

Better Together?

En undersøkelse om norske låtskriveres opplevelse av co-writing,
og deres prosess fra start til ferdig produkt

IDA SOFIE LALAND

VEILEDER

Eirik Askerøi

Universitetet i Agder, 2023

Fakultet for kunsthøgskolen

Institutt for rytmisk musikk

Master

Innholdsfortegnelse

1 Introduksjon	6
1.1 Bakgrunn for oppgaven	6
1.2 Problemstilling	7
1.3 Avgrensning.....	7
2 Teori.....	9
2.1 Historie	9
2.1.1 Hit-fabrikkene.....	9
2.1.2 Co-writing-geniet Max Martin	10
2.2 Kunstneriske faktorer	11
2.2.1 Hva er co-writing?	12
2.2.2 Positive og negative faktorer	14
2.2.3 Co-writingens rolle i pop.....	15
2.2.4 Co-writing-prosessen.....	17
2.2.5 Samarbeidspartnere.....	19
2.3 Juridiske faktorer.....	20
2.3.1 TONO	20
2.3.2 Anbefalinger om rettighetsfordeling.....	22
3 Metode.....	24
3.1 Kvalitativt intervju.....	24
3.1.1 Etske problemstillinger.....	25
3.1.2 Planlegging og gjennomføring	26
3.2 Informantene.....	27
4 Presentasjon av funn	29
4.1 Det første møtet med co-writing.....	30

4.2	Motivasjon	31
4.3	Ikke for alle.....	33
4.4	Prosess.....	35
4.5	Kunstnerisk eierskap	36
4.6	Hvem bør man skrive sammen med?	38
4.7	Produsent som co-writer	41
4.8	Fordelinger.....	42
4.9	Forhandlinger.....	49
4.10	Store artister, musikere og hits.....	51
5	Drøfting og oppsummering	54
5.1	Et samarbeid.....	54
5.2	«Sammen blir det dynamitt».....	55
5.3	Samarbeidspartnere	57
5.4	Fordeling av låtrettigheter	59
5.4.1	Komponentenes verdi	60
5.4.2	Tid og arbeid.....	62
5.4.3	Rommet.....	63
5.4.4	Rekkefølge	65
5.4.5	Hits, artister og brand	66
5.5	TONOs standardfordeling.....	67
6	Konkluderende momenter.....	69
	Litteraturliste.....	72

Sammendrag

I denne masteroppgaven utforsker jeg co-writing-prosessen med fokus på kreativ prosess og rettighetsfordeling. Gjennom kvalitative forskningsintervjuer med fire norske låtskrivere har jeg fått et innblikk i hvordan de opplever co-writing som virke. Jeg utforsker låtskrivernes beskrivelse av co-writing-prosessen, fordeler og ulemper ved co-writing, hvordan de forholder seg til fordeling av rettigheter av et åndsverk og hvilke faktorer som kan tas hensyn til ved rettighetsfordeling.

Forord

Det har vært veldig spennende og lærerikt å skrive denne masteroppgaven, og jeg kunne ikke vært foruten mange personer i prosessen. Disse personene vil jeg gjerne takke.

Jeg vil først og fremst takke min veileder Eirik Askerøi. Takk for alle de gode tilbakemeldingene, innspillene, oppmuntrende ordene, og for at du helt fra begynnelsen har hatt troen på meg og oppgaven min.

Ikke minst vil jeg rette en stor takk til de fire informantene mine. Dere har gitt meg store mengder kunnskap som jeg tar med meg videre i livet, og som jeg er sikker på at andre også vil dra nytte av. Jeg er veldig stolt og takknemlig for at jeg har fått muligheten til å intervjuere dere, og fått innsikt i deres tanker og opplevelser av co-writing.

Jeg vil også takke mine venner og familie for støtten dere har gitt meg under prosessen. Takk for at dere heier på meg. Spesielt takk til min tålmodige samboer, Olav Hanem, som har hørt meg lange ut og reflektere rundt oppgaven min gang på gang. Det gjelder også mine medstudenter. Takk for alle diskusjonene og meningene dere har delt med meg. Jeg er takknemlig for å være en del av et miljø med så fine folk.

Takk til Benedikte Askedalen for våre mange hyggelige kollokvie-grupper, både alene og sammen med andre. Jeg setter pris på de pratsomme, slitsomme og produktive stundene vi har hatt sammen.

Tusen takk til moster Linn Hoel for at du har hjulpet til med korrekturlesing og kommet med innspill. Det gav meg den siste dosen med selvsikkerhet jeg trengte før innlevering.

Denne prosessen ville ikke vært det samme uten dere!

1 Introduksjon

Co-writing (kollektiv låtskriving) er svært utbredt innen kommersiell musikk i Norge (Stockhaus, 2022), men dokumentasjonen av prosessen er begrenset. Selv har jeg inntrykk av at få norske låtskrivere reflekterer over problemstillinger rundt co-writing-prosessen fra start til ferdig produkt. Spesielt synes jeg det er lite snakk om hvordan aktive låtskrivere og artister håndterer rettighetsfordeling. Gjennom denne masteroppgaven ønsker jeg å skape mer diskusjon rundt co-writing i den norske musikkbransjen, og få en større forståelse for hvordan det fungerer i praksis.

1.1 Bakgrunn for oppgaven

Mitt første møte med låtskriving var å skrive sammen med andre. Som vokalist føltes det naturlig for meg å stå for melodi og tekst, mens en instrumentalist kunne ta seg av akkordprogresjoner og arrangement. På den tiden tenkte jeg ikke noe særlig over min kunstneriske prosess, og hvert fall ikke hvordan rettighetene for den enkelte låten skulle fordeles mellom meg og de andre låtskriverne. Da jeg kom til det punktet hvor en slik fordeling skulle avgjøres ble jeg nysgjerrig på hva som var vanlig. Det ble fort klart at å komme fram til et tydelig svar på hva som er riktig å gjøre ikke var så enkelt som jeg skulle tro. Skrekkhistoriene beskrev band som gikk fra hverandre ved krangler om rettigheter og andre administrative ting, og det var noe jeg ønsket å unngå.

Som medlem i et band var jeg én av seks låtskrivere som skrev låter til bandprosjektet. Å skrive sammen med den gruppen ble den vanlige måten for meg å skrive låter på. Etter hvert fikk jeg et ønske om å skrive for og sammen med andre folk. Motivasjonen var et ønske om å utvikle meg og min allsidighet som låtskriver gjennom å utfordre meg selv til å samarbeide med andre enn de trygge vennene mine i bandet. I denne prosessen ble det tydelig for meg at jeg ikke hadde en like stor lidenskap for musikk jeg ikke skulle synge selv. I tillegg ble frykten for å tabbe seg ut foran fremmede kunstnerisk hemmende og gjorde meg lite effektiv.

Låtskriving oppleves svært personlig for meg. Likevel synes jeg at det er viktig med åpenhet rundt låtskrivingsprosessene, særlig når metoden er co-writing. Om jeg selv hadde hatt mer kunnskap om disse temaene da jeg først begynte å skrive sammen med andre, kunne jeg kanskje unngått flere problematiske situasjoner.

1.2 Problemstilling

I denne oppgaven ønsker jeg å få et dypere innblikk i praksisen til fire profesjonelle låtskrivere i Norge. Jeg ønsker å se co-writing-fenomenet fra en kunstnerisk og juridisk side, og å forstå hva det dreier seg om. Problemstillingen for oppgaven er følgende:

Hvordan oppleves og praktiseres co-writing for norske låtskrivere?

For å besvare problemstillingen har jeg forsøkt å få et dypere innblikk i praksis til fire profesjonelle låtskrivere i Norge gjennom intervjuer. To av disse låtskriverne driver primært med co-writing og anser dette som en vesentlig del av sitt kunstneriske uttrykk, én foretrekker å skrive alene, og den siste driver med begge deler. Dette gir et perspektiv på fenomenet fra flere vinkler. Det kan være interessant å utforske likheter og forskjeller mellom måten låtskriverne arbeider på, ettersom min hypotese er at det ikke finnes noen klare regler å følge i co-writing, verken kunstnerisk eller juridisk. Målet med oppgaven er ikke å finne en fasit eller generalisere låtskrivere i Norge, heller ikke å overbevise om at co-writing er en mer eller mindre bra måte å skrive musikk på, men å finne ut hva co-writing kan være og hvordan det kan oppleves. Ikke minst er det nyttig å ta til seg låtskrivernes kunnskap og gjøre seg bevisst at det kan eksistere en fellesnevner eller et utgangspunkt å bygge videre på i eget arbeid. Mitt håp og min intensjon er at oppgaven skal kunne bidra til kunnskap om hva co-writing innebærer, hvordan det kan oppleves av etablerte aktører og hvilke problemstillinger man bør være oppmerksom på når man inngår et kreativt samarbeid med andre i en kommersielt drevet bransje som pop-bransjen. Ikke minst ønsker jeg å komme et steg nærmere en enklere måte å forholde seg til fordeling av rettigheter til et åndsverk.

1.3 Avgrensning

På bakgrunn av at jeg tar opp både kunstneriske og juridiske faktorer ved co-writing kan det argumenteres at mer juridisk teori kunne blitt presentert. Det juridiske aspektet oppgaven tar for seg er låtrettigheter til co-writere. Dette er komplisert juss som jeg ikke har mulighet for å gå detaljert inn på. Jeg begrenser meg derfor til å presentere noen juridiske hovedprinsipper. Ved låtrettigheter menes rettigheter til et åndsverk, ikke en innspilling. Inntektene til rettighetshaverne av et åndsverk kommer gjerne når musikken blir spilt offentlig, for eksempel på konsert, TV eller radio (Kontekst, 2022). Når det er snakk om rettighetene på

innspilt materiale refereres det til som «master-rettigheter». Låttrettigheter kan ofte bli kalt publishing-rettigheter (Lindvall, 2022). Et musikkforlag eller en publisher kan ha ansvar for å anmelde og sjekke avregninger fra TONO og Nordisk Copyright Bureau. Da har de også ansvaret for at låtskriverens komposisjoner ikke blir brukt ulovlig (Dalchow, 2019, s. 233). I denne oppgaven brukes termen «publishing» synonymt med begrepene «låttrettigheter», «credit» og «cut».

2 Teori

Jeg har valgt å knytte oppgaven til fagfeltet populærmusikkforskning, og vil benytte relevant teori fra dette fagfeltet. I dette kapitlet presenteres relevant litteratur om temaer jeg anser som interessante for problemstillingen.

2.1 Historie

For å få et innblikk i hvordan co-writing har utviklet seg over tid, samtidig som noen ting går igjen, vil jeg gå gjennom noe av co-writing-historien og nevne noen av de viktigste hit-fabrikkene fra starten av 1900-tallet. Dette for å få innsikt i hvilken påvirkning historien har hatt på dagens co-writing-prosess.

2.1.1 Hit-fabrikkene

Tin Pan Alley var navnet på området rundt West 28th Street mellom 6th Avenue og Broadway i USA, som omfattet et viktig musikkmiljø for låtskrivere, artister og produsenter fra slutten av 1800-tallet (Molde, 2018, s. 63). I disse kvartalene holdt booking-byråer, impresarioer, komponister og tekstforfattere til, og noter ble distribuert derfra og videre til butikker i andre byer. Dette var et sted artister kunne vende tilbake til for å finne nytt materiale, nye impulser, nye kontakter og få nye kontrakter (Molde, 2018, s.62-63). I Tin Pan Alley-miljøet var en artist, komponist, tekstforfatter og arrangør sjelden samme person. Det var et arbeidsfelleskap som gjerne ble delt inn i spesialisert spisskompetanse, slik som i de moderne hit-fabrikkene, som ofte har involvert store team i et produkt. Under låtene til mange moderne artister var det skrevet fem-seks opphavspersoner (Molde, 2018, s. 405-406). Opphavspersonenes inntekt kom fra salg av låtene:

In the first days of Tin Pan Alley songs were still being sold at forty cents per copy, retail. In the early years of the new century the price had come down to twenty-five cents. The jobbers were charged about fifty percent of the retail figure; the publishers, moreover, paid out a royalty of five cents per song. (The royalty is split between author and composer; in case several hands have worked upon the piece, the division is on a pro-rata basis.) (Goldberg, 1961, s. 217)

Brill Building ble kjent som 60-tallets Tin Pan Alley (Garofalo, 2010). Bygningene plassert i 1619 og 1650 Broadway ble et eget musikalsk økosystem med låtskrivere, forleggere,

markedsførere, platestudio og studiomusikere. Miljøet var kreativt og unikt, og hadde sterk intern konkurranse. Her ble det skrevet hits fra morgen til ettermiddag. Den største forskjellen fra Tin Pan Alley var at plateprodusenten var innlemmet i produksjonslinja. Med Brill Building vokste det altså frem en kombinert *writer/producer-rolle*. Jerry Leiber og Mike Stoller var pionerne for denne nye formen. Låtskriver- og produsent-duoen skrev låter som «Hound Dog», «Loving You» og «Jailhouse Rock», alle tre spilt inn av Elvis Presley, i tillegg til «There Goes My Baby» til The Drifters. I 1961 sto de bak årets største hit: «Stand by me» som ble framført av Ben E. King (Molde, 2018, s. 196).

Don Kirshner tok en viktig del i skapelsen av Brill Building-soundet. Han drev forlag og plateselskap i bygningen fra 1958 til 1963. Han ansatte en mengde unge låtskrivere, blant annet Carole King, Paul Simon, Barry Mann og Cynthia Weill. Flere av låtskrivings-parene blant disse menneskene invaderte amerikanske og britiske hitlister, og noen giftet seg med hverandre (Molde, 2018, s. 196). Låtskrivere fra Brill Building var ofte smarte i måten de skrev på, men låtene hadde sjeldent substans. Reebee Garofalo viser til Bob Dylan og Beatles som motsetninger, da de skrev mer personlige og aktuelle tekster. Dylan og Beatles innledet en epoke med artister som skrev den type låter selv. Det førte videre til at Brill Buildings overlegenhet i populærmusikken ble svekket (Garofalo, 2010).

2.1.2 Co-writing-geniet Max Martin

Et eksempel på en moderne og velkjent writer/producer er den svenske låtskriveren og produsenten Max Martin. Martin blir på Billboard sin nettside referert til som et pop-geni (2021) og står bak 25 hit-låter som ble nummer 1 på topplistene i USA. Dette bemerkelsesverdige resultatet gjør ham til den tredje mest suksessfulle låtskriveren i forhold til antall førsteplasser i USA, bak Paul McCartney, som har skrevet 32, og John Lennon¹, som har skrevet 26 (Stassen, 2023). Et sentralt moment er at disse hit-låtene skrev Martin i samarbeid med andre:

Max Martin hadde samarbeidspartnere på alle sine hits, han sto aldri oppført alene. Ofte var artisten selv én av disse partnerne. Slik team-basert produksjon framsto likevel for mange som en motsetning til rockens seiglivede kunstner-ideal om musikk skapt av én autonom auteur. I moderne hitfabrikker kunne skillet mellom låtskriver-

¹ McCartney og Lennon skrev nesten alle sine hits sammen med hverandre, mens Martin stadig skriver hits med nye personer (Seabrook, 2015)

og produsent-rollen – som i Max Martins tilfelle – bli helt utvisket. Det vanlige var å arbeide som en *writer/producer*. (Molde, 2018, s. 406).

I 2015 skrev John Seabrook en artikkel i tidsskriftet *The New Yorker* hvor han uttaler at Martin sin arv ikke bare burde måles i hvor mange hits han og hans samarbeidspartnere har skapt, men også låtskrivingsmetodene de har bragt til pop-verden. Martins mentor, Denniz PoP, hadde en visjon for sitt studio, Cheiron Studios.

A strong part of Denniz PoP's vision for Cheiron was that songwriting should be a collaborative effort; no one was supposed to be proprietary about his work, and Martin has passed these principles on to two generations of songwriters. (Seabrook, 2015)

PoP ville med andre ord at låtskrivingen skulle være kollektiv og samarbeidsbasert, og ingen skulle påberope seg eksklusiv eierskapsrett til det endelige produktet. Disse verdiene videreførte Martin til to generasjoner av låtskrivere.

Martin har stadig søkt etter nye og ferske samarbeid når blesten fra hans tidligere prosjekter begynte å avta, i motsetning til Paul McCartney og John Lennon som skrev nesten alle sine hits som par. Ifølge Seabrook er dette søket etter nye impulser grunnen til Martins kontinuerlige *magic touch*: «Martin (...) has consistently sought out new, fresh collaborators when the heat of a previous partnership begins to cool, which is why his magic touch has lasted longer than even Sir Paul's» (Seabrook, 2015). Likevel argumenterer Seabrook for at Beatles-tekstene kan oppleves mer slagkraftige enn tekstene i Martins låter. Han uttaler at han savner et bredere politisk og kulturelt rammeverk i arbeidet hans, som kan heve kvaliteten på musikken i sin helhet (2015).

2.2 Kunstneriske faktorer

Den akademiske litteraturen om de kunstneriske faktorene ved co-writing er begrenset. En av grunnene til dette kan være at store deler av låtskrivere ikke nødvendigvis er akademikere. Derfor vil noe litteratur i denne delen av teorikapitlet komme fra blogger og magasiner. Dette vil sammen med resultatene i studien danne et bilde av hvordan låtskrivere som driver med co-writing oppfatter og opplever de kunstneriske aspektene ved co-writing.

2.2.1 Hva er co-writing?

Den prisbelønte låtskriveren Sarah Spencer skriver i sin artikkel på SongFancy² at co-writing er når to eller flere låtskrivere møtes og jobber med den samme låten sammen. Hun påpeker at låtskriverne kan være i samme rom, men de kan også sitte hver for seg. I noen tilfeller får en låt flere låtskrivere ved at andre bidrar til å polere låten etter at den er skrevet (2018).

Sometimes songwriting can be sitting together in the same room, sometimes they work with each other remotely, and other times the song gains cowriters over time as different writers help polish it up. (...) In the pop world, you'll often see 4, 5, 6, even 13 different writers on a single song. A pop song often gains cowriters along the way. (Spencer, 2018).

En vanlig måte å skrive låter sammen med andre på, er såkalte låtskrivingscamper. I boken *The Song Machine* omtaler John Seabrook en låtskrivingscamp som en pop-up hit-fabrikk hvor produsenter og toplinere møtes og skriver låter sammen i noen dager. Han forklarer at de ofte organiseres i produsent-topline-par, og aktivt bytter samarbeidspartnere for å optimalisere prosessen og øke produktiviteten (2015, s.225-226). «Nowhere are the production efficiencies of the track-and-hook method of writing better realized than in writer camps» (Seabrook, 2015, s. 225). På Berklee College of Music³ sine nettsider hevdes det at de fleste hit-låtene nå til dags er et resultat av et samarbeid mellom en låtskriver-produsent og en topline-låtskriver. «With the invention and proliferation of synthesizers and music production software, music producers and songwriters gained the power to create fully produced songs and recordings without ever hiring a musician» (Berklee, 2023). Det er ikke urimelig å påstå at dette også er en form for co-writing, fordi produsenten telles som en låtskriver i dette tilfellet.

De norske låtskrivercampene blir ofte organisert av publishing-selskaper, management eller plateselskap som arrangerer skrivesessions, forklarer Kristian Stockhaus på musikkontoret.no. Han påpeker at session-ene kan være intensive, og låtskriverne må jobbe raskt og effektivt i team. De har gjerne et bestemt antall timer på å fullføre låten. En camp kan være en arena hvor låtskrivere kan utfordre seg selv ifølge Stockhaus. Arrangørene av

² SongFancy er nettside som publiserer artikler med et mål om å hjelpe låtskrivere. På nettsiden skriver de at nettsiden er et sted å bli inspirert, og leseren får førsteklasses låtskriverutdanning fra et moderne perspektiv. SongFancy er spesielt rettet mot nyoppstartede, kvinnelige låtskrivere. Skaperen bak nettsiden er Nashville-baserte Sarah Spencer, en sanger og låtskriver som har vunnet flere priser fra 2012 til dags dato. (SongFancy)

³ Musikkhøyskole i USA.

campen kan finne på å bestille en type låt som skal passe til en spesifikk artist og det kan føre til at låtskriverne skriver musikk de kanskje vanligvis ikke ville skrevet (Stockhaus, 2022).

