chorus opp ved 2:11, etterfulgt av andre chorus ved 2:30. Andre mellomspill dukker opp ved 2:47, og tredje vers følger etter ved 2:56. Deretter dukker låtens tredje pre-chorus opp. Dette strekket varer fra 3:15 til 3:35. Sist ut er tredje chorus med fire repetisjoner. Gjennom de siste chorusene fra 3:35 i denne låten, var backingvokalen repetitiv, og det ble derfor valgt å liste opp fire gjentakende chorus i samme boks. Låtens form resulterte i tolv bokser.

Intro	1.vers	1.pre-chorus	1.chorus	1.mellomspill	2.vers	2.pre-chorus	2.chorus	2. mellomspill	3.vers	3.pre-chorus	3.chorus x4
0:00	0:13	0:51	1:11	1:27	1:32	2:11	2:30	2:47	2:56	3:15	3:35

Tabell 4: Form i låten *Without A Care* av Shayna Steele.

Den siste låten, *What Are We Giving* (se Tabell 5), har en total lengde på 4:27 minutter. Det var totalt mulig å krysse av i tolv bokser for hver underparameter. Låten starter med opptakt av leadvokalen inn til første vers. Piano følger så etter helt frem til pre-chorus ved 0:38, der backingvokal og band inntreffer. Backingvokalen er her med på å utheve låtens lyrikk, og følger ikke hele vokallinjen til leadvokalen. Første chorus presenteres ved 0:43, etterfulgt av andre vers ved 1:01. Andre pre-chorus treffer inn ved 1:20, etterfulgt av andre chorus som har en overgang til låtens eneste bridge ved 1:44. Som en oppfølger kommer bridge-halen inn ved 2:03, og låtens tredje chorus avslutter bridge-halen ved 2:21. Låtens siste og tredje vers presenteres ved 2:40, med en overgang til tredje og siste pre-chorus ved 3:18. Låtens outro starter ved 3:23, og varer til 4:27.

1.vers	1.pre-chorus	1.chorus	2.vers	2.pre-chorus	2.chorus	Bridge	Bridge-hale	3.chorus	3.vers	3.pre-chorus	Outro
0:00	0:38	0:43	1:01	1:20	1:25	1:44	2:03	2:21	2:40	3:18	3:23

Tabell 5: Form i låten *What Are We Giving* av Shayna Steele.

4.2 Analysens seks parametere

Analysen tar for seg seks musikalske hovedparametere. Hver hovedparameter tar for seg sine underparametere. Resultatene vil bli presentert i kommende underkapitler.

4.2.1 Effektbruk

Den første parameteren tar for seg vokalens effektbruk gjennom oppgavens tre analyselåter. Diagram 1 viser at låten *Without A Care* har tatt i bruk flest effekter. I tråd med definisjonen av begrepet *verdi*, forklart i underkapittel 2.1, endte låten *Without A Care* opp med en sammenlagt verdi på 52. I midten kom *Alright* med en sammenlagt verdig på 36, og rett under kom låten *What Are We Giving* med den samlede verdien på 35.

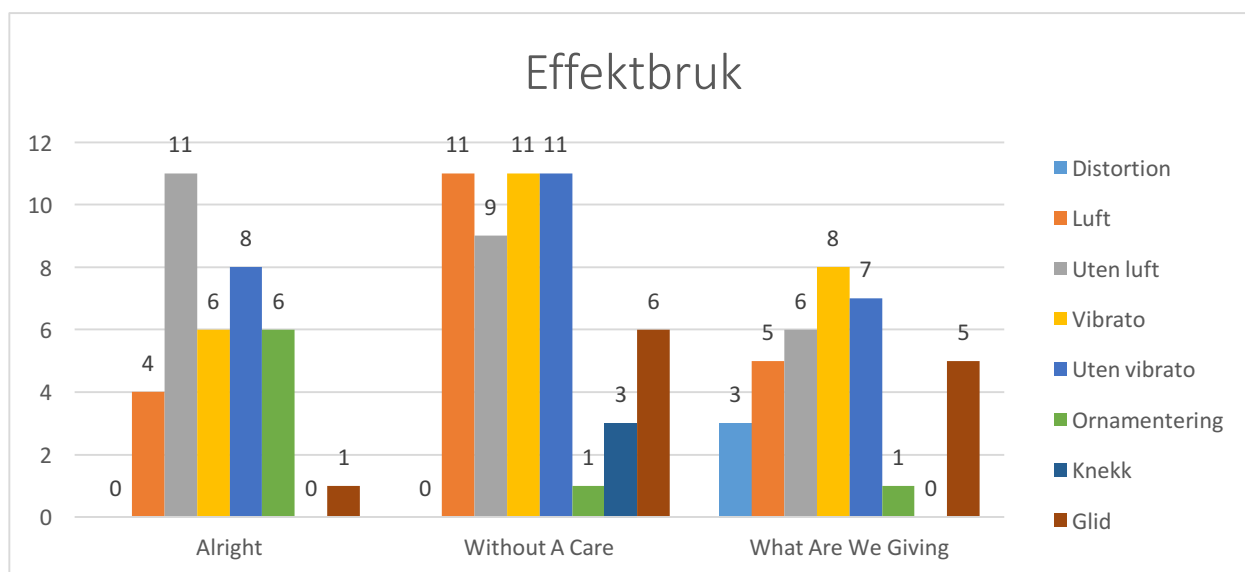


Diagram 1: Effektbruk i tre låter av Shayna Steele, der tallene viser antall avkryssninger for hver effekt i analyseskjemaet.

Distortion

Resultatdiagrammet viser stor sprik med tanke på hvilke effekter som er benyttet i hver låt. Distortion, som nevnes først i rekken av effekter, ble kun benyttet i låten *What Are We Giving*. Effekten satt et røffere preg på backingvokalen, og gjorde dermed bridgen og bridge-halen til et peak-point. Shayna er sparsom med effekten distortion, og har valgt å plassere den på noe jeg mener er et strategisk sted. Andre låter innenfor samme felt har ofte et peak-point som forsterkes med en betydelig økning av dynamikk samt tydeliggjøring av instrumenter og vokalen. *What Are We Giving* er et eksempel på akkurat dette, der Steele (Steele, 2014) bevisst har valgt å øke dynamikken i bandet og vokalen, og ved å benytte seg av distortion på peak-pointet, fungerer den trestemte backingvokalen som en god støtte til den kraftige og eksplosive leadvokalen. I tillegg er distortion benyttet av enstemt backingvokal i bridge-halen og i 3. chorus som et musikalsk løft (se Tabell 6).

1.vers	1.pre-chorus	1.chorus	2.vers	2.pre-chorus	2.chorus	Bridge	Bridge-hale	3.chorus	3.vers	3.pre-chorus	Outro
						X	X	X			

Tabell 6: Bruk av distortion i låten *What Are We Giving* av Shayna Steele, der X viser til delene effekten er anvendt i.

Luft

Låten som tar i bruk effekten luft gjennom flest deler er *Without A Care*. Effekten er også aktiv i de to andre analyselåtene. Jeg har valgt å trekke frem resultatene rundt bruken av luft i låten *Without A Care*, ettersom at backingvokalen her utgjorde en stor forskjellig sammenlignet med de andre to låtene. Den gjennomgående bruken av luft resulterer i et lettere og varmere uttrykk. Backingvokalen fungerer etter min mening som et lett vindkast i lydbildet, og arrangøren har gjort et lurt valg i å gjøre et tydelig skille mellom delene med luft i og i delene uten luft. Dette resulterer i en tydeliggjøring av backingvokalens funksjon i de fremhevede delene. For å fremheve balansen av effektens bruk er Tabell 8 lagt til som en henvisning til bruk av uten luft i samme låt, ettersom det ofte veksles mellom effektene. Det er ikke tatt stilling til hvor lenge den ene frasen uten luft eller med luft varer, men vinklingen er heller rettet mot hvor hyppig effektene er anvendt gjennom hele låten. Resultatene viser til

et gjennomgående mykt uttrykk i låten *Without A Care* (se Tabell 7).

Intro	1.vers	1.pre-chorus	1.chorus	1.mellomspill	2.vers	2.pre-chorus	2.chorus	2. mellomspill	3.vers	3.pre-chorus	3.chorus x4
X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X

Tabell 7: Bruk av luft i låten *Without A Care* av Shayna Steele, der X viser til delene effekten er anvendt i.

Tabell 8 viser at *uten luft* er benyttet nesten like mange ganger i nevnte låt med unntak av intro og første mellomspill.

Intro	1.vers	1.pre-chorus	1.chorus	1.mellomspill	2.vers	2.pre-chorus	2.chorus	2. mellomspill	3.vers	3.pre-chorus	3.chorus x4
	X	X	X		X	X	X	X		X	X

Tabell 8: Bruk av uten luft i låten *Without A Care*, der X viser til delene effekten er anvendt i.

Uten luft

Effekten uten luft var gjennomgående i alle låtene, men utmerket seg mest i låten *Alright*. Resultatene viser at 1. vers og solo utelukker denne effekten. Som tidligere vist i Diagram 1, er effekten luft aktiv i fire deler av låten. Ved anvendelse av effekten uten luft skaper backingvokalen et gjennomgående kompakt, presist og tydelig lydbilde.

