

«Vinterland» – produksjonen av et konseptalbum på dialekt

En autoetnografisk studie av prosessene rundt konseptualiseringen, komponeringen og innspillingen av et julealbum på trøndersk, med fokus på sjangerblanding, skeiv tematikk og identitetsskapelse.

THOMAS JENSSEN

VEILEDERE

Kari Iveland og Michael Rauhut

Universitetet i Agder, 2024

Fakultet for Kunstfag

Institutt for Rytmask musikk

Forord

Det er mange mennesker som har bidratt til dette prosjektet på ulike måter. Jeg vil rette en spesiell takk til produsenten min Ole Petter Ålgård for stødig håndtering av sangene mine, til Kai Worley for hans ekspertise i miksing, og til Karl Klaseie ved Øra Studio som la siste hånd på verket i mastringen. Prosjektet har for øvrig fått uvurderlig økonomisk støtte fra både UiA Senter for likestilling, CreateMe, Cultiva Ekspress og SØRF, og jeg er takknemlig for deres bidrag til å gjøre dette prosjektet til en realitet.

Jeg vil takke mine veiledere Michael Rauhut og Kari Iveland for en solid hjelp til akademisk skriving, og for gode tilbakemeldinger og innspill underveis. Jeg vil også takke min sanglærer Hilde Norbakken for tips og veiledning gjennom siste del av mastergraden. Jeg vil takke bandet mitt bestående av pianist og strykkarrangør Ola Wist Holmen, trommeslager Carsten Omholt, gitarist Henrik Hovland og bassist Sigurd Heide Aadland. I tillegg har jeg mottatt betydelige kunstneriske bidrag fra Christianssand Storband under ledelse av Tore Bråthen, storbandarrangør og trompetist Anders Skjerdal, saksofonist Joakim Bergsrønning, gitarist Jostein Hodne, fiolinist Berit Irene Øverkil, fløytist Ane Fiskum, korarrangører Vegard Kvamme Holum og Mona-Linn Owe, designer Øyvind Malum, vokalensemblen ved UiA og sangpedagog i studio Håvard Husevåg. Til slutt i denne sammenheng vil jeg takke Jørn Dalchow og Cecilie Iversen i plateselskap mitt BYRÅ for at dere slang dere på denne utgivelsen og bidro med betydelig hjelp i distribueringen.

Jeg hadde en ambisjon om å gjøre noe spesielt ut av masterutdannelsen ved UiA, og det synes jeg at jeg har fått til. For meg er utøvende musikkstudier og masterprosjekt noe jeg er stolt av å ha prioritert og gjennomført.

Før jeg startet på høyere musikkutdanning hadde jeg en forholdsvis smal musikkteoretisk og utøvende bakgrunn. Bortsett fra kulturskole og folkehøgskole, hadde jeg ikke jobbet noe særlig med musikk på egenhånd før nå i voksen alder, og hadde sådan hatt en lengre pause fra musikken i store deler av 20-årene. Denne pausen fra musikken tror jeg også er grunnen til at jeg startet såpass sent å studere nettopp musikk, fordi jeg fikk tid til å bygge opp den motivasjonen som krevdes til å søke høyere musikkstudier. Jeg hadde tidligere ikke noen særlig tro på at jeg kunne klare å komme inn på et musikkonservatorium, og slet dessuten med lav selvtillit rent musikalsk.

Da jeg var 26 år bestemte jeg meg endelig for å søke. Jeg studerte musikkteori i over et halvt år, helt til jeg kjente at jeg hadde god oversikt. Jeg bestod teoriprøven, gjennomførte opptaksprøven og fikk tilbud om studieplass ved faglærerutdanningen i musikk ved UiA, og videre på mastergrad i songwriting ved samme institusjon. Det har vært en bratt læringskurve for meg disse årene på musikkstudier, og jeg er uendelig takknemlig for å ha fått muligheten til å studere det som er min største lidenskap. Nå er kapitlet i Kristiansand snart over, og veien går videre til Oslo. Jeg kommer til å tenke tilbake på tiden på UiA som svært viktig, både som menneske og som musiker.

Tusen takk for fem fine år!