I artikkelen *Collaborative Songwriting – The Ontology Of Negotiated Creativity In Popular Music Studio Practice* påpeker Professor Joe Bennett at det har vært tusenvis av ulike måter å co-write på gjennom tidene. Han har laget en liste med de måtene han har erfart blir mest brukt. Den første co-writing-modellen han nevner er *Nashville*. Han forklarer at denne måten å jobbe på bruker minimalt med teknologi og har gjerne en mer «penn og papir»-type tilnærming, med akustisk gitar og eller piano. Bennett forklarer også at det vanligste er at det kun er to personer som skriver sammen i denne settingen (2011, s. 7). Videre nevner han *Fabrikk*-modellen, og eksemplifiserer denne metoden med Tin Pan Alley, The Hit Factory, The Brill Building og Zenomania. Det disse fabrikkene har til felles er at de består av ansatte låtskrivere som jobber sammen på et fast sted for å lage musikk. Bennett sier at i *Svengali*-modellen er artisten også en co-writer, selv om hen ikke nødvendigvis bidrar med viktige eller mange ideer, og de andre co-writer-ene er gjerne mer erfarne enn artisten. Han forteller også om en modell hvor tekstforfatteren skriver til en ferdig komposisjon, eller en komponist skriver til ferdig tekst. Denne formen for co-writing kaller han *Demarcation*, oversatt til «avgrensing», og forklarer at den måten å skrive på er uvanlig, da låtskriverne ikke trenger å møtes for å co-write (2011, s. 7). *Jamming* er også en modell Bennett nevner, hvor et band skriver låten sammen på et øvingsrom. Videre presenterer han *top-lining* som en co-writing-modell. Han sier at top-lineren får et ferdig produsert «backing track» som hen skal skrive melodi og tekst til. Bennett avslutter sin liste med co-writing-modeller med *Asynchronicity*, oversatt til «ikke samtidig», hvor låtskriverne jobber separat, gjerne online (2011, s. 8). Det er interessant å bruke disse modellene som utgangspunkt for å finne ut hvilken type co-writing-prosess som blir tatt mest i bruk i Norge. Spencer hevder at Nashville-modellen er vanligst i country-sjangeren i USA, mens standarden i den amerikanske pop-bransjen er at låten får flere co-writere undervegs, fordi en sample fra en annen låt gjerne kan bli tatt i bruk, og artisten som synger låten kan finne på å endre noen setninger i teksten, og videre kreve en andel av rettighetene på låten. På grunn av dette kan en pop-låt bli kreditert opptil 13 låtskrivere, hvis ikke mer (2018). Det kan tenkes at denne måten å skrive på kan være en blanding av Svengali- og Asynchronicity-modellen.

I kapittel 6 i boken *The Act of Musical Composition* konkluderer Bennett med at co-writing inneholder flere motsigelser for en tilfeldig observatør (2012, s. 166):

It is highly professional and businesslike, but also social and informal. It has a significant economic imperative, and yet may not generate income. It creates a unique artistic object but stays within a constrained and evolved form. The song and the recording are different objects in law, but are often merged in creative practice. A co-written song may be first-person confessional, but is not necessarily autobiographical. Collaborative songwriters understand, manage and embrace these tensions, which have defined songwriting practice for more than a century. (Bennett, 2012, s. 166).

Disse kontrastene viser at co-writing er komplekst, og inneholder flere faktorer å ta hensyn til. Det kan oppleves forvirrende for enkelte, og det kan derfor hjelpe å få en oversikt over praksisens positive og negative faktorer.

2.2.2 Positive og negative faktorer

I forordet til boken «Songwriting for Dummies» advarer Kara DioGuardi mot co-writing. Hun sier at co-writing ikke er for deg om du blir lett såret, eller hvis du ikke tåler å bli avvist. (2010, s. xvii). Hanne Sørvaag prater om usikkerhet i en forelesning ved Universitetet i Agder (personlig kommunikasjon, 8. februar 2023). Sørvaag er en svært erfaren låtskriver som har drevet mye med co-writing og hun forklarte at hun tidligere har vært i sessions hvor hun har vært usikker på seg selv. Hun ble bekymret for at de andre i rommet ikke likte henne, da dette var mennesker hun ikke hadde så mye kjennskap til. Likevel fortalte Sørvaag at hun innså at samarbeidspartnerne hennes uansett liker henne hvis låten blir bra, og det gjorde situasjonen enklere. Hun forklarte at hun synes det er best å co-write sammen med låtskrivere hun kjenner. Sørvaag fortalte videre at hun elsker å co-write fordi det er sosialt og hun får kommet seg ut av hjemmet. Hun kunne aldri hatt studio hjemme hvor hun gjør administrativt arbeid, hun må komme seg ut når hun skal være kreativ, sier hun. Andre fordeler Sørvaag nevner er at det er mindre ensomt å co-write og det blir mulig å få andre personers perspektiv på ting. Likevel påpeker hun viktigheten av å ikke inngå kompromiss om det blir uenigheter, fordi resultatet da blir halvvegs. Derfor er det viktig å finne de rette folkene, sier hun. Det er viktig for Sørvaag å kjempe for en idé som insisterer i hodet, og da kan det være fint å jobbe med personer som er på samme bølgelengde som henne selv (personlig kommunikasjon, 8. februar 2023).

Joe Bennett hevder i boken *The Act of Musical Composition* at co-writing gir produktivitetsfordeler for enkelte låtskrivere sammenlignet med å skrive alene (2012, s. 166). Han nevner også i artikkelen *Collaborative Songwriting – The Ontology Of Negotiated Creativity In Popular Music Studio Practice* at sjansene for at en idé er bra blir doblet når den blir bekreftet av en samarbeidspartner. Slik kan co-writere risikostyre subjektiviteten til den opprinnelige skaperen, sier Bennett. Han konkluderer videre med at en slik øyeblikkelig publikumseffekt kombinert med antagelsen om at flere idéer kan bli frembrakt i et samarbeidsmiljø, kan øke sjansene for at låten oppnår suksess (2010, s.6).

2.2.3 Co-writingens rolle i pop

Pettijohn II og Ahmed spør i sin artikkel fra 2010 om det skapes bedre låter gjennom co-writing i forhold til låter som blir skrevet alene, da de enkelte personene i en gruppe kan være eksperter på ulike felt. De spør også om individuelle låtskrivere risikerer å produsere låter av dårligere kvalitet hvis de blir nødt for å inngå kompromiss med andre mennesker (2010, s. 2). I deres studie hvor de sammenlignet co-writere og individuelle låtskrivere på Billboardlista i USA, fant Pettijohn II og Ahmed ut at 47.27% av Billboards top hits fra 1955 til 2009 ble skrevet av to eller flere låtskrivere. De fant ut at låter som ble skrevet i grupper og individuelt i denne perioden var nært helt likt representert. De understreker at i noen tilfeller kan folk ha blitt skrevet opp som låtskriver selv om de ikke har bidratt så mye, så vell som at navn kan ha blitt fjernet, av personlige eller business-relaterte grunner. Likevel konkluderer de med at gruppearbeid kan være positivt for den kreative prosessen, men statistisk sett fra studien har låter skrevet av individuelle personer og i grupper like stor sjanse for å ende opp på Billboardlista (2010, s. 3-5). Likevel har musikkbransjen endret seg betydelig fra 2009 til 2023. Slik som det ser ut nå, dominerer låtene skrevet i grupper *Billboard Hot 100*. I skrivende stund er låten «Die For You», som fremført av artistene The Weeknd og Ariana Grande, nummer 1 på listen. Låten er skrevet av 14 personer og produsert av 7 personer, og alle produsentene er også kreditert som låtskrivere.⁴

Under vises de fem øverste låtene på *Billboard Hot 100* i uke 10 2023. Her er ingen låter skrevet av bare én person. Det er heller ingen låter som er produsert av bare én person. Understrekede navn er både produsent og co-writer på låten.

⁴ Fra søk på Genius.com, en nettside hvor det er mulig å finne sangtekst og annen informasjon om låter. Lenker ligger i referanselista.

Billboard Hot 100 (Uke 10, 2023)

Låt	Artist	Antall låtskrivere	Antall produsenter
1. Die For You	The Weeknd & Ariana Grande	14: The Weeknd , Cirkut , Cashmere Cat , Sir Dylan , Doc McKinney , Prince 85 , Billy Walsh , Psymun , Dave Schwerkolt , Josh Smith , Şerban Ghenea , John Hanes , Tom Coyne & Aya Merrill	7: Cirkut , Doc McKinney , The Weeknd , Cashmere Cat , Prince 85 , Psymun & Sir Dylan
2. Flowers	Miley Cyrus	3: Miley Cyrus , Michael Pollack & Aldae	2: Kid Harpoon & Tyler Johnson
3. Kill Bill	SZA	3: SZA , Rob Bisel & Carter Lang	2: Carter Lang & Rob Bisel
4. Boy's A Liar, Pt. 2	PinkPantheress & Ice Spice	3: PinkPantheress , Ice Spice & Mura Masa	2: Mura Masa & PinkPantheress
5. Last Night	Morgan Wallen	4: John Byron , Ashley Gorley , Jacob Kasher & Charlie Handsome	2: Joey Moi & Charlie Handsome

(Genius.com)

Det bør nevnes at tabellen ikke nødvendigvis gir en helt riktig oversikt, da det finnes tilfeller hvor låtskriveren ikke blir kreditert offentlig. Et eksempel på dette kan være *ghostwriting*, hvor låtskriveren gjerne får en engangssum for arbeidet, mot at hen fjerner navnet sitt fra låtskrivingslisten (Thompson, 2014). Det finnes også tilfeller hvor en person blir oppført som låtskriver selv om vedkommende ikke har bidratt til å skrive låten. For eksempel kan en artist finne på å kreve dette hvis låten er skrevet til den artisten. Produsenten og låtskriveren Warren «Oak» Felder forteller Rolling Stone (2023) om sin erfaring med slike artister i artikkelen «Hit Songwriters Tell All, from Thieving Artists to Grammy Snubs»:

There are artists who will work with songwriters, and then at the end of the process, they'll say, "OK, now you need to give me 20 percent of the record" — even though they didn't necessarily write the song. I try as hard as I can to not be in a room with those types of artists, and more and more songwriters are doing the same. (Warren "Oak" Felder sitert av Hiatt, 2023)

Det kan se ut til at co-writing spiller en betydelig rolle i pop-bransjen. De mest populære låtene for tiden har angivelig blitt skrevet i samarbeid, men det er også vanlig at en artist kan bli oppført som co-writer selv om hen ikke nødvendigvis har bidratt noe særlig til låtskrivingsprosessen. Ifølge Felder er låtskrivere klar over at dette skjer, og opplever at det skjer, men skulle gjerne vært foruten det.

2.2.4 Co-writing-prosessen

I artikkelen *Collaborative Songwriting – The Ontology Of Negotiated Creativity In Popular Music Studio Practice* uttaler Bennett at låtskrivingsprosessen legger grunnlaget for resten av den standard produsjonskjeden i pop-bransjen: «it leads to the recording session, the artist's vocal performance, the promotion and distribution of the final mixed audio artefact, and thereafter implicitly to tertiary activities – gigs, airplay and merchandising» (Bennett, 2010, s.5). Videre spør han: «why, if songs are so important, is the process of their creation so mysterious and undocumented?» (2010, s. 5). En av grunnene kan ifølge Bennett være et ønske om at låtskrivingshåndverket skal framstå som romantisk og mystisk. Låtskriverne som oftest blir intervjuet er også artister som ønsker å opprettholde et image. Dermed er incentivet for å skjule de mer dagligdagse og konstruerte delene av låtskrivingsprosessen høyere. Mange av artistene som samarbeider med andre låtskrivere blir anbefalt å tilsløre samarbeidsprosessen for å selge autentisiteten i låten, sier Bennett (2010, s. 5).

Andreas Pejler intervjuet tre profesjonelle låtskrivere i sin masteroppgave fra 2019, *Social and Musical Effects of Co-writing*. Han forklarer at hans informanter ser på den sosiale delen av co-writing som en integrert del av deres samarbeid med andre. Den sosiale tilknytningen («social bonding») synes å være en effektiv strategi for låtskriverne når de ønsker å tilpasse sine identiteter til fordel for den kreative prosessen, ifølge Pejler. En av hans informanter forteller at det kan utvikle seg en kunstnerisk relasjon mellom låtskriverne når det finnes en

felles basis. Slike delte musikalske preferanser kan føre til mer åpenhet, som gjør prosessen enklere, sier en av Pejlers informanter (s. 3).

I boken *Songwriting for Dummies* råder forfatterne co-writere til å begynne låtskrivingsprosessen med å spørre sin partner om hans lidenskap, og hva som betyr mest i livet deres. De forklarer videre at om det finnes en felles tanke der, kan låtskriverne sitte sammen og prate seg fram til et konsept som resonnerer med begge parter. Det vil påvirke låten positivt i betydelig stor grad ifølge forfatterne (Peterik et al, 2010, s. 17). Forfatterne sier også at det er viktig å være ærlig med sine samarbeidspartnere om de kommer med idéer man ikke liker, men råder om å formidle det på en diplomatisk måte. De forteller at co-writere ikke burde slå seg til ro med en idé før alle i rommet liker det, og at det kan ta tid, men de uttrykker at det er verdt å vente på (s. 218). «Don't settle until you find that common ground. Find a writing partner who can challenge, inspire, push, and sometimes annoy you into being the best you can be» (Peterik et al, 2010, s. 218). Forfatterne refererer i boken til ordtaket «jo mer du gir, desto mer får du tilbake» når de prater om å finne de perfekte låtskrivingspartnere. De oppmuntrer til å være på tilbudssiden og være tilgjengelig til å hjelpe andre låtskrivere i sin omkrets, fordi da får du gjerne det samme tilbake (s. 219).

Bennett skriver i artikkelen *You got a friend? Co-write a song!* om viktigheten av å ha med forhåndsuttenkte idéer til en co-writing-session for å gjøre det enklere å bryte isen og ikke havne i en ukomfortabel situasjon der ingen i rommet helt vet hvor de skal begynne. Han utdyper at slike idéer kan være en akkordprogresjon, deler av en melodi, et riff, noen sangtekst-setninger eller en nyhetssak. Det kan til og med være et bilde sier Bennett. Han forklarer at slike idéer kan vekke andre idéer, selv om de opprinnelige idéene ikke nødvendigvis alltid blir beholdt i det ferdige produktet (2012, s. 36). Sarah Spencer understreker også i sin artikkel fra 2018 at det er viktig å ha med idéer til en songwriting-session. Faktisk mener hun det er ufint å ikke gjøre det. Hun anbefaler også å bestemme på forhånd hvor lenge session-en skal vare, slik at det er lettere å fordele energien sin og tilpasse tempoet sitt. Tre til fire timer er standarden i Nashville sier Spencer, men det viktigste er at gruppen velger det tidspunktet de selv føler er best (2018).

Det kan se ut til at co-writing-prosessen er svært sosial, og at det kan være lurt å ha et felles grunnlag med sine samarbeidspartnere. Hvis partene er på samme bølgelengde, kan prosessen

bli mer effektiv og komfortabel. Derfor er det en fordel å vite hvilke typer co-writere den enkelte passer sammen med.

2.2.5 Samarbeidspartnere

Som co-writer er en sentral del å velge samarbeidspartnere. Det kan bestemmes enten av låtskriverne selv eller noen utenfra. Derfor er det relevant å se på teorier om hvilke samarbeidspartnere en co-writer burde søke. Professor Joe Bennett hevder at det er lurt å finne dyktige folk å skrive sammen med fordi vi lærer raskere hvis den andre personen i rommet har mer erfaring enn oss selv (2012, s. 36). «If you're an experienced songwriter yourself you'll probably already know that the 'fresh ears' that a new collaborator brings can take your tried and tested methods in exciting new directions» (Bennett, 2012, s. 36).

«Hvor mange genier skal til for å skrive en hit?» spør forfatterne i boken *Songwriting for Dummies* (Peterik et al, 2010, s. 219). De påstår at det statistisk sett er låtskrivings-duoer som har hatt mest suksess sammenlignet med andre kombinasjoner. De tror at en grunn for det kan være at det ikke oppstår for mange idéer i et rom, og at det da blir lettere å fokusere på de gode idéene. Tre personer kan bli for mye, ifølge forfatterne, spesielt hvis kjemien ikke er riktig. De sier det er spesielt negativt hvis den tredje personen lager et dårlig arbeidsmiljø og ikke er åpen til de andre sine idéer. I det tilfellet blir tre personer én for mye, uansett hvor flink hen er, understreker de. Likevel påpeker forfatterne at en låtskriver-trio også kan være det perfekte tallet, spesielt hvis hver enkelt har en særskilt styrke. De kaller en slik konstellasjon en «trippel-trussel» (Peterik et al, 2010, s. 220).

Ofte når det skrives musikk til et band er det tre eller flere låtskrivere involverte i prosessen, sier forfatterne i *Songwriting for Dummies*. En slik sammensetning kan noen ganger funke, bemerker de, men det kan også være vanskelig å komme til enighet hvis alle kjemper for sin idé. Videre forteller de at det kan være negativt sett fra et business-perspektiv, da flere involverte låtskrivere kan gi en mindre andel av låt-rettighetene per person, og med mindre låten blir en stor hit kan det være vanskelig for låtskriverne å tjene noe særlig penger på det. De poengterer likevel at dette ikke burde være hovedgrunnen for valg av antall co-writere, men råder til å passe på at alle bidrar på låten og ikke bare tar plass (Peterik et al, 2010, s. 220-221).

Så langt i dette kapittelet har jeg fokusert på de kreative aspektene ved co-writing. I en kommersiell plateindustri spiller økonomi og rettigheter til låtene også en stor rolle. Det kan være komplisert å forholde seg til fordi ulike låtskrivere tilsynelatende har ulike meninger om hva som er riktig.

2.3 Juridiske faktorer

Når en låt blir skrevet er det noen som skal eie rettighetene for åndsverket. I Norge finnes det en åndsverklov. På lovdata.no står det skrevet kort om denne loven:

Et litterært eller kunstnerisk arbeid som er uttrykk for original og individuell skaperinnsats, får vern som åndsverk. Skaperen av verket betegnes som opphaver, og hans rett til åndsverket kalles for opphavsrett, se § 2. Det kreves ingen registrering eller søknad for at opphaveren skal få opphavsrett. Opphavsretten oppstår idet åndsverket blir skapt. Det opphavsrettslige vernet eksisterer for å beskytte og belønne åndelig kreativitet, og skal gi insentiv til kulturell produksjon. (Lovdata, 2020).

I co-writing fordeles rettighetene ofte mellom de som har vært involvert i låtskrivingsprosessen, men det finnes flere ulike måter å fordele på. Ifølge egen erfaring er det individuelt hva folk ser på som riktig fordeling, men det finnes visse retningslinjer og metoder som er vanlige å bruke. I denne delen av kapitlet presenteres slike retningslinjer og råd om hva som kan være en god måte å fordele rettigheter på.

2.3.1 TONO

I Norge spiller TONO en sentral rolle i fordeling av rettigheter til låtskrivere. TONO styres av opphavere og musikkforlag, og forvalter økonomiske opphavsrettigheter i musikk. TONO-lisensen gir virksomheter tillatelse til å bruke beskyttet musikk mot betaling. Eksempler på slike virksomheter er radio, TV, internett og konsert. Selskapets mål er å gjøre det enklere å lisensiere beskyttet musikk, men også å gi musikkskapere et økonomisk grunnlag for å skape ny musikk. TONO styres og eies av opphavere og musikkforlag (TONO, u.å.). På TONO sin nettside er det mulig å registrere låter og rettighetshavere for dem. Alternativene for roller på en enkelt låt er komponist, tekstforfatter, komponist/tekstforfatter, arrangør og oversetter.

Verkets rettighetshavere og prosentfordeling

Rolle	Medlemsnr.	IPI nr.	Navn	Andel fremføring	Andel lydfesting
<ul style="list-style-type: none"> ✓ Velg rolle Komponist Tekstforfatter Komponist/tekstforfatter Arrangør Oversetter 	000	I6979381	LALAND IDA SOFIE		
				0,00	0,00

+ LEGG TIL RETTIGHETSHAVER

BEREGN TONOS STANDARDFORDELING

(tono.no, u.å.)

Når rollene blir valgt for rettighetshaverne er det mulig å trykke på «Beregn Tonos Standardfordeling». Da vises et forslag til hvor stor prosentandel den enkelte burde få.

Verkets rettighetshavere og prosentfordeling

Rolle	Medlemsnr.	IPI nr.	Navn	Andel fremføring	Andel lydfesting
Komponist	I3769000	I6979381	LALAND IDA SOFIE	16,67	16,67
SØK RETTIGHETSHAVER FJERN	Komponist			16,67	16,67
SØK RETTIGHETSHAVER FJERN	Tekstforfatter			50,00	50,00
SØK RETTIGHETSHAVER FJERN	Arrangør			16,66	16,66
				100,00	100,00

+ LEGG TIL RETTIGHETSHAVER

BEREGN TONOS STANDARDFORDELING

(tono.no, u.å.)

Som vist ovenfor skal en tekstforfatter eie 50% av komposisjonsrettighetene av en låt ifølge TONO sin standardfordeling. Joe Bennett påpeker i boken *The Act of Musical Composition* at en sangtekst, på opphavsrettslige vilkår, ofte regnes som et litterært verk som utgjør 50 prosent av låten (2012, s. 140). Selv om dette kan vise til at sangtekst har en åpenbar lik verdi i en låt som det musikalske, anser noen det som en ubetydelig del av den kreative prosessen til en låtskriver, sier Bennett (2012, s. 141). TONOs fordelingsplan – som sist ble oppdatert på årsmøte 8. mai 2010 – fastslår følgende: «Komponistandelen utgjør opphaverandelen med fradrag av de andeler som eventuelt tilfaller andre opphavere til musikkverket etter §§ 11, 12

og 13» (TONO, 2010). Videre viser planen at en bearbeidelsesandel⁵ utgjør 1/2 av komponistandelen, arrangørandelen utgjør 1/3 av komponistandelen, tekstandelen utgjør 1/2 og oversettelse utgjør 1/3 av tekstandelen.