1.vers	1.pre-chorus	2.vers	2.pre-chorus	1.chorus	3.vers	3.pre-chorus	4.vers	4.pre-chorus	2.chorus	Bridge	Solo(Gitar)	3.chorus x2
	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X		X

Tabell 9: Bruk av uten luft i låten *Alright*, der X viser til delene effekten er anvendt i.

Vibrato og uten vibrato

Backingvokalen benytter seg av effekten vibrato og uten vibrato i flest deler i låten *Without A Care* (se Tabell 10). Effekten vibrato setter et organisk preg på melodilinjene og skaper et sjelfullt uttrykk. Det er en gjennomgående hyppig veksling mellom effektene vibrato og uten vibrato, og resultatet av dette skaper et interessant og triggende lydbilde. Anvendelsen virker

gjennomtenkt, og backingvokalen viser med dette til et godt vokalteknisk grunnlag. En vokalist uten et vokalteknisk grunnlag hadde hatt vanskeligheter med å kontrollere svingningene en vibrato skaper. Tabell 11 viser at uten vibrato er like mye brukt som vibrato i nevnte låt, det vil si i elleve deler. Effektene vibrato og uten vibrato opptrer i de samme delene i låten.

Intro	1.vers	1.pre-chorus	1.chorus	1.mellomspill	2.vers	2.pre-chorus	2.chorus	2. mellomspill	3.vers	3.pre-chorus	3.chorus x4
X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X

Tabell 10: Bruk av vibrato i låten *Without A Care*, der X viser til delen effektene er anvendt i.

Intro	1.vers	1.pre-chorus	1.chorus	1.mellomspill	2.vers	2.pre-chorus	2.chorus	2. mellomspill	3.vers	3.pre-chorus	3.chorus x4
X	X	X	X	X	X	X	X	X		X	X

Tabell 11: Bruk av uten vibrato i låten *Without A Care*, der X viser til delene effekten er anvendt i.

Som tidligere nevnt er det låten *Without A Care* som har anvendt vibrato og uten vibrato i flest deler. Notebilde 1, viser til konkrete steder i låten der disse to funksjonene er anvendt. Den rette streken representerer notene uten vibrato, og streken med svingninger representerer notene med vibrato.

1. pre-chorus

22

blue skies shi-ning ov__ er me__ No dark clo - uds up there. The

G⁷/A^b A^b/B^b G^b/A^b E^b:maj⁹

Pno.

Notebilde 1: Effektene vibrato og uten vibrato i låten *Without A Care* - takt 22 - 25.

Ornamentering

Låten som anvender effekten ornamentering i flest deler er *Alright*. Tabell 12 viser til bruk av ornamentering i 1. pre-chorus, 2. vers, 2. pre-chorus, 3. pre-chorus, 4. pre-chorus og bridge. Resultatet av dette skaper en fin utsmykking og utheving av vokalen på velvalgte steder i låten.

1.vers	1.pre-chorus	2.vers	2.pre-chorus	1.chorus	3.vers	3.pre-chorus	4.vers	4.pre-chorus	2.chorus	Bridge	Solo(Gitar)	3.chorus x2
	X	X	X			X		X		X		

Tabell 12: Bruk av ornamentering i låten *Alright*, der X viser til delen effekten er anvendt i.

Knekk

Den eneste låten som tar i bruk effekten knekk er *Without A Care*. Tabell 13 viser til bruk av denne effekten i intro, 1. pre-chorus, 1. mellomspill, 2. pre-chorus, 2. mellomspill og 3. pre-chorus. Effekten er altså anvendt i annenhver del gjennom hele låten. Resultatene fra låten *Alright* og *What Are We Giving* viser til et noe polert lydbilde i den forstand at det ikke er gitt mye rom til små personlige preg. En knekk oppstår når vokalisten har rom til utfoldelse og særpreg. Her er det satt tydelige rammer på hvor denne effekten er tillatt i den gitte låten.

Intro	1.vers	1.pre-chorus	1.chorus	1.mellomspill	2.vers	2.pre-chorus	2.chorus	2. mellomspill	3.vers	3.pre-chorus	3.chorus x4
X		X		X		X		X		X	

Tabell 13: Bruk av knekk i låten *Without A Care*, der X viser til delen effekten er anvendt i.

Glid

Effekten glid er anvendt på nøyaktige samme deler i låten *Without A Care* som effekten *knekk* (se Tabell 13 og 14 for sammenligning). Den glidende effekten skaper et mykere preg på tonens ansats. *Without A Care* tar i bruk denne effekten i en ekstra del, sammenlignet med låten *What Are We Giving* (se Diagram 1).

Intro	1.vers	1.pre-chorus	1.chorus	1.mellomspill	2.vers	2.pre-chorus	2.chorus	2. mellomspill	3.vers	3.pre-chorus	3.chorus x4
X		X		X		X		X		X	

Tabell 14: Bruk av glid i låten *Without A Care*, der X viser til delen effekten er anvendt i.

4.2.2 Stemmedfordeling

Resultatene av denne parameteren viser at det sammenlagt er anvendt enstemt backingvokal flest ganger gjennomgående i de tre analyselåtene. Underparameteren enstemt ga størst utslag i låten *Alright*, med en verdi på 8. Diagram 2 viser til konkrete resultater av analysens stemmedfordelinger.

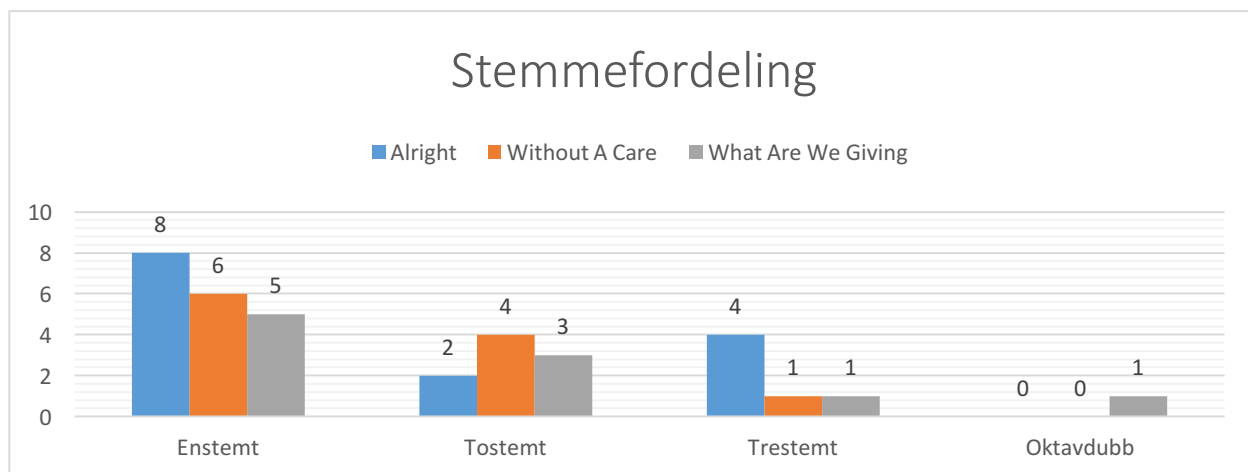


Diagram 2: Stemmedfordeling i tre låter av Shayna Steele.

Without A Care tar i bruk enstemt stemmedfordeling i seks deler, og *What Are We Giving* tar i bruk enstemt i fem deler. Underparameteren tostemt stemmedfordeling viser et utslag på en verdi av 4 for låten *Without A Care*. Her kommer *What Are We Giving* ut med en verdi på 3, og *Alright* med en verdi på 2. Trestemt stemmedfordeling er mest aktiv i låten *Alright*, og låtene *Without A Care* og *What Are We giving* står ut med verdien 1. Den siste underparameteren oktavdubb ga kun utslag i låten *What Are We Giving* med en verdi på 1.

En enstemt stemmefordelig har den fordel at enkelte melodilinjer utheves der komponisten mener det er nødvendig. I denne sammenhengen er både tekst og melodi uthevet. Låten *Alright* hadde størst uttelling på stemmefordelingen enstemt og er dermed lagt til som et eksempel. Notebildet 2 viser til enstemte vokallinjer der tre stemmer synger likt.

1. chorus

16 Look up on the dome, 'cause I'm fee-ling high, look at happ-i-ness and I know it's mine.

A¹³ G¹³ E⁵ E⁵/D B¹³

20 No fear's gonn-a let it go, it's fun -ny how these things don't kill my flow.

A¹³ G¹³ E⁵ E⁵/D B¹³

Detailed description: The image shows two systems of musical notation for the song 'Alright'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (Pno., bass clef). The first system starts at measure 16 and contains the lyrics 'Look up on the dome, 'cause I'm fee-ling high, look at happ-i-ness and I know it's mine.' The second system starts at measure 20 and contains the lyrics 'No fear's gonn-a let it go, it's fun -ny how these things don't kill my flow.' The piano accompaniment features a simple bass line with chords indicated below the staff: A13, G13, E5, E5/D, and B13.

Notebilde 2: Enstemt backingvokal i låten *Alright* - takt 16 - 17 og takt 20 - 21.

Tostemt stemmefordeling utmerket seg i låten *Without A Care*, i totalt fire deler. Notebilde 3 viser til et eksempel der låtens 1. chorus benytter seg av stemmefordelingen tostemt.