Kristiansand, 24. april 2024

Thomas Jenssen

Sammendrag

Denne oppgaven presenterer prosessen med å skape et konseptalbum på trøndersk dialekt, med tittelen "Vinterland." Den illustrerer, gjennom en autoetnografisk undersøkelse, komponeringen, arrangementen og forfattelsen av et 11-sangers julealbum, som blander sjangrene trønderrock og musikal for et mål om å utforske konstruerte sannheter og sosial kultur innen lokale musikktradisjoner. Albumet fordeler seg i diskusjoner om disse sannhetene gjennom temaer som normativitet, språk og skeiv tematikk. Inspirert av personlige erfaringer og en tidlig lengsel etter skeiv representasjon, forener prosjektet ulike sosiale og musikalske påvirkninger med sikte på å lage et julealbum en bred publikumsappell. Min musikalske bakgrunn, oppveksten i Trøndelag, eksponeringen for lokal og internasjonal musikk og erfaringene som skeivt individ former narrativet og det tematiske fokuset på albumet, som utgjør utgangspunktet for refleksjonen i denne teksten. Gjennom dette arbeidet søker jeg å utfordre og utvide tradisjonell lokal kultur samtidig som det tilbys en personlig utforskning av identitet og tilhørighet.

Nøkkelord: autoetnografi, konseptalbum, trøndersk dialekt, Vinterland, skeiv representasjon, lokal kultur, musikalsk oppvekst, sjangerblanding, identitet, tilhørighet, artisteri.

Abstract

This paper presents the process of creating a concept album in "trøndersk" dialect, titled "Vinterland." It illustrates, through an autoethnographic study, the composition, arrangement, and writing process of an 11-song Christmas album, blending the genres local rock and musical to explore constructed truths and social culture within local music traditions. The album delves into discussions of these truths through themes of normativity, language, and queer issues. Inspired by early personal experiences and a desire for queer representation, the project merges diverse influences, aiming to make an album that has a broad audience appeal. My musical background, upbringing in Trøndelag, exposure to local and international music, and experiences as a queer individual shape the narrative and thematic focus of the album. Through this work, the author seeks to challenge and expand upon traditional local culture while providing a personal exploration of identity and belonging.

Keywords: autoethnography, concept album, trøndersk dialect, Vinterland, queer representation, mixing genres, local culture, musical upbringing, identity, belonging, artistry.

Innholdsfortegnelse

Forord	3
Sammendrag.....	5
Abstract	5
1. Innledning.....	11
1.1 Min musikalske bakgrunn	12
1.2 Konsept og målsetting	13
1.3 Struktur.....	14
1.4 Problemstilling og fokusspørsmål	15
1.5 Avgrensing	16
1.6 Fremgangsmåte	17
1.7 utfordringer.....	18
2. Teori	19
2.1 Språk og identitet	19
2.2 Skeiv på bygda	20
2.3 Skeivfordeling i musikkbransjen.....	21
2.4 Psykisk helse og låtskriving	22
2.5 Kunstnerisk ledelse som skeiv artist	23
3. Forskningsmetode	25
3.1 Autoetnografisk forskningsmetode	25
3.2 Muligheter og begrensninger med autoetnografi	26
3.3. Etikk og personvern	27
3.4 Validitet og reliabilitet	28
4. Låtskrivingsprosess og produksjon	31
«Vinterland» synopsis	31
1 «Juledrøm»	33
Pre-produksjon	33

Produksjon	33
Post produksjon	34
2 «Vinterland»	34
Pre-produksjon	34
Produksjon	36
Post-produksjon	37
3 «Et sted der ute»	37
Pre-produksjon	37
Produksjon	40
Post-produksjon	41
4 «Skyggen på ainnjer sia»	42
Pre-produksjon	42
Produksjon	42
Post-produksjon	43
5 «Gave te jul»	44
Pre-produksjon	44
Produksjon	45
Post-produksjon	46
6 «Den første snøen»	46
Pre-produksjon	46
Produksjon	47
Post-produksjon	48
7 «Nissen e ein gladgutt»	48
Pre-produksjon	48
Produksjon	49
Post-produksjon	49
8 «Julestjerna»	50
Pre-produksjon	50
Produksjon	52
Post-produksjon	53
9 «Kveilln før kveilln»	53
Pre-produksjon	53

Produksjon	54
Post-produksjon	54
10 «Vi ska feir»	55
Pre-produksjon	55
Produksjon	56
Post-produksjon	56
11 «Bøgda mi»	57
Pre-produksjon	57
Produksjon	58
Post-produksjon	60
4.2 Oppsummering og vidare post-produksjon	60
5. Sluttrefleksjon	61
5.1 Språk og identitet – refleksjon rundt prosessen	61
5.2 Ledelse, skeiv kultur og mentale utfordringer	65
6. Avslutning	69
Litteraturliste	71