2.3.2 Anbefalinger om rettighetsfordeling

I kapitlet kalt «Collaborator/Songwriter Agreements» fra boken *The Musician's Business and Legal Guide* påpeker Mark Halloran og Edward R. Hearn viktigheten av å avtale på forhånd hvordan låtrettighetene skal fordeles. De forklarer at låtskriverne kan fordele rettighetene slik de selv ønsker, og det er vanlig å fordele utfra hvem som har gjort hva: «Dividing the ownership ratably is also the most common way to divide ownership in a written collaboration agreement» (Halloran & Hearn, 2008, s. 94). Et mye brukt referansepunkt er å fordele 50/50 til tekst og musikk. Om partene ikke har en skriftlig avtale er normen at rettighetene blir fordelt likt, sier forfatterne (2008, s. 94). Det bør nevnes at disse normene ikke nødvendigvis er vanligst her i landet, da boken *The Musician's Business and Legal Guide* ikke er spesifikt rettet mot Norge. Likevel er det relevant å nevne i oppgaven, da det internasjonale musikkmiljøet trolig påvirker det norske.

Det kan se ut til at få personer i feltet påstår at det finnes kun én riktig måte å fordele rettigheter på. Flere viser til måter som er mulige å fordele på, og hva som er vanlig eller anbefalt. Det kan være rimelig å anta at de færreste hevder at det finnes en fasit. Likevel kan ulike låtskrivere ha ulike meninger om hva som føles riktig for dem, og det er ikke alltid at partene i en co-writing-situasjon er på samme bølgelengde. I et slikt tilfelle oppstår et behov for diskusjon og forhandlinger.

Den prisvinnende låtskriveren Helienne Lindvall skriver på *Blog Landr* (2022) at det er lurt å fordele komposisjonsrettighetene likt blant alle låtskriverne hvis du ønsker å jobbe med dem igjen. En låtskriver kan mene at hen fortjener en større andel hvis hen har skrevet både tekst og melodi, men Lindvall gjør et poeng ut av at det er vanskelig å kvantifisere verdien av en låtskrivers bidrag. Hun forklarer at små og enkle bidrag gjerne kan være det som gjør låten til en hit. Videre advarer Lindvall mot fordeling i henhold til hvem som kom på hva, da hun

⁵ «(1) En bearbeidelse godkjennes som andelsberettiget når den innebærer en endring av originalverket som i vesentlig grad inneholder nykomponert materiale, dog uten at originalverkets identitet går tapt. Endring av originalverkets form, harmonisering og/eller instrumentering o.l. godtas som bearbeidelse bare hvis endringen innebærer en innsats av særlig nyskapende art» (TONO, 2010).

mener det kan føre til at låtskrivere kun kjemper for sine idéer for høyere økonomisk vinning istedenfor å kjempe for at låten skal bli så bra som mulig. Bandet U2 blir brukt som eksempel på et band som fordeler rettighetene likt til alle i bandet og manageren sin. Ifølge Lindvall mener noen at den måten å fordele rettighetene på kan være grunnen for bandets lange levetid. Hun hevder at det finnes flere band som har blitt oppløst som følge av konflikter mellom bandmedlemmene, hvor enkelte medlemmer føler seg mindre anerkjent i forhold til et annet medlem som alene eier rettighetene på låten og tjener mer enn de andre. Det at rettighetsfordeling påvirker låtskrivere og artister i så stor grad at de velger å gå fra hverandre viser at det kan være et vanskelig tema å forholde seg til. Derfor er det interessant å prate med etablerte låtskrivere for å finne en enklere måte å forholde seg til rettighetsfordeling av et åndsverk.

3 Metode

Selv om det finnes flere tanker og anbefalinger rundt co-writing, både kreativt og juridisk, er det kunstnerne som driver med låtskriving profesjonelt som best kan forklare hvordan ting foregår i praksis. Derfor valgte jeg kvalitative forskningsintervjuer med fire etablerte låtskrivere som metode for å få et innblikk i deres tanker og erfaringer.

3.1 Kvalitativt intervju

I boken «Det Kvalitative Forskningsintervju» forklarer Kvale og Brinkmann at ordet metode opprinnelig betyr «veien til målet» (2015, s. 83). Gjennom kvalitative intervju er det ifølge Kvale og Brinkmann mulig å få fram betydningen av erfaringer hos folk som driver med co-writing og avdekke deres opplevelse av fenomenet (2015, s. 20). Det kvalitative intervjuet søker nyanserte beskrivelser av informantens livsverden gjennom ord, ikke tall. Som Kvale og Brinkmann understreker er målet å finne kvalitativ kunnskap, uttrykt i normalt språk: «Det kvalitative forskningsintervjuet er en forskningsmetode som gir privilegert tilgang til menneskers grunnleggende opplevelser av livsverdenen» (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 47).

Det bør nevnes at i denne type intervjuer er ikke subjektet helt subjektivt, fordi omgivelsene påvirker hva de snakker om og hvordan (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 20). For å skaffe mest mulig autentiske svar fra intervjuene ønsket jeg å stille spørsmålene for oppgaven på en så objektiv måte som mulig, og styre unna ledende spørsmål. For eksempel, istedenfor å spørre «Synes du det er problematisk at...?», ville jeg heller spørre «Hvordan forholder du deg til...?». Det første eksemplet kan i tillegg til å være ledende oppleves som et lukket spørsmål som kun søker ja og nei-svar, mens det andre er mer åpent og oppfordrer til refleksjon rundt egen praksis. Ifølge Kvale og Brinkmann er det et veldokumentert faktum at omarbeiding av spørsmålsformuleringen i utspørringen av et øyevitne kan påvirke og være med på å bestemme informantenes svar. Likevel sier de at ledende spørsmål kan være nødvendige (2015, s. 201).

Det kvalitative forskningsintervjuet er særlig velegnet for å anvende ledende spørsmål for gjennomgående å sjekke intervjuvarenes reliabilitet og for å verifisere intervjuerens fortolkninger. Dermed er det ikke alltid, som de fleste tror, at ledende spørsmål reduserer intervjuenes reliabilitet – de kan snarere styrke den. (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 201).

Kvale og Brinkmann påpeker videre at intervjuerens egne verbale og kroppslige responser på et svar kan fungere på samme måte (2015, s. 201-202). Under intervjuene la jeg merke til at jeg som intervjuer hadde tendenser til å bli revet med i samtalen og som følge av dette opptrådte som mindre objektiv i tonefall og kroppsspråk, i tillegg til at noen oppfølgingsspørsmål ble vanskelige å formulere uten å være ledende. Kvale og Brinkmann siterer James Spradley (1979) når de diskuterer det å utføre et intervju, og forholdet intervjueren har med den intervjuede:

Jeg ønsker å forstå verden ut fra ditt synspunkt. Jeg ønsker å vite hva du vet, på den måten du vet det. Jeg ønsker å forstå betydningen av dine opplevelser, være i dine sko, føle ting slik du føler dem, forklare ting slik du forklarer dem. Vil du være min lærer og hjelpe meg med å forstå? (Spradley sitert av Kvale & Brinkmann, 2015, s. 157).

Under et intervju eksisterer det en personlig kontakt og intervjueren får kontinuerlig ny innsikt i intervjupersonens livsverden. Et semistrukturert intervju er en samtale mellom to parter om et emne av felles interesse, og det oppstår muligheter for endringer i rekkefølgen og formuleringer av spørsmål under intervjuet. (Kvale & Brinkmann, 2015, s.156-157). På den måten kan samtalen flyte mer naturlig. Under intervjuene for denne oppgaven var det flere temaer som gikk inn i hverandre, og det ble dermed naturlig å endre rekkefølgen på temaene. På hvert intervju ble spørsmålene stilt i ulik rekkefølge som følge av denne flyten. Som intervjuer måtte jeg prøve å holde styr på hvilke temaer og spørsmål som hadde blitt tatt opp, og holde fokus for å sørge for at samtlige spørsmål ble besvart. Dette har gjort meg oppmerksom på viktigheten av planlegging i forkant av et intervju. Planlegging er, ifølge Kvale og Brinkmann, én av intervjuundersøkelsens syv stadier. Under dette stadiet skal intervjueren planlegge med henblikk på å innhente ønsket kunnskap, og ta hensyn til studiens moralske implikasjoner (2015, s. 137). Slike implikasjoner kan ifølge Kvale og Brinkmann omhandle innhenting av informert samtykke, sikring av konfidensialitet og vurdering av hvilke mulige konsekvenser studien kan ha for intervjupersonene (2015. s. 97).

3.1.1 Etiske problemstillinger

Når det dreier seg om en kvalitativ undersøkelse understreker Kvale og Brinkmann at forskeren bør ha et bevisst forhold til konsekvensene av undersøkelsen og om den kan påføre

deltakerne skade. De forklarer at fordelene må være større enn risikoen for skade dersom intervjuet skal gjennomføres (2015, s. 107). Siden mine informanter er profesjonelle og kjente artister, var det viktig for meg å sørge for at de ikke var bekymret for å negativt påvirke sitt eget rykte eller image som artist. Jeg valgte derfor å anonymisere all data i oppgaven. Selv om flere informanter i forkant av intervjuet framsto som likegyldige til det å være anonym eller ei, gav de i ettertid uttrykk for at de syntes det var like greit å være anonym, fordi de da følte de ikke at de trengte å holde tilbake. Det er likevel essensielt for oppgaven å nevne informantens yrke, nettopp fordi selve kjernen i oppgaven handler om låtskrivere. Det å skjule informantens identitet er ikke uten risiko og i denne oppgaven ville en slik total anonymisering ført til en såkalt villedende kamuflasje (Kvale & Brinkmann, 2015, s. 300).

3.1.2 Planlegging og gjennomføring

I planleggingsfasen startet jeg med brainstorming av spørsmål før jeg lagde en intervjuguide. Denne intervjuguiden er vedlagt i oppgaven som vedlegg 1. Temaene jeg gikk utfra da jeg skulle bestemme og formulere spørsmålene var følgende:

- Beskrivelse av co-writing
- Fordeler og ulemper
- Prosess
- Rettighetsfordeling

Basert på disse punktene utarbeidet jeg intervju spørsmålene og intervjuguiden. Siden det ble gjennomført et semistrukturert intervju ble spørsmålsformuleringene og rekkefølgen tilpasset samtalen undervegs, men jeg forsikret meg om at alle spørsmålene ble besvart. Nye spørsmål kom også opp under samtalen som ble bragt med til de andre intervjuene hvis det var relevant for oppgaven.

Oppgaven er godkjent av Sikt⁶.

⁶ Tidligere NSD.

3.2 Informantene

Når et kvalitativt intervju skal gjennomføres må intervjueren velge hvor mange som skal inkludere i undersøkelsen. Ved et slikt valg er det relevant å ta i betraktning at det kan være vanskelig å generalisere og nærmest umulig å teste hypoteser om forskjellene mellom grupper hvis antallet informanter er for lavt. På samme tid er det lite sannsynlig at det er nok tid til å foreta en dyptgående analyse av intervjuene hvis antallet er for høyt (Kvale & Brinkmann, 2015, s.148). Gjennom intervjuene ønsker jeg å ta et dypdykk i informantenes tanker og erfaringer, og valgte derfor å holde et lavt antall intervjuer for å kunne foreta en mer grundig analyse.

Hovedkravet for utvelgelsen av informanter var at de er profesjonelle låtskrivere og artister som opererer innenfor populærmusikken. Det var også et krav at samtlige informanter er bosatt i Norge. Grunnlaget for dette var mest lettvinthet og gjennomførbarhet, men det gav også muligheten til å sette søkelys på en mindre gruppe mennesker enn om jeg skulle tatt for meg låtskrivere i hele Europa, eller verden.

Opprinnelig var intensjonen å kun intervju personer som hovedsakelig drev med co-writing, men da muligheten oppstod for å stille spørsmål til låtskrivere som skriver musikk alene, ble min nysgjerrighet vekket angående deres valg om å ikke skrive med andre. Etter min mening har det å få data fra begge synsvinkler styrket min oppgave, fordi resultatet da i større grad kan representere norske låtskrivere. Det gir også muligheten til å sammenligne låtskrivingsprosessen i samarbeid med andre kontra alene.

I neste kapittel presenteres all relevant innhentet data knyttet til problemstillingen. Informantene vil bli omtalt som låtskriver 1, 2, 3 og 4 (L1, L2, L3 og L4). Selv om låtskriverne er anonyme i oppgaven ønsker jeg å gi en kort presentasjon av dem for å gi et bedre inntrykk av hvilke typer låtskrivere de er.

Låtskriver 1 er en solo-artist som har vært aktiv siden starten av 2000-tallet. Hen skriver låter til sitt prosjekt alene, men har ved et par anledninger co-writet låter til andre artister. Hovedinstrumentet hens er gitar, som hen oftest skriver låtene sine med.

Låtskriver 2 har vært vokalist i band i over 10 år og skriver nærmest utelukkende i samarbeid med andre. Hen skriver både musikk til sitt band-prosjekt og til andre artister, gjerne på camps.

Låtskriver 3 spiller både i band og er solo-artist. Hen er både låtskriver og produsent, og har skrevet noen låter alene, men driver hovedsakelig med co-writing.

Låtskriver 4 er solo-artist og skriver aktivt musikk for andre artister i tillegg. Når hen skriver for sitt solo-prosjekt skriver hen alene med gitar og tar videre med til produsent, mens når hen skriver til andre artister skriver hen i samarbeid med andre, gjerne da artisten som skal fronte låten.

4 Presentasjon av funn

Alle intervjuene startet med spørsmålet «Hva er co-writing for deg?». Jeg tolker at den generelle oppfatningen hos låtskriverne er at co-writing kan være veldig mye forskjellig, men at det i bunn og grunn handler om et samarbeid, å skrive sammen med andre mennesker. «Jeg tenker det er en sang som har blitt til i en eller annen form for forsøk på samarbeid mellom to eller flere» (L1). De gir eksempler på at det kan foregå i en gruppe, men at det ikke nødvendigvis betyr at man må være i samme rom for at det skal kalles co-writing. «Det kan også være å jobbe videre på noen andre sitt konsept, eller legge på idéer senere» (L4).

L3 påpeker at en vanlig form for co-writing er toplining, men at det også kan foregå i band-situasjoner gjennom improvisering:

Vanlige formen er jo toplining da, at man får et backing track og så synger jeg melodi oppå, eller komponerer melodien og skriver teksten oppå. Som regel trenger man ikke å være i samme rom engang. Men så har det også vært i band-situasjoner hvor man på en måte improviserer, og da blir det jo på en måte en co-writing der og da, særlig hvis det finnes opptak som man har tatt utgangspunkt i og videreutviklet.
(Låtskriver 3)

L4 forbinder co-writing med tekst og melodi, og gir uttrykk at for å være en låtskriver så burde man ha noe med melodien og teksten å gjøre:

Jeg føler det er litt forskjellig fra person til person hva man legger i (...) co-writing. Jeg vet at mange produsenter ofte er kreditert som låtskrivere selv om man kanskje egentlig ikke direkte har noe med tekst og melodi å gjøre. Der synes jeg det kan bli litt interessant (...) mesteparten av alle låtene jeg har gjort har jeg skrevet alene, men jobbet ut og produsert i studio, og da måtte gitt bort, at det står det er co-writing, selv om man har tekst og melodi fra før av.
(Låtskriver 4)

Låtskriverne uttrykker at det finnes flere ulike måter å co-write på. Det ser ut til å være enighet i at det handler om et samarbeid og en felles innsats. Alle låtskriverne jobber på forskjellige måter, og har ulike utgangspunkter for sin låtskrivingsprosess.

4.1 Det første møtet med co-writing

L2 og L3 ser på co-writing som en sentral del av deres kunstneriske uttrykk, i motsetning til L1 som har drevet med litt co-writing før, men har funnet ut at hen ikke er så glad i det. L4 forklarer at hen driver litt med begge deler, og at det derfor i noen tilfeller kan ses på som en sentral del av hens yrke:

Nå har jo jeg litt begge delene av det. (...) Generelt er det jo en stor del av mitt uttrykk kanskje fordi jeg gjør det mye for andre, men personlig når jeg skriver for meg selv liker jeg å bare gjøre det helt selv. (...) det er det at jeg driver med begge deler som gjør at jeg trives med det, balanserer det litt ut.

(Låtskriver 4)

L1, L2 og L3 sier at de skriver låter på den måten de gjør fordi det var sånn de begynte med låtskriving fra de var yngre. Det har blitt en vane og en del av identiteten deres.

Siden jeg var kjempe-ung har jeg elsket å sitte alene med sangen, og så blir det en del av det du gjør. Så klart blir det en del av identiteten din, og så får du en karriere der du får gjøre det mer, så blir det en enda større del av identiteten.

(Låtskriver 1)

Jeg tror på dette punktet så har det vel bare blitt sånn vanesak fordi jeg på en måte er musiker nå fordi jeg spilte i band og i band så skrev vi alltid all musikken sammen, (...) det ga mer mening å liksom møtes på et øvingslokale, skrive alle låtene på et øvingslokale i det samme rommet, og så spille de live, og så etter vi hadde skrevet de og spilt de live så spilte vi de inn i et studio.

(Låtskriver 2)

Jeg begynte å synge i band da jeg var 16 år fordi jeg digget de to fyrene, jeg hadde lyst til å jobbe med dem. (...) jeg er så vandt til det, at det er bare sånn jeg opererer. (...) Jeg er bare en sånn person som liker å ha innspill, som både elsker og hater det.

(Låtskriver 3)

L4 sitt svar er lignende da hen forteller at hen startet med å skrive alene da hen var yngre, men begynte etter hvert å drive med co-writing fordi det var vanlig i bransjen. Hen forklarer at hen skriver mest alene, kanskje nettopp fordi det var der hen startet.

Jeg har jo skrevet låter nesten hele livet, og da alene, fordi man ikke har noen andre å skrive med, men med en gang jeg kom inn i plateselskap, publishing-selskap, i den

verdenen, så stilte jeg ikke noen spørsmålstegn for det var bare sånn det var. Co-writing, det er bare det man gjør i pop-verden, så da skrev jeg ikke alene på lenge, jeg skrev bare med andre. (...) Etter årene har gått fikk jeg en trekning tilbake til det å skrive alene. (...) Det er jo det som har føltes mest naturlig for meg, fordi det var der jeg startet. Jeg har likevel fortsatt med co-writing fordi det er der jeg føler at man har størst mulighet til å vokse som låtskriver, av å samarbeide.
(Låtskriver 4)

Låtskriverne gir altså uttrykk for at deres første møte med låtskriving har preget hvordan de jobber i dag. De har kanskje prøvd ulike måter å skrive låter på, men L2, L3 og L4 har funnet ut at co-writing passer dem, og legger fram de positive faktorene som motiverer dem til å fortsette.

4.2 Motivasjon

L3 sier at hen aldri har skrevet noe helt alene, og vil ikke skrive alene, fordi hen tenker at en annen person alltid vil bli involvert et sted i prosessen uansett, enten om det er i komposisjonsfasen, produksjonsfasen eller innspillingen. Hen forklarer også at co-writing handler om å ha noen å spille demoene sine for og få feedback fra.

Jeg liker jo å få litt hjelp på tekst-fronten, det gjør jeg. Ofte det at man står bom fast, av og til så er det bare det at man kan ha skrevet masse skisser og så trenger man bare et sett med øyner til på det dokumentet, bare for å plukke ut den riktige setningen.
(Låtskriver 3)

Videre sier hen: «Man leter jo etter ting når man co-writer, så det handler egentlig bare om å finpisse fokuset litt. At du får hjelp når du går inn i den tunnelen, for det kan føles veldig ensomt. (...) Sammen blir det dynamitt.» (L3).

L2 liker at co-writing gir hen friheten til å skrive på ulike måter til ulike artister. «Jeg synes det er veldig digg å lage musikk på litt forskjellige måter sånn at hver dag føles litt fresh» (L2). Hen nevner også at det er nyttig å involvere flere i prosessen fordi da er sjansen for å komme i mål større:

Hvis du har en seks, åtte timers dag der du skal skrive låter, så er det ganske hard, kreativ jobbing for hjernen din å sitte og holde på med i åtte timer. Så da kan det være

bra hvis du har en kreativitets-dupp eller en energi-dupp sånn i tolvtiden, så kan noen andre styre skuten litt, så er det større sjanse for at man kommer i mål.

(Låtskriver 2)

L3 synes det er positivt at det er en annen person der som kan gi en bekreftelse på når de skal gå videre i prosessen, slik at hen ikke blir utslitt av å sitte med det for lenge alene.

Man går jo veldig på sparebluss mot slutten, og man sliter seg bare ut. Hvis hver låt skal være en Mount Everest-bestigelse skriver man maks to låter i året. Noe skal ikke være så tung-født som man skal ha det til.

(Låtskriver 3)

Ved spørsmål om L2's motivasjon for å drive med co-writing svarer hen:

Det er veldig gøy å skrive musikk sammen med andre fordi du får en annen type kreativ input enn å bare sitte alene og gjøre det. Det er for meg mye mer effektivt fordi det er større sjanse for at jeg lager en låt hvis jeg har en avtale med noen andre om at jeg skal lage en låt, fordi hvis jeg skal sitte for meg selv så er det jo fort gjort å gjøre noe annet enn å gjøre ferdig en låt på en måte. (...) det er større volum av låter i løpet av ett år hvis jeg gjør mye av det sammen med andre folk.

