

Hit-soundets utvikling

En studie rundt hvorfor popmusikken utvikler seg

ALF VAKSDAL

VEILEDERE

Henrik Johannes Brodtkorb
Jon Marius Aareskjold

Universitetet i Agder, 2018

Fakultet for Kunstfag
Institutt for rytmisk musikk.



Forord

Denne oppgaven er ment til å være et utforskende verk hvor det samles teori fra forskjellige forskningstradisjoner. Den har vokst frem ut fra mine interesser og fascinasjoner rundt hvordan popmusikken kan treffe så mange mennesker som den gjør på tross av landegrenser, språk og alder.

Jeg ønsker først og fremst å takke mine to veiledere og hovedinstrumentlærere Henrik Johannes Brodtkorb og Jon Marius Aareskjold. Takk for 5 innholdsrike år ved UiA med engasjerende veiledningstimer, god musikk og lærdom!

Takk til universitetsmiljøet som har vært meg og forme meg både som person, musiker og nå forsker! Takk til alle medstudenter og lærere ved UiA som jeg har blitt kjent med, spilt med, lært så utrolig mye av.

Takk til alle dere på masterkullet mitt som har inspirert meg og motivert meg og for alle sosiale stunder i forbindelse med det. En spesiell takk til Andreas Waaler Røshol for akademisk sparring gjennom den siste tiden.

Helt til slutt må jeg takke min kjære samboer Kristin Dahl for all støtte og korrekturlesing.

Alf Vaksdal 2018

Kristiansand

Innholdsfortegnelse

1	Innledning	7
1.1	Egen bakgrunn	7
1.2	Begrunnelse for valg av tema	8
1.3	Problemstilling	9
1.4	Avgrensning	9
1.5	Begrepsdefinisjoner og ordliste	10
2	Vitenskapsteori, litteratur	13
2.1	Teoretisk perspektiv	13
2.2	Dopamin	14
2.2.1	<i>Dopamin og belønning</i>	14
2.2.2	<i>Dopamin og belønningssystem hos mennesker</i>	15
2.2.3	<i>Dopamin og musikk</i>	16
2.2.4	<i>Forventningsfeil</i>	17
2.3	Forventninger og forventningsgrunnlag	17
2.3.1	<i>Manuelle forventninger - Fantasi/forutsigelse</i>	18
2.3.2	<i>Automatiske forventninger - Statisk læring</i>	18
2.3.3	<i>Hukommelsen</i>	19
2.3.4	<i>Dopamin og forventninger</i>	19
2.3.5	<i>Forutsigelseseffekten</i>	20
2.3.6	<i>Meyers tanker</i>	20
2.3.7	<i>Margulis teori</i>	21
2.3.8	<i>Hurons ITPRA teori</i>	22
2.4	Kreativitet	24
2.5	Soundanalyse	25
3	Metode og forskningsprosess	27
3.1	Den soundanalytiske metoden	27
3.2	Fremgangsmåte i soundanalysen	29
3.3	Låtvalg og øvrig fremgangsmåte	29

4	Oppdagelsesmodellen og hvorfor man liker ny musikk	31
4.1	Retorikkens fremtog i Popsoundet	31
4.2	Hvordan lytter vi på ny musikk?	32
4.3	Oppdagelsesmodellen	32
	4.3.1 Vers	34
	4.3.2 Pre-chorus	36
	4.3.3 Refreng	36
	4.3.4 Vers 2	38
	4.3.5 Pre-chorus 2	39
	4.3.6 Refreng 2	40
5	Analyse - “Mine” av Bazzi	41
5.1	Valg av låt og bakgrunn	41
5.2	Soundanalyse	41
6	Funn og diskusjon rundt “oppdagelsesmodellen”	47
6.1	Vers	47
6.2	Refreng	48
6.3	Vers 2	49
6.4	Pre-Chorus	50
6.5	Refreng 2	51
7	Avslutning	53
	Litteraturliste, kilder og vedlegg	55

1 Innledning

1.1 Egen Bakgrunn

I denne seksjonen ønsker jeg å fortelle om min musikalske bakgrunn for å gi et inntrykk av mine erfaringer og arbeidsmetoder.

Mine første musikalske minner starter når jeg var 4 år gammel, da jeg fikk min egen portable kassettpiller. Året var 1997 og jeg husker at jeg hadde med meg spilleren nærmest over alt og hørte på alle mulige kassetter som mine foreldre hadde samlet opp gjennom sin ungdomstid. Jeg begynte omtrent samtidig i barnekor og har fra da av vært levende interessert i musikk. Ved 7 år begynte jeg å spille gitar og var tidlig glad i rock som grenset ved popsjangeren.

Opp gjennom årene har jeg tilegnet meg ferdigheter som gitarist, men også som multiinstrumentalist. Jeg har alltid hatt en umettelig nysgjerrighet for ulike sjangrer og har oppnådd en bred sjangerbeherskelse som strekker seg mellom klassisk, jazz, string-swing, blues, rock, metal, pop og elektronika. I de siste 4 årene har jeg studert elektronisk musikk, hvor jeg, blant annet, har fordypet meg i å bruke laptop som instrument i live og studio sammenhenger. Jeg har gjennom denne tiden tilegnet meg kompetanse i en rekke DAW's (Pro Tools, Cubase, Logic, Ableton Live). Jeg bruker de forskjellige programmene om en annen ut i fra hvilke oppgaver jeg skal utføre. Hovedsakelig jobber jeg i 'Ableton Live' når jeg produserer ting som krever programmering, Pro tools når jeg skal ta opp mange lydkilder samtidig, og Logic når jeg jobber med filmmusikk.

Nysgjerrigheten min får jeg også bruk for da jeg jobber som produsent sammen med andre artister og band. I denne sammenhengen får jeg høre ny musikk og bli kjent med nye musikalske uttrykk og sound, som jeg selv er med på utvikle.

Mine egne produksjoner er ofte tilknyttet poptradisjonen og helt siden jeg startet å produsere har jeg stilt meg mange spørsmål rundt denne prosessen.

1.2 Begrunnelse for valg av tema

Helt siden teknologien tillot spredning av musikk via radio og masseproduksjon av portable medieformater, har det unektelig eksistert en utvikling i hvilken type musikk som selger mest. I moderne tid ser man at populærmusikken hele tiden forsøker å fornye seg, men hva er det som forårsaker denne trenden?

Som produsent og låtskriver er det viktig å følge med i tiden, og jeg skrev i 2015 en oppgave hvor jeg gjorde en soundanalyse av to av de største hit'ene mellom 2010 og 2014. Disse ble kåret som #1 på Billboards Hot 100 songs Year End Chart. (Ke\$ha med låten 'Tik Tok', og Pharrell Williams med låten 'Happy'). Denne analysen førte til at jeg fikk en større innsikt i hvordan disse låtene brukte sound for å holde låten interessant og hvordan de disponerte låtens energi for å hele tiden gi lytteren noe å hekte fokus på. Jeg ble også bevisst på den store forskjellen mellom de to låtene og begynte å undre på hvordan to så vidt forskjellige låter kan oppnå tilnærmet lik suksess i samme målgruppe med bare 5år som skiller de.

En produsent forholder man seg, enten produsenten vil det eller ikke, til all musikk som er laget innenfor samme sjanger. Jeg oppfatter at det er ekstremt sjeldent at det dukker opp ny musikk som går musikalske veier som ikke baserer seg på allerede fremstilte produksjoner og da spesielt innenfor populærmusikken.

I mitt flerårige virke som produsent og låtskriver, har det vokst frem en interesse for popmusikkens utvikling. Jeg har etterhvert dannet meg flere antagelser og tanker rundt hvordan popmusikken som fenomen har et jevnlig behov for å fornye seg, og hvorfor noen låter får mer oppmerksomhet enn andre.

Jeg har også observert mange trender som jeg opplever at populærmusikken må ha på plass for at de skal ha et potensiale for å nå ut til lytterne. Disse trendene er de jeg ønsker å undersøke nøyere i denne oppgaven.

1.3 Problemstilling

En problemstilling har som oppgave å vinkle oppgaven mot en retning i et fagfelt man ønsker å utrede.

Min problemstilling lyder som følger

#1 Hvorfor utvikler pop-soundet seg?

#2 Hva er det som gjør at nye låter kan virke ferske?

Jeg ønsker med denne oppgaven å konkretisere faktorer som er sentrale popmusikkens utvikling. Jeg ønsker å lage en modell som representerer hvordan en lytter hører på en ny poplåt utifra teknikkene og teorien jeg kommer frem til. Jeg kommer i denne sammenhengen til å ta for meg en låt fra Billboard listen "Hot 100 Songs Year End Charts" og se etter frekvensen av faktorene jeg har kommet frem til ved hjelp av sound analyse.

1.4 Avgrensing

Undersøkelsens fokus vil være rundt et bredt syn på relevante parametre, innenfor et helhetlig soundanalytisk perspektiv på dataen. Jeg kommer ikke til å gjennomføre omfattende musikalske analyser, eller transkripsjoner av låtmaterialet, men jeg kommer til å velge ut aspekter som jeg mener kan gi soundmessige konsekvenser. Dette er fordi datamengden vil bli for overveldende til å kunne komme med en dekkende konklusjon på problemstillingen. Jeg kommer heller ikke til å fokusere så mye på de individuelle instrumentenes uttrykk på grunn av samme problematikk.

Jeg vil avgrense oppgaven til det produksjonstekniske og arrangementstekniske. Når det er sagt vil jeg prøve å gi teoretisk grunnlag for hvorfor funnene mine fungerer slik som jeg oppfatter de.

Jeg vil drøfte hvordan og hvorfor de produksjonstekniske valgene påvirker eller har påvirket et visst publikum i møte med soundet og låtene. Disse drøftingene vil være

forankret i psykologi, nevrologi og noe i biologi. Jeg finner det derfor hensiktsmessig å gjøre rede for forskning i disse fagfeltene som er relevant for mine teorier og som studerer disse feltenes tilstedeværelse i musikken. I noen sammenhenger vil jeg med dette presentere funksjoner og egenskaper hos mennesker som kan være til hjelp for å forstå visse oppførselsmønstre hos oss i tilknytting med musikk. Jeg kommer til å vise til forskning relatert til musikk og liknende tilfeller for å peke på hvilke felt jeg mener er avgjørende for mine funn.

Jeg velger å se bort ifra hva som gjør at låtene i analysene har fått internasjonal oppmerksomhet da dette for meg ikke er en faktor i hvorfor popsoundet utvikler seg.

1.5 Begrepsdefinisjoner og ordliste

Her er en rekke begreper som det kan være greit å sette seg inn i:

Begrepet “Sound”(Dybo, 2002) kan tolkes på flere måter, men i denne sammenhengen så blir det brukt til å beskrive det helhetlige lydbildet til musikalske fremstillinger.

Bruksområdene til sound strekker seg fra å beskrive lydskapende objekter med unik karakteristikk, som for eksempel et musikkinstrument eller en høyttaler, til en musiker, et ensemble eller en plateproduksjon. Den norske direkteoversettelsen, “Lyd”, blir for snever når vi kommer til dette feltet, men det finnes anvendelige norske alternativer. Personlig, opplever jeg at å tale om hvordan noe “låter”, kan fungere som en mer presis terminologi, men at man må være forsiktig med hvordan man bruker det for å ikke forvirre de man kommuniserer med.

¹“Hit” er også et engelsk begrep, som sakte har smittet over i norsk kultur, siden 50-60 tallet. Her har det lenge blitt brukt som et muntlig begrep som kun blir brukt om låter som slår an blant det virkelig store publikum, og som folk ikke glemmer. Den mer og mer omfattende bruken av begrepet har etterhvert ført til at det er kommet inn i de journalistiske og akademiske domener. Før Hit-begrepet ble tatt i bruk i Norge, brukte vi begrepet *slager* for å beskrive lignende fenomener, men blir sjeldnere tatt i bruk i musikalsk sammenheng etter opptrappingen av pop-industrien.

¹ https://en.wikipedia.org/wiki/Hit_single hentet 25.04.18

Innad blant hit-ene finnes det også et begrep for de låtene som slår an aller best. En slik låt blir ofte omtalt for 'Smash' eller 'Smash-hit', og typisk kunne befinne seg på top 10 av det som blir betraktet som verdens største hitlister eller 'Charts'. Som "Billboard Hot 100 Songs" og The Official U.K. Singles Chart.

Ordliste, korte forklaringer

Swell - et musikalsk element som gjør en crescendo

Filter - et regulerbart lydlig verktøy som kan fjerne visse frekvenser

Unisont - spiller det samme

Stereobilde - hvor lyden kommer fra mellom venstre og høyre

Panorert - flyttet fra midten til en retning i stereobilde

Punchy - trøkk, aggressivt, hardt

Sidechain - en teknikk hvor man bruker en lydkilde til å dempe en annen, vanligvis basstrommen

Hook/Hookline, f.eks en melodi som det er meningen at skal "fange deg", man nynner

lofi, - lav fidelitet, kan høres eldre eller dårligere ut, men gjerne gjort med vilje.