1. chorus

30 love I feel,___ got to make it real,___ en - ding no - where. (with)out -the

E♭maj7 G♭maj7/A♭ Bmaj7 G♭/A♭ B♭7(#5)

34 love I feel,___ got to make it real,___ we've got to show___ it.

E♭maj7 G♭maj7/A♭ Bmaj7

Detailed description: The image shows two systems of musical notation for the song 'Without A Care'. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (Pno., bass clef). The first system starts at measure 30 and contains the lyrics 'love I feel,___ got to make it real,___ en - ding no - where. (with)out -the'. The second system starts at measure 34 and contains the lyrics 'love I feel,___ got to make it real,___ we've got to show___ it.'. The piano accompaniment features a simple bass line with chords indicated below the staff: E♭maj7, G♭maj7/A♭, Bmaj7, G♭/A♭, and B♭7(#5).

Notebilde 3: Tostemt backingvokal i låten *Without A Care* - takt 30 - 36.

Trestemt backingvokal ga størst utslag i låten *Alright*. Notebilde 4 viser til et utklipp i nevnte låt der stemmefordelingen trestemt er benyttet.

28

3. pre-chorus

I'll be _____ damned. Like where I am.

Pno. A¹³ G¹³ E⁵ E⁵/D B¹³

Notebilde 4: Trestemt backingvokal i låten *Alright* - takt 30 - 31.

4.2.3 Funksjon

I diagram 3 kan en tydelig se store forskjeller på valg av funksjon i låtene. Selv ble jeg ganske overrasket over resultatene, da jeg på forhånd hadde sett for meg et større utfall på funksjonen overdrive, ettersom låtene ga assosiasjoner til et rytmisk sjelfullt uttrykk. Her var det funksjonen curbing som utpekte seg mest i alle analyselåtene. I enkelte partier ble funksjonen neutral anvendt, noe som resulterte i et sartere uttrykk. Overdrive og edge ble anvendt som et tillegg til et mer eksplosivt uttrykk. Dette viser også til en dynamisk forskjell når det er snakk om volumnivå. Volumet er gjennomgående medium til sterkt, ettersom anvendelsen av funksjonen curbing ga størst utslag. Funksjonen neutral ga også stort utslag i låten *Without A Care*, noe som resulterte i et volumnivå fra svakt til medium.

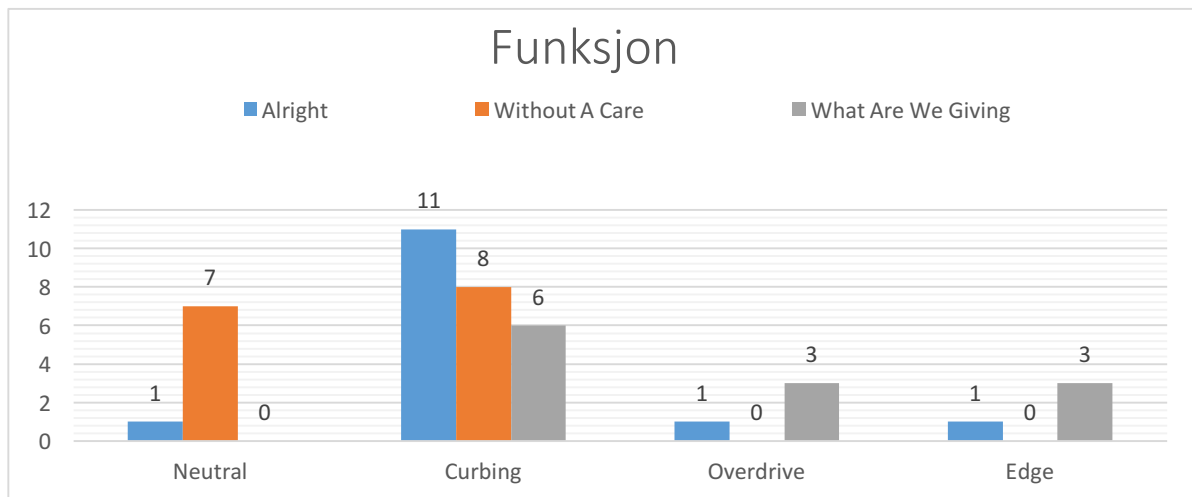


Diagram 3: Anvendelse av funksjoner i tre låter av Shayna Steele.

4.2.4 Klangfarge

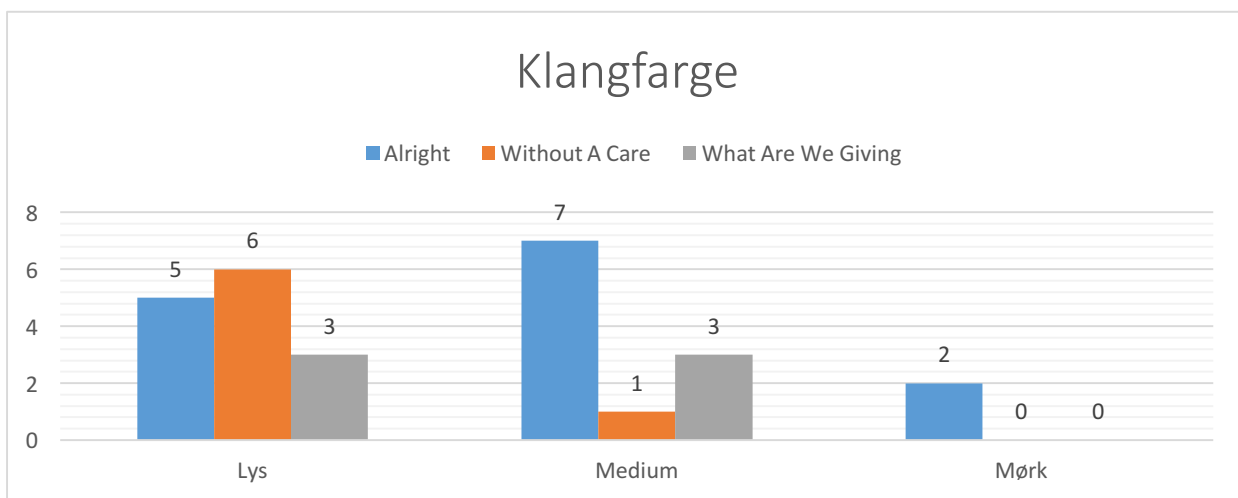


Diagram 4: Klangfarge i tre låter av Shayna Steele.

Diagram 4 viser at klangfarge ble benyttet meget forskjellige i hver låt. Den lyse klangfargen ble mest anvendt i låten *Without A Care*, medium klangfarge ble hyppigst anvendt i låten *Alright*, og den mørke klangfargen ble kun anvendt i låten *Alright*.

I låten *What Are We Giving* ble medium klangfarge kun anvendt i en del. *Alright* var den eneste låten som anvendte alle de tre ulike klangfargene, noe som også ble et overraskende resultat. På forhånd hadde jeg gjort meg opp en tanke om at den mørke klangfargen ville gi et større utslag, ettersom førsteinntrykket av leadvokalen ga assosiasjoner til gjennomgående bruk av mørk klang. Med dette som utgangspunkt kan arrangøren av låtene muligens bevisst ha satt en klangfarge-ramme for backingvokalen, med den tanke om å skape en tydelig klangfarge-kontrast til leadvokalen.

4.2.5 Rytmiikk

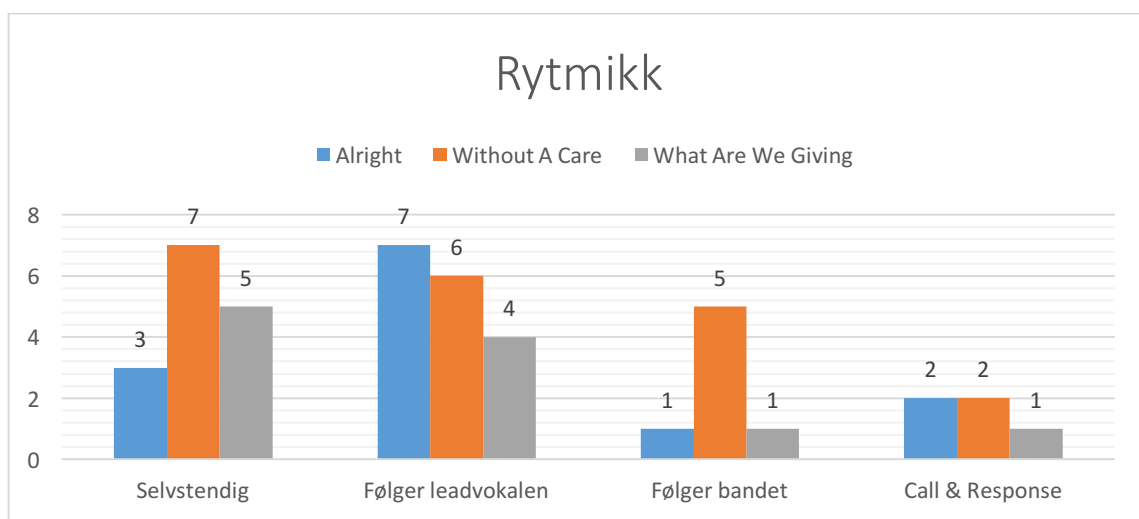


Diagram 5: Rytmiikk i tre låter av Shayna Steele.