(Låtskriver 2)

L2 forteller at hen synes det er gøy å skrive sammen med andre, for da kan hen ha «noen å spille ball med» i tillegg til at hen kan fokusere mer på tekst. «Jeg lager musikk for å skrive tekst og det andre har alltid vært bittelitt mindre interessant for meg». Ettersom hen spilte i band var det da også naturlig for L2 å skrive sammen med andre, som da kunne ta seg av det som jeg tolker som komponentene hen var mindre interesserte i. Hen legger også vekt på at hen blir mer effektiv når hen setter av tid til å jobbe med låter sammen med andre.

For noen år siden var L1 i Los Angeles for å skrive låter sammen med andre låtskrivere i sessions. Hen nevner at det i dette tilfellet var økonomisk motivert:

Da jeg dro til LA (...) var det nok delvis økonomisk motivert. Jeg husker at jeg så at det var mange av mine singer-songwriter peers som kanskje kommer litt fra indie-verdenen i USA. Jeg ser det er mange som er innom og plutselig har de vært med på å skrive den neste Adele-singelen. Jeg tenkte sånn «Faen, jeg kan jo gjøre det!»

(Låtskriver 1)

Selv om det ikke er noe hen foretrekker, ser L1 ikke på co-writing som en feil måte å skrive musikk på:

Det er ikke noe galt i seg selv (...) Jeg ble ikke noe god på det. Egentlig er det mitt eget nederlag. Jeg brukte ikke nok tid på det, og jeg ble ikke interessert nok (...) De som blir veldig gode på co-writing har jo en super-skill, for de er ofte gode til å få ballen til å rulle, og de er gode til å ta kontroll over situasjonen samtidig som de gir plass til den de skriver med, som kanskje ofte er mindre erfaren. Det er jo en sosial skill som du utvikler, som noen bare blir jævlig gode på.
(Låtskriver 1)

L3 mener at folk ikke burde være redde for å si ja til å bidra på en låt, da det kan gjøre deg bedre. «Det er mange ting jeg har laget som er kjempefint som er helt ute av boksen, helt ute av det som jeg tenkte at jeg var i stand til å gjøre, for da gjør man noe som man vanligvis ikke ville gjort, og det er jo med på å utvikle deg som komponist» (L3). Ifølge L4 blir ikke låtene hans bra hvis hen gjorde alt alene. En av hens motivasjoner for å samarbeide med andre er at musikken blir bedre. «Der min idé stopper opp kan noen andre fortsette å skrive den ferdig, at man utfyller hverandre» (L4).

Ved spørsmål om hvilke andre faktorer som kan motivere låtskrivere til å drive med co-writing sier L2: «det er jo sikkert folk som liksom kan skrive kjempebra låter alene, men som gjør det sammen med folk fordi det er større sjanse for at noe blir gitt ut» (L2). Hen forklarer at popverdenen er session-basert og at en stor del av co-writing-gamet er «artister og låtskrivere og produsenter som samarbeider fordi man vet at de andre i rommet er flinke og det er større sjanse for at man får gjort noe og lager noe bra hvis man samarbeider» (L2).

L2, L3 og L4 presenterer flere grunner til hvorfor de velger å co-write. For noen kan det være produktivt og heve kvaliteten av produktet, men for andre kan det oppleves som ineffektivt. Her viser det å være forskjellige preferanser.

4.3 Ikke for alle

L1 har gitt co-writing en sjanse, men innrømmer at hen ikke er motivert til å drive med det. Hen forklarer at hen er produktiv nok alene, så hen har ikke et behov for å sette opp sessions med andre folk for å få ting gjort. Hen ønsker også å ha fleksibiliteten til å jobbe med musikk

alene når inspirasjonen kommer naturlig, og jeg tolker det som at hen ikke har lyst til å tvinge fram kreativitet. Hen forteller om tiden da hen var i co-writing-sessions i Los Angeles, hvor hen innså at hen ikke trives med den måten å jobbe på, selv om det er en stor del av pop-gamet:

Jeg merket at jeg ikke hadde interesse eller tålmodighet. Hvis jeg skulle få til den karrieren der måtte jeg brukt mye mer tid på det, og jeg kjente tydelig at det ikke er den riktige bruken av mitt talent. Jeg har bare lyst til å skrive mine egne låter og gjøre det på mine egne premisser. Jeg merket at jeg ikke er laget for co-writing-gamet.
(Låtskriver 1)

Hen forteller videre om sin co-writing-opplevelse i LA:

Jeg klarte ikke helt å slå meg til ro. Det er ett eller annet business-like over det, at du bare møter noen du aldri har møtt før, og så sitter du ofte i deres studio, og så snakker man litt sammen – man må jo bli kjent. Noen ganger var det en produsent-type, andre ganger var det en artist, og noen ganger var det begge deler. Man skal bli kjent, og det føles på en måte ut som speed-dating. (...) Jeg bare kjenner meg ikke igjen i den prosessen.
(Låtskriver 1)

L4 sier at hen blir mindre effektiv av å skrive sammen med andre. Hen gjør likevel et poeng av at det ikke nødvendigvis betyr at låten blir bedre:

For meg er det veldig mye mer effektivt å skrive alene, men igjen, det kan jo være på godt og vondt fordi man ikke kaster ball med noen andre. Man kaster bare med seg selv, og da går det fortere, men det er ikke nødvendigvis at det blir bedre av den grunn. Jeg er sånn jeg liker å bare skrive, ikke dvele for lenge på ting for min erfaring er at da kommer man seg aldri videre. Co-writing kan være veldig ineffektivt ofte (...) I en session, det kan jo være effektivt der også, men somregel sitter man i mange timer og dveler.
(Låtskriver 4)

L1 opplever co-writing som mindre fleksibelt enn å skrive alene, og hen foretrekker å ikke trenge å ta hensyn til andre personer under prosessen:

Jeg hatet litt alle de der avtalene. Vi skal møtes klokken 12 og så sitter man i to timer og drikker te eller kaffe, og så begynner man. Det er ikke sikkert du har lyst til å lage

en sang den dagen, men du må for vi har bestemt oss for det. Når du er alene kan du suse rundt hjemme hos deg selv i dagevis, og så skriver du litt, så ser du på TV og så går du ut, og så kommer du hjem sent på natten og så skriver du hvis du føler at du har ett eller annet i ovnen. Den der fleksibiliteten du har alene digger jeg.
(Låtskriver 1)

Både L2 og L3 nevner kort at de har et lite ønske om at de kunne skrive og produsere en låt alene. «Jeg prøver egentlig å bli bedre på å skrive mer musikk alene fordi det hadde gjort meg mer produktiv hvis jeg hadde klart å gjøre ferdig en låt til dagen enda flere dager i året enn de låtene jeg har avtalte sessions» (L2). «En del av meg skulle ønske at jeg hadde brukt masse tid på det, slik at jeg bare kunne vært i min egen boks, men jeg har alltid likt å leke med andre» (L3). Det kan tolkes at L2 og L3 ser fordelene ved å skrive låter alene, men foretrekker å samarbeide med andre under låtskrivingsprosessen.

4.4 Prosess

L3 sitt første møte med co-writing var å lage sangmelodi til ferdig tekst over et backing track.

Co-writingen min bestod da av å synge til ferdig tekst (...) Jeg har også lagd ting helt fra bunnen av, både tekst og melodi og låt, men da går man inn etterpå og co-writer med bandet, og co-produsent.
(Låtskriver 3)

For at L3 skal jobbe på best mulig måte ønsker hen at backing-tracket hen får tilsendt skal inneholde flest mulig detaljer: «For meg er det veldig viktig at backing track ikke bare har pads, men det må ha en figur under. Det beste er hvis jeg har en gitar-figur for eksempel, en synth-figur, for da kan jeg legge noe enda mer oppå det» (L3).

L2 har i senere tid blitt mer involvert med produsenter under låtskrivingsprosessen. I starten av hens låtskriverkarriere ble ikke produsenten involvert før innspillingsprosessen.

På de to første [bandnavn]-albumene har vi på en måte skrevet alle utkastene og demoene uten produsenter, men så har produsenter vært involvert i perioden opp mot innspilling. Så da har vi ofte jobbet sammen både i øvingslokaler med en produsent som er vært sånn «Hva om vi flytte den delen?» eller «Hva om vi bytte akkordene under verset og bridgen?» eller sånne typer ting.
(Låtskriver 2)

Ifølge L4 er det vanlig å hente fram en gammel demo og jobbe videre med den i samarbeid med andre. Gjerne hvis det er en spesifikk del av låten som hen ikke føler er helt på plass. L3 forklarer at hen har opplevd å ikke være fornøyd med en setning i en låt, men da hen tok låten med til en annen låtskriver ble hen fortalt at det var en bra setning, og da var det en bekreftelse på at det var bra nok.

L2 har både erfaringer med å co-write på øvingsrom og i studio. Hen sier at det startet på øvingsrommet, men etter hvert ble det lett å få tak i lydkort og DAWs som førte til at hen co-writet mer ved å ta opptak og spille inn demoer hjemme. Videre forklarer hen at denne måten å skrive på også har resultert i at hen jobber mer aktivt med akkorder, tromme-beats og produksjon.

L4 påpeker at det er mulig å få mange gode tilbakemeldinger fra andre folk enn de hen co-writer med. Hen forklarer at det er mer av de låtene hen skriver alene som blir gitt ut enn det hen co-writer, men hen liker likevel å involvere andre personen i prosessen før utgivelse, gjerne produsenter og A&R-er.

4.5 Kunstnerisk eierskap

L1 opplever at hen mister interessen når hen skriver sammen med andre, og hvis hen går inn i en co-writing-session kan hen ikke skrive til seg selv. Hen legger vekt på at kvaliteten på musikken ikke nødvendigvis blir svekket av at den blir skrevet sammen med andre, men at det handler om eierskap og kontakt med seg selv.

De gangene jeg har prøvd å skrive med andre kan det gjerne bli fint, men jeg føler at jeg mister noe av meg selv i møte med en annen. Selv om det blir fint, eller selv om de kan noe som jeg trenger, så føler jeg at det er noe jeg må finne utav på egenhånd. Jeg kjenner ikke eierskap til det på samme måte. Jeg kan innimellom være åpen til co-writes, men da er jeg ikke interessert i å skrive til meg selv.
(Låtskriver 1)

L2 føler hen har større kunstnerisk eierskap til låtene som blir skrevet til bandet hen synger i, mens når hen co-writer en låt til andre artister har hen ikke alltid det, men hen ser ikke på det

som en negativ ting. Hen synes det er viktigere å fokusere på å lage flest mulig låter slik at hen kan plukke ut låtene som er best.

Jeg er ikke en låtskriver som trenger å elske absolutt alt jeg gjør, for meg så handler det kanskje mer om kvantitet og det å produsere mest mulig. (...) Jeg syns jo egentlig at det har vært veldig befriende at jeg ikke føler like mye kunstnerisk eierskap til alt som jeg er inne og skriver som skal gis ut av andre artister (...) det åpner liksom opp for en annen type idéer og jeg tror jo egentlig at man skriver gode poplåter når man ikke kjenner på sånn kjempestort press. (...) Jeg føler nok mindre press og ansvar for de tingene som jeg har litt mindre kunstnerisk eierskap til (...) Så har man jo kanskje laget ferdig en produksjon og en melodi og en låt før jeg er inne i rommet engang, og da kan jeg liksom ikke ha like mye eierskap til det som noe som jeg har vært med i hele prosessen av.

(Låtskriver 2)

Når hen ikke har behovet for å ha kunstnerisk eierskap til musikken hen skriver kjenner hen altså på mindre press og tankesettet åpner opp for nye idéer.

L4 tror at hen kan utvikle seg som låtskriver gjennom co-writing på noen måter, men at det også kan ødelegge og gjøre at hen kjenner mindre eierskap til låten hen skal fronte.

Jeg har også opplevd at det kan ødelegge litt. Nå er det veldig forskjell på andre låtskrivere, men noen er jo veldig sånn "Hva har du lyst til at det skal handle om?", "Hvordan ville du sagt det?", mens jeg har jobbet med folk som bare drar det en helt annen retning, "Ja, men det her er mye kulere", "Det her må vi gjøre. Jeg lover deg, det er dette som gjelder", så sitter man der som er artist og har en låt du ikke føler noe eierskap til i det hele, eller har noe forhold til.

(Låtskriver 4)

Det er tydelig at låtskriverne kjenner på et sterkere kunstnerisk eierskap til låter de selv skal fronte, enn til låter de skriver for andre. L4 legger vekt på at det er viktig at artisten som fronter en låt mener det hen synger. Hen forklarer at en av grunnene til at hen liker best å skrive alene er at hen har kontroll, spesielt når det er hens eget artistprosjekt, og når det kommer fra hen alene kan hen mene det mer enn hvis hen skal synge noen andres ord eller historie. Jeg får inntrykket av at det er viktig for L4 å ha kreativ kontroll i låtskrivingsprosessen hvis hen skal ha kunstnerisk eierskap til låten, og foretrekker gjerne å samarbeide med co-writere eller produsenter som gir hen plass til det.

4.6 Hvem bør man skrive sammen med?

L3 forteller at hen ønsker å skrive sammen med noen hen vil imponere. Hen foretrekker å skrive sammen med folk som er flinkere enn hen selv, for å forbedre seg.

Det er mitt hoved-motto å alltid jobbe med noen som er bedre enn meg, slik at de gjør meg bedre. Hvis man er den flinkeste i rommet, da betyr det 1. at man bør se seg om etter andre samarbeidspartnere, 2. at karrieren hvert fall ikke blir å eskalere med det første.

(Låtskriver 3)

Det er også viktig for L1 å jobbe med folk som enten er like flinke som hen eller flinkere. Om hen jobber med noen som kan anses som mindre begavet enn hen selv kan egoet hens ta overhånd i en session, på samme tid som det kan gjøre at hen trekker seg tilbake. Hen synes det er vanskelig å finne sin rolle i en slik sammensetning:

Jeg føler at jeg enten forsvinner helt eller så blir jeg diktator. Jeg syntes det var veldig vanskelig å finne en middevei som jeg synes er fruktbar. Jeg får enten lyst til å bare heie på den jeg er med, bidra som et støttehjul, eller så får jeg lyst til å bare mose til og vise dem hvordan det gjøres.

(Låtskriver 1)

L4 blir inspirert når hen skriver sammen med låtskrivere hen synes er veldig flinke. «[De] bare spytter ut masse visdom og man bare blir sånn “wow!”. Selvfølgelig, da gjør jo jeg det bedre også» (L4).

L2 og L3 har mye erfaring med å synge i band, og begge refererer til seg selv som hovedsakelig toplinerere. En av grunnene for dette er at de ikke har spesialisert seg nok på et akkordinstrument, som for eksempel gitar eller piano. De tenker at gjennom co-writing kan de samarbeide med noen som er flinkere enn dem selv på slike instrumenter for å få et best mulig resultat. «Jeg har alltid co-writet fordi jeg ikke er instrumentalist, jeg er ikke god nok på instrumenter til å prodde opp og programmere eller spille inn hele lydbildet» (L3). L2 opplever noe av den samme problematikken når det gjelder å spille instrumenter

Så er jeg først og fremst tekstforfatter og topliner, og jeg spiller jo veldig lite gitar. Det er liksom gitar som er mitt «hovedinstrument», men det er på en måte akkurat brukbart i låtskriving, og jeg spiller ikke keys eller bass eller trommer, eller noen av

de andre instrumentene, så da er det liksom naturlig å skrive de låtene sammen med folk som er gode på de instrumentene.

(Låtskriver 2)

Hen forklarer videre at hen i senere tid også har begynt å skrive sammen med andre tekstforfattere og vokalister:

Da gjør vi liksom alt sammen, og jeg er kanskje mer involvert nå i akkorder og tromme-beats og produksjon enn det jeg var da vi liksom skrev alt på et øvingslokale. Og det begynte vel kanskje sånn så smått, da vi skulle begynne å spille inn musikk sammen med produsenter så var jo det kanskje starten på å involvere andre folk i sånn alle ledd av prosessen.

(Låtskriver 2)

Hen påpeker også at produsenter har fått en større rolle i hens co-writing:

Nå jobber jeg på en måte med det jeg ville kalt produsenter/låtskrivere, fordi nå produserer vi og skriver låtene samtidig, helt fra starten av en låt. Så bare i liksom de siste ti årene så har vi gjort det også på veldig mange forskjellige måter, det er jo litt sånn personavhengig også om man har lyst til å være involvert som låtskriver eller i en mer tradisjonell rockeband-produsent setting.

(Låtskriver 2)

For L4 er det mest komfortabelt å skrive sammen med folk hen er trygg på, gjerne venner. «Man er trygge på å teste ut ting eller kaste ut ting uten å føle at man må forklare eller “dette høres kanskje litt dumt ut”. Man kan skippe hele den usikkerheten» (L4). Hen forklarer at hen opplever den generelle tanken som at man burde reise mye rundt, være i mange sessions og knytte kontakter, men hens erfaring er at hen likevel alltid ender opp med å gjøre sitt beste arbeid med de samme personene, som er hens venner. L3 nevner at det er positivt å ha god kjemi. «Hvis man er nysgjerrig på en person og har godt kjemi med en person, mener jeg at det er verdt å teste ut (...) Du må ha lyst til å være i det rommet sammen med de folkene.» (L3).

L1 forklarer at hen foretrekker å jobbe med folk hen kjenner, heller enn å møte opp til nye co-writing-sessions hvor hen ikke kjenner noen og må starte den samme samtalen om og om igjen:

Jeg tror nok at det i co-writing blir mye mer rullering, stolleken. (...) Det er ett eller annet business-like over det, at du bare møter noen du aldri har møtt før, og så sitter du ofte i deres studio, og så snakker man litt sammen – man må jo bli kjent. Noen ganger var det en produsent-type, andre ganger var det en artist, og noen ganger var det begge deler. Man skal bli kjent, og det føles på en måte ut som speed-dating. (...) Du er på overflaten ofte, og du skal rekke over så mange som mulig, treffe så mange som mulig, men hva er det du egentlig finner?

(Låtskriver 1)

L3 prater om to ulike typer låtskrivere. Den som skriver med hjernen – håndverkeren – og den som skriver med hjertet – kunstneren. Hen mener at disse ulike låtskriverne trenger hverandre, og utfyller hverandre. Hen ser på seg selv som en kunstner, heller enn en håndverker, men viser til viktigheten av å være kommersiell, da det er dette som gir høyest økonomisk gevinst. «Man kan ikke være 100% kunstner hele tiden (...) Man må jo være kommersiell, man må jo tjene penger» (L3). Videre forklarer hen hvordan kunstneren kan hjelpe håndverkeren å gjøre låten mer inderlig. «Vi kan jo bruke våre skills i mer kommersielle sammenhenger, fordi vi har den erfaringen og den inderligheten som kanskje de som er «superflinke», som er i fremste rekke der, ikke har. De søker oss, for da har du den kombinasjonen» (L3). Ved å samarbeide kan låtskriverne hjelpe hverandre økonomisk og kunstnerisk. L3 legger til at det kan stagnere prosessen om det er for mange kunstnere i co-writing-teamet.

Hvis du er en utålmodig kunstner og du bare har masse i hodet så er det sykt bra å jobbe med gode håndverkere som er sykt bra til å spille, til å programmere, som bare får det fort ned på tape. Det handler om effektivitet, det handler om rush, eller om «å være i flow, flow of ideas». Du vil ikke jobbe med en annen kunstner som skal kjenne og føle og diskutere. Det er ikke plass og det stopper flow-et. Det er ego! Det er det som er bra med håndverkere, det er ikke noe ego der. Kunstneren er egoet. Du kan ikke ha fem kunstnere, det blir for mange ego. Det er jo klart at den håndverkeren har sikkert behov for å være kunstner på et annet felt. Det beste er jo hvis man klarer å være begge deler, men det må være ett ego og én tanke akkurat i unnfangelsen av idéen. Det kan ikke diskuteres og kveruleres på, da bremser man kreativiteten, og det må være et trygt rom.

(Låtskriver 3)

L1 nevner også ego når hen prater om å co-write i sessions. Hen påpeker at det er viktig i en slik session å ikke være for ego:

Hvis du har satt deg i den situasjonen så må du si ja. Du må jo så klart si «Nei, jeg liker ikke det, men vi kan kanskje prøve dette», det er jo greit, men du kan ikke gå inn der og bare være ego, og det syntes jeg var veldig vanskelig. Jeg føler at jeg enten forsvinner helt eller så blir jeg diktator.

(Låtskriver 1)

L3 advarer mot å jobbe med personer som tvinger seg på den kreative prosessen for å sikre seg en andel. «Så er det noen som med vite og vilje går inn og forandrer på noen setninger bare for å tvinge sin kreativitet på, for å få en cut. Det er også farlig. Dem er det mange av. Det er jo parasitter» (L3).

4.7 Produsent som co-writer

L1 forteller at hen ikke ser på produsenten som låtskriver, fordi hen ofte har en ferdig struktur med akkorder, melodi og tekst før hen involverer en produsent. Hen innrømmer imidlertid at hens måte å jobbe på kan ses på som litt gammeldags og forklarer at en produsent er en udefinerbar rolle. «Jeg skjønner at produsenten er en låtskriver i mange andre konstellasjoner, men da blir låten til på en helt annen måte enn det jeg gjør» (L1). Hen forklarer at hen ofte spiller konserter alene og spiller låtene slik hen skrev dem på gitar, og tenker at når hen går til en produsent i et studio blir produksjonen en tolkning av det som er selve låten.