1. Innledning

Denne oppgaven beskriver prosessen med å lage et konseptalbum på trøndersk. Den viser hvordan jeg, sammen med mine medmusikanter, har komponert, arrangert og forfattet et julealbum med 11 sanger. Albumet heter «Vinterland» og ble spilt inn sommeren 2023 og sluppet i jula samme år. "Vinterland" forener trønderrock og musikal i en utforskning av konstruerte sannheter og sosial kultur innen lokale musikktradisjoner. Gradvis har jeg rettet fokus mot diskusjonen av disse sannhetene i lys av begreper som normativitet, språk og skeiv tematikk, og har forsøkt å integrere dem som en gjennomgående tematisk tråd i arbeidet med dette albumet.

Tanken om å kombinere trønderrock og musikal oppsto tidlig i 2020 mens jeg studerte faglærer bachelor ved UiA. Jeg ønsket å skape et konseptalbum som ikke bare fortalte en historie gjennom sangtekstene, men også gjennom en sterk sjangerblanding og tydelig skeiv tematikk. Albumet skulle utforske vinteren, kulde, nattens mørke og kampen mot onde krefter. Målet var å skape en stor, episk og eventyrlig opplevelse som kunne appellere til både barn og voksne og ha bred publikumsappell.

Dette prosjektet har vært mitt hjertebarne i over tre år nå, og masterutdanningen ga meg endelig en gylden mulighet til å utforske prosessen rundt det å skrive sanger på egen dialekt. «Vinterland» har blitt formet i løpet av hele utdanningsløpet her på UiA, hvor tanken i starten var å skrive sanger på dialekt som et personlig testprosjekt. Denne type skrivemåte var ganske ukjent for meg, og jeg ønsket derfor å utforske mulighetene for å komponere nytt materiale – denne gang på norsk, og på dialekt.

Frem til nå hadde jeg nesten utelukkende skrevet sanger på engelsk. Jeg tok et valg om å skrive denne plata på norsk fordi trøndersk er det språket og den kulturen som er mest gjenkjennbar og personlig, og den dialekten som føles mest ekte og naturlig for meg. Samtidig er trøndersk noe som passer godt inn i tematikken rundt vinterlandskap og tekster rundt det å være skeiv på bygda – hvor jeg kommer fra. Etter noen samtaler med veileder bestemte jeg meg for å gjøre «Vinterland» til mitt masterprosjekt.

Sentrale inspirasjonskilder til det musikalske lydbildet har vært albumene "Dear Evan Hansen (Original Broadway Cast Recording)" og "Frozen (Original Motion Picture Soundtrack)", samt trønderrock-albumet "No E D.D.E. Jul Igjen!". I tillegg til disse albumene har jeg

trukket mye inspirasjon fra fortellerteknikken og dramaturgien til Benjamin Ingrossos svenskspråklige album "En gång i tiden (del 2)".

1.1 Min musikalske bakgrunn

Historien i «Vinterland» er basert på egen oppvekst i trehusbyen Levanger i gamle Nord-Trøndelag fylke. Et sted preget av det jeg opplevde som tradisjonelle verdier, noe begrenset mangfold og sterk bygdekultur – kanskje med en sosial slagside mot det maskuline. Jeg er en blanding av det som tidligere ble kalt sørtrønder og nordtrønder, siden vi også bodde en periode i Malvik da jeg var liten. En forstads-kommune like nord for Trondheim. Jeg passet ikke alltid inn i miljøet i Trøndelag. Musikken som ble spilt i oppveksten var lokal danse -og rockemusikk av kjente trønderske artister. Det nærmeste man kom internasjonal musikk hjemme hos oss var på radiokanalen P4, som noen ganger ble satt på i bilen.

På tidlig 2000-tallet tok mine foreldre meg med på DDE's juleturné i Olavshallen i Trondheim. Et minneverdig øyeblikk fra den konserten var da de fremførte låten "Verdens finaste stjernegut", skrevet av Frode Viken og Marianne Kristensen. Sangens tekst forteller historien om en gutt som etter eget brennende ønske får lov til å være lucia i luciatoget, til tross for at lucia vanligvis portretteres av jenter. Denne sangen gjorde et sterkt inntrykk på meg som liten og har siden vært et kjært minne fra den lokale trønderrockscenen.