Resultatene fra diagram 5 viser at alle underparameterne er anvendt i alle analyselåtene. Ved selvstendig rytmiikk er backingvokalen med på å skape en egen selvstendig rytmiikk figur, og følger da ikke instrumentalistene eller leadvokalens struktur. Ved å benytte seg av denne funksjonen er det gjort plass til backingvokalen for å stå ut av lydbildet på en egenartet måte, noe som er iørefallende og interessant. Låten *Without A Care* anvendte rytmiikken selvstendig og følger bandet i flest deler, låten *Alright* anvendte rytmiikken følger leadvokalen i flest låtdeler, og låtene *Alright* og *Without A Care* anvendte rytmiikken Call & Response likestilt med en verdi på 2.

Ved å følge leadvokalen fremhever backingvokalen tydelige melodiske fraser og understreker låtens lyrikk. Leadvokalen er i denne masteroppgaven ikke transkribert, men følger i

Notebilde 5 den eneste noterte stemmen, der backingvokalen bruker enstemt stemmefordeling.

Copyright © Kristin Dahl 2017

Notebilde 5: Backingvokalen følger leadvokalen i låten *Alright* - takt 6 - 8, og takt 11 - 12.

I delene hvor backingvokalen anvender rytmikken følger leadvokalen, er vokallinjene forsterket og markert med det formål å utheve både tekst og melodi.

I låten *Without A Care* er rytmikken følger band anvendt i 5 deler. Her er backingvokalen med på bandets melodiske mønster og linjer. Dette utgjør en forsterket effekt der leadvokalen står på bar bakke med plass til utfoldelse. Bandet og backingvokalen er her med på å støtte opp om leadvokalen. Det å bruke leadvokal og backingvokal i to forskjellige sjikt, gjør at den vokale effekten blir plassert ulikt i lydbildet med hver sin kvalitet. Her spiller backingvokalen på lag med det rytmiske.

4.2.6 Andre vokale funn i tre låter av Shayna Steele

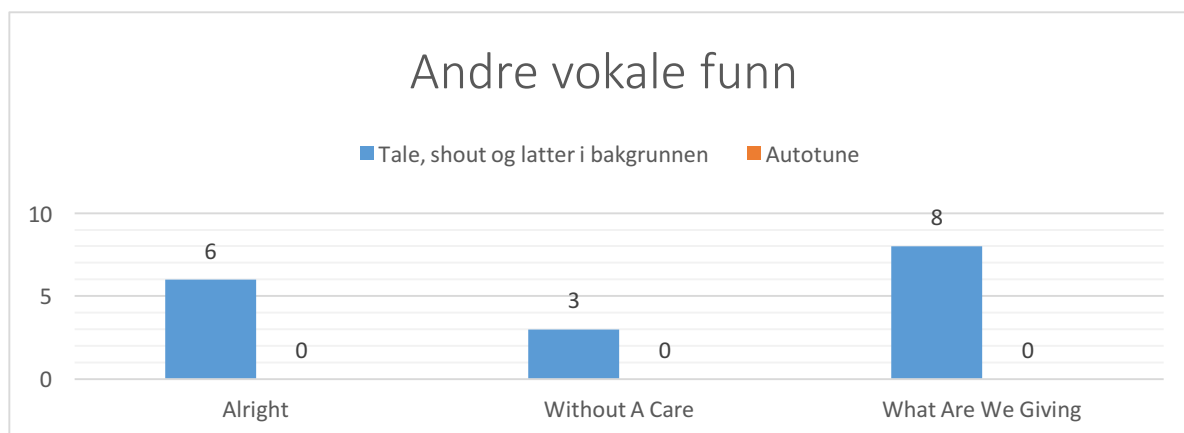


Diagram 6: Andre vokale funn i tre låter av Shayna Steele.

Resultatene av underparameteren tale, shout og latter i bakgrunnen (se Diagram 6) ble større enn først antatt, og låten *What Are We Giving* anvendte dette supplementet i åtte deler i låten. Anvendelsen gir assosiasjoner til et mindre rent lydbildet i den forstand at et underliggende element utfoldes i bakgrunnen av lydbildet. Som en sammenligning, kan elementet oppfattes som støy på en café, der lytterens fokus i enkelte settinger blir dratt i ulike retninger. Denne funksjonen har sine positive og negative sider. For enkelte kan elementet oppfattes som forstyrrende, mens andre vil rette interessen og nysgjerrigheten mot det interessante og underliggende elementet i lydbildet.

Autotune er ikke anvendt i noen av analyselåtene, men ettersom musikken er komponert i et moderne tidsrom var det ikke gitt at elementet skulle være utelukket. Likevel viste det seg at autotune var helt utelukket i backingvokalen, til glede for meg som lytter. Ved utelukking av elementet fikk lydbildet et organisk preg, og bekreftet enda en gang at sjangertrekket veiet mot de konklusjonene jeg på forhånd hadde trukket. Ved å utelukke bruk av autotune bekreftes det at backingvokalen er stødig i sin vokalutførelse. Lydteknikere retter ofte opp i små utfall som ikke er ment til lydbildet, men om backingvokalen hadde vært på villspor hadde dette blitt forsøkt kamuflert med en såkalt autotune-lyd. Denne lyden er motsetningen til en organisk lyd og opptrer som en gjenkjennelig robot-lyd. Et eksempel på dette er låten *Friday* av Rebecca Black (Black, 2011) der autotune er gjennomgående brukt i hele låten.

Autotune var derimot benyttet i én bestemt frase av leadvokalen i analyselåten *Without A Care*. Denne vokallinjen er ikke transkribert i denne oppgaven.

4.2.7 Sammendrag av resultater og funn

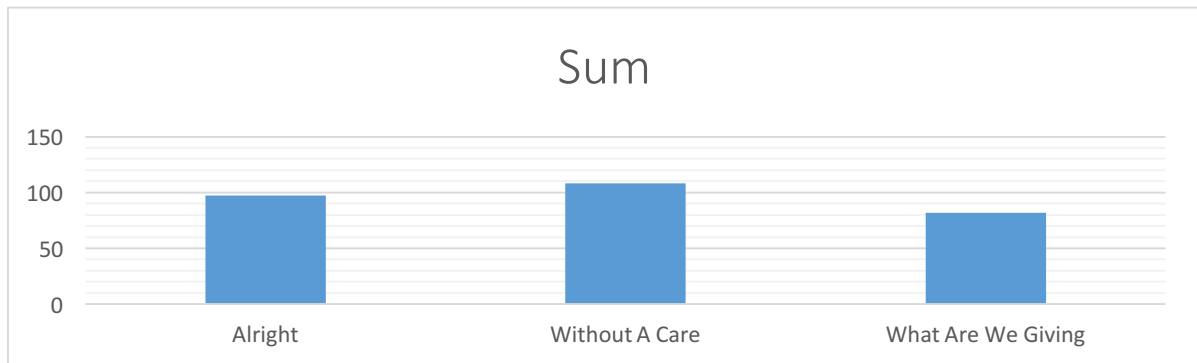


Diagram 7: Summering av parameterne resultater.

Selv om resultatene viser til sprik i parameterne, viser oppsummeringen at det likevel er anvendt mange forskjellige elementer i alle analyselåtene. Summeringen av parameterne resultater viser at Shayna Steele (Steele, 2014) gjør nytte av det store vokalteknikk-biblioteket, i tillegg til å benytte seg av flere ulike musikalske virkemidler. Til forskjell fra en låt med et minimalistisk lydbilde, sparer ikke Steele på noen av de nevnte vokalteknikkene eller de musikalske midlene.

I tråd med oppgavens problemstilling viser resultatene fra analysen at alle vokalteknikker og musikalske virkemidler med unntak av autotune, er tatt i bruk. I neste avsnitt presenteres resultatene i en samlet oversikt over i hvor stor grad de musikalske virkemidlene og vokalteknikkene inntreffer i låtene. Oversikten representerer Moores (Moore, 1993) siste analytiske element *Stemmen*, i denne sammenhengen; backingvokalens karakter:

- Effektene som ble benyttet i flest deler var luft (i låten *Without A Care*), uten luft (i låten *Alright*), vibrato (i låten *Without A Care*) og uten vibrato (i låten *Without A Care*). Alle hadde en verdi på 11, noe som tilsvarte en delt førsteplass.

- Den mest brukte stemmefordelingen var enstemt i låten *Alright* med en verdi på 8.
- Funksjonen som ble benyttet i flest deler var curbing i låten *Alright* med en verdi på 11.
- Klangfargen som ble anvendt i flest deler var medium i låten *Alright*, med en verdi på 7.
- Parameteren Rytmiikk fikk størst utslag på selvstendig (i låten *Without A Care*) og følger ledevokalen (i låten *Alright*), med en lik verdi på 7.
- Den siste parameteren andre vokale funn, ga kun utslag på underparameteren tale, shout og latter i bakgrunnen. Låten som anvendte dette musikalske virkemidler flest ganger var låten *What Are We Giving* med en verdi på 8.

5 DRØFTING AV UTVALGTE ASPEKTER

Dette kapitlet tar for seg drøfting av utvalgte aspekter rundt masteroppgavens analyseresultater, med den hensikt å besvare oppgavens problemstilling. Videre stilles det spørsmål om hvorvidt kunnskap om vokalteknikk og musikalske virkemidler egentlig er nødvendig.