Ifølge L4 bidrar produsenten ofte med akkorder og arrangement, mens låtskrivere skriver tekst og melodi. Siden hen ser på tekst og melodi som hovedkomponentene i en låt ser hen derfor ikke på produsenten som en like sentral rolle i selve låtskrivingsprosessen. Likevel påpeker hen at det er mulig å ha flere roller i en session, og at det er mange låtskrivere som kan regnes som produsenter. Hen understreker at hen er avhengig av flinke produsenter for at hens musikk skal bli best mulig.

L2 mener at hvis den produsenten som kommer inn i ettertid gjør store nok endringer på låten vil hen bli skrevet opp som låtskriver, og ikke bare produsent. For L3 blir produsenten ofte en låtskriver. Hen sier at produsenten gjerne er en flink musiker og kan finne på å plutselig finne fram et keyboard og skrive en melodi. I tillegg opplever L3 at produsenter kan «løse» låten og gjøre at den går videre gjennom arrangement.

Det ser ut til å være ulike meninger om produsentens rolle, men det kommer fram at produsenter stadig blir mer integrert i låtskrivingsprosessen. Låtskriverne påpeker at det ikke finnes en fasit på hva som er viktigst i en låt eller hvordan rettighetene på et åndsverk skal fordeles. Det finnes anbefalinger, men låtskriverne følger ikke nødvendigvis disse.

4.8 Fordelinger

Ved spørsmål om hvordan hen pleier å fordele rettigheter på låtene hen co-writer svarer L2 at hen opprinnelig startet med å fordele det jevnt blant alle bandmedlemmene da de begynte å spille sammen.

Så delte vi alt likt på fire og hadde en enighet om at det sikkert var noen låter der noen bidro mer enn andre, men at til slutt så jevner det seg ut. (...) Som artist legger man veldig mye tid i et prosjekt uten å få betalt, så det føltes som den mest rettferdige måten å gjøre det på.
(Låtskriver 2)

Videre forklarer hen at lik fordeling er den vanlige måten å gjøre det på i den norske musikkbransjen i dag:

Med låtskrivercamps og mange co-writes der vi starter en låt sammen i et rom så fordeler vi også ting likt. (...) Standard-praksisen, føler jeg da, i pop-Norge er at hvis alle var i rommet, alle var med på å lage låten ferdig fra start til slutt, så fordeler man det likt. Og det er vel litt sånn jeg prøver å operere med [bandet] også, men (...) veldig mye av forhandlingene kanskje skjer etter at en låt blir ferdig, både i [bandet nå] og musikk jeg skriver for andre, fordi kanskje jeg var med i en session og så er vi tre stykk som skriver en låt sammen, og så lager vi på en måte et ferdig utkast den dagen, og hvis den hadde blitt gitt ut akkurat sånn som den var så ville alle fortsatt fått 33%, men hvis man da finner ut sånn «Oi den bridgen satt ikke helt» og så får man inn en annen låtskriver i en annen session for å hjelpe til med den bridgen, for eksempel, så skal jo den låtskriveren også cuttes inn, men da er det ikke sikkert at den låtskriveren ville fått like mye som vi opprinnelige tre (...) Erfaringsmessig så er det mye av den forhandlingen som kommer for meg i etterkant av at en låt er ferdig, som sikkert ikke er den aller beste måten å gjøre ting på, men det er sånn jeg opplever at virkeligheten er.
(Låtskriver 2)

L4 forteller at hen tror de fleste mener at rettighetene bør deles likt hvis alle låtskriverne var i rommet ved unnfangelsen av låten på det hen kaller «hoved-dagen». Hen kan i noen

situasjoner være enig i at det burde deles likt: «Det som skjer, det man prater om, det som [vekker] de idéene som kommer kan jo være veldig betinget av de som er i det rommet da» (L4). Likevel opplever hen at det i noen tilfeller kan føles feil å dele likt i en session: «Jeg har vært i mange situasjoner hvor jeg kommer med nesten en ferdig låt, eller hvert fall 90% der, at det føles rart å likevel dele likt» (L4). Hen opplever at bransjestandarden er at hvis hen jobber med en låt etter hoved-dagen får hen en lavere andel:

Jeg har også opplevd å komme inn som låtskriver sent i andres låter, og tatt en mindre cut. Si at jeg bare hjelper til med å skrive en bridge eller et andre vers, eller et refreng. Det kan være mye forskjellig, men mitt inntrykk er at hvis du sitter i rommet dagen man starter, da er du en del av den like delingen, men hvis kommer inn i ettertid må man ta til takke med en mindre prosent.
(Låtskriver 4)

Hen påpeker at det ser litt annerledes i USA, hvor det er vanligere å fordele ut fra hvem som gjorde hva, og måle hvor mye det er verdt, sier L4. Videre viser hen til at det i Norge er en generell tankegang om at rettighetene skal bli fordelt likt fordi det er det som er vanlig, og det blir ikke stilt spørsmålstegn ved det. «Det kan fort bli urettferdig, co-writing-situasjonen, fordi vi ikke har noen regler eller noe å forholde oss til. Vi har bare en sånn “Sånn har det alltid vært”» (L4). Hen nevner også at det ofte kan legges til flere co-writere på en låt hvis de bidrar med noe senere i prosessen.

L2 gir et eksempel hvor tre personer skriver en låt sammen, så kommer en ekstra person inn etter hvert og hjelper til med bridgen: «Si det er en låt med en kjempevanlig pop-struktur (...) og de bidrar på bridgen så er det kanskje prosentvis (...) 10% maks.» (L2). Likevel forklarer hen at det kan være rettferdig å dele helt likt blant alle fire personene hvis låten endrer seg veldig mye av den enkelte personen. Hen forklarer også at tidsbruk og honorar for å være i studio kan påvirke denne prosenten: «Det kommer litt an på sånn tidsbruk, og det kommer an på om de fikk honorar for den studio-dagen i tillegg til royalties, eller om de bare fikk royalties for tiden sin» (L2).

Når det gjelder låter hvor veldig mange personer er krediterte som låtskrivere mistenker L4 at det ikke er alle som har vært med på å skrive kjernen av låtene. Et eksempel som tas opp er Stay av The Kid LAROI og Justin Bieber som har ni låtskrivere oppført, og fire produsenter⁷.

Jeg tror det sikkert er i utgangspunktet kanskje tre eller fire stykker som har laget en demo, så har den blitt plukket opp, men så har noen andre fortsatt med å skrive et andre vers, så har det kommet inn noen andre og laget B-delen på refrenget, og så baller det på seg. (...) Har man bidratt med noe så er det hyggelig å bli anerkjent for det. Det kan være at åtte av de 10 bare eier 2% på den låten fordi de har lagt til en “Yeah”, men så står man jo som kreditert.

(Låtskriver 4)

Hen gir her uttrykk for at co-writerne som kommer inn sent i prosessen gjerne får en mindre andel enn de som var med fra begynnelsen. Det kan se ut til at det blir lagt stor verdi i grunnidéen på en låt, da det har dannet grunnlaget for resten av låten, og produksjonen.

L1 beholder som oftest en stor andel – hvis ikke 100% – av låtrettighetene på låtene sine, og begrunner det med at hen ofte har en ferdig låt skrevet før hen går i studio og involverer andre personer. Hen sier at det hadde vært annerledes om hen gikk i studio uten å ta med en ferdigskrevet låt: «hvis du går i studio uten en sang og sier «nå skal vi lage en sang» (...) så skjønner jeg, da er alle i rommet med – eller alle som bidrar da – med på å lage den sangen» (L1). Hen forteller også om en situasjon hvor hen skrev en låt, men fant ut på jam-session med instrumentalistene at hen ikke likte låten. Likevel brukte hen opptaket fra den session-en til å skrive en ny tekst og melodi som hen ble fornøyd med. Her uttrykker hen at instrumentalistene påvirket prosessen i så stor grad at hen mener at det var riktig at de også fikk en andel.

Da ble den til på en helt annen måte. Jeg ville ikke lagd den sangen hvis det ikke hadde vært for den måten de spilte den feilede låten min, og da sa jeg «Okey, jeg har lagd en ny sang, så deler vi musikkbiten bare på oss».

(Låtskriver 1)

L3 påpeker også at måten slike samarbeidspartnere påvirker prosessen kan være god nok grunn til å gi dem en større andel.

⁷ Fra søk på Genius.com, en nettside hvor det er mulig å finne sangtekst og annen informasjon om låter. Lenker ligger i referanselista.

Jeg har jo vært raus som har delt 50/50 (...) normalt sett så er jo sang-melodi og tekst mer enn 50% i publishing, men jeg tenker at det blir som høna og egget. Hva kommer først? Jeg hadde aldri laget den samme melodien uten det kompet, og jeg hadde aldri skrevet den teksten hvis jeg ikke hadde vært i den settingen sammen med den personen akkurat der og da. Vi låser oss jo litt fast til hverandre også tidsmessig, at vi velger å henge med hverandre og vi diskuterer masse fjotte-ting og litt dype ting og sånt for å på en måte være på the same page, sånn at når jeg da får spilt opp en track og synger en tekst så er jo den teksten en videre spinning på det man har snakket om med den personen. I hvert fall i samme rom.

(Låtskriver 3)

L3 mener at det er sangmelodien og akkordene som er hovedkomponentene i dagens pop-låter. «Det er klart at hvis man tar det isolert sett med bare akkorder og så sangmelodien oppå. Hva er det man vil syng? Hva er man kjenne igjen? Det er klart det er sangmelodien som eier det» (L3).

L4 mener at en tekstforfatter burde få 50% av rettighetene på en låt, og det de resterende 50% er melodi og akkorder.

Etter min mening er så er det det du koker ned en sang til når du skal spille den på gitar som er sangen. Du har teksten og du har melodien, og du har akkordene, men jeg føler akkordene går mer under sammen med melodien. Akkorder, det har jo mye å si, men i utgangspunktet føler jeg akkorder er veldig bestemt utfra melodien.

(Låtskriver 4)

Likevel anerkjenner hen at det ikke er alle som mener at tekst er like viktig. Noen vet ikke engang hva låtene de elsker handler om, sier hen, mens for andre personer kan det være det aller viktigste. For L1 varierer dette fra låt til låt:

Det er jo helt individuelt fra sang til sang. På noen sanger virker det ikke som noen har brydd seg om teksten i det hele, så er det likevel en eller annen fyr som får 50% av inntektene på hele sangen. Men man må jo også anerkjenne alt som har med musikk og credit å gjøre. Man prøver å kvantifisere ting som er helt umulig å kvantifisere. (...) man må ha noen parameter å forholde seg til. Jeg vil jo si at på min siste plate er teksten hvert fall 50%, om ikke mer, og på min første plate er det kanskje 30%.

(Låtskriver 1)

L1 uttrykker videre at hen skiller mellom produksjon og låt, og har opplevd å registrere to ulike versjoner av en låt i TONO, hvor den ene tar utgangspunkt i den innspilte produksjonen, mens den andre kun tar utgangspunkt i det hen har skrevet med gitar alene – melodi, tekst og akkorder. På den måten får produsenten en andel av produktet hen har vært med på å skape, men L1 kan fortsatt spille kjerne-låten – slik den i utgangspunktet ble skrevet med gitar – på solo-konserter, og få 100% publishing.

Ved flere anledninger har L3 skrevet topline over basslinjer. Hen forklarer at hvis den basslinja i ettertid skulle blitt fjernet, skal den som skapte den fortsatt stå som co-writer, når den har spilt en stor rolle i hva melodien og teksten ble. L4 har opplevd å få en andel av en låt hen ikke var med i session på fordi produsenten brukte hens akkordprogresjon:

Jeg har opplevd tilfeller hvor jeg har lagd akkordene på en låt eller demo og så har det ikke blitt noe av, men så har den produsenten brukt det tracket vi har laget, eller de akkordene jeg har hatt i den låten vi hadde på en annen låt, og da har jeg fått noen få prosenter fordi det var mine akkordprogresjoner.

(Låtskriver 4)

Hen legger likevel vekt på at det ikke er noen som eier en akkordprogresjon, fordi alt er gjort før, men siden produsenten brukte hens track var det nok til at hen fikk et par prosenter på den låten.

L3 forklarer at hen i etterkant av låtskrivingsprosessen pleier å spørre de involverte låtskriverne om hva de synes er en rettferdig fordeling, og handle derfra.

Det er lurt å sjekke med andre, men man må være ærlig og man må tenke helt tilbake til start. En låt har sikkert gått gjennom mange prosesser over lang tid, så det er ikke alltid at man husker hvem som kom med den idéen, så det viktigste er egentlig å skrive en logg undervegs. Enn så kjedelig det høres ut. Eller hvert fall sjekke med gamle demoer.

(Låtskriver 3)

Hen mener at det også kan være fint å ta utgangspunkt i at låten blir fordelt likt til de som er med på å skrive, og så se om noe burde endres i etterkant. En fordel ved å bestemme seg for en lik fordeling på forhånd kan være at alle låtskriverne ønsker å bidra like mye til låten,

forklarer L3: «Det er ingen som har lyst til å bidra hvis de vet at de ikke kommer til å bli kreditert» (L3).

Ifølge L2 blir fordelingen annerledes når låten er til et eget band eller artist-prosjekt. Hen sier at det da handler om en større helhet og i det tilfellet ville hen ikke tatt 50% selv om hen skrev alt av tekst selv. «Det er jo masse tid og penger og investeringer på forskjellige måter som går inn i det å lage de låtene, å spille de live, gi dem ut, og betale ting for at flest mulig folk skal høre på dem» (L2). L1 sier hen synes det er forskjell på å fordele rettigheter av en låt til et band og til en solo-artist. Hen synes rettighetene for en låt burde fordeles likt utover et band, uansett om det er noen som ikke har bidratt på låten, fordi det er hele bandet som fronter låten og tar risikoen.

Du hører om noen av de bandene som krangler (...) om at låtskriveren får alle inntektene, hva med trommisen, for eksempel? Hva med vokalisten, hvis han ikke er låtskriver? Da har du en del gode eksempler, sånn som U2 hvor det er fire medlemmer i bandet og så har de en manager som har vært med helt fra begynnelsen, og visst nok deles alle inntekter likt. (...) Jeg tenker ja, kanskje det er løsningen hvis man er i et band, for å unngå mye sutring, at hvis vi har stor suksess så blir vi alle rike, og vi blir alle glade og stolte.
(Låtskriver 1)

L4 uttrykker at hen ikke ser annerledes på situasjonen om det er band eller solo-artist. Hen forklarer at hvis et bandmedlem kommer med en ferdig låt til bandet bør den personen få 100% publishing. «Hvis du spiller i et band får man jo Gramo, du kan jo få på master-siden. Det gjør jo gjerne ikke en låtskriver» (L4). Hen forklarer at produsentene også får en andel av master-rettighetene, som ikke nødvendigvis har noe med publishing å gjøre, og at de da ikke i alle tilfeller nødvendigvis burde ha en andel av låtrettighetene som registreres i TONO: «Det burde vært et litt tydeligere skille på hva som er låtskriver og hva som er produsent, i og med at produsenter også får på den master-siden, som en låtskriver ikke gjør med mindre man er artisten selv» (L4).

Alle låtskriverne ble spurt om hvordan de ville fordelt rettighetene over fire personer hvor én person produserte, én skrev tekst og to komponerte og arrangerte en låt.

L1: Jeg har nok da noen ganger skrevet produsent i arrangør, bakt det inn i det, for jeg jobber generelt med produsenter som bidrar veldig mye som arrangør (...) I mine tilfeller har da arrangør blitt 10%, og de 10% går av komponistgreien så det blir 40%, så blir tekst 50%. Da er produsent og arrangør det samme.

L2: Stort sett blir det likt, at de får 25% hver. Hvis alle var i et studio sammen, møttes klokken 10 og var sånn «I dag skal vi lage en låt til denne personen!», så ville vi delt det likt.

L3: Det er jo sånn at en arrangør får maks 25%. Litt sånn tak på alle de der. Med arrangører har det ligget på mellom 10% og 20%. Hvis de får 20% er det mye. (...) Du har et tak, og så må du se i forhold til det taket. Det er retningslinjer på det. Med produsent så er det sånn at hvis vi er to så er det 50/50. Hvis vi er tre er det 30% hver.

L4: Da ville jeg i utgangspunktet tenkt at man deler det likt, hvis man sitter i det rommet sammen. Det hadde jo vært super-nice hvis det var sånn “Du skriver tekst, du lager melodi, du finner akkordene” og that’s it, men akkurat i den situasjonen du beskrev nå hadde jeg gått for at man deler det likt.

L1 forklarer at det kan tenkes at kategoriene som blir presentert i TONO har blitt litt gammeldags:

Veldig ofte er det jo ingenting til arrangører og produsenter, at det bare er tekst og musikk. Jeg har aldri vært borti tilfeller hvor du har én arrangør, det er jo litt gammeldags, en arrangør og en produsent. De er som regel den samme personen. Men jeg er jo på en måte også arrangør, så det er jo litt tricky. Bandet er jo ofte med å arrangere, eller de spiller jo og det går veldig over i arrangement. Disse kategoriene er jo laget i gamle dager der det faktisk var en arrangør som ble hyret til å skrive et arrangement, og det var en produsent som satte sammen musikerne og skrudde og litt sånt, i tillegg til en tekstforfatter og en komponist. Så de er laget til mye ryddigere tider.

(Låtskriver 1)

L1 opplever altså at co-writing har blitt mer komplisert med tiden. Det er vanskelig å sette de ulike partene i spesifikke bokser, og TONO gir kun anbefalinger fordi det ikke ser ut til å finnes en fasit. Derfor åpnes det opp til forhandlinger.

4.9 Forhandlinger

L2 forklarer at hen aldri har opplevd å ikke bli enige om fordeling av rettigheter, men om det skjer i framtiden vil hen ta kontakt med advokathjelpen til Creo.

Det er jo det musikk-advokater i veldig stor grad er til, å forhandle rettigheter på musikk, så det ville sikkert vært mitt første steg. Men det skal gå ganske langt for min del før man kommer seg dit. Jeg er veldig åpen for at det fins forskjellige måter å tolke akkurat det med låtrettigheter på, i den verden vi lever i nå.
(Låtskriver 2)

L3 bruker advokatene i GramArt hvis det oppstår store uenigheter, men viser til en situasjon hvor hen var uheldig med advokaten:

Nå var jeg litt uheldig med at advokaten var på den andre personen sin side. (...) Hen var ikke nøytral i det hele tatt. Men jeg gikk tilbake i loggen og refererte til da og da og da. Det var en som hadde programmert som ville ha produsent-credit, men jeg hadde forandret så mye på låta etter at vedkommende hadde vært involvert (...) Jeg hadde jobbet i timesvis med å sy sammen partene på låta og å få alt til å henge sammen uten denne personen i studio, så da endte det faktisk med at både hen og advokaten godtok at de tok feil.
(Låtskriver 3)

Videre forteller L3 at hen angrer på måten hen gikk fram på, fordi det gjorde at hen mistet en god samarbeidspartner som hen kunne jobbet med ved andre anledninger i framtiden:

Jeg var veldig streng og sur og negativ i møtet, veldig emosjonelt drevet. (...) Og var det nå så big deal? I ettertid ser jeg at selv om jeg kanskje hadde rett, så er dette min subjektive mening, og det eneste jeg oppnådde var at vi aldri samarbeidet igjen, noen gang ever. Og vi var jo et bra team!
(Låtskriver 3)

Hen råder derfor andre til å være åpne for å forhandle, å være generøs med sine samarbeidspartnere, og å se på det som en investering i aksjer: «Gi og ta, gi og ta, slik at de føler at du spiller ball med dem, og at du ikke bare sier nei hele tiden. Det kan jo potensielt ligge store penger i gode samarbeid» (L3).

L4 sier også at det er en vurderingssak hvor mye hen velger å kjempe for sin andel. Det har vært viktig for hen å få 100% av låtene hen skriver alene til sitt artistprosjekt, men det går ikke alltid.

Det er nesten litt sånn: Hvor mye er de fem prosentene verdt? Er det verdt dette samarbeidet eller kontakten, eller skal jeg bare gi meg på det? (...) Det er det som er vanskelig å si fordi man vet jo aldri hvordan en låt vil gå.
(Låtskriver 4)

Hen opplever at hen alltid kommer fram til en løsning, men at det da enten blir et kompromiss eller så må en av partene gi seg først. L4 forteller at hen er glad for at hen har et management som kan ta seg av forhandlingene om rettigheten på låtene, fordi hen er konfliktsky. «Linjene mellom vennskap og kollegaer hviskes litt ut når man jobber med musikk, så det er ikke alltid det er så kult å konfrontere vennene sine hvis man er uenige»
(L4).