I Malvik hvor vi bodde tidlig i barndommen, eksisterte det en lokal kulturskole. Her gikk jeg på sang i syv år. På kulturskolen ble det satt opp arrangementer som Ungdommens kulturmønstring (UKM) samt diverse musikaler og egne huskonserter for elevene. Det ble snart tydelig for meg at den musikalske verden ikke bare besto av D.D.E., Hans Rotmo og Åge Aleksandersen, men et helt univers av sjangre og muligheter. Jeg ble raskt introdusert for store navn som Elton John, Freddy Mercury og George Michael. Men det var spesielt filmmusikk og musikaler som senere skulle slå de største røttene i hjertet mitt. Musikalfilmer som «Grease» og «Dreamgirls», og ikke minst Disney-filmer som «Lion King» og «Hercules», ble særlig betydningsfulle noe i meg i tidlig alder, mye på grunn av musikkens utadvendthet, versatile natur og variasjon i form og uttrykk. Det representerte en musikalsk forandring, eller til og med en slags motsetning til den musikken jeg var vant til i oppveksten. Jeg hadde alltid følt meg litt utenfor som skeiv gutt i oppveksten. Jeg har følt og føler fortsatt at det er mangel på representasjon av skeive i norsk musikk, og dette har kanskje bidratt til å forsterke følelsen av utenforskap hos meg. Spesielt innenfor den lokalmusikken i min region

har det vært tydelig at svært få av sangene jeg hørte på i ung alder hadde den mangfoldigheten, både tekstlig og musikalsk, som jeg følte var nødvendig. Musikken ble i mitt liv redningen fra en ellers ofte tøff hverdag med mobbing og sosial utenforskap. Derfor har jeg valgt å fokusere min masteroppgave rundt hvordan det er å være skeiv på bygda, sett fra mitt perspektiv som mannlig sanger. Jeg vil undersøke den lokale kulturen fra min trønderske bakgrunn ved å blant annet analysere bruk av dialekt og ulike tilnærminger til låtskriving, samtidig som jeg ønsker å utfordre denne kulturen ved å introdusere elementer som jeg mener den kanskje har oversett.

1.2 Konsept og målsetting

Ønsket om å utvikle en musikalplate oppsto først da jeg en dag mimret tilbake til mine tidligere trønderske julesanger, som jeg sammen med noen medelever hadde skrevet og spilt inn tilbake i 2011. Totalt var det fire sanger fra den tiden som nå skulle danne utgangspunktet for det nåværende masterprosjektet. Det var en morsom tanke å skulle spille inn gammelt materiale på nytt, og samtidig skrive nye sanger til å passe inn med de gamle. Det ble en slags invitasjon til å utforske det å skrive flere sanger på min egen dialekt, noe jeg syntes hørtes veldig interessant ut, og lenge hadde hatt lyst til å utforske. Overgangen fra bokmål og engelsk til trøndersk representerte ikke bare en lingvistisk omveltning, men også en mulighet til å reflektere over hvordan språket kunne formidle en mer autentisk og lokalt forankret tone, særlig med hensyn til trøndersk kulturarv og identitet.

Som komponist utforsker jeg i dette prosjektet ikke bare mine personlige erfaringer fra produksjonen, men også bredere temaer som identitet, kultur og språklig mangfold – satt i en samfunnsmessig kontekst. Ved å ta i betraktning min egen dialekt og kulturelle bakgrunn, ønsker jeg å skape en mer intim forbindelse mellom meg selv, musikken og historiene som blir fortalt. Som en del av denne prosessen ble det også viktig for meg å reflektere over hvordan musikk og historier kan nå ulike publikumsgrupper og bidra til en større forståelse og aksept av skeiv tematikk. Dette innebærer ikke bare å skape kunstneriske verk, men også å tenke strategisk om hvordan eget musikalske arbeid kan nå ut og påvirke samtaler og holdninger i samfunnet. I dette prosjektet bestemte jeg meg derfor for å utforske hvordan man kan utfordre eksisterende sjangre ved å implementere egen musikalsk smak og uttrykk, og videre undersøke hvordan sosial kontekst påvirker den kunstneriske prosessen.