5.1 Drøfting av sjangerdefinisjon

Som nevnt i kapittel 1, ville jeg finne tre låter innen sjangeren soul. Underveis i prosessen ble jeg mer og mer observant på fellestrekk fra R&B sjangeren til oppgavens analyselåter. Behovet for å finne en definisjon av analyselåtenes sjanger ble viktig, og jeg så det som nødvendig å hente innspill fra andre musikere. Etter samtale med medstudenter og gjennom kartlegging av soulens opphav og kjennetegn, har jeg kommet til følgende konklusjon av analyselåtenes sjanger:

- Noen omtaler leadvokalens vokal som soulpreget.
- Låtene kan ikke puttes under sjangeren soul, da deres kvaliteter ikke samsvarer med hva litteraturen sier om sjangeren soul.

Sjangeren jeg mener passer best til masteroppgavens tre analyselåter, er *alternative R&B*. Denne sjangeren inkluderer artister og band, med stor bredde av sjangertrekk og influenser. Det ser ut til at alternative R&B har oppstått som en alternativ sjanger til rytmiske låter som har vanskeligheter med å finne sin rette sjangergruppe.

For å begrunne valget av sjangeren velger jeg her å vise til et tidligere nevnt sitat i masteroppgaven, hentet fra underkapittel 2.2:

*Today, the outside-the-box artists who make R&B blend in elements of electronic, pop, hip-hop, and anything else you can imagine. With the meaning of R&B changing so drastically over the years, the new wave of alternative R&B has made it a genre almost impossible to define. As long as the music is this good, that's fine with us.*²⁵

²⁵ Hentet 05.03.17 fra: <http://pigeonsandplanes.com/in-depth/2014/03/best-alternative-mpb-songs-right-now/353346>

Med fokus på sjangerdefinisjon har jeg selv fått inntrykk av at viktigheten i å putte en eller flere låter under en bestemt sjanger ikke er så stor. Så lenge en klarer å beskrive referansene musikken gir en som lytter, er ikke det å sette låten i en bestemt sjanger det viktigste.

5.2 I hvilken grad har bruken av vokalteknikker og musikalske virkemidler preget analysens tre låter?

For å minne om hovedmålet med oppgaven, gjentas oppgavens problemstilling:

- Hvilke vokalteknikker og musikalske virkemidler benytter backingvokalen i låtene *Alright*, *What Are We Giving* og *Without A Care* av Shayna Steele, og hvor mye brukes de i de tre låtene?

Arrangeringene av låtene var komplekse og ga lite rom til andre elementer. Likevel var plasseringen av hvert element så nøye gjennomtenkt at det gjorde det mulig å analysere detaljerte områder av backingvokalen. Jeg finner i de fleste tilfellene at backingvokalen starter *rett på tonen*. Ikke bare hjelper dette på kunsten å synge rent, men som en ekstra effekt blir starten av tonen ytterligere tydeliggjort. Bruken av glid er i dette tilfelle motparten til det å starte rett på tonen. Anvendelsen av effekten glid fungerer som en brytning på det ellers harde startpunktet.

Bruken av vokalteknikker og musikalske virkemidler har preget analyselåtene på flere måter. Ved hyppig anvendelse og jevn veksling mellom de musikalske virkemidlene og vokaleffektene viser backingvokalen til god arrangeringsteknikk. Arrangøren har klart å gjøre plass til backingvokalen på en slik måte at vokalteknikkene og de musikalske virkemidlene får utløp. Backingvokalen oppleves som ryddig, presis og kreativ. Det er vanskelig å sette fingeren på noen *feil* eller mangler i arrangeringen. Disse feilene kunne eksempelvis vært om backingvokalen sang *surt*, om de sang rytmisk *ujevnt*, eller opplevdes nølende.

Selvkritiske refleksjoner

Spørsmålet jeg herved stiller i følgende underkapittel, er:

- Har jeg funnet svar på oppgavens problemstilling?

Svaret er ja. Jeg har funnet ut hvilke vokalteknikker og musikalske virkemidler backingvokalen benytter i låtene *Alright*, *What Are We Giving* og *Without A Care* av Shayna

Steele. Resultatene i form av diagram, notebilde og tabeller er alle vedlagt som appendix C, D og E. Jeg har også fått resultater som konkret viser hvor mye de musikalske virkemidlene og vokalteknikkene brukes i de tre låtene i form av verdi, ved avkrysning i et skjema for musikalske parametere og underparametere.

Er det likevel gitt at mine resultater er korrekte? Andre analytikere med samme utgangspunkt ville muligens ha oppfattet vokalteknikkene og de musikalske virkemidlene noe annerledes enn meg gjennom lytterprosessen, og kanskje vært uenige i mine begrunnelser omkring de konkrete funnene i analyseskjemaet. Resultater og funn fra analysen fikk jeg ut i fra en selvstendig lytterprosess, der jeg som eneste lytter tok alle endelig beslutninger basert på opparbeidet erfaring som musiker og vokalist, i tillegg til veiledning av boken *Komplet Sangteknik* (Sadolin, 2012).

De musikalske virkemidlene tilegnet denne oppgaven ble utformet med inspirasjon fra Allan Moores (Moore, 1993) fire sjikt. Her ble de analytiske elementene *timbre*, *dynamics*, *rytmisk organisering* og *stemmen* inkludert. I etterkant av analysen stiller jeg følgende spørsmål:

- Kunne jeg har lagt til flere musikalske virkemidler som underparametere?

I etterkant av analysen kom jeg fram til disse to eksemplene på musikalske virkemidlene jeg kunne inkludert i analyseskjemaet:

1. *Backingvokalens register*
2. *Intonasjon*

Gjennom denne oppgaven møtte jeg på flere utfordringer. Jeg hadde kun meg selv å stole på gjennom analysen, og dersom jeg hadde rådført meg med en med utdannelse i CVT ville jeg kanskje oppnådd andre resultater i henhold til vokalteknikker. Gjennom arbeidet med transkripsjonen, så jeg det ikke som nødvendig å konsultere resultatene med noen andre. Her stolte jeg på mine gehørevner.

Jeg har i denne oppgaven funnet ny inspirasjon til videre utforming i mine egne verk, og har selv merket endringer i den tidligere holdningen til gjentakelser når det kommer til backingvokalarrangering. Jeg kommer aldri til å kjenne meg utlært innen feltet backingvokal, men heller fortsette søket etter ny og inspirerende informasjon.

Konklusjon av drøfting rundt analysens resultater og funn

Ut i fra resultatkapittelet av analysen vet jeg nå at backingvokalen i låtene *Alright*, *Without A Care* og *What Are We Giving* av Shayna Steele (Steele, 2014) benytter seg av alle effektene, alle stemmefordelingene, alle klangfargene, alle funksjonene, rytmikk og andre vokale funn med unntak av autotune. Backingvokalen veksler hyppig mellom de ulike parameterne, og viser til stødig og god vokalteknikk. Backingvokalen har et klart utslag på hvilke vokalteknikker og musikalske virkemidler som favoriseres i låtene.

5.3 Hvor viktig er det som backingvokalist å kunne beherske all vokalteknikk?

One of the most common causes of intonation problems is not a bad ear, but underdeveloped vocal technique (Fredrickson, 2004, s. 81).

Resultatene fra underkapittel 4.2.7 viser at backingvokalen i låtene *Alright*, *Without A Care* og *What Are We giving* av Shayna Steele, benytter seg av alle vokalteknikkene og de musikalske virkemidlene, med unntak av autotune. Men, hva hadde vært tilfellet om disse resultatene hadde fått et annet utslag?

For å vise til et eksempel: Om backingvokalen til en hver tid hadde benyttet seg av effekten vibrato gjennom vokalfrasene, ville dette signalisert et tegn på svak vokalteknikkforståelse eller en bevisst tanke mot en konkret sound. Det skal sies at å trekke konklusjoner ut i fra et innspilt materiale er vanskelig og usikkert. En innspilt låt styres av en lydtekniker, der såkalte vokale feil og uhell poleres vekk fra lydsporet. Det kunne derimot vært enklere å avsløre backingvokalistenes vokalteknikk-kunnskap i en konsertsituasjon. Det er i slike omgivelser at filteret forsvinner, og backingvokalens sanne uttrykk kommer frem.

Jeg vil med dette sette lys på følgende spørsmål:

- Hvor viktig er det som backingvokalist å kunne beherske all vokalteknikk?

En backingvokalist er først og fremst en vokalist. Vedkommende har derimot et mye strammere uttrykk, sammenlignet med en leadvokalist. Backingvokalisten er en del av bandet, og dens jobb er å støtte opp om leadvokalisten. En backingvokalist som har innforstått alle teknikker og musikalske virkemidler, blir allsidig, og kan brukes til mye forskjellig innen

musikalsk virksomhet. Vokalteknikk er med på å styrke *intonasjon*, *vibrato*, å synge *uten vibrato* og mer. Liten eller ingen kunnskap innen vokalteknikk skaper usikkerhet hos utøveren og resten av bandet. Dette kan resultere i feil og uhell i en eventuell konsertsituasjon, der bandets standard trekkes ned.