L1 påpeker at hen sjeldent avtaler fordeling av rettigheter på forhånd fordi man ikke alltid vet hva de ulike personene skal gjøre. Det skjer sjeldent, siden hen hovedsakelig skriver alene, men hen forklarer at det har vært situasjoner hvor en annen person i prosessen uttrykker at hen vil ha en del av rettighetene på låten:

Da gir jeg de bare det, med mindre jeg føler at det de er helt på tur. Men de jeg jobber med, vi er jo så nære hverandre at den dialogen vil jeg alltid ta på alvor. Hvis noen føler at de har bidratt, så prøver jeg å se det fra deres perspektiv, og så klart finne en rimelig løsning.
(Låtskriver 1)

Hen forklarer at hen vil anerkjenne jobben hens samarbeidspartnere gjør, selv om hen ikke nødvendigvis ser på dem so co-writere:

Det handler mest om å vise gjensidig respekt, for når folk føler at de har en tilstedeværelse som ikke blir anerkjent så er det veldig viktig for meg at det kommer fram. Jeg tenker kanskje ikke nødvendigvis at det betyr at de har vært med å skrive låten, men en eller annen form for credit. Derfor synes jeg det er bra at vi i Norge har dette med TONO. Der har du tekstforfatter og komponist, men (...) også arrangør eller produsent som også kan få en cut uten at det egentlig er en del av låtskrivingen.
(Låtskriver 1)

L3 nevner at selv om hen pleier å avtale i etterkant tenker hen at det lureste er å avtale på forhånd. «Dessverre får man ikke så mange sjanser til å lese folk før etter man har laget musikk sammen. Så det er litt lurt å ha alle de diskusjonene før man går i gang, så skjønner man hvem man er i rommet også» (L3). L4 har opplevd at rettighetene kan bli fordelt etter at låten har blitt gitt ut, men påpeker at det kan være problematisk å gjøre det så sent, og at det sjeldent skjer. Det kan tenkes at å fordele i etterkant av en utgivelse kan gjøre forhandlingene vanskeligere, fordi den kan bli en stor hit, og generere mye penger.

4.10 Store artister, musikere og hits

L1 forklarer at hen kan ha forståelse for at folk ønsker en større prosentandel av en låt de har vært noe involvert i når den låten blir en stor hit.

Det har noe å si om låten blir en stor hit eller ikke. Jeg har ikke kjempehøye strømmetall. Hovedinntektene mine kommer ikke fra alle disse tingene. Hvis jeg plutselig hadde en gedigen hit er incentivet på at folk sier «Den oppturen der synes jeg at jeg fortjener en cut av», og det har jeg litt forståelse for også. (...) Hvis du er i den type co-writing som skriver hits, skriver masse og håper at en av dem tar av for eller med en eller annen, da synes jeg det er fair at alle er med på det, og at alle får en cut.

(Låtskriver 1)

L2 sier at hen kan se på låtskrivings-andeler som betaling til musikere som spiller på en låt, spesielt hvis låtskriveren ikke har råd til å betale honorar. «Så er det ikke helt sikkert at det matcher innsatsen i låten, men det matcher verdien av å ha dem med i bandet» (L2).

Som bandmedlem forklarer L3 at det faktisk at hen og hens partner fronter bandet, spiller en rolle for fordelingen:

Vi er to stykker da, og vi deler 50/50 uansett, og det betyr også at jeg får points på ting som jeg ikke har gjort. Det er på en måte fordi at når vi går inn og på en måte brand-er en låt så har vi godkjent den som god nok til å være i den brand-en. Derfor er det veldig viktig å være 50/50.

(Låtskriver 3)

Likevel har ikke alltid den som fronter låten vært med på å skrive den. Ved spørsmål om hva hen synes om at større artister får en andel av låter de synger på, men ikke har skrevet, sier L2:

Jeg har aldri vært med på å skrive en sånn låt som har blitt gitt ut der låtskrivere har vært i et rom uten en artist og så har den artisten blitt lagt til senere. (...) Men jeg vil jo anta at det skjer, at man blir lagt til og får en låtskriver-credit, fordi det på en måte er en viktig del av det økonomiske systemet rundt. (...) Jeg kan se for meg at det kan være et krav for artister at man må få en låtskriver-cut selv om man ikke har vært med å skrive en låt, for at man skal gi ut den låten. (...) så kan det jo være litt sånn at man skriver en låt for en artist og så spiller de inn vokal i etterkant, og det å på måte endre på vokal-melodien underveis det er jo en form for låtskriving det også. (...) Det er vanskelig å definere hva som er låtskriver-contributions og hva som ikke er det.
(Låtskriver 2)

Hen ser ingen problemer ved at en artist blir satt opp som låtskriver selv om de ikke har vært med i låtskrivingsfasen. Videre sier hen:

Det finnes millioner av låter som sitter på harddisker rundt omkring i verden som aldri blir gitt ut, og hvis jeg hadde vært med og skrevet en låt og kravet var at den artisten skulle ha en cut fra låtskriveren for at den låten skal bli gitt ut, så er det sånn, det jo litt sånn numbers game for min del selv. Det blir hvert fall null kroner i royalties hvis den låten ikke ble gitt ut. (...) Si vi er fire stykk og har 25% av en låt hver, og vi må gå ned til 20 fordi [artisten] skal cuttes inn (...) de 20 prosentene er jo mer enn de null prosentene som det blir hvis den låten aldri blir gitt ut liksom. (...) Jeg synes ikke det er uetisk eller feil at folk skal være kreditert selv om de ikke har vært med å skrive en låt, jeg tror bare det er litt sånn verden funker.
(Låtskriver 2)

L3 forklarer at hen synes det er naturlig at en stor artist får en låtskriverandel av låten fordi artisten er med på å selge den. «Den artisten har jobbet hardt og lenge for å få sitt brand. De brander den låten. (...) Da er de med på å løfte fram de andre låtskriverne» (L3). Hen forklarer at det kan føles kjipt å gi fra seg andeler til folk som ikke var med på å skrive låten, men påpeker at den artisten likevel burde få igjen for den tiden vedkommende har brukt:

Du kan si det sånn; det var kjipt at hun kom inn og tok 25% og ikke har vært med på å skrive låten, kom bare inn i siste liten og sang den, men så har hun investert utrolig mye tid (...) og jobbet hardt for å bli den artisten hun er.
(Låtskriver 3)

Hen er enig med L2 i at det er viktigere at låten blir gitt ut og artisten får en andel enn at låten ikke blir gitt ut i det hele fordi låtskriveren ikke ville gi fra seg en prosent.

Hvis den låten sin eksistens står og hviler på om artisten vil eller ikke vil ha den med på platen, hvis det er så mye om og gjøre, så synes jeg det er viktig at den artisten får en cut. (...) Det er en veldig rar ting å si av meg, men jeg mener det, sånn helt kommersielt. Det er snakk om så store beløp. Det er snakk om ingenting, eller litt av noe som kan bli veldig stort istedenfor en stor andel av noe som ikke ble noe i det hele.

(Låtskriver 3)

Hen påpeker også at det er forskjell på om det er en stor eller liten artist. «Du må på en måte gjøre deg fortjent til å ta krav. Det er bare de store som kan gjøre det» (L3). Selv om L2, L3 og L4 er enige i at de store ofte kan ha lett for å få en andel av en låt, påpeker L3 og L4 at de ikke nødvendigvis synes det er riktig.

Det burde jo ikke være sånn, men det er jo litt sånn hvor på stigen man er ut fra hva man går med på eller ikke. Hvis man mister en cut eller den låten aldri kommer ut fordi noen sier “nei du får ikke publishing på den”, så er det nok mange som heller da vil gi bort litt publishing.

(Låtskriver 4)

Jeg har inntrykket av at låtskriverne godtar at det er slik bransjen fungerer, og L2, L3 og L4 poengterer at de heller vil gi bort en andel til artisten enn å risikere at låten ikke blir gitt ut.

L1 og L2 mener at det ikke nødvendigvis bare er av økonomiske grunner at artister ønsker å bli nevnt som co-writer på en låt de ikke har vært med på å skrive. De tenker også at en motivator kan være at artisten ønsker å sende et budskap til sine lyttere om at låten kommer fra dem selv direkte. At det er deres egne ord. «Det er jo sikkert en bedre historie å fortelle, at man var med å skrive en låt. Og det føles kanskje mer ekte for fans» (L2). Videre sier L2 «ofte i popmusikk er jo på en måte de tekstene fra et jeg-perspektiv (...) Så da skaper det sikkert mer troverdighet hvis artister er kreditert som låtskrivere» (L2).

Funnene i kapitlet viser at det finnes enighet og uenighet om låtskrivingsprosessen og rettighetsfordeling blant låtskriverne. Det er mulig å dra linjer til den presenterte litteraturen i kapittel 2 for å danne et bilde av hvordan co-writing-prosessen i den norske pop-bransjen oppleves i dag.

5 Drøfting og oppsummering

I dette kapitlet drøftes resultatene fra intervjuene omtalt i det forrige kapitlet i lys av den aktuelle teorien og tidligere forskning som ble presentert i teorikapitlet.

5.1 Et samarbeid

Som ordet indikerer, defineres co-writing (kollektiv låtskriving) av flere som en prosess hvor to eller flere personer samarbeider om å skrive låter, enten sammen i samme rom eller hver for seg. Det kommer også fram at det har blitt mer og mer vanlig å involvere flere personer i låtskrivingen på et senere stadium i prosessen. Professor Joe Bennett har presentert ulike modeller for samarbeid mellom låtskrivere, og det ser ut til at toplining- og Svengali-modellen er de vanligste i pop-Norge. Vanligvis er artisten involvert i låtskrivingsprosessen, og vokalist tar ofte på seg rollen som topliner. Basert på data fra intervjuene, kan det antas at låtskrivere er mer tilbøyelige til å bruke Nashville-modellen når de skriver alene enn når de samarbeider med andre, ettersom teknologi i økende grad har blitt tatt i bruk under co-writing-sessions de siste årene.

L2 forteller at hens første møte med co-writing var å skrive med bandet sitt på øvingsrom, men at hen i senere tid har gått over til å jobbe mest i studio. Etter egne observasjoner og erfaringer aner jeg at et slikt forløp er vanlig for medlemmer i band, fordi et øvingsrom gjerne føles som et naturlig sted å begynne når låtskriverne ikke har så mye erfaring innenfor DAWs og innspillingsverktøy enda. En produsent har ofte mye kunnskap om disse tingene, og har dermed blitt mer og mer involvert i låtskrivingsprosessen. Mine informanter uttrykker at produsenten kan anses som en co-writer, spesielt hvis hen er involvert helt i begynnelsen av prosessen, men hvis hen kommer inn senere i prosessen er det ikke sikkert at produsenten får en låtskrivingsandel.

På 1900-tallet var hit-fabrikkene de mest aktuelle arenaene for profesjonell co-writing i populærmusikken, men i dag står låtskrivere friere til å co-write hvor enn de ønsker. Det nærmeste vi kommer hit-fabrikker i dagens samfunn er kanskje låtskrivingscamper. John Seabrook (2015) har beskrevet låtskrivingscamper som pop-up hit-fabrikker, hvor toplinere og produsenter møtes for å skrive låter sammen i flere dager. Et slikt samarbeid er angivelig svært effektivt (s.225-226). Det kan tenkes at co-writingens effektivitet kan være noe av

bakgrunnen for at virket betraktes av noen som business-rettet. L1 sammenligner co-writing med speed-dating, fordi hen opplever at målet ofte er å skrive flest mulige låter med flest mulige personer. «Jeg tror nok at det i co-writing blir mye mer rulling, stolleken. (...) Du er på overflaten ofte, og du skal rekke over så mange som mulig, treffe så mange som mulig, men hva er det du egentlig finner?» (L1).

Bennett har påpekt at co-writing-prosessen både er profesjonell og business-rettet, men også sosial og uformell (2012, s. 166). Jeg oppfatter at mine informanter deler denne tanken. Inntrykket jeg får er at co-writing er og vil forbli bransjestandarden i pop-Norge, og digitale verktøy blir brukt i stor grad i låtskrivingsprosessen. Produsenten er gjerne involvert fra start til slutt, og fungerer ofte som en «writer/producer». Imidlertid opplever jeg at låtskriveres forhold til co-writing er ulike, trolig grunnet den enkeltes personlige erfaringer med praksisen. Det frambringer tanken om at preferanser innenfor låtskriving er subjektive.

5.2 «Sammen blir det dynamitt»

Det kommer tydelig fram i svarene fra informantene at deres første erfaringer med låtskriving har hatt en påvirkning på hvordan de jobber i dag. Som en konsekvens av å ha blitt en vane, har låtskrivingsprosessen deres gradvis blitt en integrert del av deres kunstneriske uttrykk, og de har gjort seg klar over fordelene og ulempene ved co-writing.

Intervjuene viser at det hos noen låtskrivere finnes et behov for sosial kontakt, mens andre ønsker å sitte med musikken sin alene. L3 har fortalt at låtskriving kan bli ensomt og at hen verdsetter hjelpen som kommer med co-writing. Ifølge Bennett blir sjansene for at en idé er bra doblet når den blir bekreftet av en samarbeidspartner (2010, s. 6), og tilbakemeldinger fra andre er en stor motivasjon for L3: «Man står bom fast (...) og så trenger man bare et sett med øyner til» (L3). Gjennom co-writing er det mulig for låtskrivere å utfylle hverandre. L2 og L3 anser seg selv hovedsakelig som toplinere og trives derfor i samarbeid med personer som er flinkere enn dem på de andre aspektene ved låtskriving, for eksempel produsenter eller instrumentalister. L4 viser til fordelene ved at en co-writer kan bidra til drive prosessen framover: «Der min idé stopper opp kan noen andre fortsette å skrive den ferdig, at man utfyller hverandre» (L4). Et av aspektene L3 verdsetter ved co-writing er at det tillater hen å samarbeide med dyktige folk, gjerne musikere som er flinkere enn hen selv, slik at hen kan bli bedre.

Det er mulig at co-writing kan utvikle og forbedre en låtskriver. Som nevnt i kapittel 2 blir Max Martin omtalt som et pop-geni og imponerer med sine mange hits. Selv om han alene står oppført som den tredje mest suksessfulle låtskriveren i forhold til antall førsteplasser i USA (Stassen, 2023), har han skrevet alle låtene i samarbeid med andre. Derfor er det interessant å reise spørsmålet om hvorvidt de andre låtskriverne gjør ham bedre, eller om han gjør dem bedre. Svaret er ikke nødvendigvis det ene eller det andre, men co-writing-situasjonen har tilsynelatende hatt en positiv innvirkning på Martins virke. Det kan også diskuteres om det har vært en fordel for ham å stadig søke nye samarbeid, ettersom nye impulser kan bidra til hans utvikling som låtskriver. På en annen side, Paul McCartney og John Lennon har flere nummer én hits enn Martin, og flesteparten av disse låtene er kreditert Lennon-McCartney partnerskapet⁸. Det kan tenkes at deres samhold og kjemi kan ha hatt en innvirkning på musikken de skrev sammen. Et argument kan være at musikken duoen skapte sammen er fra en annen tid, mens Martin representerer dagens musikkmarked, og hans praksis kan fungere som et eksempel på at det ikke bør undervurderes å søke etter nye impulser.

Jeg får inntrykket av at låtskriverne ønsker å ha kunstnerisk eierskap til låtene de selv skal fronte, men at det ikke er like essensielt ved låter de skriver for andre. L4 har påpekt at hen kan miste eierskap til låtene hvis hen skriver dem sammen med andre, og uttrykker derfor at hen foretrekker å skrive alene for å sikre seg kunstnerisk kontroll. L2 kjenner på mindre press under låtskrivingsprosessen når hen ikke trenger å ha en sterk tilknytning til låten, og forklarer at det kan åpne opp til nye idéer som videre kan føre til kreativ utvikling.

Co-writing kan bidra til en variert hverdag: «Jeg synes det er veldig digg å lage musikk på litt forskjellige måter sånn at hver dag føles litt fresh» (L2). Hanne Sørvaag forklarte at hun trenger å komme seg ut av huset for å være kreativ, fordi hun gjør administrative ting hjemme og vil gjerne skille miljøet mellom dem (personlig kommunikasjon, 8. februar 2023). L1 har derimot vist at noen låtskrivere trives med å skrive låter hjemme, kanskje fordi det gir muligheten for å være mer spontan i låtskrivingen. Hen har også uttrykt at hen synes det kan

⁸ Enkelte Beatles-låter skrev Lennon og McCartney separat, men de valgte likevel å fordele 50/50 mellom dem, kanskje for å understreke hvordan de anså sin katalog som en helhet heller enn å fokusere på hver enkelt låt (Lindvall, 2022).

være slitsomt å kontinuerlig måtte bli kjent med nye folk på nye steder, men for andre låtskrivere⁹ kan dette være den optimale måten å co-write på.

Det kan se ut til at det er delte meninger om effektiviteten ved co-writing. For L2 er co-writing svært effektivt. Hen forteller at hen fullfører flere låter i løpet av et år når hen har avtaler med andre, og uttrykker at det er mindre sannsynlig at prosessen stopper opp når enkelte blir slitne, ettersom andre kan overta ansvaret: «Hvis du har en kreativitets-dupp eller en energi-dupp sånn i tolvtiden, så kan noen andre styre skuten litt, så er det større sjanse for at man kommer i mål» (L2). L3 opplever også at det hjelper å ha flere personer involvert for å få bekreftelse på at de kan gå videre med en idé. «Man går jo veldig på sparebluss mot slutten» (L3). Seabrook har vist til at co-writing i låtskrivingscamper kan være svært produktivt, fordi det kan komme mange låter ut av det (2015, s. 225). En av grunnene for dette kan være at gruppene setter av et antall timer og skal ha en ferdig låt når den tiden er over. L2 har uttrykt at jo flere låter hen skriver desto større sjanse er det for at flere er bra nok til å gis ut. Derfor kan L2 lettere nå målet sitt om å skrive så mange låter som mulig gjennom co-writing.

Imidlertid kan co-writing for noen oppleves som ineffektivt sammenlignet med å skrive alene. I samarbeid med andre sier både L1 og L4 at det kan gå mye tid til prating og dveling, mens når de skriver alene trenger de ikke å forholde seg til andre personers meninger og tanker. Likevel kommer det fram at effektivitet ikke nødvendigvis må bety at låten blir bedre. Jeg får inntrykket av at det kan være viktigere for noen låtskrivere å ha fleksibilitet og rom til å jobbe i sitt eget tempo. L3 påpeker også at co-writing-situasjonen kan bli uproduktiv om det er for mange ego i rommet. For at prosessen skal bli så effektiv som mulig bør diskusjoner og kverulering unngås sier hen. Derfor kan det være lurt å identifisere seg selv som låtskriver og finne de riktige samarbeidspartnerne.

5.3 Samarbeidspartnere

Andreas Pejler fant at den sosiale delen av co-writing var viktig for hans informanter, og at den sosiale kontakten bedret deres kunstneriske prosess (2019, s. 3). Hanne Sørvaag uttalte at det er lurt å finne de riktige folkene å co-write med og for henne er det gjerne låtskrivere som

⁹ For eksempel Max Martin

er på samme bølgelengde som henne selv (personlig kommunikasjon, 8. februar 2023). Det kan se ut til at de fleste av mine informanter verdsetter godt samhold og god kjemi i en co-writing-situasjon. L3 forteller at en del av hens co-writing-prosess består av å prate med sine samarbeidspartnere og finne et felles ståsted å ta utgangspunkt i: «Vi diskuterer masse fjotting og litt dype ting og sånt for å på en måte være på the same page» (L3). Dette er noe forfatterne av boken *Songwriting for Dummies* råder til å gjøre; å finne et felles grunnlag (2010, s. 17).

L4 påpeker at hen har skrevet musikk med mange forskjellige låtskrivere, men hen ender ofte opp med å gjøre sitt beste arbeid sammen med de samme personene. For hen er disse personene hens venner, men hen nevner også at hen blir svært inspirert av flinke låtskrivere: «[De] bare spytter ut masse visdom og man bare blir sånn “wow!”. Selvfølgelig, da gjør jo jeg det bedre også» (L4). For L3 er det viktig å samarbeide med flinke folk: «Det er mitt hoved-motto å alltid jobbe med noen som er bedre enn meg, slik at de gjør meg bedre» (L3). L2 og L3 har erfaring med å skrive med instrumentalister. Siden de selv hovedsakelig er toplinere uttaler de at det er en fordel å jobbe med noen som er talentfulle innenfor et instrument slik at de kan fokusere på det de er best på.

L3 presenterer to roller i co-writing-situasjonen: en kunstner og en håndverker. Hen forklarer at disse rollene utfyller hverandre fordi kunstneren har en inderlighet og håndverkeren har teften til å kommersialisere og være effektiv. Det er imidlertid kun plass til én kunstner ifølge L3, fordi kunstneren har et ego og vil ikke nødvendigvis inngå kompromiss med andre kunstnere. L1 uttrykker at co-writere bør være tilbøyelige til å inngå kompromiss: «Du kan ikke gå inn der og bare være ego» (L1). Imidlertid fortalte Hanne Sørvaag at produktet blir svekket når låtskrivere møtes på midten, og understreker at det er viktig å kjempe for en idé som insisterer i hodet (personlig kommunikasjon, 8. februar 2023). Disse uenighetene kan vise til at det er viktig å finne de riktige samarbeidspartnere å skrive låter sammen med, slik at de involverte er enige i hvor mye plass de kan ta. Det kan være lurt å ha en åpen dialog om co-writing-prosessen, og gjerne avtale på forhånd hvilke roller de ulike aktørene har i prosessen, i tillegg til hvordan rettighetsfordelingen skal løses.