Formålet med dette prosjektet er å undersøke hvordan prosessen med å skrive tekster på dialekt om disse aspektene påvirker meg som menneske og som musiker, sett i lys av min egen musikalske oppvekst i bygda i Trøndelag. Med andre ord, utforske mitt kunstneriske uttrykk og egen opplevelse av skapende praksis plassert i en sosial kontekst. Målet er å prøve å illustrere min påstand om at økt mangfold er et gode for samfunnet, og at det eksisterer en nytighetsverdi i det at flere mennesker kan kjenne seg igjen i populærkultur og musikkliv. Målet er videre å bidra til økt kunnskap innen feltet for låtskriving for skeive kunstnere, samt sette et større søkelys på psykisk helse blant minoriteter og skeive i befolkningen.

Jeg ønsker å utforske kunstprosessen i produksjonen av «Vinterland» og hvordan denne prosessen har vært preget av både utfordringer og muligheter som har oppstått underveis. Dette inkluderer å undersøke de hindringene jeg har støtt på fra idé til ferdig produkt, og hvordan jeg har gått frem for å prøve å dem og videre hvordan dette har påvirket meg underveis. I den sammenheng vil jeg hovedsakelig se på de kreative valgene jeg har måttet ta i forbindelse med låtskriving, innspilling og historiefortelling, samt organisatoriske utfordringer knyttet til planlegging og fordeling av ledelse. For å undersøke hvordan prosessen har påvirket meg som skeiv musikalsk utøver og organisatorisk prosjektleder vil jeg bruke blant annet logg og refleksjonstekst der jeg blant annet bruker meg selv som kilde til datainnsamling. Disse loggene inkluderer hovedsakelig lydopptak fra bandøvinger, reviderte noter, taleopptak fra låtskrivingen.

1.3 Struktur

I dette kapitlet, kapittel 1 innledning, presenterer jeg problemstillingen, forskningsspørsmålet og hypotesen. Videre beskrives oppgavens relevans til det aktuelle forskningsfeltet, samt at jeg skriver litt om min egen bakgrunn som musiker og låtskriver. Formålet med denne gjennomgangen i innledningskapitlet er å gi leseren av denne oppgaven en god forståelse av min erfaringsbakgrunn og motivasjon for å utforske tematikken rundt låtskriving, produksjon og skeiv kultur.

Kapittel 2 handler om teori. Her legger jeg frem relevante teorier for oppgaven. Deretter, i kapittel 3, beskriver jeg forskningsmetoden jeg har valgt. I kapittel 4 blir låtskrivingsprosessen og produksjonen av det kunstneriske resultatet beskrevet, inkludert utfordringer, beslutninger og endringer som ble gjort underveis. Sluttrefleksjonen i kapittel 5 vil ta for seg den samlede erfaringen og de overordnede funnene fra både teori, metode og

praktisk utførelse, samt drøfte de sosiale og samfunnsmessige konsekvensene av det kunstneriske arbeidet. Kapittel 6 er sluttord og markerer avslutningen på oppgaven.

Albumet «Vinterland» er i denne sammenheng referert til som det kunstneriske resultatet eller produktet, og vil leveres sammen med oppgaven. Det musikalske innholdet danner i all hovedsak utgangspunktet for refleksjonen i denne teksten. Akademisk sett har jeg valgt en hybrid tilnærming, noe som betyr at oppgaven innebærer bruk av flere fremgangsmetoder. Hovedfokuset ligger på min personlige utvikling og erfaringer, der jeg aktivt analyserer og drøfter mitt eget bidrag til det kunstneriske produktet. Samtidig søker jeg å forankre mitt arbeid i populærmusikkvitenskap ved å knytte relevant teori til mine funn og konkretisere resultatene av oppgaven. Gjennom en hybrid-oppgave utforsker jeg både teoretiske og praktiske aspekter av låtskriving og produksjonsprosessen, med mål om å bidra til økt kunnskap innen feltet samtidig som jeg reflekterer over min egen kreative praksis og personlige erfaringer.

Oppgaven inneholder totalt to vedlegg. Det første vedlegget heter vedlegg 1, og inneholder lead-sheets, eller noter med sangtekst, til samtlige låter. Separat, i et eget dokument kalt vedlegg 2, vil det foreligge tre lenker: Spotify-lenke til det utgitte albumet «Vinterland» i sin helhet, lenke til musikkvideo, og til slutt en digital Google Disk-mappe med kontekstuell innhold bestående av alle låter i mp3-filer, albumcover, bilder fra innspillingen, konsertmanus, lead-sheets og bandblekker. Jeg vil også legge ved noen tekst- og noteeksempler i løpende tekst for å illustrere og tydeliggjøre den musikalske og tekstlige utviklingen.