5.4 Når instrumentalistene skal kore

Det er ikke gitt at et bands sound kommer naturlig. Det utformes i samspill med musikere og grundig arbeid. Bør det på samme måte som det settes krav til at en backingvokalist skal utføre sin gitte rolle i lydbildet, også settes krav til instrumentalister i et band som kun ønsker å *kore litt*? Er det realistisk å tenke at alle backingvokalister, uavhengige av sjanger, omstendigheter og alder, skal være innforstått med begrepet vokalteknikk? Enkelte backingvokalister er rett og slett ikke klar over at disse teknikkene finnes, og i stor grad inntreffer dette tilfellet hos instrumentalister der leadvokalistene ønsker at de skal kore. Hvis dette er tilfellet, bør hensikten med backingvokalen først og fremst konkretiseres.

Jeg har selv fått erfare viktigheten av det å bruke tid på backingvokalen. I dette tilfellet var det instrumentalistene i bandet som ønsket å kunne delta som backingvokalister, og selv hadde jeg rollen som leadvokalist. Vi ønsket å skape en helhetlig sound der alle roller ble like mye vektlagt i utførelse og under øving. Flere timers arbeid ble lagt ned i backingvokaløvelser, og instrumentalistenes ønske om å lære var avgjørende for prioriteringen. Om motivasjonen ikke hadde vært til stede hos instrumentalistene, ville ikke arbeidet gitt gode resultater. En viktig faktor i øvingsprosessen var instrumentalistenes gode gehør og evnen til å synge rent. Øvingsprosessen gav resultater i form av forbedret kommunikasjon i konsertsammenhenger, gjennom samspill, og mestringsfølelse.

Hvis bandet setter en tydelig høy standard for låtenes kvalitet, hvorfor skal da backingvokalen være en siste prioritet? Backingvokalen er en del av bandet og tilfører elementer som er med på å danne grunnlaget for bandets sound.

5.5 Tre forskjellige backingvokalister – et annet resultat?

Som nevnt innledningsvis var tanken først å finne tre låter innen sjangeren soul, med tre individuelle backingvokalister. Da dette ikke ble tilfellet, kan en i etterkant av analyseresultatene spørre seg:

- Hadde resultatene og funnene vært annerledes om analyselåtene hadde hatt tre ulike backingvokalister kontra en?

Med tre ulike backingvokalister i bildet, følger tre ulike stemmer etter. Som nevnt i underkapittel 2.1.3, er alle vokalister individer, utstyrte med ulike stemmekvaliteter, og deres personlige preg og klangfarge kunne hatt stor innvirkning på resultatene etter analysen. Om de tre individuelle vokalistene hadde hatt en solid vokalteknikk, kunne kanskje klangfargen blitt formet slik produsenten hadde ønsket det. Om ikke, ville kanskje spriket mellom mørk klangfarge, medium klangfarge og lys klangfarge vært større mellom backingvokalistene.

6 AVSLUTNING

I søket etter vokalteknikker og musikalske virkemidler i låtene *Alright*, *Without A Care* og *What Are We Giving* av Shayna Steele, har jeg kommet fram til følgende resultater:

1. Alle parameterne med underparametere var benyttet i låtene, bortsett fra underparameteren *autotune*.
2. Luft, uten luft, vibrato og uten vibrato var de effektene som ble benyttet flest ganger i parameteren effektbruk.

Med tanke på videre forskning har jeg i Tabell 15 sammenfattet de viktigste resultatene av den auditive analysen. Tabellen viser verdien av alle vokalteknikker og musikalske virkemidler benyttet i låtene:

Tabell 15: Oversikt over analyselåtene som tok i bruk vokalteknikker og musikalske virkemidler i flest låtdeler.

VOKALTEKNIKKER OG MUSIKALSKE VIRKEMIDLER		LÅT	VERDI
Effektbruk	Distortion	What Are We Giving	3
	Luft	Without A Care	11
	Uten luft	Alright	11
	Vibrato	Without A Care	11
	Uten vibrato	Without A Care	11
	Ornamentering	Alright	6
	Knekk	Without A Care	3
	Glid	Without A Care	6
Stemmefordeling	Enstemt	Alright	8
	Tostemt	Without A Care	4
	Trestemt	Alright	4
	Oktavdubb	What Are We Giving	1
Funksjon	Neutral	Without A Care	7
	Curbing	Alright	11
	Overdrive	What Are We Giving	3
	Edge	What Are We Giving	3
Klangfarge	Lys	Without A Care	6
	Medium	Alright	7
	Mørk	Alright	2
Rytmik	Selvstendig	Without A Care	7
	Følger ledevokalen	Alright	7
	Følger bandet	Without A Care	5
	Call & Response	Alright og Without A Care	2
Andre vokale funn	Tale, shout og latter i bakgrunnen	What Are We Giving	8
	Autotune	Ingen	0

Med mine undersøkelser som bakteppe vil jeg i følgende avsnitt oppfordre til videre forskning rundt temaet backingvokal.

Det hadde vært interessant å forske på forholdet mellom en leadvokal og backingvokalister. I hvor stor grad har et kommuniserende forhold innvirkning for låtens sound? I

masteroppgaven ble ikke leadvokalen transkribert. Det hadde videre vært interessant å se leadvokalens vokallinjer opp mot backingvokalens linjer, for å kunne lese de musikalske forholdene i form av noter. Det hadde også vært interessant å se nærmere på dynamikkens utvikling hos backingvokalen, ettersom dynamiske forskjeller har innvirkning på låter som et musikalsk element. Backingvokalistenes sanglige register hadde også vært spennende å undersøke. I hvor stor grad opptrer backingvokalisten i et bestemt register?

En forskning rundt utførelse og løsninger av backingvokal i studio med tre forskjellige backingvokalister hadde også vært interessant å se videre på. Hvordan skal en løse framføringen under en konsert om en ønsker samme sounden som det innspilte materialet gir?

Til slutt ville det vært interessant å forske videre på ulike måter å skape et givende samarbeid mellom instrumentalistene og leadvokalisten, der instrumentalistene ønsker å bidra i rollen som backingvokalist.

LITTERATURLISTE

BØKER

- Brackett, D. (2005). *The Pop, Rock and Soul Reader: Histories and Debates*. New York: Oxford University Press.
- Dybo, T. (2013). *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse*. Trondheim: Akademiske forlag.
- Fredrickson, Dr. S. (2004). *Popular Choral Handbook: New Techniques for Pop, Jazz and Show Choir Directions*. United States of America: Library of Congress Cataloging-in-Publication Data.
- Hansen, P. E. (1993). *Stemmeфизиologi. Kristiansand: Agder musikkonservatoriums publikasjoner no. 5*.
- Kjellberg, E.; Silén, L. & Stenkvisst, L. (1980). *Sound: Cappelens musikkleksikon* (bind 6, s. 114). Oslo: Cappelen forlag.
- Larsen, A. K. (2012). *En enklere metode: Veiledning i samfunnsvitenskapelig forskningsmetode*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS.
- Moore, A. F. (1993). *Rock: The primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Buckingham: Open University Press.
- Murray, D. (2002). *Vocal Technique: A Guide to Finding Your Real Voice*. Milwaukee: Hal Leonard Corporation.
- Ripani, R. J. (2006). *The New Blue Music: Changes in Rythm & Blues, 1950-1999*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- Sadolin, C. (2012). *Komplet Sangteknik* (dansk utgave). København: CVI Publications ApS.

NETTSIDER

- Sagdahl, M. (2015, 27.10). *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/verdi>
- Steele, S. (2014). *Shayna Steele Bio*. Hentet fra <https://www.shaynasteele.com/bio>

DISKOGRAFI

Black, R. (2011). *Friday*. [CD]. US: ARK Music Factory.

Carey, M. (1993). *Music Box: Hero*. [CD]. North America: Columbia Records.

Steele, S. (2009). *I'll Be Anything*. [CD]. US: Highyella Lowbrown Records.

Appendix A: Utøvende del av masteroppgaven. På minnepenn: Fem låter med vokalisten Kristin Dahl

Spør 1: *Where Do We Go*

Komposisjon: Kristin Dahl (2016)

Singel: Where Do We Go

Utgivelse: Dahl Recordings

Musikere: Kristin Dahl (vokal), Jonas Dyrstad Valberg (gitar), Magnus Lygren (trommer), Audun Barsten Johnsen (keys), Lasse Kulsrud Nordby (bass), Emilie Bjørnstad (backingvokal), Klara Høeg (backingvokal), Sandra Borøy (backingvokal).

Om låten: Singelen er komponert og arrangert av Kristin Dahl. Innspillingen tok sted i Sanden Studio, Kristiansand 2015, i samarbeid med lydtekniker Roald Råsberg.

Spør 2: *Walls*

Komposisjon: Brontupisto (2015)

Singel: Walls

Utgivelse: Lost & Found Productions

Musikere: Kristin Dahl (vokal), Eirik Kråkenes (gitar og backingvokal), Olav Tony Lunde (gitar og backingvokal), Daniel Hinderaker (trommer og backingvokal), Magnus Bakke (keys og backingvokal), Bjørnar Bjørnstad (bass og backingvokal).

Om låten: Singelen er komponert og arrangert av bandet jeg er leadvokalist i: Brontupisto. Innspillingen ble gjort i Sanden Studio, Kristiansand 2015, i samarbeid med lydtekniker Roald Råsberg.

Spør 3: *Time To Say Hello*

Komposisjon: Brontupisto (2014)

Singel: Time To Say Hello

Utgivelse: Lost & Found Productions

Musikere: Kristin Dahl (vokal), Eirik Kråkenes (gitar og backingvokal), Olav Tony Lunde (gitar og backingvokal), Daniel Hinderaker (trommer og backingvokal), Magnus Bakke (keys og backingvokal), Bjørnar Bjørnstad (bass og backingvokal).