Beat - det percussive groovet.

groove - hvordan trommespillet 'føles',

Leadvokalist - vokalist som synger hovedmelodien

? <https://www.thefreedictionary.com/smash+hit> hentet 25.04.18

2. Vitenskapsteori, litteratur

2.1 Teoretisk perspektiv

Denne undersøkelsen gjennomføres i et hermeneutisk perspektiv. Hermeneutikk var opprinnelig en tolkningslære som blant annet ble anvendt i bibeltolkning, og har i senere tid utvidet for å dekke områder som behøver subjektive tolkninger, som f.eks. kunst.

Forskningen vil derfor i denne undersøkelsen bli styrket av alle mine relevante opplevelser, erfaringer, og tolkninger som jeg kommer fram til. Samtidig, bør det nevnes at det dermed ikke er garantert at alle opplever mine metoder og tolkninger som korrekt.

Det er vanlig innenfor hermeneutikken å ta hensyn til artistens bakgrunn, situasjon og intensjon for arbeidet, for å få et helhetlig perspektiv. Dette kommer jeg ikke til å benytte meg av.

Jeg kommer også til å bruke den hermeneutiske sirkelen i sammenhenger hvor jeg ser at denne er anvendelig. Slik definerer Store Norske Leksikon den hermeneutiske sirkelen:

“Den hermeneutiske sirkel betegner at for å forstå noe som har mening (en tekst, en historie, et bilde, en handling) må vi alltid i fortolkningen av enkelthetene gå ut fra en viss «forhåndsforståelse» av helheten som detaljene hører hjemme i. Den forståelse vi dermed oppnår av delene, virker så tilbake på forståelsen av helheten og så videre.”³

³ Alnes, Jan Harald. (2018) Hentet 23. april 2018 fra <https://snl.no/hermeneutikk>.

2.2 Dopamin

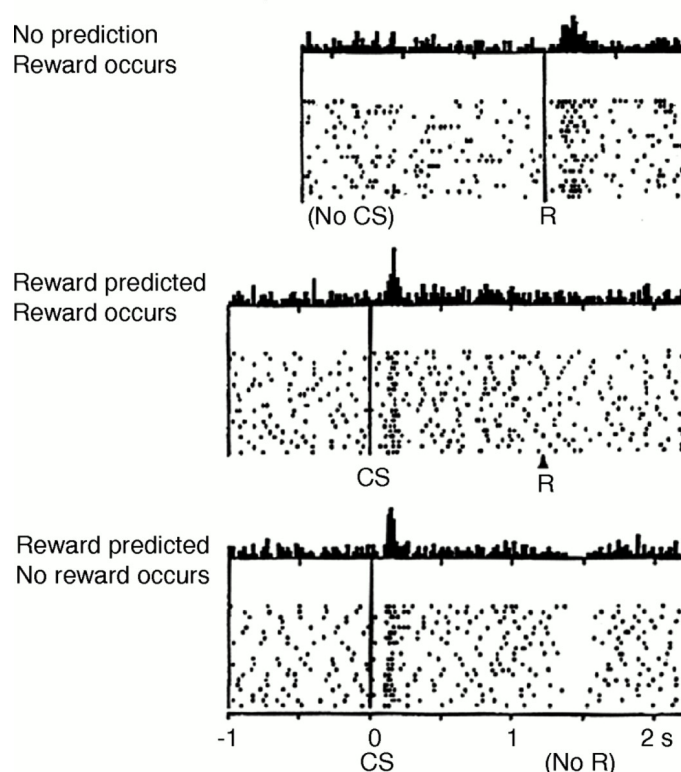
En stor del av undersøkelsen vil bli basert på teorier bak hvordan mennesker lærer, og hvordan utløsningen av stoffet dopamin vil kunne påvirke hjernen ved lytting av musikk.

*“Dopamin er et viktig signalstoff (**transmittersubstans**) ved signaloverføring av impulser mellom nerveceller i hjernen. (...) Dopamin har betydning for kontroll av viljestyrte bevegelser, men er også viktig som «belønningssystem» i hjernen. Både lystbetonte aktiviteter og bruk av rusmidler fører til økt frigjøring av dopamin i visse deler av hjernen.”⁴*

Dette stoffet er altså sentralt i det som omtales som belønningssystemet i hjernen og det er denne delen jeg vil dykke dypere i dette segmentet.

2.2.1 Dopamin og belønning

I mange år har forskere visst at dopamin er en nøkkelingrediens til hvordan dyr lærer og hvordan de klarer å forutse belønninger. (Schultz, Dayan & Montague, 1997)

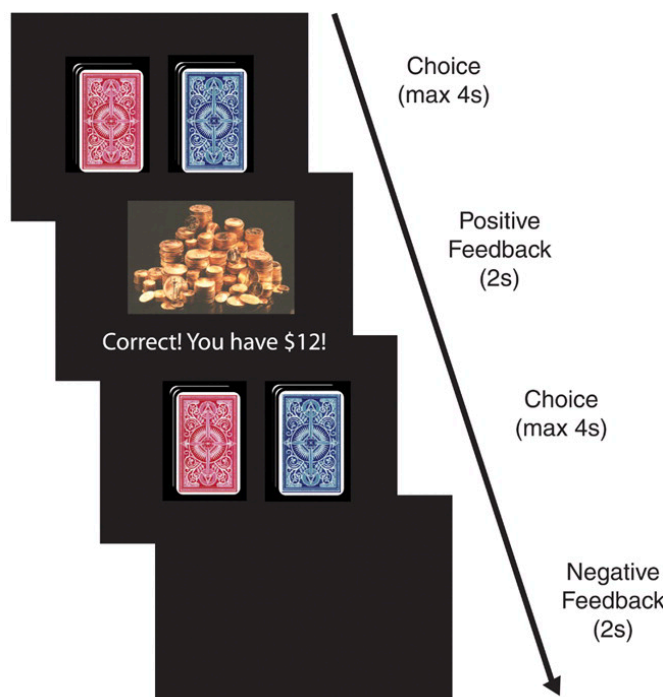


⁴ Dietrichs, Espen. (2017) hentet 4. april 2018 fra <https://sml.snl.no/dopamin>.

I denne figuren ser man målinger som er gjort ved å plante elektroder i hjernen til en rotte. Vi ser her utløsningen av dopamin nevroner i et spesielt hjerneområde og når dopamin nevronene utløser dopamin ved ulike omstendigheter. CS står for *Conditioned, reward predicting, stimuli* eller betingede, belønningsforventende stimuli, og R står for *primary reward* primær-belønningen. Det øverste eksempelet viser hvordan dopaminet blir utløst når rotten ikke forventer en belønning, hvor dopaminet kommer etter belønningen er gitt. Eksempelet i midten demonstrerer nå hvordan rotten har skjønnet at den kan forvente en belønning (CS), hvor dopaminet faktisk blir løst ut ved denne forventingen og ikke ved selve belønningen. Nederst i figuren ser vi derimot hvordan rotten får utløsningen av dopamin selv om den ikke får noen belønning i det hele tatt. Man kan også se at ved fraværet av den forventede belønningen er det også mindre dopamin i omløp.

2.2.2 Dopamin og belønningssystem hos mennesker

I mennesker er det mye vanskeligere å undersøke disse fenomenene med disse metodene fordi man må gjennomgå kompliserte hjerneoperasjoner for å plassere elektrodene i de relevante områdene. Likevel fikk et forskningsteam ledet av Kareem A. Zaghloul i 2009 lov til å utføre en undersøkelse på 10 pasienter med Parkinsons. Disse pasientene skulle allikevel gjennomføre det som blir kalt for *Deep brain stimulation* (DBS), som kreves for å gjøre en slik undersøkelse, og sa seg villig til å bli med på eksperimentet. (Zaghloul et al., 2009)



Pasientene ble presentert for et lærebasert dataspill hvor man skal trekke et kort fra to kortstokker, og få et kort med gevinst. Når man får et kort som gir gevinst, blir man tildelt en virtuell pengesum, og det spilles av en lyd av et kasseapparat, samt at det vises et bilde av en haug med penger. Om man derimot ikke får et gevinstkort, blir det spilt av et "buzz" og det vises bare en svart skjerm. Pasientene blir også informert om at den ene kortstokken inneholder flere gevinstkort, men det blir ikke oppgitt hvilken.

Zaghloul og kollegaene hans fant gjennom dette eksperimentet ut at uventede gevinster, sammenlignet med uventede tap, forårsaket at en eller flere klynger med dopamin-nevroner nær den implanterte elektroden (i området kaldt Substantia Nigra) økte utskyttingsverdiene sine signifikant.

Disse funnene indikererte og gav kritisk støtte for at dopamin også spiller en stor rolle i menneskers fundamentære læresystem.

2.2.3 Dopamin & musikk

I 2011 dokumenterte et forskningsteam ledet av nevrologen Valorie Salimpoor, for første gang, hvordan musikken påvirker oss og hvordan dopamin utløses og påvirker humøret vårt mens vi lytter på musikk (Valorie, Mitchel, Kevin, Alain & Robert, 2011).

Forskningsteamet kom frem til åtte av musikkelskere av 217 frivillige og ba dem velge mellom instrumentale verk som ga dem 'frysninger'. Disse 8 ble valgt da de gjengav mest konsistente frysningmønster etter flere prøverunder. Gjennom bruk av to forskjellige typer medisinske hjerneskaningsteknikker (kalt PET og fMRI) fant teamet ut at dopamin ble utløst i hjerneområdet striatum⁵ ved høy emosjonell opphisselse under lytting til musikk. I tillegg ved fikk de ved fMRI skanning undersøkt tidsforløpet til dopamin utløsningene og fant en stor forskjell i dataene for to områder. Det ene området 'caudate' var mer involvert i forventningsfasen, mens området 'nucleus accumben' ble mer involvert under opplevelsen av høyest emosjonell respons til musikk. Det var også verdt å merke seg at det kom frem at forventning om en abstrakt belønning kan resultere i en dopamin-utløsning i et anatomisk nettverk som er adskilt fra nettverket som er assosiert med selve nytelsen.

Jansen, Jan. (2018) Hentet 23. april 2018 fra <https://sml.snl.no/striatum>.

2.2.4 Forventningsfeil

Et annet perspektiv på dette presenteres av Quentin J.M. Huys, Philippe N. Tobler, Gregor Hasler, Shelly B. Flagel, i volum 211, kapittel 3 av serien “Progress in Brain Research” kalt “Dopmamine” (Diana, Diana, Di Chiara & Spano, 2014, s. 36-37)

En metode for å maksimere belønning avhenger av “modellfri” forventningsfeil. Forventningsfeil er forskjellen mellom det man forventer og hva man får. Se for deg at du bestiller favorittpizzaen din på en restaurant, (med f.eks pepperoni og ananas), men istedenfor får du en mindre ønsket pizza (med f.eks skinke og sjampinjong). Dette ville konstituert en negativ forventningsfeil hvor eventualiteten er verre enn hva man forventet. Dersom kelneren derimot unnskyldte seg og gav deg en pizza du foretrakk like mye som den du bestilte og gav deg to gratis øl i tillegg ville du kanskje oppleve en positiv forventningsfeil, hvor resultatet ble bedre enn forventningen din. Det ville ikke blitt noen forventningsfeil dersom man bare fikk en pizza som du likte like mye som den du bestilte (selv om det ikke er akkurat den samme pizzaen som du bestilte). Disse forventningsfeilene og litt mer komplekse temporale versjoner av dem blir brukt av det modellfrie systemet motivere respons som er optimal til ulike situasjoner.

x

Dette synet gir et fint frempek til de neste teoriene jeg vil diskutere.

2.3 Forventinger og forventningsgrunnlag

Biologien lærer oss at det å forvente og forutse fremtiden er en av menneskenes primære funksjoner. (Hawkins, 2004); (Huron, 2006) Flere forskere mener det er åpenbare overlevelsesfaktorer i å kunne forutse og forvente hva som kommer til å skje, til og med når det forventede utfallet bare er sekunder i fremtiden. Denne egenskapen er også tilstede i dyreriket og det finnes for eksempel flere studier hvor man ser at dyr reagerer raskere ved forventede stimuli. (J. J. Bharucha, Stoeckig & Epstein, 1986); (Bigand & Pineau, 1997); (Margulis & Levine, 2006) Generelt tjener organismer tid til å forberede seg ved å forutse hendelser.

2.3.1 Manuelle forventninger - fantasi/forutsigelse

Det finnes flere måter å forutse fremtiden på. Ved å fantasere kan man blant annet se for seg tenkte scenarioer som enda ikke har hendt (Wilson & Gilbert, 2005). Man har funnet ut at man bruker hukommelsen som en database for å simulere fremtidige scenarioer.

Pasienter som lider av hukommelsestap etter skade i hjerneområdet hippocampus har for eksempel store vanskeligheter for å se for seg scenarioer som en dag på stranden eller en handletur.

2.3.2 Automatiske forventninger - Statistisk læring

Statistisk læring er et fenomen hvor lytteren lærer å forvente sekvenser med lyd gjennom eksponering. Man ser i undersøkelser av dette fenomenet at lytterne forventer de sekvensene man har blitt mest eksponert for mer. (Saffran, Johnson, Aslin & Newport, 1999)

Disse forventningene er begrenset til prospektive heller enn retrospektive relasjoner mellom stimuli. Det vil si at det ikke hjelper å f.eks høre begynnelsen av en låt for å huske slutten på låten som vanligvis er før den i en spilleliste man kjenner. Dette gir mening i et biologisk perspektiv siden målet for forventning er å forberede en organisme for fremtiden.