1.4 Problemstilling og fokusspørsmål

For å finne ut av hvordan denne albumproduksjonen har påvirket meg som musikalsk utøver og skeiv person, har jeg formet følgende problemstilling:

«Hvilke personlige og musikalske muligheter og utfordringer oppstår for meg som låtskriver og artist og skeiv i prosessen med å lage et konseptalbum på dialekt?»

For å svare på denne problemstillingen vil jeg se nærmere på tre faser av prosessen: *pre-produksjon*, *produksjon* og *post-produksjon*. Hovedsakelig beskriver termene kronologien i albumproduksjonen. Alle låtene på plata har ulik kreativ fremgangsmåte på en eller annen måte. Dette gir grunnlag for å gå i dybden i hver enkelt låt for å sikre funn som senere kan

diskuteres opp mot en samfunnsmessig kontekst. For å kontekstualisere problemstillingen, er det hensiktsmessig å inkludere noen fokusspørsmål. Disse kan forhåpentligvis hjelpe med å reflektere over albumprosessen og oppgavens tema på en mer nyansert måte:

- Hvilke utfordringer og muligheter oppstår når man skal lage et helt nytt album på dialekt for første gang?
- Hvordan skrive tekster på egen dialekt og få det til å låte bra?
- Hvordan kan personlige utfordringer og motgang påvirke den generelle gjennomføringsevnen og min grad av besluttsomhet som kunstnerisk leder?
- På hvilke måter har oppveksten min i Trøndelag gitt meg en grunn til å skrive sanger om det å være skeiv på bygda?

I prosessen med å finne ut av spørsmålene stilt ovenfor har jeg vært inspirert av et sitat av den amerikanske visesangeren Bob Dylan. Ifølge Zollo uttalte Dylan i et intervju at for å skrive musikk om utfordrende og personlige temaer, er det ikke nødvendig at livet er preget av kaos (2016, s. 79). Imidlertid mente han at det var viktig å ha et utenforstående perspektiv på kaoset og å ha erfart følelsen av avvisning fra samfunnet før man kunne utforske og formidle sine opplevelser gjennom musikken. Dette synes jeg er en interessant filosofisk tolkning på hvorfor man gjør som man gjør, og hvilke tanker og opplevelser som ligger til grunn for blant annet valg av tematikk i kunsten man lager.

1.5 Avgrensing

Denne teksten gir ikke et konkret svar på hvordan det er å være skeiv i musikkbransjen. Ei heller er den en fasit på hvordan andre minoriteter opplever det å være utøvende kunstner. Oppgaven vil dessuten ikke fokusere særlig på det tekniske rundt produksjonen. Heller ikke promotering og prosesser knyttet til utgivelse og pressemottakelse vil være i fokus. Jeg skal ikke undersøke hvordan dette musikalske produktet kan videre omgjøres til et nytt medium, som for eksempel til teaterscenen. Likevel har jeg sett det som hensiktsmessig å ha et overordnet mål om at historien på et tidspunkt skal utspilles på en scene, men det er altså ikke fokuset i denne oppgaven.

Oppgaven vil heller ikke dreie seg særlig om organisatoriske faktorer som promotering, økonomi, presse og andre lignende spørsmål knyttet til utgivelse. Dette aspektet vil likevel bli nevnt da det påvirker albumets kreative rammeverk og dermed introduserer økonomiske

begrensninger og kreative muligheter på hvordan de ulike produksjonsfasene utformes. Oppgaven vil ikke fokusere på oversetting fra et språk til et annet, men vil ha den trønderske dialekten som språklig utgangspunkt for låtskrivingen.

1.6 Fremgangsmåte

Med utgangspunkt i Adam Paynes (2021) forskning om kreativ og organisatorisk ledelse i musikkproduksjon, ønsker jeg å undersøke hvordan utfordringer og muligheter i de ulike produksjonsfasene påvirker det endelige musikalske resultatet og min erfaring som skeiv kunstner.