Om låten: Låten er en del av EP, en *Brontupisto*, utgitt som singel i forkant av Ep-slipp, komponert og arrangert av bandet jeg er leadvokalist i: Brontupisto. Innspillingen ble gjort i Athletic Sound, Halden 2014, i samarbeid med lydtekniker Kai Anderson.

Spør 4: *Keep It Alive*

Komposisjon: Brontupisto (2014)

EP: Brontupisto

Utgivelse: Lost & Found Productions

Musikere: Kristin Dahl (vokal), Eirik Kråkenes (gitar og backingvokal), Olav Tony Lunde (gitar og backingvokal), Daniel Hinderaker (trommer og backingvokal), Magnus Bakke (keys og backingvokal), Bjørnar Bjørnstad (bass og backingvokal).

Om låten: Låten er en del av EP, en *Brontupisto*, komponert og arrangert av bandet jeg er leadvokalist i: Brontupisto. Innspillingen ble gjort i Athletic Sound, Halden 2014, i samarbeid med lydtekniker Kai Anderson.

Spor 5: *Left Me Hanging*

Komposisjon: Brontupisto (2014)

EP: Brontupisto

Utgivelse: Lost & Found Productions

Musikere:

Kristin Dahl (vokal), Eirik Kråkenes (gitar og backingvokal), Olav Tony Lunde (gitar og backingvokal), Daniel Hinderaker (trommer og backingvokal), Magnus Bakke (keys og backingvokal), Bjørnar Bjørnstad (bass og backingvokal).

Om låten:

Låten er en del av EP, en *Brontupisto*, utgitt som singel i forkant av Ep-slipp, komponert og arrangert av bandet jeg er leadvokalist i: Brontupisto. Innspillingen ble gjort i Athletic Sound, Halden 2014, i samarbeid med lydtekniker Kai Anderson.

Appendix B: På minnepenn: Tre låter av vokalisten Shayna Steele

Spor 6: *Alright*

Komposisjon: Shayna Steele (2009)

Plate: I'll Be Anything

Utgivelse: US: Highyella Lowbrown Records.

Spor 7: *What Are We Giving*

Komposisjon: Shayna Steele (2009)

Plate: I'll Be Anything

Utgivelse: US: Highyella Lowbrown Records.

Spor 8: *Without A Care*

Komposisjon: Shayna Steele (2009)

Plate: I'll Be Anything

Utgivelse: US: Highyella Lowbrown Records.

Appendix C: Analyteskjema for låten *Alright* av Shayna Steele

LÅT		ALRIGHT												
Låtform		1. vers	1. pre-chorus	2. vers	2. pre-chorus	1. chorus	3. vers	3. pre-chorus	4. vers	4. pre-chorus	2. chorus	Bridge	Solo(Gitar)	3. chorus x2
Tid		0:00-0:13	0:13-0:18	0:18-0:31	0:31-0:33	0:33-0:50	0:50-1:04	1:04-1:08	1:08-1:21	1:21-1:23	1:23-1:41	1:41-1:59	1:59-2:14	2:14-2:59
Effektbruk	Distortion													
	Luft		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Uten luft	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Vibrato		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Uten vibrato	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Stemmefordeling	Ornamentering	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Knekk													
	Glid													
Stemmefordeling	Enstemt	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Tostemt													
	Trestemt				X			X		X		X		X
	Oktavdubb													
Funksjon	Neutral		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Curbing	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Overdrive													
	Edge													
Klangfarge	Lys		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Medium	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Mørk		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Rytmeikk	Selvstendig					X					X			X
	Følger ledevokalen	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Følger bandet													
Andre vokale funn	Call & Response						X	X	X	X	X	X	X	X
	Tale, shout og latter i bakgrunnen													
	Autotune		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X

Appendix D: Analyteskjema for låten *Without A Care* av Shayna Steele

LÅT		WITHOUT A CARE										
Låtform	Intro	1. vers	1. Pre-chorus	1. Chorus	1. Mellomspill	2. vers	2. Pre-chorus	2. Chorus	1. Mellomspill	3. vers	3. Pre-chorus	3. Chorus x4
Tid	0:00-0:13	0:13-0:51	0:51-1:11	1:11-1:27	1:27-1:32	1:32-2:11	2:11-2:30	2:30-2:47	2:47-2:56	2:56-3:15	3:15-3:35	3:35-5:12
Effektbruk	Distortion											
	Luft	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Uten luft											
	Vibrato	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Uten vibrato											
	Ornamentering											
	Knekk			X				X				X
Stemmefordeling	Glid		X		X		X		X		X	
	Enstemt	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Tostemt		X		X		X		X		X	
	Trestemt		X		X		X		X		X	
	Oktavdubb											
Funksjon	Neutral	X			X		X		X		X	
	Curbing		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Overdrive											
	Edge											
	Lys	X		X		X		X		X		X
Klangfarge	Medium					X						
	Mørk											
	Selvstendig	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Rytmik	Følger ledevokalen		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Følger bandet		X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
	Call & Response		X									
Andre vokale funn	Tale, shout og latter i bakgrunnen										X	X
	Autotune											

Appendix E: Analyseskjema for låten *What Are We Giving* av Shayna Steele

LÅT		WHAT ARE WE GIVING											
Låttittel	Låttittel	1. vers	1. pre-chorus	1. chorus	2. vers	2. pre-chorus	2. chorus	Bridge	Bridge-hale	3. chorus	3. vers	3. pre-chorus	Outtro
Tid	Tid	0:00-0:38	0:38-0:43	0:43-1:01	1:01-1:20	1:20-1:25	1:25-1:44	1:44-2:03	2:03-2:21	2:21-2:40	2:40-3:18	3:18-3:23	3:23-4:27
Effektbruk	Distortion							X	X	X	X		
	Luft							X	X	X	X		X
	Uten luft	X			X			X			X		X
	Vibrato	X			X			X		X	X		X
	Uten vibrato	X			X			X		X	X		X
Stemmefordeling	Ornamentering							X					
	Knekk												
	Glid							X	X	X	X		X
	Enstemt	X			X			X	X	X			X
	Tostemt	X			X								
Funksjon	Trestemt						X						
	Oktavdubb												X
	Neutral												
	Curbing	X			X				X	X			X
	Overdrive	X			X								
Klangfarge	Edge	X			X								
	Lys								X	X			X
	Medium	X			X							X	
	Mørk												
	Selvstendig							X	X	X	X		X
Rytme	Følger ledevokalen	X						X					X
	Følger bandet												X
	Call & Response							X					
Andre vokale funn	Tale, shout og latter i bakgrunnen	X			X			X	X	X	X		
	Autotune												

Appendix F: Noter med backingvokalarrangement i låten *Alright* av Shayna Steele

Alright

♩ = 110

Komponist: Shayna Steele
 Transkripsjon av backingvokalarrangement: Kristin Dahl

1. vers

Piano

5

1. pre-chorus

Well I'll be_____ damned, I think I know who I am.

Pno.

9

2. vers

I feel it happ-e- ning,_____ I'm jum-ping out my_____ ski-i-
 B13

Pno.

Copyright © Kristin Dahl 2017

13 2. pre-chorus

in. I'll be _____ damned.

Pno. A¹³ G¹³ B¹³ A¹³ G¹³ B¹³

16 1. chorus

Look up on the dome, 'cause I'm fee-ling high, look at happ-i-ness and I know it's mine.

Pno. A¹³ G¹³ E⁵ E⁵/D B¹³

20

No fear's gonn-a let it go, it's fun -nyhow these things don't kill my flow.

Pno. A¹³ G¹³ E⁵ E⁵/D B¹³

24 3. vers

I got' cha here with me.

Pno. A¹³ G¹³ E⁵ E⁵/D B¹³

28 3. pre-chorus

I'll be _____ damned. Like where I am.

Pno. A¹³ G¹³ E⁵ E⁵/D B¹³

32 4. vers

That's al - right!

Pno. A¹³ G¹³ E⁵ B¹³

36 4. pre-chorus

I'll be ——— damned.

Pno. A¹³ G¹³ B¹³ A¹³ G¹³ B¹³

39 2. chorus

Look up on the dome, 'cause I'm fee-ling high, look at happ-i-ness and I know it's mine.

Pno. A¹³ G¹³ E⁵ E⁵/D B¹³

43

No fear's gonn-a let it go, it's fun -ny how these things don't kill my flow.

Pno. A¹³ G¹³ E⁵ E⁵

47 Bridge

Yes, I'm fee - ling, yes I'm fee - ling a - al - ri - ght!

Pno. A⁷

51

Best be - lieve it, that I'm fee - ling fi - i - i - ne.

Pno. A⁷/C# C^{maj7} A¹³ B^{b13} B¹³

55 Solo (gitar)

Pno. A¹³ G¹³ E⁵ E⁵/D B¹³

59

Pno. A¹³ G¹³ E⁵ B¹³

62 3. chorus

Look up on the dome, 'cause I'm fee-ling high, look at happ-i-ness and I know it's mine.

Pno. A¹³ G¹³ E⁵ E⁵/D B¹³

66

No fear's gonn-a let it go, it's fun -ny how these things don't kill my flow.