Dersom forventninger bygger seg opp som følge av vanlig forekommende lydmønstre, så kan man si at det er lytterens lydmiljø som er hovedfaktor for å påvirke forventningene. Fordi lyttere har forskjellige lyttebakgrunner vil forutsigbarheten være subjektiv til lytteren. Samtidig, siden lyttere i en gitt kultur stort sett har blitt eksponert for de samme akustiske miljøene, så vil de sannsynligvis ha lignende forventninger. Disse forutsetningene er med å skape det jeg velger å kalle for forventningsgrunnlag hos en lytter.

2.3.3 Hukommelsen

Psykologer har de siste tiårene blitt mer bevisst på viktigheten av den forutsigende mekanismen til hjernen. I 2004 argumenterte Hawkins og Blakeslee for at forutsigelsene ikke bare er en av tingene som hjernen gjør, men heller hovedtingen. (Hawkins, 2004)

Konseptet av den forutsigende hjernen har transformert mange områder innenfor psykologien, spesielt kjerneforskning innen hukommelse. Det siste århundre har gjerne hukommelsen blitt sett på som et lagersystem lignende på et bibliotek - som et mottak for tidligere hendelser og erfaringer. I senere tiår har derimot forskere anerkjent at formålet med hukommelsen heller må være prospektiv istedenfor retrospektiv. (Huron, 2006)

(J. Bharucha, 1994) Bharucha foreslo at kunnskap om hvordan et musikalsk verk går, er en annen type kunnskap en kunnskapen om hvordan musikk generelt går. Begge typer hukommelser er tilstede når man lytter til musikk. Når man forventer hvordan et verk skal utfolde seg blir forventningene våre informert av den kjennskapen man allerede har til verket, men også med hvordan verket ligner på det musikalske språket. Disse parallelle prosessene forklarer godt det som har blitt referert til som *Wittgenstein's Puzzle* (Dowling, 1986): Hvordan er det mulig at en skuffende kadens fremdeles vil bli oppfattet som skuffende selv om lytteren kjenner verket som betyr at hendelsen er fullt forventet? I forhold til Bharucha sitt perspektiv blir de skjematiske forventningene (hvordan man oppfatter at musikk generelt oppfører seg) fremdeles overrasket, selv om de veridikale forventningene (hvordan man oppfatter at verket oppfører seg) ikke blir overrasket.

2.3.4 Dopamin og forventninger

Dopamin har lenge blitt sett på som hjernens belønningssystem og helt til ganske nylig ble det tenkt at systemet ble brukt til å belønne spesielle resultater. Forskere ser nå derimot på de stimulerende effektene av dopamin som sammenkoblet med 'hvordan vi søker/forventer', i stedet for 'nyttelsen av konsumering' (Panksepp, 1998). For eksempel slik som tidligere med rottene, dopaminet blir sluppet når rotten merker at belønningen nærmer seg (CS). Men når belønningen blir mottatt (R) så avtar dopamin nivåene. Om dopaminsystemet i et dyr blir ødelagt kan dyrene dø av sult, selv når dyret har nok av mat

rundt seg, og selv om det ville likt maten, fordi dyret har mistet motivasjonen til å spise. (Panksepp, 1998)

Det ser altså ut til at dopamin belønner følelsen av å *ville ha* eller *forventning* og ikke konsumering.

2.3.5 Forutsigelseeffekten

David Huron (2006) argumenterer for at et forsøk som ble gjort i 1903 av Max Meyer har blitt mistolket. Dette forsøket viste at lyttere likte et musikalsk verk mer etter de ble mer kjent med det. Gjennom det forrige århundret var det mye forskning som ble gjort som gav støtte til at man generelt foretrekker et kjent stimuli. (man kan se gjennom dette hos (Bornstein & Masters, 1989))

Huron mente derimot at nøyaktige forutsigelser er så essensielt for vår overlevelse at hjernen må ha et system som motiverer for hver korrekte forutsigelse. Dermed mener han at det er hvor forutsigbare stimuliene blir som gjør at man liker de bedre og ikke hvor kjent man er med de.

2.3.6 Meyers Tanker

(L. B. Meyer, 1956) var tidlig ute med å skape interesse for forventning som en kjernekomponent i musikalsk fremkalte følelser. I *'Emotion and meaning in music'* (1956) tok han utgangspunkt i (Dewey, Baldwin & Cattell, 1895) *'conflict theory of emotions'* hvor man tenkte at affekt kom fra hindringen av tendenser. Som et eksempel scenario brukte Meyer en person som lette etter en sigarett i lommen, hvor han kontrasterte reaksjonen til personen som finner sigaretten uten å reagere noe særlig, mot den til personen som ikke finner sigaretten og derfor får en emosjonell reaksjon.

Ved å fokusere videre på forventninger klarte Meyer å utvikle en analytisk modell hvor han unngikk de vanskelighetene som de psykologisk inspirerte analysene hadde. Han brukte en kompetent lytter og analyserte hans reaksjoner på en systematisk måte. Denne

modellen fikk han fra Deweys teorier som mente(oversatt): “om man bruker en lytter som har utviklet et passende reaksjonsmønster til et verk man undersøker, kan man studere strukturen til den affektive responsen til et stykke musikk ved å studere selve musikken... Studie av det affektive innholdet til et verk ... kan bli gjort uten kontinuerlig og eksplisitt referanse til responsen til lytteren eller kritikeren. Altså, subjektivt innhold kan bli diskutert objektivt.”

Når man bruker normer som lyttere har absorbert fra tidligere eksponering fra en relevant stil eller sjanger så vil visse musikalske elementer bli tolket til å implisere andre elementer eller til å produsere tendenser til å fortsette de. Om denne tendensen blir hindret, vil man kunne få affekt. Dette synet tillater for at musikalsk affekt, som tidligere har vært et ekstremt subjektivt fenomen, skal kunne bli undersøkt i relasjon til musikalsk struktur istedenfor idiosynkratiske egenskaper av individuelle lyttere.

I analytisk sammenheng er forventninger oftest nevnt når de blir brutt (Margulis, 2007) I tillegg til affekten som blir utløst via brytninger postulerer Meyer en annen typisk respons. 'Engstelse og angst' (1956, s. 26) er tenkt til å vokse ut fra usikkerhet. Usikkerhet kan forstås som fraværet av klare forventninger (vanligst når man lytter til en sjanger eller stil man ikke kjenner), eller en stimulering av flere, gjensidige eksklusive forventninger (for eksempel en hendelse som vakle mellom flere mulige tolkninger). På denne måten kan forventninger bidra til affekt både når de er brutt og når forventningen ikke blir klart etablert. De vanlige usammenlignbare scenarioet, vil da være et hvor forventninger er klart etablert og forløst. Ifølge Meyers oppfatning vil denne typen musikk være sjelden da komponister generelt er opptatt av å bevege lytterne. De fleste verkene vil inneholde en mix av forløste forventninger og brutte forventninger.

2.3.7 Margulis teori

Elizabeth Hellmuth Margulis (2005) sin teori bygger på Lerdahls forestillinger rundt forholdet mellom tiltrekning og spenning. ((F. Lerdahl, 2001); (F. Lerdahl, & Jackendoff, R., 1983)). Den foreslår at det finnes 3 typer musikalsk spenning som kommer fra spesifikke omstendigheter i en modell om dypt skjematiske melodiske forventninger. Forventninger

som påvirker lytterens opplevelse, men som ikke er direkte tilgjengelige. Modellen produserer kvantitative forutsigelser om forutsigbarheten til tonene til melodier og foreslår et forhold mellom disse forutsigelsene og opplevelsene av musikalsk spenning. Modellen antar at spenning ikke er et enhetlig alt-eller-ingen ting fenomen, men er heller differensiert, og som finnes i flere typer.

Overraskelsesspenning er tenkt til å inntreffe når uforutsigbare hendelser skjer, og registreres fenomenologisk som en opplevelse av intensitet og dynamikk, og motiverer nærmere oppmerksomhet fra lytteren. Benektelsesspenning er tenkt til å inntreffe når en uventet hendelse skjer i stedet for en alternativ høyt forventet og registres fenomenologisk som et inntrykk av intensjonalitet og vilje i musikken.

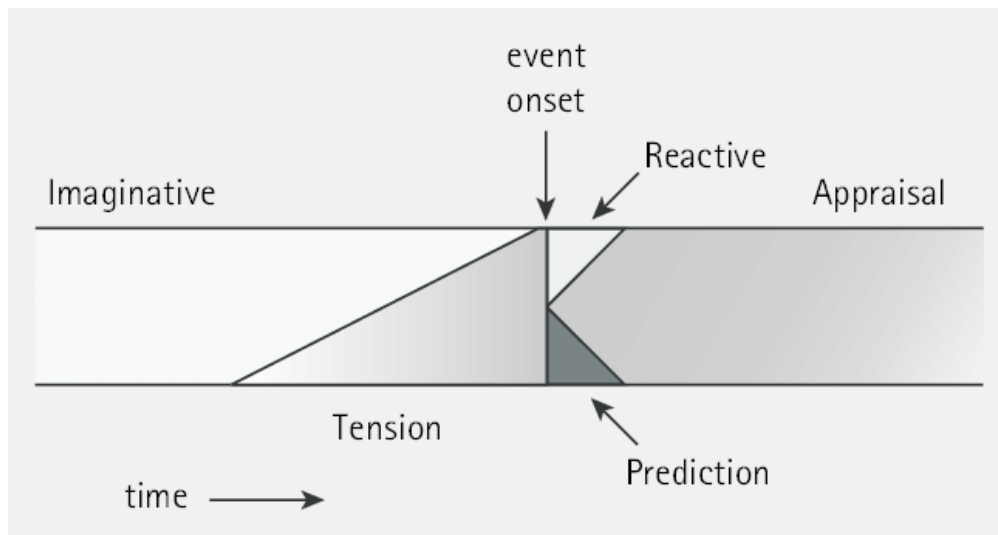
Forventningsspenning er tenkt til å inntreffe når en hendelse genererer en særlig sterk forventning for en påfølgende hendelse, og registreres fenomenologisk som et inntrykk av fremdrift i melodien. Alle disse inntrykkene er flyktende, subtile og utpreget musikalsk, og, denne modellen argumenterer for at, de er konsekvenser av forventningene som er formet dynamisk mens musikken utfolder seg.

2.3.8 Hurons ITPRA teori

Sammenlignet med andre forventningsteorier, legger David Hurons (2006) mer vekt på biologi og kultivering. Han vektlegger de adaptive fordelene ved å forme nøyaktige forventninger, og foreslår at forventningsrelaterte følelser er ment til å 'forsterke nøyaktig forutsigelse, promotere passende forberedning og øke sannsynligheten for fremtidige positive resultater (s. 4) Samtidig legger teorien hans vekt på rollen av det kulturelle miljøet og statistisk lære som kjernen til lytterens forventninger.

Kjernen i Hurons teori er en analyse av tidsforløpet av forventede og uventede hendelser. Han foreslår at responser til fremtidige hendelser kan bli delt inn i 5 komponenter som han navngir '*Imagination(forestilling), Tension(spenning), Prediction(forutsigelse), Reaction(reaksjon) og Appraisal(vurdering)*' (forkortes som ITPRA). De fem komponentene kan bli delt inn i en før-resultats fase og en etter-resultats fase. I før-resultats fasen, kan et individ aktivt *forestille* seg forskjellige resultater og oppleve noen av følelsene som vil bli forventet fra hvert av resultatene. For eksempel kan prosessen hvor en forestiller seg å bli gjenforent med en person man har kjær utløse forventede følelser som kan vise seg som motivasjon til å legge ut på en reise for å møte de. Uavhengig av følelsene fra

forestillingene, kan før-resultats fasen også føre med en spenningskomponent: Når en forventet hendelse nærmer seg, blir tilstandene av opphisselse og spenning finjustert så den etterfølgende oppførselen blir optimalisert. Å forvente å ta i mot en ball krever en annerledes mental og kroppslig tilstand enn å forvente en telefonsamtale, eller å forvente at man skal komme på et ord man har på tungen. Disse forberedelsene er akkompagnert av klare følelser, assosiert med muskelspenning, åndedrett, grubling, etc.



Etter en hendelse har skjedd (etter-resultats fasen), starter tre forskjellige prosesser. Riktigheten av individets forutsigelse blir betraktet (*prediction response - forventningsrespons*). Positive følelser blir utløst dersom forutsigelsen stemmer og negative følelser blir utløst dersom resultatet er overraskende. Hensikten til forventningsresponsen er å respondere på og forsterke nøyaktige forutsigelser. Samtidig genereres det en kjapp og unøyaktig '*reaktiv respons*'. Reaktive responser (slik som skremmereflexen) er defensive av natur. Disse korte responsene pleier å anta et 'I verste fall-scenario', for å så (som oftest) bli avfeid som en overreaksjon så fort man innser det. Til slutt får man vurderingsresponsen som representerer en mer avslappet betraktning av situasjonen og inkorporerer komplekse sosiale og situasjonelle faktorer.