Paynes forskning undersøker potensielle utfordringer innenfor originale musikkproduksjoner og viser til hvordan disse synliggjør seg gjennom tre ulike deler: *pre-produksjon*, *produksjon* og *post-produksjon* (2021, s. 95). Pre-produksjonen innbefatter i «Vinterland» hovedsakelig låtskriving, øvinger og planlegging for den neste fasen. I pre-produksjonsfasen for prosjektet beskriver jeg hvordan de ulike sangene ble til, låt for låt. Produksjons-fasen knyttes til utførelsen av det man allerede har planlagt i første fase, og hvordan innspillingen av mitt eget låtmateriale studio videre utarter seg. I produksjonsfasen bygger jeg videre på hvordan musikken formes i studio og hvordan jeg som prosjektansvarlig navigerer seg frem fra man starter å spille inn til man har et klart produkt å sende til miksing. Den siste fasen, post-produksjon, tar i dette tilfellet for seg hvordan lyden blir etterbehandlet, mikset og mastret. Post-produksjon involverer også her potensielle innspillingsideer som ikke ble prioritert i fase to, samt musikkvideoproduksjon og promoteringsarbeid.

Jeg skal reflektere rundt utfordringene og mulighetene som oppstår i disse fasene. Morrison belyser hvordan refleksjon kan forekomme på ulike nivåer, hvor ens praksis som forsker gir en følelse av myndighet, samtidig som refleksjonene kan knyttes til en bredere samfunnsmessig kontekst (1996, s. 319). Denne dualiteten mellom personlig og samfunnsmessig refleksjon har vært essensiell i å opprettholde et klart mål og samtidig forstå prosjektets potensielle innvirkning på samfunnet.

Gjennom denne tilnærmingen, som skissert over av Morrison, vil jeg utforske både det kreative og det personlige aspektet ved utviklingen av albumet "Vinterland". På den ene siden vil jeg diskutere og legge frem det kreative faglige aspektet ved utviklingen av albumet, kontinuerlig vise til musikalske eksempler i form av tekst- og noteeksempler i kapitlet om produksjon og prosess (kapittel 4). På den andre siden vil jeg reflektere over hvordan

prosessen har påvirket meg som artistisk utøver og låtskriver, og hvordan jeg plasserer meg selv i samfunnsmessig kontekst som menneske og skeiv person gjennom dette musikalske prosjektet.

1.7 utfordringer

For å finne svar på spørsmål skal jeg benytte produksjonens tre faser, hvor detaljer innenfor utfordringer og muligheter vil komme frem som en del av den kunstneriske prosessen. Disse fordeles hovedsakelig i faglige og personlige utfordringer, men også organisatoriske utfordringer og muligheter innen fordeling av ledelse samt økonomisk og administrativ fremgang.

Faglige utfordringer knyttet til kunstnerisk virksomhet er i dette prosjektet hovedsakelig knyttet til låtskrivingsprosessen og utformingen av sangtekstene. Jeg er også nysgjerrig på utformingen av det musikalske arrangementet og instrumenteringen for å få alt til å passe sammen. Dette gjelder for eksempel både stryke-arrangement og kor-arrangement, som sammen skal passe inn med de innspilte band-opptakene. Da vil muligens kvaliteten på notene bli avgjørende i pre-produksjonen, særlig hvis en tredjepart skal inn å arrangere stryk og kor i ettetid.

Den musikalske kommunikasjonen mellom meg som låtskriver og de øvrige utøverne i bandet er noe jeg var spent på hvordan ville utfolde seg. Mitt ansvar var å skrive låtene, men også godkjenne kunstneriske valg som ble gjort i ferdigstillingen av musikken. Dette involverte for min del en slags lederrolle under låtskriving, innspilling og post-produksjon – noe jeg ønsker å diskutere i denne teksten. Det er også interessant og se på hvilke muligheter som finnes med tanke på historiefortellingens utvikling gjennom sangene på plata – herunder dramaturgisk kronologi, karakterbygging og sangtekstutforming.

I dette prosjektet knyttes personlige utfordringer i kunstnerisk produksjon til både artistisk selvutvikling og psykisk helse, samt hvordan disse aspektene påvirker meg som musikalsk leder og utøver. Sentrale temaer innen det personlige aspektet av oppgaven inkluderer hvordan jeg håndterer prosjektets fremgang og hvordan dette påvirker meg som enkeltperson. Samtidig er det også faglige utfordringer som må adresseres, spesielt knyttet til den pragmatiske og organisatoriske virksomheten under produksjonen av det musikalske produktet. Jeg ønsker å inkludere deler av dette aspektet for å legge grunnlaget for en eventuell utvikling til scenisk musikal i fremtiden.

2. Teori

I dette kapitlet skal jeg legge frem det teoretiske rammeverket for hvordan jeg ønsker å svare på problemstillingen og de underliggende fokusspørsmålene. Videre vil teorien legge grunnlaget for hvordan jeg behandler eventuelle funn i en vitenskapelig diskusjon senere i oppgaven.