5.4 Fordeling av låtrettigheter

For å unngå uenigheter i etterkant av låtskrivingsprosessen kan det være lurt å avtale fordelinger på forhånd. Likevel er det ikke nødvendigvis normen. L1 fordeler i etterkant fordi hen ønsker å ha oversikt over hvem som har gjort hva før det blir bestemt. Med tanke på diskusjonen om fordeling når en låt er ferdigstilt virker det som at det er en fordel å ha et godt forhold til sine samarbeidspartnere: «De jeg jobber med, vi er jo så nære hverandre at den dialogen vil jeg alltid ta på alvor» (L1). Likevel forklarer L4 at grensen mellom vennskap og kollegaer kan viskes ut i musikk-yrket, og påpeker at hen misliker å forhandle med venner. Hen synes det er mest komfortabelt at hens management tar seg av forhandlingene. Inntrykket mitt er at partene som oftest klarer å bli enige om en fordeling de kan akseptere, men om de ikke blir det kan det være aktuelt å involvere advokater, i f.eks. Creo og GramArt¹⁰.

Da det oppstod sterke uenigheter med en samarbeidspartner, involverte L3 en advokat og kjempet for sine andeler. I ettertid erkjenner hen at hen skulle ønske hen gav etter for den andre partens ønsker fordi krangelen medførte at hen mistet muligheten til å jobbe med vedkommende i senere tid. Informantene gjør et poeng ut av at det er viktig for dem at låten blir utgitt, og at de kan fortsette å jobbe med sine samarbeidspartnere: «Hvor mye er de fem prosentene verdt? Er det verdt dette samarbeidet eller kontakten, eller skal jeg bare gi meg på det?» (L4). De prøver gjerne å se det større bildet og kjemper for de låtene som betyr mest for dem, og er raus der hvor det er rom for det.

Ingen av låtskriverne gir uttrykk for at det finnes et eneste riktig svar for hvordan låtrettigheter skal fordeles, fordi hver situasjon er ulik. Likevel kommer det fram i de gjennomførte intervjuene at det finnes punkter som kan tas stilling til når rettighetsfordeling av en låt skal bestemmes: Komponentenes verdi, tidsbruk, arbeidsinnsats, rommet, rekkefølge, hits, artister og branding.

¹⁰ Creo og GramArt er organisasjoner som fokuserer på å gi musikere og artister best mulig vilkår. Flere i det norske musikkmiljøet er medlem i minst en av disse organisasjonene og har da tilgang til gratis advokathjelp.

5.4.1 Komponentenes verdi

Et moment som utkrystalliserer seg i flere av intervjuene, er vanskelighetene med å kvantifisere verdien av en låtskrivers bidrag. L1 mener til og med at dette er umulig, spesielt fordi slike ting er situasjonsbestemt: «Det er jo helt individuelt fra sang til sang. (...) Man prøver å kvantifisere ting som er helt umulig å kvantifisere» (L1). Grunnen er kanskje at ulike låtskrivere har ulike meninger om hva som *er* låten. Hvilke komponenter har høyest verdi? L4 har forklart at hen mener det er tekst og melodi som dominerer låten, og L3 er tydelig på at det er sangmelodien som veier tyngst fordi det er det folk oftest kjenner igjen. Likevel påpeker L3 at en annen persons nærvær og bidrag kan være det som vekker selve idéen og identiteten til låten:

Jeg hadde aldri laget den samme melodien uten det kompet, og jeg hadde aldri skrevet den teksten hvis jeg ikke hadde vært i den settingen sammen med den personen akkurat der og da. (...) når jeg da får spilt opp en track og synger en tekst så er jo den teksten en videre spinning på det man har snakket om med den personen. I hvert fall i samme rom.

(Låtskriver 3)

I utgangspunktet deler L3 alle låtrettighetene likt med sin faste samarbeidspartner, selv om hen oftest tar seg av tekst og melodi. Hen gir uttrykk for at det ikke nødvendigvis er riktig å fordele slik, med tanke på at TONOs standardfordeling sier at tekst og melodi er mer enn 50%, men at det likevel er fordelaktig i hens tilfelle. Det kan være hensiktsmessig å vurdere å ta utgangspunkt i en lik fordeling på forhånd, for å sikre likeverdig deltakelse og bidrag fra de involverte låtskriverne. Dette kan trolig være med på å heve kvaliteten på det ferdige produktet, ved at fokuset ligger på den kreative prosessen, fremfor at partene bekymrer seg for hvor mye hvert bidrag er verdt. Lindvall mener det kan være problematisk å sette en verdi på de ulike bidragene, fordi det kan medføre at enkelte låtskrivere kun kjemper for sin idé for å få en større andel av låten, istedenfor å kjempe for et felles mål om å lage en best mulig låt (2022). L3 advarer mot låtskrivere som opererer på denne måten: «Så er det noen som med vite og vilje går inn og forandrer på noen setninger bare for å tvinge sin kreativitet på, for å få en cut» (L3).

L2 og L4 gir uttrykk for at det kan være vanskelig å sette verdi på de ulike komponentene i en session, og ved spørsmål om eksempler på hvordan de ville fordelt rettighetene over to komponister – som skriver melodi, akkordprogresjon og arrangerer musikken – én

tekstforfatter og én produsent svarer de at de ville fordelt likt. L4 påpeker at en av grunnene for dette kan være at de ulike rollene kan gå inn i hverandre: «Det hadde jo vært super-nice hvis det var sånn “Du skriver tekst, du lager melodi, du finner akkordene” og that’s it, men akkurat i den situasjonen du beskrev nå hadde jeg gått for at man deler det likt» (L3). Det kan tenkes at det i dag er vanlig å fordele likt i Norge nettopp fordi rollene har begynt å gå inn i hverandre, og den enkelte personen ikke kan tildeles kun én rolle, sammenlignet med hit-fabrikkene på 1900-tallet hvor låtskriverne gjerne ble tildelt en komponistrolle eller tekstforfatterrolle.

Likevel finnes det flere som synes det er riktig å fordele utfra hva de mener er de viktigste komponentene i en låt. L1 og L3 har noen retningslinjer de pleier å ta utgangspunkt i. For L1 går arrangør- og produsentrollen under samme kategori – arrangør: «I mine tilfeller har da arrangør [og produsent] blitt 10%, og de 10% går av komponistgreien så det blir 40%, så blir tekst 50%» (L1). L3 er også enig i at 10% kan være en rettferdig andel til arrangør: «Med arrangører har det ligget på mellom 10% og 20%. Hvis de får 20% er det mye» (L3). I kapittel 2 kommer det fram at arrangørens andel er 1/3 av komposisjonsandelen ifølge TONOs standardfordeling (2010). Likevel uttrykker L1 at komponistrollen har fire ganger høyere verdi enn arrangørrollen. L3 forteller at hen pleier å fordele likt når hen jobber med en produsent: «Med produsent så er det sånn at hvis vi er to så er det 50/50. Hvis vi er tre er det 30% hver» (L3). Dette kan tyde på at L3, i motsetning til L1, ikke setter produsentrollen under arrangørkategorien, og hen legger vekt på selve produksjonen av en låt. En av grunnene for denne uenigheten kan være at deres kreative prosess er ulik – L1 skriver låtene alene med akustisk gitar, mens L3 skriver mest sammen med andre og er i tillegg produsent selv. Med dette som premiss og med henvisning til personlig erfaring i mitt eget låtskrivingsmiljø, reiser jeg spørsmålet om hvorvidt låtskrivere og produsenters oppfatning av de ulike komponentenes verdi påvirkes av deres egen rolle i den kunstneriske prosessen. En produsent kan gjerne påstå at hens bidrag til en låt er essensiell, kanskje fordi hen kjenner til arbeidet og energien som ligger bak, mens andre kan mene at produksjonen ikke er en del av kjernen til låten. L4 uttalte at hen synes det burde være et tydeligere skille mellom produsent og låtskriver, og det at produsenten får en andel av master-rettighetene kan kanskje være grunn nok for å få en mindre (eller ingen) andel av låtrettighetene som registreres i TONO. Produsentrollen er ikke et alternativ i TONO, men musikkbransjen har også utviklet seg betydelig fra TONOs fordelingsplan sist ble oppdatert i 2010.

En låt kan ses på som et håndverk, og prosessen fra start til ferdig produkt kan være både lang og kort. Om et ferdig produkt defineres som en innspilt produksjon eller en ferdigstilt melodi med tekst og akkorder – eller noe imellom – varierer fra person til person, men det blir ofte tatt utgangspunkt i en innspilt låt, spesielt nå som det har blitt så vanlig å skrive låter i studio. L1 forklarer at hen ser på produksjonen av låtene sine som en tolkning av hens allerede ferdige melodi, tekst og akkordprogresjon. Likevel har det hendt at hen har registrert to versjoner av låten i TONO. Da kan produsenten gjerne ha en andel av den versjonen som tar utgangspunkt i innspillingen, mens den andre versjonen er det hen spiller gitar og synger til når hen spiller solo-konserter.

Det synes å være en variasjon i hvor høy verdi ulike låtskrivere legger i de ulike komponentene i låtskrivingsprosessen. Når L1 forteller at teksten telles som 30% på et av albumene sine og 50% på et annet, vekkes spørsmålet om hva som ligger bak et slikt valg. Hva er det som gir teksten en større betydning i noen låter enn andre? Kan det bunne i den enkelte låtskriverens følelse av at teksten bærer låten? Om det er mulig å vise til at tekstforfatteren har lagt mer tid og energi i prosessen enn komponisten, er det da relevant å påstå at teksten har høyere verdi av den grunn? I et slikt tilfelle kan det diskuteres om arbeidet bak er det som skal veie tyngst, og om det da er aktuelt å gi en andel til andre involverte parter som investerer tid på låten utenfor låtskrivingsprosessen.

5.4.2 Tid og arbeid

Ut fra intervjuene og egen erfaring kommer det fram at tid er et punkt noen tar hensyn til når de skal fordele rettighetene på en låt. Jeg har inntrykket av at enkelte personer måler verdien av en låtskrivers bidrag på tiden og arbeidet de har lagt ned. For L2 er det også relevant å verdsette tiden musikere legger i å spille inn sitt instrument til produksjon av den aktuelle låten. Når hen ikke har råd til å betale honorar til musikerne for studiotiden, mener hen at det kan være på sin plass å gi dem en andel av låtrettighetene.

Det finnes flere eksempler på artister og låtskrivere som gir bort andeler til aktører utenfor co-writing-situasjonen. Lindvall fortalte at bandet U2 fordeler rettighetene av alle låtene sine likt mellom alle bandmedlemmene i tillegg til manageren sin, og at flere tror det har vært en fordel for bandet (2022). L1 mener at ved en bandsetting hvor hele bandet er artisten, er det fint å dele likt og ha en «alle for én»-mentalitet. Hen bifaller U2s måte å fordele på: «Kanskje

det er løsningen hvis man er i et band, for å unngå mye sutring, at hvis vi har stor suksess så blir vi alle rike, og vi blir alle glade og stolte» (L1). Da L2 begynte å spille i band ble hen sammen med de andre bandmedlemmene enig om å fordele låtrettighetene likt mellom dem, fordi det var den enkleste måten å gjøre det på: «[Vi] hadde en enighet om at det sikkert var noen låter der noen bidro mer enn andre, men at til slutt så jevner det seg ut» (L2). Hen sier det er relevant å ta hensyn til at alle bandmedlemmene investerer tid og penger i et slikt prosjekt, og derfor er det hensiktsmessig å betrakte prosjektet som en større helhet.

Låtandeler blir med andre ord av flere ansett som et vederlag for deres bidrag til drift og framgang av et prosjekt, og ikke kun som en form for eierskap og betaling til låtskriverne som opprinnelig skapte verket. Det er ofte flere aktører som investerer tid i produksjonen av en låt, men om arbeidsmengden skal kompenseres ved å tildele andeler av rettighetene på en låt finnes det delte meninger om. I en låtskrivings-session blir det gjerne bestemt et tidsrom på forhånd hvor låtskriverne skal jobbe. Da er det vanlig å fordele likt blant personene i rommet, uavhengig av hvor aktiv den enkelte er under prosessen. Kanskje fordi tiden vektlegges, men det kan også tenkes at rommet spiller en større rolle i avgjørelsen.

5.4.3 Rommet

I teorikapitlet påpekte Sarah Spencer at låtskriverne ikke nødvendigvis må være i samme rom for at det skal kunne kategoriseres som co-writing. Dette er en tanke mine informanter også deler. Imidlertid er det vanlig praksis innenfor dagens norske pop-bransje å arrangere en co-writing-session helt i begynnelsen av låtskrivingsprosessen. Da fordeles rettighetene oftest jevnt mellom alle i rommet: «Standard-praksisen, føler jeg da, i pop-Norge er at hvis alle var i rommet, alle var med på å lage låten ferdig fra start til slutt, så fordeler man det likt» (L2). Dette kan i stor grad skyldes at låtskriverne kan inspirere og påvirke hverandre til å tenke ut nye idéer: «Det som skjer, det man prater om, det som [vekker] de idéene som kommer kan jo være veldig betinget av de som er i det rommet da» (L4). L2, L3 og L4 synes å være enige i at rommet og dagen låten oppstår har en innvirkning på fordelingen, og de forteller at det ofte føles riktig for dem å fordele likt mellom alle deltakerne i den aktuelle session-en. Likevel reflekterer L4 over at denne praksisen med lik fordeling ikke alltid stilles spørsmål ved: «Det kan fort bli urettferdig, co-writing-situasjonen, fordi vi ikke har noen regler eller noe å forholde oss til. Vi har bare en sånn “Sånn har det alltid vært”» (L4). Hen forklarer også at det finnes tilfeller hvor det har følt seg feil å fordele likt i en session: «Jeg har vært i

mange situasjoner hvor jeg kommer med nesten en ferdig låt, eller hvert fall 90% der, at det føles rart å likevel dele likt» (L4).

Ifølge L1 kan en lik fordeling til alle i rommet være passende når ingen tar med en låt på forhånd og låten skapes på stedet, men nevner også at det kun bør fordeles likt mellom dem som bidrar til den kunstneriske prosessen. Jeg tolker dette som at det ikke er tilstrekkelig å kun være til stede i rommet for å få en like stor andel som de andre, men den aktuelle låtskriveren må på en eller måte ha bidratt kreativt på låten. Likevel finnes det da en risiko for at noen tvinger sin kreativitet på en låt for å skaffe seg en andel, og prioriterer ikke låten i sin helhet.

Rommets betydning kan også føre til at eventuelle låtskrivere som blir involvert senere i prosessen ikke får en like stor andel som de som var til stede på «hoved-dagen».

Så er vi tre stykk som skriver (...) et ferdig utkast den dagen, og hvis den hadde blitt gitt ut akkurat sånn som den var så ville alle fortsatt fått 33%, men hvis man da finner ut sånn «Oi den bridgen satt ikke helt» og så får man inn en annen låtskriver i en annen session for å hjelpe til med den bridgen, for eksempel, så skal jo den låtskriveren også cuttes inn, men da er det ikke sikkert at den låtskriveren ville fått like mye som vi opprinnelige tre.
(Låtskriver 2)

L4 har opplevd å bli involvert i andres låter sent i låtskrivingsprosessen. I slike tilfeller hjelper hen kanskje bare til med å skrive en bridge eller et refreng, noe som enkelte personer kan se på som et mindre bidrag til en låt enn å skrive flere form-deler i låten. Likevel får jeg inntrykket av at selv om en person som var til stede i rommet på «hoved-dagen» bidrar med mindre idéer eller elementer i en låt, kan hen likevel få en like stor andel av låtrettighetene som de andre som gjerne skrev større deler av låten. Om L4 hadde bidratt med eksakt like mye tid, arbeid og idéer på «hoved-dagen» som hen gjorde da hen kom inn senere i prosessen, kunne hen kanskje fått en større andel. I en slik situasjon vil jeg påstå at rommet og rekkefølgen tillegges større vekt enn tidsbruk og arbeidsmengde hos den enkelte låtskriveren.

Det kan med andre ord se ut til at selve «unnfangelsen» av en låt er en essensiell del av låtskrivingsprosessen å ta hensyn til ifølge mine informanter. Dette kan ha å gjøre med at start-idéen gjerne danner grunnlaget for hvordan det ferdige resultatet blir.

5.4.4 Rekkefølge

L3 har forklart at hans første møte med co-writing var å skrive topline til et ferdig track. Da har en annen person dannet grunnlaget for låten, og L3 kommer inn i prosessen på et senere stadium. Ifølge TONOs standardfordeling skal en topliner – som skriver melodi og tekst – ha mer enn 50% av rettighetene på en låt. Likevel forklarer L3 at de kreative ideene hans kanskje ikke ville ha oppstått hvis det ikke var for tracket hen bygde utgangspunktet sitt på. For L3 er det grunnlag nok for å dele rettighetene 50/50 med sin faste samarbeidspartner. «Normalt sett så er jo sang-melodi og tekst mer enn 50% i publishing, men jeg tenker at det blir som høna og egget. Hva kommer først?» (L3). Det kan antas at rekkefølgen av de forskjellige bidragene spiller en rolle i fordelingen av rettigheter i dette tilfellet. Dette kan kanskje være fordi grunnidéen kan påvirke den videre prosessen i så stor grad at det har en essensiell betydning for låten. Den første idéen eller det første elementet kan da på et vis anses som en hoved-inspirasjon, men hva er forskjellen på inspirasjon fra sine co-writere og inspirasjoner utenfra? Med inspirasjoner utenfra mener jeg andre låter skrevet av andre låtskrivere, men også inntrykk og samtaler utenfor co-writing-situasjonen.

Bennett fortalte at det er lurt å ta med idéer til en session som kan tas utgangspunkt i. Han utdyper at slike idéer ikke nødvendigvis bare kan være akkordprogresjoner, melodier eller sang-tekster, men også en nyhetssak eller et bilde (2012, s. 36). Om en persons eneste bidrag er å ha med en nyhetssak å ta utgangspunkt i, skal denne personen få en andel av låtrettighetene? I så fall hvor stor andel? Om en co-writer hadde en samtale med sine foreldre i forkant av en session og brukte samtaleemnet som utgangspunkt i låtskrivingen, er det en minimal sjans for at foreldrene får en andel, selv om låten ikke ville blitt som den ble uten det grunnlaget. Det er usannsynlig at alle ytre og indirekte inspirasjoner kan krediteres på en låt, men jeg får inntrykket av at låtskrivere gjerne vil anerkjenne de små idéene som potensielt kan bli en vesentlig del av låten. Likevel opplever jeg at rekkefølgen spiller en rolle i slike tilfeller. Et mindre bidrag kan for flere ha større betydning i starten av låtskrivingsprosessen enn om den kommer senere, men det kan være vanskelig å sette en fast regel som sier at de første idéene har høyere verdi.

5.4.5 Hits, artister og brand

Ifølge Lindvall kan enkle og små bidrag i en låtskrivings-session gjøre låten til en stor hit (2022). Et eksempel på et slikt tilfelle kan være låten «Tequila» av The Champs. I teksten fra denne låten brukes kun ordet «Tequila». Ifølge TONOs standardfordeling skal tekstforfatteren få 50% av låtrettighetene, og det kan kanskje for enkelte høres rart ut. «På noen sanger virker det ikke som noen har brydd seg om teksten i det hele, så er det likevel en eller annen fyr som får 50% av inntektene på hele sangen» (L1). Imidlertid er ordet «Tequila» et viktig element i låten, og kan være en av grunnene bak låtens suksess: «[«Tequila»] is most famous for its catchy saxophone riff and its three Tequila! shouts.» (Genius). L1 påpeker at hen har forståelse for at folk ønsker en andel av en låt de har vært involvert i hvis den blir en stor hit. «Hvis du er i den type co-writing som skriver hits, skriver masse og håper at en av dem tar av (...) da synes jeg det er fair at alle er med på det, og at alle får en cut» (L1). Hen har påpekt at hen ofte kan se på co-writing som business-rettet, og jeg lurer på om det kan være bakteppet for hens utsagn om at alle burde få en andel om det blir en hit. Hvis høyest mulig økonomisk vinning er målet, kan det tenkes at det kunstneriske aspektet ikke blir like prioritert i beslutningsprosessen når det gjelder rettighetene på en låt.

Warren «Oak» Felder har uttalt til Rolling Stone (2023) at det finnes tilfeller hvor artister ber låtskrivere om å få en andel av rettighetene på en låt de skal synges og fronte, selv om de ikke har tatt del i låtskrivingsprosessen. L3 forklarer at en stor artist kan løfte en låt og dens låtskrivere opp når hen fronter låten, fordi hen har brukt mye tid og energi på å opparbeide seg et «brand».

Du kan si det sann; det var kjipt at hun kom inn og tok 25% og ikke har vært med på å skrive låten, kom bare inn i siste liten og sang den, men så har hun investert utrolig mye tid og mange år, og vært blakk i sykt mange år, og jobbet hardt for å bli den artisten hun er. (...) Du må på en måte gjøre deg fortjent til å ta krav. Det er bare de store som kan gjøre det
(Låtskriver 3)

Artistene selger låten fordi hen potensielt har et stort publikum, og kan sørge for at den økonomiske gevinsten er høyere enn hvis låtskriverne nekter å gi fra seg en andel, ifølge L3. Både L2 og L3 er klare på at de heller vil gi bort noen prosenter til artisten fremfor å la låten ikke bli gitt ut i det hele. «Det jo litt sånn numbers game for min del selv. Det blir hvert fall null kroner (...) hvis den låten ikke ble gitt ut» (L2).