Huron foreslår at for enhver gitt lydhendelse (som anslaget av en akkord), får lytterens generelle følelsetilstand en dynamisk miks av følelser generert av forestillings-, spennings-, forutsigelses-, reaksjons og vurderings-responsene. Disse responsene kan alle være positivt veid opp, eller de kan være negativt veid opp. De fleste hendelsene involverer derimot en kompleks mix av positive og negative veide responser.

Jeg har valgt å ta i bruk denne teorien i mine analyser da jeg mener den reflekterer mitt eget syn på hvordan man 'lærer' en låt mens man lytter.

2.4 Kreativitet

Når vi snakker om utvikling i et felt, ikke minst i musikken, er det naturlig å redegjøre for hva man legger i ordet og hvor denne utviklingen oppstår. I musikalsk sammenheng faller det veldig naturlig å betegne denne utviklingen for kreativitet, men det er ikke fjernt å bruke innovasjon som synonym i denne sammenhengen.

(Csikszentmihalyi, 1996) Mihaly hevder at kreativitet ikke kan bli forstått ved å bare se på folkene som ser ut til å skape den. Kreative ideer trenger et mottakende publikum som tar imot og implementerer dem. Uten betraktninger av kompetente utenforstående, kan vi ikke bestemme om påstandene til en kreativ person er gyldige eller ikke.

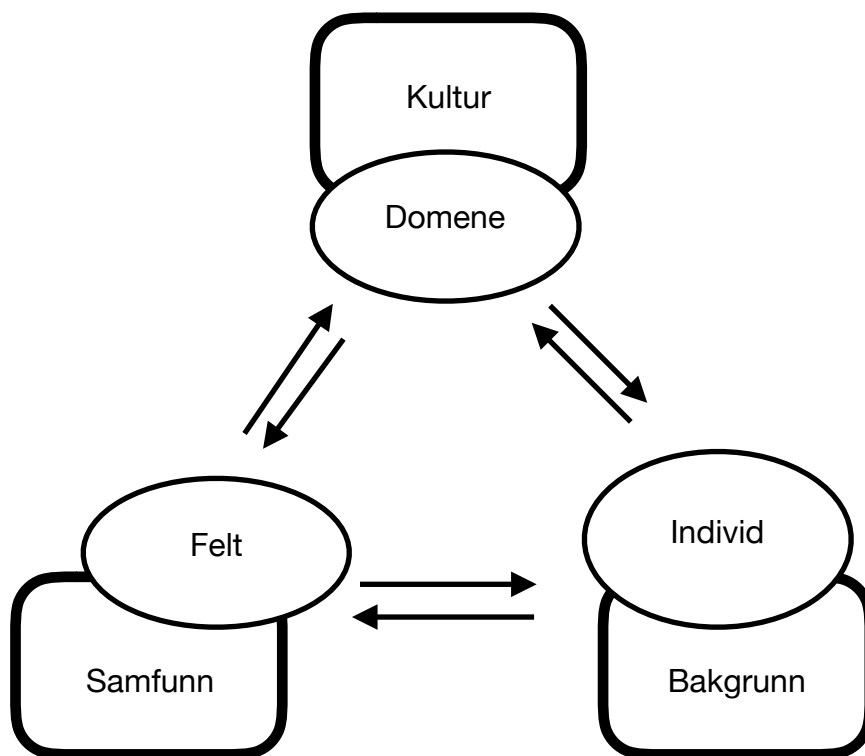
Kreativitet er et resultat av samspillet mellom et system som består av tre elementer: En kultur med tilhørende symbolske regler, en person som skaper en nyhet i det symbolske domenet, og et felt av eksperter som kan gjenkjenne og validere innovasjonen.

Den første gruppen her er det vi kaller for domene som tilfører de symbolske reglene reglene og prosedyrene innenfor kulturen.

Den andre komponenten av kreativitet er feltet, og inkluderer alle individene som oppfører seg som dørvakter til domenet. De bestemmer om en ny ide eller et nytt produkt kan bli akseptert. I visuell kunst, kan man for eksempel si at feltet består av kunstlærere, museumskuratorer, samlere av kunst, kritikere og administratorer av stiftelser og statlige organ som opererer med kultur. Disse vokterne av domenet bestemmer hvilke nye kunstverk som blir anerkjent, bevart og husket.

Den tredje komponenten er individet, som bruker de symbolske reglene fra domenet, og presenterer en ny ide eller ser et nytt mønster i kontekst av sin bakgrunn. Han eller hennes tanker eller handlinger forandrer et domene eller etablerer et nytt domene.

Mengden av kreativitet på et gitt sted ved et gitt tidspunkt avhenger ikke bare av mengden individuell kreativitet. Det avhenger like mye av hvor godt tilpasset det respektive domenet og feltet er til å gjenkjenne og spre nye ideer.



2.5 Soundanalyse

Soundanalysen tar utgangspunkt i analysemodellen publisert i boken *“Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock”* (1993) til populærmusikkkforskeren Allan F. Moore. Videre er Moores ideer videretolket av Tor Dybo i “En drøfting analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet”, *Musikklidenskapelig årbok* (2002), og jeg anvender disse teknikkene for å samle inn mine data.

Moore brukte i 1993 sine modeller til å analysere og beskrive rock, og nærliggende stiler. Jeg kommer ikke til å gå inn på teorien som han la til grunne for sine ideer, for å beholde en oversiktlig teoretisk struktur mellom arbeidet mitt og Moores. Det vil også forekomme egne tolkninger av modellene til Moore, men dette vil bli begrunnet og berettet for.

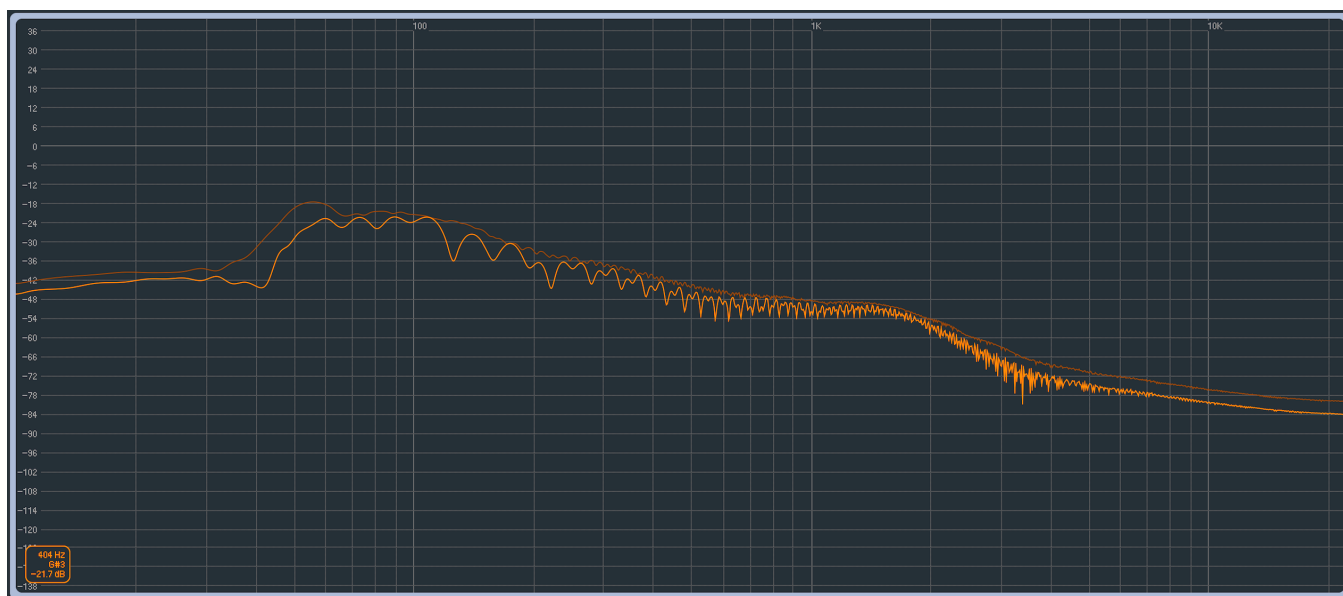
3. Metode

3.1 Den soundanalytiske metoden

Modellen til Moore går ut på å dele opp musikken i 4 sjikt, som hver har sine plasser i lydbildet, eller soundet. Jeg velger å inkludere mine anmodninger om hvor disse passer inn i et spektralt perspektiv og kommer til å rette hvert sjikt inn i et typisk pop-sound for å kunne konkretisere nærmere. Jeg definerer også mine grenser i frekvensspekteret utifra hva jeg vet om de forskjellige rollene som tar plass i sjiktene.

Frekvensspekter brukes for å kunne plassere lyder visuelt, og få oversikt over hvor lyden strekker seg(frekvens) og hvor høyt den spiller over hele spekteret(amplitude).

Nedenfor vises en spektralanalysen av en basstromme.



1. sjikt er det perkusive laget, hvor de rytmiske elementene blir plassert. Disse har, som regel, ikke noen tradisjonell tonal betydning. Instrumentene som blir plassert her kan rasjonelt sett plasseres hvor som helst i frekvensspekteret, (20hz - 20khz) men i pop-sammenheng finner man ofte en eller annen form for trommesett. De aller vanligste elementene vil kunne være basstromme, skarp tromme, og cymbaler/hihat. Hver av disse vil typisk kunne deles opp i minst tre seksjoner igjen: Bunn, mid og topp. Disse seksjonene i de rytmiske elementene er ofte med å definerer soundet til en poplåt.

Eksempel: Basstromme

Bunnen til en basstromme eksisterer oftest mellom 30hz og 100hz, der 30hz vil være nokså lavt og 100hz nokså høyt. Denne seksjonen av frekvensspekteret til trommen tilbringer soundet slagkraft dersom det gjennomføres på riktig måte. Disse frekvensene resonerer i kroppene våre og oppleves av mange som noe av det essensielle til å kunne danse til musikken. Hiphop-basstrommer eksisterer av og til med nesten bare denne seksjonen frekvenser. Toppen til en basstromme vil ofte bestå av en lys tikkende lyd som beskrives som "attacket" til basstrommen. *Attack*-begrepet brukes for å beskrive det første man hører av en lyd. Den tikkende lyden vil ofte befinne seg i frekvensområdet fra 1khz til 6 khz, ofte avhengig av sjanger.

Housemusikken har de siste årene gjort et kraftig opptrapp inn i popverdenen, og er kjent for å ha "tunge" basstrommer som slår an høyt ned i 50-70hz spekteret, sammen med et hardt klikk i 1-2khz-området. Mange mener at denne ene trommen er det aller viktigste for at Housesoundet skal låte bra. Mid området i trommen strekker seg imellom disse seksjonene fra 100hz til 1khz og er hjemmet til det mange kaller for fylldigheten i en basstromme. Dette området forandrer seg helt etter hvilken basstromme som blir brukt og kan inneha mange egenskaper. mange mener at denne delen av basstrommen også kan by på store problemer for resten av arrangementet dersom det ikke sitter skikkelig i produksjonen. Man kan i denne situasjonen høre at trommen "gjørmer" opp låten.

2. sjikt er hjemmet til bassen i pop-produksjoner. Så lenge instrumentet som brukes spiller toner som for eksempel definerer en toneart eller en melodi regnes dette som 2. sjikt. Det kan bestå av for eksempel. elbass, kontrabass eller ulike former for synthbasser. I noen sjangrer kan basstrommen fra 1.sjikt gli over i 2. sjikt ved at man ikke benytter seg av noe bass instrument. I disse tilfeller har basstrommen ofte en tonal hale som fungerer som en drone for arrangementet samtidig som den fortsatt innehar sin rytmiske funksjon. Et slags rytmisk *orgelpunkt*. 2.sjiktet kan typisk bestå av frekvenser som strekker seg helt ned til 20hz og opp til 250hz, men det er ikke uvanlig at disse elementene tilføyer et overtonespekter som strekker seg mye høyere enn det.

3. sjikt tales om de lyse melodiene i arrangementet. Leadvokalister havner alltid her, i pop-sammenheng. Jeg velger også å plassere ting som beveger seg rytmisk parallelt med melodien som del av 3. sjikt, slik at for eksempel en 2. stemme som skygger melodien blir omtalt sammen med hovedstemmen. I frekvensspektrummet finnes stemmen til melodien vanligvis med mellom 140hz og 20khz avhengig av instrumentet eller vokalisten(e).
4. Sjikt er det harmoniske limet mellom 2. og 3. sjikt. Her sitter resten av arrangementet, som i denne sammenheng gjerne er akkordinstrumenter, blåserekker, strykeorkester, eller synthlinjer. dette sjiktet plasserer jeg mellom 200hz og 16khz. Denne gruppen fyller ofte igjen det åpne rommet mellom 200hz og 1khz. Igjen er dette avhengig av hvilket instrument som fyller rollen.