Pno. A¹³ G¹³ E⁵ E⁵/D B¹³

70 4. chorus

Look up on the dome, 'cause I'm fee-ling high, look at happ-i-ness and I know it's mine.

Pno. A¹³ G¹³ E⁵ E⁵/D B¹³

74

No fear's gonn-a let it go, it's fun -ny how these things don't kill my flow.

Pno. A¹³ G¹³ E⁵ E⁵/D B¹³

78

Pno. A¹³ G¹³

Appendix G: Noter med backingvokalarrangement i låten *Without A Care* av Shayna Steele

Without A Care

Komponist: Shayna Steele
Transkripsjon av backingvokalarrangement: Kristin Dahl

Intro $\text{♩} = 100$

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of three flats (B-flat major/D minor). It consists of three systems. The first system is an 'Intro' with a tempo marking of quarter note = 100. It features a vocal line with a whole rest and a piano accompaniment of eighth notes. The second system starts at measure 2 with a Bbm chord and the vocal line 'He - y'. The piano accompaniment continues with eighth notes. The third system starts at measure 6 with a '1. vers' marking. The piano accompaniment includes chords Bbm, Eb/G, and Gb13. The vocal line has a whole rest.

Piano

2 Bbm He - y

6 1. vers

Pno. Bbm Eb/G Gb13

Copyright © 2016

10

O - h O - h

Pno. Bbm Ely/G Gb¹³

14

so - me - thing I al - so see... its raise.

Pno. Bbm Ely/G Gb¹³

18

There are

Pno. Bbm Ely/G Gb¹³

1. pre-chorus

22

blue skies shi-ning ov... er me... No dark clo - uds up there... The

Pno. Gb/Ab Ab/Bb Gb/Ab Ebmaj⁹

26

light of this day is all I chose... to see... makes me won - der, makes me won - der. (with)out - the

Pno. Gb/Ab Bb^{7(sus4)} Bmaj⁷

1. chorus

30

love I feel, got to make it real, en - ding no - where. (with)out - the

Pno. Ebmaj⁹ Gbmaj⁷/Ab Bmaj⁷ Gb/Ab Bb^{7(F9)}

34

love I feel, got to make it real, we've got to show... it.

Pno. Ebmaj⁹ Gbmaj⁷/Ab Bmaj⁷

1. mellomspill

37

He - y I was dre -

Pno. A/B

39 [2. vers]
am-ing.

Pno. Bbm Eb/G Gb13

43
O - h O - h

Pno. Bbm Eb/G Gb13

47

Pno. Bbm Eb/G Gb13

51
Here are

Pno. Bbm Eb/G Gb13

55 [2. pre-chorus]
blue skies shi-ning o - ver me. No dark clo - uds up there. The

Pno. Gb/Ab Ab/Bb Gb/Ab Eb/maj9

59
fu - ture of this world, well it's trou - bl ing. Makes me won - der, makes me wo - nder. (with)out the

Pno. Gb/Ab Bb7(sus4) Bb7(5) Bmaj7

63 [2. chorus]
love I feel, got to make it real, en-ding no - where. (with)out the love I feel, got to make it real, we've got to show it.

Pno. Eb/maj9 Gb/maj7/Ab Bmaj7 Gb/Ab Bb7(5) Eb/maj9 Gb/maj7/Ab Bmaj7

70 [2. mellomspill]
He - y

Pno.

74 3. vers

Pno. Bbm^9 Abm^7 Eb/G Gb^9

78

Pno. Bbm^9 Eb/G Gb^9

82 3. pre-chorus

blue skies shi-ning o - ver me. No dark clo - uds up there. The

Pno. Gb/Ab Ab/Bb Gb/Ab $Eb:maj^9$

86

fu - ture of this world, well it's trou - bl ing. Makes me won - der, makes me wo - nder. (with)out the

Pno. Gb/Ab $Bb^7(sus4)$ $Bb^7(\#5)$ $B:maj^7$

90 3. chorus X3

love I feel, got to make it real, en - ding no - where. (with)out the

Pno. $Eb:maj^9$ $Gb:maj^7/Ab$ $B:maj^7$ Gb/Ab $Bb^7(\#5)$

94

love I feel, got to make it real, we've got to show it.

Pno. $Eb:maj^9$ $Gb:maj^7/Ab$ $B:maj^7$ Gb/Ab $Bb^7(\#5)$

Appendix H: Noter med backingvokalarrangement i låten *What Are We Giving* av Shayna Steele

What Are We Giving

♩ = 102

Komponist: Shayna Steele
Transkripsjon av backingvokalarrangement: Kristin Dahl

1. vers

Piano

Piano

Pno.

Pno.

1. pre-chorus

Pno.

Pno.

Suff - ering, blee - ding, pray - ing, cry - ing, why ask?

G \flat /B \flat A 13 Ebm/A \flat G \flat maj 7 G \flat Emaj 7

Copyright © Kristin Dahl 2017

11 1. chorus

Pno.

Chords: Ebm⁹ Gbmaj⁷(#5) Abm⁷ Em⁹ Abmaj⁷

15 2. vers

Pno.

Chords: Ebm⁹ Gbmaj⁷(#5) Abm⁷ Em⁹ Abmaj⁷

19 2. pre-chorus

Pno.

Suff - ering, ble - ding, pray - ing, cry - ing, why ask?

Chords: Gb/Bb A¹³ Ebm/Ab Gbmaj⁷ Gb Emaj⁷

21 2. chorus

Pno.

Chords: Ebm⁹ Gbmaj⁷(#5) Abm⁷ Em⁹ Abmaj⁷

Bridge

25

Pno.

No mo-ney wa-a - ter, no home to li - ve in. No one to help - them, no one to sa - a - ave them.

Chords: Bbm⁷ B(add9) Bm(maj7) Ab(add9)/C

29

Pno.

What are we giv - ing? What are we giv - ing? What are we gi - ving? Oh Lord!

Chords: Bbm⁷ B(add9) Bm(maj7) Ab(add9)/C

4 Bridge-hale

33

Pno.

Pno.

37

Pno.

Pno.

3. chorus

41

Pno.

Pno.

45 3. vers 5

Pno.

Pno.

49

Pno.

Pno.

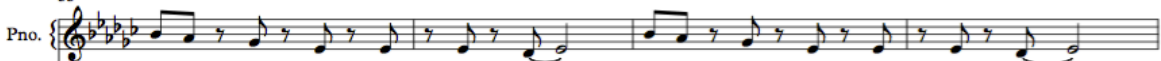
3. pre-chorus

53


Pno.

Pno.

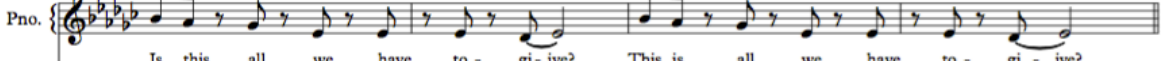
55 **Outro**

Pno. 

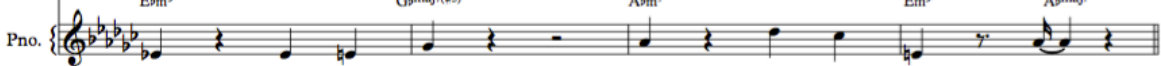
Is this all we have to - gi - ive? Is this all we have to - gi - ive?

Pno. 

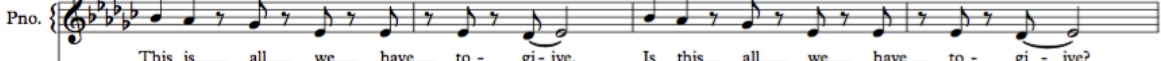
59

Pno. 

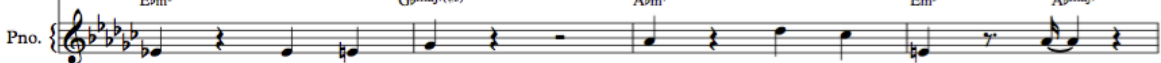
Is this all we have to - gi - ive? This is all we have to - gi - ive?

Pno. 

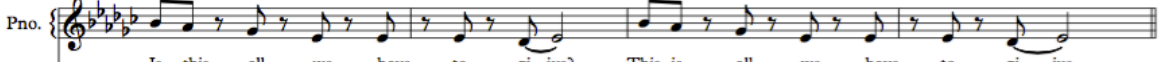
63

Pno. 


This is all we have to - gi - ive. Is this all we have to - gi - ive?

Pno. 

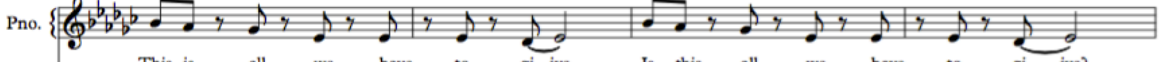
67

Pno. 


Is this all we have to - gi - ive? This is all we have to - gi - ive.

Pno. 

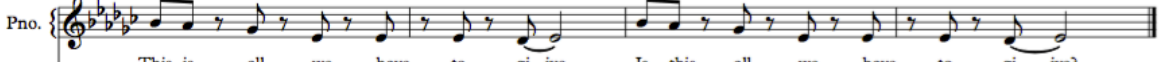
71

Pno. 

This is all we have to - gi - ive. Is this all we have to - gi - ive?

Pno. 

75

Pno. 

This is all we have to - gi - ive. Is this all we have to - gi - ive?

Pno. 