Hvis den låten sin eksistens står og hviler på om artisten vil eller ikke vil ha den med på platen, (...) så synes jeg det er viktig at den artisten får en cut. (...) Det er en veldig rar ting å si av meg, men jeg mener det, sånn helt kommersielt. (...). Det er snakk om ingenting, eller litt av noe som kan bli veldig stort istedenfor en stor andel av noe som ikke ble noe i det hele.

(Låtskriver 3)

Felder påpekte at han og andre låtskrivere prøver å unngå artister som krever en andel av rettighetene på låter de ikke har vært med på å skrive (2023). Likevel kommer det tydelig fram i intervjuene at låtskriverne kan være villige til å gi bort en andel av rettighetene på en låt til store artister, selv om de ikke har vært en del av låtskrivingsprosessen. De påpeker at det ikke er ideelt, men de anerkjenner også verdien i artistens brand og det er viktigere for dem at låten blir utgitt enn å kjempe for sine andeler.

De nevnte punktene har vist at ulike låtskrivere vektlegger ulike ting under prosessen når rettighetsfordelingen skal bestemmes. Det er lite sannsynlig at alle faktorene kan vektlegges, fordi de gjerne motsier hverandre, og derfor kan det være en fordel for den enkelte å reflektere over hva hen legger i co-writing-prosessen.

5.5 TONOs standardfordeling

Det synes å være variasjoner i hvilke faktorer som oppleves som mest betydningsfulle for rettighetsfordeling blant låtskriverne. TONO har etablert en standardfordeling som angir relative vekt for tekst, komposisjon, arrangement og oversettelse i en låt, men kan det se ut som at denne fordelingen ikke alltid følges. L1 åpner opp for at TONO muligens tar utgangspunkt i en gammeldags fordeling og rolleliste:

Disse kategoriene er jo laget i gamle dager der det faktisk var en arrangør som ble hyret til å skrive et arrangement, og det var en produsent som satte sammen musikerne og skrudde og litt sånt, i tillegg til en tekstforfatter og en komponist. Så de er laget til mye ryddigere tider.

(Låtskriver 1)

L4 har også påpekt at det er vanskelig å skille de ulike rollene i en co-writing-situasjon, fordi co-writerne ikke nødvendigvis bare blir tildelt én spesifikk rolle. Det at rollene glir inn i

hverandre gjør det også vanskelig å vite hvor produsenten skal plasseres. TONOs anbefaling sier ikke noe om produsenten, men oppgaven viser at produsenten ofte har en sentral rolle i co-writing, spesielt under sessions og låtskrivingscamper, som med tiden bare blir mer og mer standard praksis. Det kan tenkes at produsentens rolle avhenger av sjanger og hvordan co-writing-prosessen blir. TONOs standardfordeling ble sist oppdatert i 2010, og selv om produsenten også da var mye involvert har rollen ikke blitt inkludert i anbefalingen.

Jeg har inntrykket av at de færreste legger størst vekt på TONOs anbefalinger, men heller stoler på egen magefølelse eller anbefalinger fra erfarne låtskrivere. Visse normer rundt fordeling synes å bli akseptert fordi «det er bare sånn det er», men da er det interessant å stoppe opp og gjøre seg selv oppmerksom på hva som ligger bak en slik bestemmelse. Hva er optimalt for den enkelte? Det må hen selv vurdere.

6 Konkluderende momenter

I denne oppgaven har jeg undersøkt kunstneriske og juridiske aspekter ved co-writing. Gjennom kvalitative intervjuer har jeg fått dypere innsikt i fire norske etablerte låtskriveres forhold til temaet. Ved å både inkludere låtskrivere som driver aktivt med co-writing og som ikke foretrekker det, kan funnene i oppgaven resonnerer med flere norske låtskrivere enn de aktuelle intervjuobjektene. Dette er noe som kan forskes på videre, hvorvidt mine funn også kan gjelde for en større andel av låtskrivingsmiljøet, og kunne konkludere med hvilke holdninger som er mest utbredt her i landet.

Funnene i oppgaven viser at co-writing er komplekst, og har få regler. Det finnes ikke kun én riktig måte å co-write på, men standarden i pop-Norge er å arrangere skrive-sessions hvor de involverte jobber sammen i et rom med å fullføre en låt. Det er også vanlig at en låtskriver eller artist blir involvert i etterkant og gjør små eller store endringer på låten, og blir videre betraktet som en co-writer.

Inntrykket mitt er at det varierer hvordan låtskrivere foretrekker å skrive låter. I intervjuene kommer det fram at en låtskrivers første møte med låtskriving kan spille en stor rolle i deres motivasjon for å praktisere det fordi introduksjonen til feltet danner grunnlaget for deres kunstneriske uttrykk. Det har blitt presentert både positive og negative faktorer ved co-writing som kan motivere låtskrivere til å drive med det, eller ikke drive med det.

Låtskriverne har uttrykt følgende fordeler ved co-writing:

- Sosialt samhold
- Kreativ utvikling
- Produktivitet
- Variert hverdag
- Bekreftelse

Imidlertid påpekes følgende ulemper:

- Tap av eierskap
- Mindre fleksibelt
- Ineffektivt

Det er interessant å oppdage at låtskriverne er uenige i effektiviteten av co-writing. I lys av litteraturen jeg har benyttet meg av kan det argumenteres at co-writing, spesielt i sessions, kan være svært effektivt og produktiv i den forstand at det produseres flere låter over kort tid. Funnene viser at co-writing kan være produktiv fordi det ofte gjøres utenfor distraksjoner i hjemmet, og partene binder seg til en avtale. Låtskriverne får gjerne et tidspress på seg og har flere sparringspartnere som kan medføre mer idéflyt og risikostyring. Sistnevnte viser seg å også være en ineffektiv faktor for noen. Muligheten for uenigheter og overflod av idéer kan sinke prosessen, og om de aktuelle co-writerne møtes for første gang bruker de gjerne lang tid på å bli kjent. Sosialisering ser ut til å være et fundamentalt aspekt ved co-writing-praksisen. Låtskrivere blir oppmuntret til å reise rundt, knytte kontakter og skrive låter med nye folk for å få et større nettverk. Max Martin er et eksempel på en slik suksessfull co-writer som stadig søker nye samarbeid. Denne måten å praktisere på kan for enkelte gjøre låtskrivingsprosessen mindre produktiv, fordi det går mye tid til å bli kjent og det finnes en risiko for at partene ikke innehar en nødvendig kjemi.

Låtskrivingsprosessen kan gjerne starte med diskusjoner om et tema, fordi co-writerne vil være på bølgelengde med hverandre. Oppgaven understreker viktigheten ved å ha et felles grunnlag for å få et best mulig resultat. Det vises også at trygghet kan ha en betydning for hvor komfortable co-writerne er under prosessen. Om det skapes et trygt rom for de enkelte låtskriverne oppleves det mindre skremmende å kaste ut idéer. Det kommer fram at låtskriverne ofte ender opp med å gjøre sitt beste arbeid sammen med de samme samarbeidspartnerne som de har best kjennskap til. Imidlertid finnes det en verdi i en variert hverdag og muligheten til å utvikle seg som låtskriver i nye settinger.

Låtskriverne verdsetter å samarbeide med flinke folk, og påpeker at det kan gjøre dem bedre. Det er en fordel å finne sin rolle i co-writing-prosessen for å være mest mulig effektiv og sørge for minst mulig irritasjon. Finner du gode samarbeidspartnerne som kan utfylle deg kan det være lurt å være raus med rettighetsfordelingen for å vedlikeholde forholdet og ikke miste sjansen til å jobbe med dem igjen. Likevel er det mulig å kjempe for sine rettigheter om det oppleves som viktig for den enkelte. Da er det en fordel å ha management eller advokater på sin side som kan håndtere vanskelige forhandlinger, spesielt når samarbeidspartnerne er gode venner som gjerne ikke vil mistes.

Oppgaven viser at det ikke finnes en fasit for co-writing-prosessen og rettighetsfordelingen, men låtskriverne gir gode råd som vekker refleksjon rundt hva som ligger bak bestemmelsene. Mine funn viser at følgende punkter kan spille en rolle i fordeling av låtrettigheter:

- Den enkeltes vurdering av komponentenes verdi
- Tid og arbeidsinnsats
- Betaling/godtgjørelse for deltakelse i et prosjekt
- Fysisk tilstedeværelse i rommet
- Rekkefølge på bidrag
- Markedsverdien til brand og artist
- Elementer som har gjort låten til en hit

Punktene viser kompleksiteten ved rettighetsfordelingen, fordi de ulike faktorene gjerne går inn i hverandre, men også til en viss grad står i motsetning til hverandre. Hvis det for eksempel tas mest hensyn til tidsbruken, blir kanskje ikke rekkefølgen like mye vektlagt, men hvis rekkefølgen tilsier at personen som startet grunnidéen skal få størst andel er kanskje ikke tiden relevant lengre.

Det finnes mange tanker og råd om rettighetsfordeling, men det ser ut til å være vanskelig å lage regler for dette som passer i alle situasjoner. Derfor er det opp til den enkelte å reflektere over hva som skal vektlegges og hva som kjennes mest riktig for den konkrete låtskrivingssituasjonen. Det ligger høy verdi i en etablert låtskrivers erfaringer, og jo mer av denne kunnskapen som deles, desto bedre kan vi tilpasse og presentere retningslinjer, som legger til rette, ikke bare for framtidige, uerfarne co-writere, men også oss som bare er nysgjerrige.

Litteraturliste

Bennett, J. (2010). Collaborative Songwriting – The Ontology Of Negotiated Creativity In Popular Music Studio Practice. *Journal on the Art of Record Production* (Issue 05), 1-18.

<https://www.arpjournal.com/asarpwp/collaborative-songwriting-%E2%80%93-the-ontology-of-negotiated-creativity-in-popular-music-studio-practice/#topnav>

Bennett, J. (2012). Chapter 6: Constraint, Collaboration and Creativity in Popular Songwriting Teams, *The Act of Musical Composition: Studies in the Creative Process* (s. 139-169). Ashgate Publishing Limited.

<http://researchspace.bathspa.ac.uk/347/12/Bennett%2C%20J%20Constraint%2C%20Collaboration%20and%20Creativity%20in%20Popular%20Songwriting%20Teams.pdf>

Bennett, J. (2012). You got a friend? Co-write a song!. *Total Guitar*, 230, s. 36.

Berklee (u.å.). *What does a Top-Line Songwriter do?* Berklee. Hentet 12. April 2023 fra

<https://www.berklee.edu/careers/roles/top-line-songwritervocal-producer>

Billboard Media (u.å.) *Billboard Hot 100*. Billboard. Hentet 8. mars 2023 fra

<https://www.billboard.com/charts/hot-100/>

Billboard Staff (2021, 5. oktober). *Max Martin's Hot 100 No. 1s as a Songwriter, From '...Baby One More Time' to 'My Universe'*. Billboard.

<https://www.billboard.com/photos/max-martin-hot-100-no-1s-songwriter/1-max-martins-hot-100-no-1s-as-a-songwriter/>

Dalchow, J. (2019). *Hjelp Jeg Er i Popbransjen!: Alt du trenger å vite om den norske musikkbransjen* (utg. 3). daWorks Books.

Garofalo, R. (2010). *The Brill Building: Assembly-Line Pop*. Encyclopedia Britannica.

<https://www.britannica.com/topic/The-Brill-Building-Assembly-Line-Pop-1688332>

Genius (u.å.). Boy's A Liar, Pt. 2. *Genius*. Hentet 8. mars 2023 fra <https://genius.com/Pinkpantheress-and-ice-spice-boys-a-liar-pt-2-lyrics>

Genius (u.å.). Die For You (Remix). *Genius*. Hentet 8. mars 2023 fra <https://genius.com/The-weeknd-and-ariana-grande-die-for-you-remix-lyrics>

Genius (u.å.). Flowers. *Genius*. Hentet 8. mars 2023 fra <https://genius.com/Miley-cyrus-flowers-lyrics>

Genius (u.å.). Kill Bill - Single. *Genius*. Hentet 8. mars 2023 fra <https://genius.com/albums/Sza/Kill-bill-single>

Genius (u.å.). Last Night. *Genius*. Hentet 8. mars 2023 fra <https://genius.com/Morgan-wallen-last-night-lyrics>

Genius (u.å.). STAY. *Genius*. Hentet 9. april 2023 fra <https://genius.com/The-kid-laroi-and-justin-bieber-stay-lyrics>

Genius (u.å.). Tequila. *Genius*. Hentet 16. april 2023 fra <https://genius.com/The-champs-tequila-lyrics>

Halloran, M. & Hearn, E. R. (2008). Collaborator/Songwriter Agreements. M. Halloran (Red.), *The Musician's business and legal guide* (4. utg., s. 94-98). Beverly Hills Bar Association, Pearson Prentice Hall.

Hiatt, B. (2023, 11. februar). Hit Songwriters Tell All, from Thieving Artists to Grammy Snubs. *Rolling Stone*. <https://www.rollingstone.com/music/music-features/songwriters-credits-money-grammy-snubs-1234675748/>

Kvale, S. & Brinkmann, S. (2015). *Det Kvalitative Forskningsintervju* (utg. 3). Gyldendal Norsk Forlag AS.

Lindvall, H. (2022, 4. juli). *What Are Songwriting Splits and Why You Need to Agree on Them Now*. Landr Blog. <https://blog.landr.com/songwriting-splits-explained/>

Lovdata (2020, 17. november). *Lov om opphavsrett til åndsverk mv. (åndsverkloven)*.

Lovdata. <https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2018-06-15-40>

Molde, A. (2018). *POP: En historie* (utg. 1). Cappelen Damm AS.

Pejler, A. (2019). *Social and Musical Effects of Co-writing: Performing and analyzing six co-writes* [Masteroppgave, Kungl. Musikhögskolan, Institutionen för musik- och medieproduktion]. Digitala Vetenskapliga Arkivet. <https://www.diva-portal.org/smash/record.jsf?pid=diva2%3A1323460&dswid=-344>

Peterik, J., Austin, D., Lynn, C. & DioGuardi, K. (2010). *Songwriting For Dummies 2nd Edition* (utg. 2). Wiley Publishing, Inc.

Pettijohn II, T.F. & Ahmed, S.F. (2010). Songwriting Loafing or Creative Collaboration?: A Comparison of Individual and Team Written Billboard Hits in the USA. *Journal of Articles in Support of the Null Hypothesis*, 7(1), 1-18.

Redaksjonen (2022, 4. mai). *Tono: Rekordhøye inntekter fra musikkrettigheter i 2021*.

Kontekst. <https://www.kontekst.no/tono-rekordhoye-inntekter-fra-musikkrettigheter-i-2021/>

Seabrook, J. (2015). *THE SONG MACHINE: Inside the Hit Factory* (utg. 1). W. W. Norton & Company, Inc.

Seabrook, J. (2015, 30. september). Blank space: What kind of genius is Max Martin. *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/culture/cultural-comment/blank-space-what-kind-of-genius-is-max-martin>

SongFancy (u.å.). We help beginning female songwriters find their voice. *SongFancy*.

<http://songfancy.com/about-songfancy-songwriting-inspiration/>

Spencer, S. (2018, 21. mai). A Solo Songwriter's Introduction to Cowriting: The Benefits, and Why All Songwriters Should Cowrite. *SongFancy*. <http://songfancy.com/a-solo-songwriters-introduction-to-cowriting-the-benefits-and-why-all-songwriters-should-cowrite/>

Spencer, S. (2018, 25. juni). Different Ways Songwriters Can Cowrite Together. *SongFancy*.
<http://songfancy.com/all-the-different-ways-songwriters-can-cowrite-together/>

Stassen, M. (2023, 2. Februar). *HOW MAX MARTIN'S SONGWRITING TECHNIQUES ARE USED TO WRITE HIT, AFTER HIT, AFTER HIT*. MusicBusinessWorldwide.
<https://www.musicbusinessworldwide.com/how-max-martins-songwriting-techniques-are-used-to-write-hit-after-hit-after-hit/>

Stockhaus, K. (2022, 16. mars). *Skrivesessions og låtskrivercamper*. Musikkontoret.
<https://www.musikkontoret.no/artikler/skrivesessions>

Thompson, S. (2014, 6. august). *The secret ghostwriters of Hip Hop*. BBC.
<https://www.bbc.com/news/magazine-28551924>

Goldberg, I. (1961). *TIN PAN ALLEY: A Chronicle of American Popular Music*. Frederick Ungar Publishing Co., Inc.

TONO. (u.å.). *Anmeld nytt verk*. TONO. <https://m.tono.no/Work/WorkNotify.php>

TONO. (2010, 8. Mai). *Fordelingsplan*. TONO. <https://www.tono.no/om-tono/fordelingsplan/>

TONO. (u.å.). *Om TONO*. TONO. <https://www.tono.no/om-tono/>

Vedlegg 1

INTERVJUGUIDE – CO-WRITING

Hei, og takk for at du tar deg tid til å delta i undersøkelsen. Din deltagelse er verdifull for oppgaven min, og jeg setter stor pris på at jeg får ha deg med.

Intervjuet vil bli tatt opp, og blir transkribert så fort som mulig etter det er gjennomført. Etter dette blir lydfilene slettet. Det skriftlige dokumentet oppbevares i samsvar med gjeldende regelverk og deretter blir det slettet. All data hentet fra intervjuet vil bli presentert anonymt i oppgaven. Du kan når som helst trekke deg fra undersøkelsen.

Jeg anslår at intervjuet kommer til å vare i ca. en time uten pause, men jeg er åpen for å sitte lengre hvis det er ønskelig.

Innledning

Jeg er en låtskriver og artist som tar mastergrad i rytmisk musikk, med Songwriting som spesialisering, ved Universitetet i Agder. Dette intervjuet vil være en del av datagrunnlaget for min masteroppgave om co-writing.

Tema

I forbindelse med min masteroppgave skal jeg intervju ca. fem låtskrivere som har en eller annen tilknytning til det å skrive låter sammen med andre (co-writing). Oppgaven tar for seg den kunstneriske og økonomiske delen av co-writing og målet er å finne ut hvordan fenomenet fungerer i praksis.

Problemstillingen for oppgaven er følgende: Hva innebærer co-writing innenfor populærmusikken?

Kvalitativ metode

Grunnlaget for den valgte metoden, kvalitativt intervju, er at jeg søker dybdekunnskap hos informantene og ønsker å gå dypere inn i den enkeltes kunnskap og perspektiver.

All intervjudata som legges frem i oppgaven vil være anonymt, for å skaffe så autentiske svar som mulig.

Type intervju

Jeg skal gjennomføre semi-strukturerte intervju for å sørge for at samtalen flyter så naturlig som mulig. Intervjuet vil foregå i én-til-én samtaler, forhåpentligvis fysisk, og jeg ønsker å la informantene styre samtalen litt og vil tillate noen avsporinger hvis det er relevant for oppgaven.

Valg av informanter/intervjuobjekt

Det vil bli satt opp tre til fem intervjuer. De ulike informantene har blitt valgt fordi de er artister og låtskrivere som har en eller annen tilknytning til det å skrive låter sammen med andre. Et kriterium er også at de er profesjonelle utøvere og har flere års erfaring innenfor låtskriving.

Spørsmål

Informantens forhold til co-writing:

1.a Hva er co-writing for deg?

1.b Anser du co-writing som en sentral del av ditt kunstneriske uttrykk?

1.c Hvorfor (/hvorfor ikke) driver du med co-writing?

1.d Hva er din motivasjon til å drive med co-writing? / Hva skal til for å motivere deg til å drive med co-writing?

Kunstneriske faktorer:

2.a Hva skjer under prosessen? Hva er fordelene og ulempene ved co-writing?

2.b Føler du et kunstnerisk eierskap til låter du skriver sammen med andre?

2.c Hva er dine styrker innenfor låtskriving, og hvordan bruker du dem under co-writing?

Økonomiske faktorer:

3.a Hvordan løser du/dere fordelingen av rettigheter på musikken? Mener du at den avtalte løsningen er den rette?

3.b Hvordan løser dere eventuelle uenigheter om fordeling av rettigheter? Hva skjer dersom gruppen ikke kommer til enighet?

3.c Har du et eksempel på hvordan du ville fordelt rettighetene blant to komponister/arrangører, én tekstforfatter og én produsent?

Oppfølgingsspørsmål:

a På mer generelt grunnlag, hva kan være gevinsten ved å skrive sammen med andre? Hva tror du kan være grunnen til at det er så vanlig nå for tiden?

b Tror du at det er vanligst å være kunstnerisk eller økonomisk motivert som låtskriver?

c Hvor tenker du at grensen går mellom låtskriver og produsent?

d Føler du at du burde skrive låter sammen med andre?

e Hva tror du kan være grunnen til at det ikke finnes en fasit på hvordan rettigheter bør fordeles? Burde det finnes?

f Synes du folk burde vært villige til å akseptere rettigheter til en lavere andel av en låt for å opprettholde god stemning i en eventuell låtskrivingsgruppe eller band?

g Er det noe mer du ønsker å legge til, noe jeg burde vite eller noe du vil spørre om?

Avslutning

Takk for at du stilte opp og ville dele interessante tanker og erfaringer.

Ha en fin dag videre!