3.2 Fremgangsmåte i soundanalysen

Jeg går frem ved å lytte på de ulike lydbildene og plasserer karakteristikken i lydene. Dette gjør jeg ved å lytte til hvilke instrument som spiller, hvor de velger å spille, hvilken form dette gjøres i, hvilke rytmer som er sentrale for soundet, hvordan melodien blir fremført, og hvilken groove som skapes av det perkusive. Jeg trekker også inn musikalske elementer som tempo, toneart og taktart. Viktigst av alt er å høre på det helhetlige lydbildet og å få med seg den musikalske opplevelsen.

3.3 Låtvalg og øvrig fremgangsmåte

Formålet med oppgaven er å bruke den soundanalytiske metoden til å komme frem til hvordan "sound" i popmusikken utvikler seg. Det er derfor naturlig å velge en låt som objektivt kan sies å ha vært nyskapende i sin samtid, og som i tillegg fikk stor internasjonal suksess og dekning. Låter med disse egenskapene anser jeg som å ha skapt en ny trend innad popmusikken og de har et attraktivt sound som mange produsenter ville etterligne. Jeg ønsker også å bruke egne erfaringer og opplevelser til å definere min egen mening på hvilke elementer i musikken som er essensielle i soundet. Før jeg går igang med analysene vil jeg dele mine egne teorier og tanker og etablere en modell for hvordan jeg tror de teoretiske perspektivene og empiriske funnene jeg har presentert kan høre sammen med dagens popmusikk.

4 Oppdagelsesmodellen og hvorfor man liker ny musikk

Mihaly mener at når kreativitet oppstår så er det ikke bare avhengig av individet som er kreativt, men det handler også om hvor vidt domenet og feltet er til å ta imot og spre ideene. I popmusikkbransjen vil artisten eller produsenten være det kreative individet, mens publikum, andre produsenter/artister og resten av bransjen vil alle være i feltet. Domenet vil være vår kollektive forståelse på hva som er vestlig popmusikk.

Basert på de teoretiske perspektivene som er delt i løpet av denne oppgaven vil jeg nå presentere mine tanker på hvordan de kan henge sammen med lytterens opplevelse av å oppdage en låt som man ikke har hørt enda. Da spesielt låter som nettopp er sluppet. Her bruker jeg mine egne erfaringer til å presentere hvordan jeg tror det teoretiske materialet fungerer i praksis og antagelser om hvordan de interagerer med hverandre.

4.1 Retorikkens fremtog i popsoundet

Jeg oppfatter at måten dagens poplåters sound ofte er laget på er på flere måter relatert til retorikken og retoriske teknikker. Her må jeg presisere at det i utgangspunktet ikke er tekstene i låtene jeg referer til, men det er tenkelig at det kan forekomme her også, jeg kommer derimot ikke til å lage noen modeller for hvordan retorikken forekommer i sangenes lyrikk.

I den klassiske retorikken har vi tre hovedbegreper (Ethos, Pathos og Logos) vi bruker, som kan være greit å berette for (M. Meyer, 2012):

Ethos: er tenkt til å vektlegge troverdigheten til taleren

Pathos: vil man prøve å spille på tilhørerens følelser

Logos: vil man prøve å overbevise med å spille på fornuften til tilhøreren

Disse begrepene ble først utviklet Aristoteles som en lære av hvordan man for eksempel skal kunne overbevise noen om et poeng man har. Jeg argumenterer for at disse begrepene kan anvendes i musikken og er tilstede spesielt når ukjente artister prøver å

lage musikk for massene. Jeg vil derfor prøve å inkorporere retorikken i modellen min og prøve å forsvare hvordan soundet kan ha et retorisk perspektiv.

4.2 Hvordan lytter vi på ny musikk?

Jeg påstår at vi har andre forutsetninger når vi slipper ny musikk enn før digitaliseringen av distribusjonsmarkedet. Man ser at bransjen har beveget seg mot single-formatet, spesielt med ferske, ukjente artister. Album blir nå sluppet hovedsakelig av allerede etablerte artister og det er desidert færre album som blir sluppet nå, etter digitaliseringen. Når ukjente pop-artister slipper en single har de blant annet gjerne som mål å havne inn på en av de mest populære spillelistene som f.eks. ved skrivende stund kan være listen 'New Music Friday'⁶ eller lignende i streamingtjenester som for eksempel Spotify. I streamingtjenester har man nå en overveldende mulighet til å velge akkurat hvilke låter man vil høre til enhver tid fra de massive bibliotekene tjenestene disponerer. Dette skaper store utfordringer i forhold til disponeringen av informasjon i ny musikk. Tanken er at man risikerer rett og slett at lytteren hopper over låten dersom man bryter med lytterens umiddelbare forventninger for snart. På den andre siden vil lytteren også ofte hoppe over låten dersom man ikke fanger oppmerksomheten. Man vil typisk prøve å holde oppmerksomheten til lytteren nok til at de hører helt frem til 'refrenget' i låten, for å så prøve å skille seg ut fra massene ved å gjøre noe man kanskje ikke forventer.

4.3 Oppdagelsesmodellen

Jeg har kommet frem til en del parametre som jeg tror er viktige når en tilhører lytter til en poplåt som han ikke kjenner, og har her laget en modell for å illustrere disse funnene og også hvordan disse parametrene oppfører seg over tid.

I denne standardmodellen har jeg satt ulike kategorier som jeg bør spesifisere nærmere hvordan jeg anvender.

⁶ <https://genius.com/Spotify-new-music-friday-1-5-18-lyrics>

TID	Vers	(Prechorus)	Refreng	Vers 2	Prechorus	Refreng 2
Formål	Trygg	Trygg - >	Modig	Overbevis	Forventning	Etablering/forsterking
Retorisk	Ethos	Ethos	Pathos	Logos	L->Pathos	Pathos
Forventning	Grunnlag	Forutsigelse	Negativ	Inkorporering	Forutsigelse	Positiv
Dopamin	Små		Utløsning		Utløsning	avtar
ITPRA	I	IT	PRA	I	IT	PRA

Først og fremst vil de loddrette kolonnene være status i tid og beskrive de ulike delene i en standardformatert poplåt. Svakheten i dette aspektet av denne modellen er at det finnes utrolig mange forskjellige variasjoner over hvordan man først og fremst definerer de forskjellige delene, men også over hvor lenge de varer og i noen sammenhenger hvilke rekkefølger de kommer i. Jeg har ikke inkludert andre "standarddeler" som, 'Bridge', 'Mid 8', og 'mellomspill', da det er her det nok er mest variasjon, og hensikten med modellen er å konstruere en generell oversikt over kjernestrukturen på de fleste poplåter. Med prechorus bruker jeg det engelske begrepet på det som ville bli direkte oversatt som førrefreng. Dette er grunnet i at jeg opplever at bruken av det engelske uttrykket også er mest anvendt når man snakker i norsk sammenheng. Man kan også se her at jeg har satt første prechorus i parenteser, dette er da jeg opplever at det første prechoruset ofte blir sløffet eller kanskje ikke har alltid har noen veldig stor betydning i sammenheng med disse parameterene, men det er altså nevnt for å evt. sette 2. Prechorus i kontekst.

Formål; Ved bruken av ordet formål i modellen ønsker jeg å fremstille en generell tankegang på hvilke hensikter artisten eller produsenten har med de forskjellige delene. Her bruker jeg ordene *Trygg*, *Modig*, *Overbevis*, *Forventning*, *Etablering/forsterking*, som jeg vil forklare dypere.

Trygg vil være når man prøver å møte forventningene til lytteren over en ny pop låt på best mulig måte. Her gjør man for eksempel ikke noen valg som lytteren vil reagere så sterkt på at de ikke klarer å prosessere det sammen med det de oppfatter som popmusikk. Denne fasen har som hovedoppgave å etablere toneart, harmonisk språk, tempo og kanskje rytmiske motiv, denne delen minner om *ethos* fra retorikken, da den baserer seg på å skape troverdighet hos lytteren.

Modig Dette partiet er stedet man vil prøve å overraske lytterens forventninger. Man har nå latt lytteren gjøre seg kjent med låtens grunnleggende parametere over en god periode og man vil forsøke å 'hook'e lytteren med å gjøre f.eks. en kreativ tvist på forventningsgrunnlaget til lytteren. Jeg finner dette partiet nærmest *Pathos* fra retorikken, da det skal engasjere lytterens følelser.

Overbevise, Etter man har brutt med lytterens forventninger har man som formål å sette sammen *troverdigheten* sin med *modigheten*. Dette betyr i praksis at om en har utfordret lytterens forventningsgrunnlag skal man her overbevise om at det kontroversielle materialet man har blitt presentert med kan prosesseres sammen med materialet som kom før man gjorde dette inngrepet. Her kan man argumentere for at dette minner om logos da det er fornuften til lytteren som blir angrepet på dette stadiet.

Forventning, etter lytteren har skapt seg en ny forståelse over hvordan låten kommer til å gå, ved å lykkes med å presentere to deler som man ikke hadde forventet sammen før, kommer det nye forventninger. Nå er forventningene at man skal bli overrasket på nytt igjen, her er det snakk om at man blir skjematisk overrasket, i motsetning til veridikalt. David Huron (2006) argumenterer for at dersom forventningen er positiv får man også en belønning, men den er kanskje ikke dopaminrelatert. Han argumenterer for at siden det å gjøre nøyaktige forventninger er så viktig for menneskelig overlevelse er det system på plass som motiverer oss til å få til dette.

Etablering/forsterkning Her vil man repetere det kontroversielle materialet og repetere det så mye som mulig for å understreke at denne nye informasjonen nå er satt sammen med det den står i kontrast til. Denne fasen vil typisk inneholde sideinformasjon og flere detaljer som forsterker troverdigheten til helheten.

Etter å presentert formålsbetegnelse vil jeg nå fokusere på de forskjellige delene og forklare nærmere hvordan elementene henger sammen.

4.3.1 Vers

I denne modellen er altså det første partiet sin hensikt egentlig bare å holde lytteren interessert nok til å lytte videre før man presenterer de store endringene. Jeg mener også

at når man skal komme med en kontroversiell bit med informasjon, må man ha bygget opp troverdighet på forhånd slik at den ikke umiddelbart blir utfordret av tilhøreren når den kommer. Man vil gi lytteren trygghet, i denne delen. Utifra hvordan man presenterer

TID	Vers	(Prechorus)	Refreng	Vers 2	Prechorus	Refreng 2
Formål	Trygg	Trygg - >	Modig	Overbevis	Forventning	Etablering/forsterking
Retorisk	Ethos	Ethos	Pathos	Logos	L->Pathos	Pathos
Forventning	Grunnlag	Forutsigelse	Negativ	Inkorporering	Forutsigelse	Positiv
Dopamin	Små		Utløsning		Utløsning	avtar
ITPRA	I	IT	PRA	I	IT	PRA

ting som for eksempel instrumentering og sound, vil man i dette partiet også skape et forventningsgrunnlag for hva som følges etterpå, dette forventningsgrunnlaget er på dette planet satt sammen av de skjematiske forventningene, altså forventningene til hvordan musikk generelt oppfører seg.

I Hurons ITPRA modell er dette i før-resultats fasen og man vil i denne delen befinne seg i forestillingsfasen (I). Dette innebærer at man forestiller seg hva man kan forvente videre i låten og hvordan det evt. kommer til å låte.

En av mine tanker er at disse skjematiske forventningene ikke bare er satt sammen av musikalske parametre, som for eksempel *toneart*, *tempo*, *akkordprogresjon* og *melodi*, men også av et *aural biografisk* bibliotek. Dette biblioteket er det som inneholder alle forventningene om hvordan lyder hører sammen f.eks. med de fysiske instrumentene som typisk lager de, og hvilke aurale sammenhenger disse lydene typisk oppstår i. Dette biblioteket er i bruk hele tiden gjennom livene våres og samler opp informasjon så en lettere kan gjenkjenne alt fra forskjellig fuglekviser til mer overlevelsesbasert informasjon som trussel tilknyttede lyder.

Jeg gjør selvsagt ingen medisinske undersøkelser for å bevise mine teorier rundt hvordan dopamin blir utløst i hjernen i de forskjellige delene, men jeg velger å dele mine tanker av hvordan jeg ser for meg at dette systemet fungerer i praksis på grunnlag av de teoretiske synene jeg har presentert. I et typisk vers ser jeg for meg at man har små

svingninger i dopamin nivåer i hjerneområdet 'caudate' slik som fMRI resultatene til V. Salimpoor(2011) viste at de gjorde i forbindelse med forventninger.

4.3.2 Prechorus

I prechorus har jeg som nevnt plassert parenteser rundt da denne delen i mange sammenhenger enten blir sløffet eller ikke tilfører mye forandringer i de nevnte parameterene. Når den derimot er tilstede oppfatter jeg at den har som formål å legge et frempek til refrenget, det kan tenkes at dette er for å minske kontrasten mellom vers og refreng dersom for eksempel refrenget tar voldsomme steg dynamisk enten det er opp eller ned. Denne delen kan også da en få en funksjon for å bygge mer spenning som skal slippes løs ved refrenget. I noen sammenhenger vil denne delen få andre navn: I populær "electronic dance music" (EDM) vil delen gjerne få navnet "build up" hvor det til og med ligger i navnet at den har som formål å bygge spenning.

TID	Vers	(Prechorus)	Refreng	Vers 2	Prechorus	Refreng 2
Formål	Trygg	Trygg - >	Modig	Overbevis	Forventning	Etablering/forsterking
Retorisk	Ethos	Ethos	Pathos	Logos	L->Pathos	Pathos
Forventning	Grunnlag	Forutsigelse	Negativ	Inkorporering	Forutsigelse	Positiv
Dopamin	Små		Utløsning		Utløsning	avtar
ITPRA	I	IT	PRA	I	IT	PRA

Når man legger merke til at spenningen begynner å bygge seg, vil man befinne seg i spenningsfasen (T). Denne fasen innebærer ifølge Huron at man kan bli opphisset, føle seg spent og kroppen vil prøve å forberede seg, enten bevisst eller ubevisst, mot å ta imot de mulige utfallene fra det man forventer.

4.3.3 Refreng

Denne delen er der hvor man vil prøve å "hook'e" lytteren. Denne delen utgjør på mange måter kjernen i låten, og dette partiet er det man argumenterer for at flest skal huske etter

at låten er endt. Jeg har allerede definert hvordan formålet med denne delen er å utfordre lytteren til å måtte prosessere et mønster som ikke nødvendigvis var selvsagt i forkant av

TID	Vers	(Prechorus)	Refreng	Vers 2	Prechorus	Refreng 2
Formål	Trygg	Trygg - >	Modig	Overbevise	Forventning	Etablering/forsterking
Retorisk	Ethos	Ethos	Pathos	Logos	L->Pathos	Pathos
Forventning	Grunnlag	Forutsigelse	Negativ	Inkorporering	Forutsigelse	Positiv
Dopamin	Små		Utløsning		Utløsning	avtar
ITPRA	I	IT	PRA	I	IT	PRA

refrengtet.

Dette segmentet er det som har størst emosjonell respons i låten. Dette er grunnen til at jeg knytter pathos til refrengtet. Med denne vinklingen er målet at lytteren knytter følelser til låten i refrengtet.

Modellen tilsier også her at man har gitt lytteren et negativ resultat i forhold til prediksjonen, utfordringen her er å tørre å bryte med forventningene til lytteren, men samtidig ikke bryte så mye at det fremmedgjør.

Ut i fra ITPRA modellen er vi nå i grupperingen som blir kalt for etter-resultats fasen. I denne fasen oppstår tre forskjellige responser (PRA) som man vil forsøke å prosessere.

Forventnings responsen (P) setter igang en snar vurdering om man har gjort en nøyaktig forutsigelse. Etter Hurons modell vil man her få utløst negative følelser om det ble gjort en forventningsfeil. Dette mener jeg ikke alltid stemmer, selv om man blir overrasket kan overraskelsen i seg selv være positiv, derav vil jeg nevne teoriene rundt forventningsfeil til Diana Marco. Dersom man får noe man opplever som bedre enn det man forventet vil man få en belønning. Om dette blir gjennomført bra nok vil lytteren få en dopamin utløsning ved belønningen siden det ikke var noe stimuli som gav forventning for at man kom til å få denne belønningen.

Så har vi den *reaktive responsen*(R), denne responsen tror jeg er vanskelig å spekulere på hvordan vil være uten å knytte den opp mot en låt og analysere det som skjer. Tanken er at man får refleks aktig respons hvor hjernen kjapt vil prøve å dekode hvordan den skal reagere.

Den tredje responsen er *vurderingsresponsen*. I løpet av resten av refrenget vil man nå vurdere om man egentlig liker utfallet av hendelsen og betrakte informasjonen i man har blitt presentert med.

4.3.4 Vers 2

Når vi kommer til vers 2 er formålet og overbevise om at de to delene er passer sammen i samme låt. Kontrasten mellom slutten av refrenget og verset kan fort bli for stor til at man føler at helheten henger sammen. Derfor gjøres det ofte logiske grep hvor man endrer vers-soundet til å passe bedre inn i sammenheng med refrenget. Det man også kan gjøre er å bearbeide siste del av refrenget til å lede mer mot verset. Det er dette jeg vil argumentere for at minner om retorikkens Logos. Her vil jeg si at man ikke direkte appellerer til fornuften til lytteren, men man gir heller lytteren tid til å prosessere den nye verdensordenen.

TID	Vers	(Prechorus)	Refreng	Vers 2	Prechorus	Refreng 2
Formål	Trygg	Trygg - >	Modig	Overbevise	Forventning	Etablering/forsterking
Retorisk	Ethos	Ethos	Pathos	Logos	L->Pathos	Pathos
Forventning	Grunnlag	Forutsigelse	Negativ	Inkorporering	Forutsigelse	Positiv
Dopamin	Små		Utløsning		Utløsning	avtar
ITPRA	I	IT	PRA	I	IT	PRA

Under denne delen vil man begynne å sette ting i system i lys av informasjonen som har blitt presentert tidligere i låten. Her kan man også dra frem den hermeneutiske sirkelen. De forskjellige delene virker nå inn på forståelsen av helheten. Samtidig så begynner man å inkorporere denne informasjonen i forventningsgrunnlaget. Man er nå tilbake igjen i forestillings fasen(I) og vil begynne se for seg hvordan låten oppfører seg videre.

4.3.5 Prechorus 2

Før andre refreng vil vi i mange låter også møte på et prechorus. Hvordan dette partiet er lagt opp avhenger veldig om det var et prechorus i første parti. Dersom det var et prechorus er formålet med det andre å innføre forventning og spenning rundt at man

TID	Vers	(Prechorus)	Refreng	Vers 2	Prechorus	Refreng 2
Formål	Trygg	Trygg - >	Modig	Overbevis	Forventning	Etablering/forsterking
Retorisk	Ethos	Ethos	Pathos	Logos	L->Pathos	Pathos
Forventning	Grunnlag	Forutsigelse	Negativ	Inkorporering	Forutsigelse	Positiv
Dopamin	Små		Utløsning		Utløsning	avtar
ITPRA	I	IT	PRA	I	IT	PRA

nærmer seg refrenget. Dette skjer spesielt når man har hørt første prechorus siden dette blir tolket av hjernen som et betinget belønningsforventende stimuli(CS).

Ved bruk av prechorus på denne måten er det den veridikale forventningen som blir vekket til live og som tilbyr CS. Dette fører til at man får en utløsning av dopamin fordi man forventer en belønning. I retorikken ser jeg for meg at dette partiet kan gå fra å gi logisk og systematisk styrke til å bygge seg opp følelser, da vi nærmer oss refrenget. Derfor mener jeg man kan assosiere dette partiet med en overgang fra Logos til Pathos.

Vi er nå i det samme stadiet som vi var på ITPRA modellen på første prechorus. Vi lager oss forutsigelser (I), og kjenner samtidig at spenningen øker inn mot hendelsen vi har i vente.

4.3.6 Refreng 2

Vi er nå kommet til den siste komponenten i modellen.

Formål Det andre refrenget har som formål å forsterke og etablere låten ferdig som et helhetlig uttrykk.

Retorisk holder vi oss til Pathos fremdeles og forsøker å forsterke følelsene også.

Den hermeneutiske sirkelen vil nå nærme seg enden da vi forstår alle delene som utgjør hovedparten av låten. Før refrenget kommer har forventningsgrunnlaget nå inkorporert hvordan refrenget låter og man vil dermed få et positivt resultat på forventningen. Ofte kjøres refrenget enda en gang eller varierer med bruk av “mid-8” eller “Bridge” som gjør at man kan gå tilbake til refrenget igjen for å forsterke/etablere dette ytterligere. Siden jeg føler disse delene er de mest essensielle vil jeg som nevnt ikke inkludere flere deler i denne modellpresentasjonen, men er åpen for at man både kan legge inn flere deler og stokke om på komponentene som allerede er inkorporert i modellen.

TID	Vers	(Prechorus)	Refreng	Vers 2	Prechorus	Refreng 2
Formål	Trygg	Trygg - >	Modig	Overbevis	Forventning	Etablering/forsterking
Retorisk	Ethos	Ethos	Pathos	Logos	L->Pathos	Pathos
Forventning	Grunnlag	Forutsigelse	Negativ	Inkorporering	Forutsigelse	Positiv
Dopamin	Små		Utløsning		Utløsning	avtar
ITPRA	I	IT	PRA	I	IT	PRA

5 Analyse - “Mine” av Bazzi

5.1 Valg av låt og bakgrunn

Når det kom til å velge en låt for soundanalysen falt valget på låten “Mine” av den amerikanske artisten Bazzi. Dette er helt tydelig en låt som har fått Bazzi til å slå igjennom internasjonalt. Låten kom ut 12. Oktober 2017 og har siden da opparbeidet over 255 millioner streams på strømmetjenesten Spotify (I skrivende stund). Han har tidligere sluppet et par singler som har nådd middels suksess, men ikke noe i nærheten av hva smash-hit'en som ‘Mine’ har blitt. Ved å bruke denne låten kan jeg også finne ut om den passer inn i “opdagelses modellen”. Dette blir spesielt interessant da han for det internasjonale markedet var en relativt ukjent artist når denne låten begynte å sirkulere. 3. Februar 2018 kom den inn på Billboard hot 100 songs og har siden da nådd helt opp på 11. plass på listen, i skrivende stund er den gått ned til 14. plass. Låten nådde også 5.plass på VG-lista.

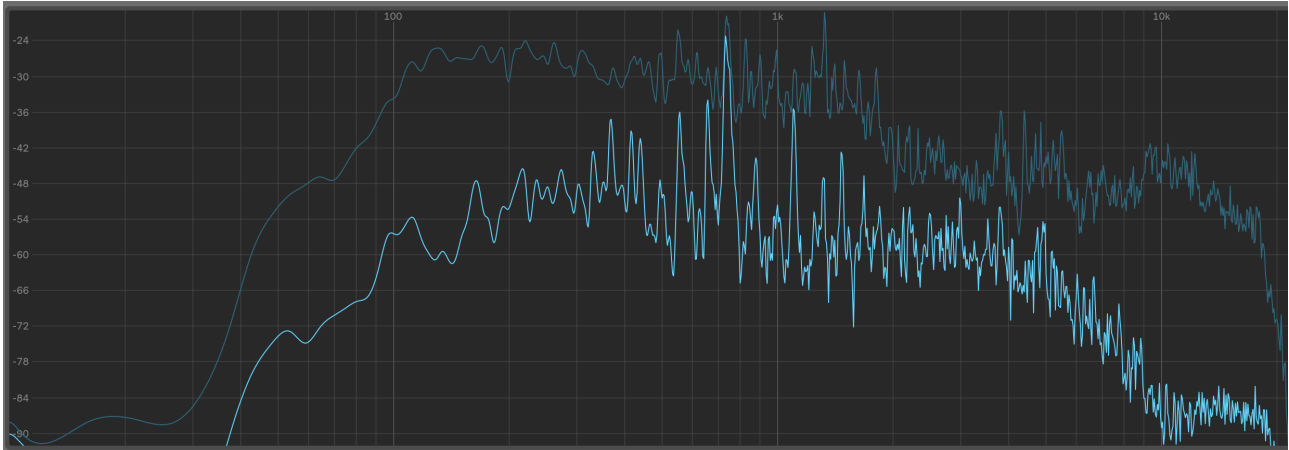
5.2 Soundanalyse

Form Intro, A - B - A - C - B **Taktart** 4/4 **Tempo** 143bpm/71.50bpm. **Toneart** E-Dur

Introen begynner med at vi får introdusert 1. og 3. sjikt og 4. sjikt. Vi blir presentert en besetning bestående av trommer, fløyte, en harpe og det som for meg høres ut som en mellotron i bakgrunnen. Det kommer så litt karismatisk prating av Bazzi og bakgrunnsdetaljer som høres ut som vokaler som henger igjen fra et samplet stykke da det kommer igjen hver runde. Man hører også en “cymbalswell” som mest sannsynligvis er et cymbalsample spilt av baklengs, samt det som høres ut som støy fra en vinyl LP spiller.

Fløyten spiller en leken melodi som danner grunnlaget for tonearten og blir plassert i 3. Sjikt da den også legger det melodiske grunnlaget for låten. Samplene og trommene plasserer jeg i 1. Sjikt da de i utgangspunktet ikke blir oppfattet med noen bestemt tone. Fløyten og trommene har et spesielt samspill hvor fløyten legger av etter hver takt som spilles. 1. Og 4. Sjikt. overtar og setter samtidig det rytmiske grunnlaget for låten.

Det helhetlige lydbildet i introen låter filtrert i både topp og bunn og domineres mest i midten av frekvensspekteret (100-2500hz) Sammen med LP støyen skaper dette en oppfatning av man hører på et helhetlig sample fra en gammel LP. Hovedsakelig setter introen en melodisk og rytmisk struktur som vi skal følger oss videre inn i verset.



Denne spektralanalysen illustrerer hvordan frekvensspekteret er representert i introen. Den øverste svakere linjen viser det høyeste nivået for enhver gitt frekvens i denne delen.

Verset (A) starter med en vokal eller klanglig “swell” som har samme funksjon som cymbalene. Lyden i denne swellen er tykkere enn cymbalene og skaper en større crescendo, jeg legger også merke til at stereobildet blir bredere med denne lyden. Ved enden av denne swellen legger alle de andre instrumentene av og Bazzi dukker opp i 3. Sjikt. Han overtar her fløyten melodi og fører oss inn i verset med en avslappet og non-chalant stemning i uttrykket. Etter første frase kommer fløyten tilbake igjen og spiller noenlunde unisont med vokalen. Ved siste frase i verset legger fløyten av igjen og kommer ikke tilbake før neste vers. I verset inntar fløyten en posisjon litt lenger ‘borte’ i lydbildet, ved at man har lagt på en tykkere klang som gjør at lyden dens blir mer diffus. Dette gjør at fløyten neste går over til å bli del av 4.sjikt da det er mer harmonisk lim enn melodiføring, men siden den fremdeles spiller unisont med vokalen beholder jeg den i 3. Sjikt som en forsterkning av vokalen. Denne melodien varieres i 3. frase og gjør at det drives fremover med et minimalistisk grep. Ved hvert siste ord i hver frase kommer det en effekthale som forsterker ordet som endes på. Denne halen høres for meg ut som en blanding av delay og mye etterklang.

Når trommene kommer inn hører vi at filteret er fjernet og lydbildet låter mye større. Basstrommen har nå fått sub-frekvenser, og jeg hører også at det er lagt på en basstromme nr. 2, med en lang hale i bass området. Denne halen brukes som rytmisk orgelpunkt for hele verset og utgjør da 2. sjikt, i denne sammenhengen. Bruken av denne teknikken resulterer i at hele verset går blir akkompagnert av den samme akkorden. Det kan derimot tenkes at dersom instrumenteringen skulle fortsatt i takten hvor vokalen og fløyten spiller, at det hadde forekommet et akkordskifte for å følge melodien. 1. Sjiktet har mye mer trøkk og punch i denne delen og lydene låter veldig tørre i forhold til resten av lydbildet. Trommesettet låter her ganske organisk i kontrast til elektronisk trommesound. Kombinert med den litt skeive grooven gjør det nok at mange får assosiasjoner til RnB.

4. Sjikt. sprer seg tydelig utover i stereobildet når vi kommer til verset. Her er det hovedsakelig en harpe og en myk padsynth. Harpen flyter inn like før hvert sted hvor trommene skal inn, denne er panorert litt til høyre. Synthen fyller også inn en akkord ved samme tidsrom denne er litt panorert til venstre som gjør at det blir bredde på bildet. I slutten av siste frase av verset flyter det inn et klokkespill som brettes utover stereobildet.

Refrenget (B) åpner ved at melodien i 3.sjikt gjør en endring på siste tone og legger an retningen mot tonika. I dette partiet kommer det på en rekke nye instrumenter og lyder. I 1. Sjikt dukker det opp et mer programmert hiphop preget trommesound, men man kan fremdeles kjenne igjen for eksempel hi-hater fra det originale trommesoundet. Egenskapene til dette hiphopsoundet er tyngre og det låter mer elektronisk. Basstrommen er nå mer preget av mer subfrekvenser enn det "punchy" lav-midtone soundet i verset. Skarptrommen/kantslaget fra verset er nå byttet ut med en annen tromme med en ganske lang etterklang på. Det er også et par andre perkusjonselementer som ligger på samme sted i lydbildet. Akkurat når refrenget 1-eren treffer slippes det et pust av klang som nok kommer fra et perkusjonsinstrument eller en filtrert cymbal. Denne lyden fortsetter på alle de første slagene i hver runde i refrenget. Hensikten med denne er å løfte partiets 1-ere. Innimellom brukes det også en lyd som høres ut som en sykkelbjelle som perkusjon. En uvanlig lyd i en poplåt, men noe vi kjenner fra det daglige liv, denne blir også påført lignende klang. Disse elementene fører til at trommesoundet oppleves "våtere" i dette partiet. I tillegg til de organiske hi-hatene fra verset legges det på en elektronisk hihat som spiller 16 deler gjennom hele refrenget. Om man hører godt etter kan man også høre noen typiske tom-trommer som spilles i det to første frasene og siste frase i refrenget, måten

disse låter peker meg i retningen av spekulere på om disse stammer fra den klassiske trommemaskinen Roland 808. Denne tromme maskinen er også mye brukt i hiphop, men jeg skal ikke garantere at det er en slik som er blitt brukt i denne låten. Det som også forandrer seg er at trommene veksler ikke inn og ut mellom hver takt, men blir derimot spillende gjennom hele partiet med unntak av et brekk mellom før siste frase i refrenget.

2. Sjikt går fra å være rytmisk orgelpunkt til å bli en mer gjenkjennelig synthbass med overtoner i midtoneregisteret, nå holdes også tonene ut i samme stil som trommene. Denne bassen blir tydelig “sidechained” som nok resulterer i et mer punchy samspill mellom stortrommen og bassen, enn om de hadde mixet det sammen uten.

3. Sjikt og melodien går i refrenget opp til et høyere register. Dette fører til at vokalen låter annerledes og får et mer distinkt uttrykk. Fremførelsen føles mye mer direkte og målrettet i refrenget. Samtidig så har vi lagt fra oss fløyten i refrenget. Strukturen fra verset, med at man slutter på et rimord og lager en effekthale på det, blir opprettholdt i de to første frasene i vokalen. Dette kan man argumentere for at er det som utgjør det vi kaller for ‘hooket’ i denne låten. Det er også et annet melodisk instrument i begynnelsen og slutten av refrenget. Dette instrumentet er for meg ikke veldig gjenkjennelig, men det er perkusivt av natur og kan minne om en “lofi” prosessert versjon av en pizzicato fiolin.

4. Sjikt er stedet hvor det skjer størst utvikling til refrenget. Først og fremst holdes akkordene ut i samme stil som trommene. Det kommer flere nye instrumenter inn i bakgrunnen, men det er ikke alltid like lett og bestemme seg for hvilke instrumenter dette er, ut i fra det jeg hører og litt kvalifisert gjetting, høres det ut som at det er nytt orgel som blir lagt på, det virker som det er litt vibrato i denne lyden og vi kan da spekulere om det er et orgel i samme stil som et Hammond B3 med Leslie eller lignende. Dette limer sammen det harmoniske sammen med en rekke koringer som er lagt på som også havner i dette sjiktet på grunn av effektbruken, koringene inntreffer spesielt ved den 3. frasen i refrenget. Fordi det er såpass mye klang og lite øvre frekvenser i disse lyden vil si at disse elementene danner en harmonisk sfære som gjør opplevelsen av refrenget større og bredere. Her “sidechained” også lydene slik at det blir plass til mer punch i stortrommen. Man kan lett høre denne effekten da lyden dukker akkurat når stortrommen spiller.

Jeg må også kommenter det lille brekket rett før siste runde i refrenget, hvor alle instrumentene stopper å spille. Her spilles det en synth som lager spenn rett inn til hvor

vokalisten bruker mest stemmeornamentikk. Denne ornamentikken blir forsterket ved at vakuemet som kommer før kontrasterer. Dette overrasker lytteren.

Vers 2 (A) er ikke så veldig ulik første vers, men holder en høyere intensitet som ligner mer på refrenget ved å holde beaten ut lenger i første delen av verset. I andre del av verset returnerer beaten til strukturen som ble brukt i første vers.

1. Sjikt låter nå slik som det gjorde i første vers. 2. Sjikt holder også nå samme rytmiske orgelpunkt struktur

I 3. Sjikt skjer det mest variasjoner fra første vers. Fløyten oppfører seg som før, men vokalen løsriver seg etterhvert mer fra melodien og den 3. frasen ornamenteres. Dette fører til at man opplever nok variasjon og man føler at man har tatt et steg videre fra første vers.

4. Sjikt er også slik som i første vers, men er litt annerledes der man forventer at man skal inn i refrenget. Rett før det kommer den samme klanglige swellen som brukes inn i første vers som overgang til det som blir prechorus.

Prechorus (C) Nå kommer det en ny del som faktisk nesten bare eksisterer av allerede presenterte komponenter.

1. Sjikt er her nøyaktig de samme lydene som i refrenget, tom-trommene er mye enklere å legge merke til her

2. Sjikt er samme bassen fra refrenget, men med et filter så overtonene er ikke tilstede, isteden hører man bare subfrekvensene fra denne lyden. Progresjonen er også den samme som i refrenget, men rytmen er endret og den bytter akkord raskere.

I 4. Sjikt hører vi det samme orgelet som er med i refrenget, men det er bare den lavere delen av orgelet som brukes. Klokkespillet leder oss tilslutt inn i refrenget igjen.

Det er igjen i 3. Sjikt at den største variasjonen skjer. Vokalen her er mer rytmisk og det kan minne mer om rap enn synging mesteparten av partiet.

Refreng 2 (B) strukturen og soundet på refreng 2 er helt likt som det første refreng med unntak av et par ting.

3. Sjøktet: Det er flere koringer i dette refreng en i det første, og noen av disse koringene beveger seg parallelt med hovedvokalen. Jeg mener at dette fører til at man til en viss grad oppfatter de som del av hovedvokalen.

6 Funn og diskusjon rundt “Oppdagelsesmodellen”

Etter å ha gått nøye gjennom soundet til “Mine” vil jeg nå anvende modellen og se hvorvidt den kan anvendes på denne låten.

Det første grepet jeg gjør, er å endre litt på formstrukturen på modellen. Som nevnt i kapittel 4 er det ikke alltid like ofte at låter har prechorus før første refreng, og det har ikke denne. Derfor har jeg fjernet denne delen fra modellen.

TID	Vers	Refreng	Vers 2	Prechorus	Refreng 2
Formål	Trygg->	Modig	Overbevise	Forventning	Etablering/forsterking
Retorisk	Ethos	Pathos	Logos	L->Pathos	Pathos
Forventning	Grunnlag	Negativ	Inkorporering	Spenning	Positiv
Dopamin	Små	Utløsning		Utløsning	avtar
ITPRA	I	PRA	I	IT	PRA

6.1 Vers

I verset opplever jeg at modellen stemmer godt overens med denne låten, men jeg har et par innvendinger på hvordan modellen burde justeres for å være enda mer nøyaktig.

Formålet i verset på denne låten opplever jeg at låtens “hookline” og “modighet” har smittet inn fra refrenget mer enn jeg har tatt høyde for i modellen. Jeg ser at måten 1.sjiktet går ut og inn av lydbildet og måten 3.sjikt prosesseres for å lage en klanghale på siste ord i hver frase, er faktisk ikke noe jeg ville forventet som et normalt vers i en poplåt, men mistenker at det er en av de faktorene som gjorde at låten har slått så godt an. Dette tror jeg skaper konsekvenser for de andre parametrene, og jeg vil systematisk gå nedover modellens kolonner og beskrive hvor de oppstår.

Retorisk: Selv om formålet med verset ser ut til å ha endret seg noe mer mot det modige enn det trygge, vil det retoriske perspektivet hovedsakelig være ethos. Denne prosessen føler jeg allerede begynner allerede i introen, og hvor fløyten og trommene danner strukturen som blir ordentlig etablert i verset. Jeg presiserer igjen at dette perspektivet bare vil prøve å fortelle noe om hvordan soundet etablerer seg og eventuelt overbeviser lytteren.

Forventning og ITPRA mener jeg holder seg likt i forhold I slik modellen er konstruert. Når det litt kontroversielle samspillet mellom 1. Og 3. Sjikt først er etablert blir det såpass forutsigbart når man skjønner at det repeteres ved hver frase. I det helhetlige perspektivet vil jeg argumentere for at man prøver å finne seg grunnlag for å forvente hva som kommer senere, og man vil befinne seg i forutsigelses fasen(I). Dersom man derimot anvender ITPRA kortsiktig og hendelsesbasert vil man nok få flere mindre faser og reaksjoner, men det var ikke slik det ble tenkt i denne modellen.

Dopamin Jeg tror at antagelsen min over at det vil være små dopamin utløsninger i denne delen kan være riktig dersom man tenker hvordan de kortsiktige forventningene operer. Samspillet mellom 1. og 3. Sjikt vil nok her skape et mønster som man etterhvert godtar, men jeg tror spesielt at man ved de to første frasene i vokalen vil få en dopamin utløsning, før man etterhvert inkorporerer dette samspillet.

6.2 Refreng

Formålet i refrenget tolker jeg fremdeles som *modig*, det er her soundet virkelig "bretter" seg ut og hvor alle sjiktene utvider seg. De fleste lydene i alle sjiktene får større frekvensområde:

1. sjikt med flere dypere respons i subfrekvensene med stortromma.
2. sjiktet med en mer intens bass som inneholder flere overtoner.
3. sjikt går opp i tonehøyde blir mer intenst fremført.
4. sjikt skaper gjennom flere instrumenter og koringer vekst i lydbildet både i bredde og kompleksitet.

Retorisk: Størrelsen av lydbildet og kontrasten til verset gjør at soundet det blir en følelsesmessig overbevisende effekt. Derav vil jeg argumentere for at pathos kan anvendes her.

Forventning og ITPRA I 3.sjikt rett før refrenget treffer, synger vokalisten melodien nedover og det er relativt lite som tilsier at vi kommer til å lande på en ny meloditone på siste trinn. Låten skifter også harmonisk ved denne tonen, og i tillegg til at man får et mye

større sound og økt intensitet. Disse uventede skiftene og kontrastene mellom verset og refrenget vil gjøre at man får en negativ forventning. Dette kommer av at man ikke kjenner formen til låten og man vil da ha en veridikal forventningsfeil når refrenget setter inn. Dette vil føre til at man vil gå gjennom PRA responsene. Jeg opplever det som at resultatet av disse responsene vil utløse positive følelser. Dette er en subjektiv tolkning av hvordan jeg opplevde låten første gang jeg hørte den.

Dopamin Det øyeblikket man gjenkjenner at man har fått noe som var bedre enn forventet vil det bli sluppet ut dopamin. Det blir gitt et kort stimuli i det 4. sjiktet rett før refrenget setter inn i form av et klokkespill. Jeg tror ikke dette er nok i forveien til å advare lytteren om at det nå kommer et refreng. Dermed vil dopaminutløsningen komme ved belønningen og ikke stimuliet.

6.3 Vers 2

Jeg opplever at modellen stemmer helt overens med hvordan vers 2 er lagt opp.

Formålet er her å *overbevise* om at refrenget og verset hører sammen og sørge for at kontrasten mellom de to ikke blir for stor, blant annet for å ikke miste moment. Låten løser dette ved å la beaten i 1. sjikt fortsette å spille i hele første del av vers 2. Formålet blir også forsterket da vokalen i 3. sjikt begynner med ornamenteringer rundt vokalen som også gjør at intensiteten i denne delen ligger nærmere refrenget.

Retorisk vil verset ha et logos som perspektiv. Dette er fordi soundet her forsøker å bygge bro over de to forskjellige delene ved å minske forskjellene. Tanken er da at lytteren skal dra en logisk slutning om at disse delene ikke er så ulike.

Forventning og ITPRA Når man går fra refrenget til verset igjen vil man inkorporere de forskjellige delene i det veridikale forutsigelsene sine og forsøke å forutsi hvordan låten kommer til å fortsette. Jeg vil argumentere for at siden vers 2 ligner mer på refrenget enn sammenlignet med vers 1, vil man enklere kunne legge sammen informasjonen man har mottatt.

6.4 Pre-chorus

Pre-chorus blir nå for første gang presentert i låten og siden denne delen kommer inn hvor man sist hadde refrenget kan det tenkes at lytteren vil få en veridikal forventningsfeil.

Formålet i denne seksjonen vil være litt annerledes enn hvordan den standardiserte modellen ser ut. I stedet for å skape forventning tror jeg heller denne delens formål vil være å overraske. I og med at denne låten er såpass kort kan det tenkes at denne delen er mest for å variere låten, og at denne delen dermed har mer funksjonen til en typisk "mid 8".

Retorisk vil jeg argumentere for at denne delen holder seg mest i logos da den består hovedsakelig av elementer av som allerede har blitt presentert. Man kan derimot også argumenter for at denne delen nå prøver å legge til informasjon i ethos og dermed skape en større troverdighet.

Forventning og ITPRA Siden denne modellen bygger på hvordan man oppfatter låten ved første gjennomhøring, er det vanskelig å definere det siden det også er første gangen denne delen blir presentert. Dersom man forventer et refreng, men får dette pre-choruset kan man faktisk få en negativ forventningsfeil og dermed negative følelser dersom man ikke liker måten denne delen er lagt opp. På den andre siden kan denne delen føre til at man får mer variasjon i låten og dermed synes det blir en positiv forventningsfeil. Her vil også Margulis teori om overraskelsesspenning være mulig å bruke. Denne vil kunne motivere til videre interesse i musikken. I ITPRA modellen vil vi kanskje befinne oss i PRA her da vi forsøker å dekode hva som har skjedd.

Dopamin utløsning avhenger i denne sammenhengen også av hvilke forventninger en har hatt før delen intraff og eventuelt om man ble overrasket positivt eller negativt.

6.5 Refreng 2

Denne delen stemmer nokså overrens med modellen.

Formålet med delen er å ferdig etablere den i lytterens minne og forsterke uttrykket enda mer. I denne låten løses det med enda flere koringer som følger 3. sjiktet og blir dermed satt sammen i dette sjiktet.

Retorisk brukes det samme perspektiv som i første refrang. Man ønsker å forsterke den følelsesmessige opplevelsen og havner dermed i Pathos.

Forventning og ITPRA Dersom man har forutsett fra prechorus at refranget kommer ved neste del vil man få en positiv forventnings respons. Dette vil ifølge David Huron kunne også medføre seg en belønning da han argumenterer for at vi har systemer som belønner oss for å gjøre riktige forutsigelser.

7 Avslutning

Jeg har med denne oppgaven prøvd å dykke dypere ned i popmusikkens drivkrefter:

Hvorfor utvikler popsoundet seg? Hva er det som gjør at nye låter kan virke ferske?

Jeg har gjort et ekstensivt dykk ned i teori bak hvordan dopamin påvirker mennesker, hvordan vi opplever forventninger, og hvordan vi bedømmer kreativitet. Dette har gitt meg mange tanker og innsikt på hvordan musikk påvirker oss og hvordan vi påvirker musikken.

I kapittel 4 lagte jeg en modell som forsøkte å illustrerer en standard modell for hvordan en lytter hører på en ny ukjent låt, med bakgrunn i teorien jeg har presentert. Her argumenterte jeg også for hvordan vi kan anvende retoriske perspektiv til forskjellige sound for å illustrere hvordan et sound kan prøve å overbevise oss om å lytte gjennom låten. Jeg redegjorde også for hvordan jeg oppfatter våre lyttevaner tilknyttet til strømmetjenester og utfordringer ferske låter har i forhold til disse.

Jeg utførte så en soundanalyse av en låten "Mine" som nylig har slått gjennom med den relativt ukjente artisten Bazzri. I denne analysen gikk inn på hver av de forskjellige sjiktene ved de forskjellige delene i låten, og gjorde observasjoner om hvordan elementene oppførte seg i forhold til hverandre.

Så har jeg forsøkt å anvende modellen av hvordan en lytter hører på en ny ukjent låt til den analyserte låten.

Modellen som jeg har døpt "opdagelsesmodellen" lar seg anvende på "Mine" med gode resultater, men også med noen utfordringer. Jeg ser at det er flere av parametrene som stemmer overens med denne låten, men jeg har derimot ikke fått testet om den kan anvendes på andre poplåter. Videre forskning bør utrede hvor anvendelig modellen er ved å prøve den ute på flere låter. Ved utfordringene jeg møtte demonstrerte jeg at ved å endre et par av parametrene kunne modellen likevel brukes. En av utfordringene var at formstrukturen på denne låten var annerledes en modellen. Ved å analysere enda flere låter kunne jeg ha funnet ut om formstruktur har veldig mye å si på hvordan en lytter

oppfatter en ny låt. Det kan tenkes at dersom dette stemmer, så burde man istedet for å lage en modell som er anvendelig på alle låter, så burde man lage en modell for fleretyper formstrukturer.

Vi har sett hvordan forventninger kan spille en rolle i hvordan man engasjeres av ny musikk. Jeg vil nå dra inn tankene mine om hvorfor popsoundet utvikler seg.

Mihaly mener at når kreativitet skjer så er det ikke bare avhengig av individet som er kreativt, men det handler også om hvor vidt domenet og feltet er til å ta imot og spre ideene. I popmusikkbransjen vil artisten eller produsenten være det kreative individet, mens publikum, andre produsenter/artister og resten av bransjen vil alle være i feltet. Domenet vil være vår kollektive forståelse på hva som er vestlig popmusikk. Slik jeg ser det for meg, er det derfor denne modellen er svært sentral når det gjelder måten vi godkjenner ny musikk inn i dette domenet. En poplåt som kan få kroppen og hjernen din til å utløse disse forventningene på riktig måte mener jeg vil være en av faktorene til at man føler at låten høres "fersk" ut.

Når musikere og produsenter plukker opp disse ferske låtene med innovative teknikker vil det alltid finnes de som kan anvende disse teknikkene på nye måter. Derav skapes det nye grunnlag for å bryte med hverandres forventninger hele tiden, og feltet vil gravitere mot det som oppfattes mest attraktivt.

Jeg vil også argumentere for at når man derimot har hørt låten mange ganger på radioen og diverse kjøpesenter vil man etterhvert legge til låtens nye elementer i vårt skjematiske forventningsminne, og dermed vil vi ikke lenger få dopamin utløsninger av låten, da vi har blitt overstimulert for den.

Det vil være spennende om videre forskning kan nyansere modellen jeg har prøvd å fremstille, og prøve den ut ved å anvende den på andre låter.

Litteraturliste

Alnes, Jan Harald. (2018, 20. februar). Hermeneutikk. I Store norske leksikon. Hentet 23. april 2018 fra <https://snl.no/hermeneutikk>.

Dietrichs, Espen. (2017, 6. november). Dopamin. I Store medisinske leksikon. Hentet 4. april 2018 fra <https://sml.snl.no/dopamin>.

Jansen, Jan. (2018, 20. februar). Striatum. I Store medisinske leksikon. Hentet 23. april 2018 fra <https://sml.snl.no/striatum>.

Bharucha, J. (1994). Tonality and expectation. I R. Aiello (Red.), *Musical perceptions* (s. 213–239). Oxford: Oxford University Press.

Bharucha, J. J., Stoeckig, K. & Epstein, W. (1986). Reaction Time and Musical Expectancy: Priming of Chords. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 12(4), 403-410. doi: 10.1037/0096-1523.12.4.403

Bigand, E. & Pineau, M. (1997). Global context effects on musical expectancy. *Perception & Psychophysics*, 59(7), 1098-1107. doi: 10.3758/BF03205524

Bornstein, R. F. & Masters, J. C. (1989). Exposure and Affect: Overview and Meta-Analysis of Research, 1968–1987. *Psychological Bulletin*, 106(2), 265-289. doi: 10.1037/0033-2909.106.2.265

Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity : flow and the psychology of discovery and invention*. New York: HarperCollins.

Dewey, J., Baldwin, J. M. & Cattell, J. M. (1895). The theory of emotion. *Psychological Review*, 2(1), 13-32. doi: 10.1037/h0070927

Diana, M., Diana, M., Di Chiara, G. & Spano, P. (2014). *Dopamine* Vol. Volume 211.

Dowling, W. J., & Harwood, D. L. (1986). *Music cognition*. San Diego: CA: Academic Press.

Dybo, T. (2002). En drøfting av analytiske perspektiver i tilknytning til soundbegrepet. I L. Jonsson (Red.), *Musikklidenskapelig Årbok 2002*. Trondheim: Institutt for Musikk, NTNU.

Hawkins, J., & Blakeslee, S. (2004). *On intelligence*.

Huron, D. B. (2006). *Sweet anticipation : music and the psychology of expectation*.

Lerdahl, F. (2001). *Tonal pitch space*.

Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983). *A generative theory of tonal music*. Cambridge: MA: MIT Press.

- Margulis, E. H. (2005). A Model of Melodic Expectation. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 22(4), 663-714. doi: 10.1525/mp.2005.22.4.663
- Margulis, E. H. (2007). Surprise and Listening Ahead: Analytic Engagements with Musical Tendencies. *Music Theory Spectrum*, 29(2), 197-217. doi: 10.1525/mts.2007.29.2.197
- Margulis, E. H. & Levine, W. H. (2006). Timbre priming effects and expectation in melody. *Journal of New Music Research*, 35(2), 175-182. doi: 10.1080/09298210600835042
- Meyer, L. B. (1956). *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press.
- Meyer, M. (2012). Aristotle's Rhetoric. *Topoi: An International Review of Philosophy*, 31(2), 249.
- Moore, A. F. (2001). *Rock: the primary text : developing a musicology of rock* (2nd ed. utg.). Aldershot: Ashgate.
- Panksepp, J. (1998). *Affective neuroscience : the foundations of human and animal emotions*.
- Saffran, J. R., Johnson, E. K., Aslin, R. N. & Newport, E. L. (1999). Statistical Learning of Tone Sequences by Human Infants and Adults. *Cognition: International Journal of Cognitive Science*, 70(1), 27-52. doi: 10.1016/S0010-0277(98)00075-4
- Schultz, W., Dayan, P. & Montague, P. R. (1997). A neural substrate of prediction and reward.(Special Section: Cognitive Neuroscience)(Cover Story). *Science*, 275(5306), 1593.
- Valorie, N. S., Mitchel, B., Kevin, L., Alain, D. & Robert, J. Z. (2011). Anatomically distinct dopamine release during anticipation and experience of peak emotion to music. *Nature Neuroscience*, 14(2), 257. doi: 10.1038/nn.2726
- Wilson, T. D. & Gilbert, D. T. (2005). Affective Forecasting: Knowing What to Want. *Current Directions in Psychological Science*, 14(3), 131-134. doi: 10.1111/j.0963-7214.2005.00355.x
- Zaghloul, K. A., Blanco, J. A., Weidemann, C. T., McGill, K., Jaggi, J. L., Baltuch, G. H. & Kahana, M. J. (2009). Human Substantia Nigra Neurons Encode Unexpected Financial Rewards. *Science*, 323(5920), 1496-1499. doi: 10.1126/science.1167342