2.1 Språk og identitet

Når jeg søker på forholdet mellom trønderrock og skeiv identitet, får jeg ingen treff i akademiske søkemotorer som Google Scholar, Oria og JSTOR. Dette støtter min antagelse om at det er et behov for mer forskning på området. Jeg deler derfor opp søket og prøver å finne teorier som favner om forskjellige, men beslektede områder, for å forsøke å finne sammenhenger som kan svare på problemstillingen.

I dette underkapitlet, 2.1, skal jeg se på hva tidligere forskning sier om valg av språk som virkemiddel, og hva det kan ha å si for egen identitet når man med egenskrevet musikk utfordrer normer innad i kulturen hvor språket eller dialekten benyttes. I denne oppgaven vil dette omfavne min egen legning som skeiv person, og dets forhold til kulturen og de sosiale normene jeg har vokst opp med. Sosiale normer refererer til den forventede oppførselen og væremåten i en sosial gruppe, hvor det dannes visse mønstre som individer forventes å følge i sine tanker og handlinger (Haugseth & Tjora, 2023). I denne oppgavens sammenheng kan denne forklaringen anvendes på spørsmålet om i hvilken grad skeive låtskrivere og musikere opplever anerkjennelse og inkludering i sine egne musikkmiljøer, selv når de også noen ganger utfordrer visse aspekter ved disse miljøene gjennom sin kunstneriske praksis.

Å føle seg representert i populærkulturen er imidlertid viktig på ulike områder, spesielt med tanke på språk og identitet – og i mitt tilfelle skeiv identitet. Ifølge Even Ruud kan musikk være en identitetsskapende faktor (2013, s. 56). Dialekten vår er vesentlig for identitet, og musikken oppleves dessuten viktigere og nærmere når det synges på dialekt (Skevik, 2022, s. 36). Å fremføre musikk på morsmål kan anses som et hjelpemiddel til å få frem følelser man ellers ikke ville klart ved å synges på engelsk (Lie, 2004, s. 17). I et TV-intervju avviste for eksempel den trønderske artisten Åge Aleksandersen ideen om trønderrock som en egen sjanger grunnet dens begrensning til et lokalt område, og argumenterte for viktigheten av å

integreere norsk språk i rockemusikken på grunn av en følt avstand til det engelskspråklige (Eide, 2023).

2.2 Skeiv på bygda

Eggebø et al. diskuterer i en rapport fra Senter for kunnskap og likestilling utfordringene ved å være skeiv på landsbygda, og understreker viktigheten av å utfordre tradisjonelle oppfatninger og videre utforske den unike opplevelsen av å være annerledes i et miljø der man skiller seg ut (2015, s. 10). Deres studie belyser også den økte sårbarheten blant skeive ungdommer på landsbygda, delvis på grunn av minoritetsstatus og minoritetsstress, som manifesterer seg gjennom hyppigere tilfeller av mobbing (s. 51). Dette aktualiserer spørsmålet om hvorvidt trønderrock, som en del av musikkulturen på landsbygda, har en skjevhet mot det maskuline (Skevik, 2022, s. 42), ettersom interesser knyttet til kunst, musikk, språk og kultur tradisjonelt ikke har blitt assosiert med tradisjonell maskulinitet (Annes & Redlin, 2012, s. 268).

Samtidig peker Dhaenens på hvordan andre musikalske sjangre som indie rock og hip-hop gradvis åpner seg for queerness, men at mange artister innen populærmusikk unngår dette i frykt for å potensielt skade sitt image (2016, s. 543). Kan denne trenden betraktes som en nedbremsing av det potensielle mangfoldet innen musikken, og er det grunner til å mene at inkludering av minoriteter ikke alltid harmonerer med opplevelsen og framstillingen av sjangre som lokal rockemusikk? Hvordan kan vi styrke inkluderingen og øke bevisstheten om stigma relatert til både lokalbefolkningens sjangerpreferanser og den opplevde følelsen av utenforskap blant skeive individer når det gjelder musikk sjangre som ikke nødvendigvis representerer dem?

Det handler ikke bare om å utforske krysningpunktet mellom musikk og identitet, men også om å skape et rom for representasjon og aksept av forskjellighet innenfor musikkultur (Preston & D'Augelli, 2013, s. 19). Dette er interessante tema som kan relateres til produksjonen av «Vinterland», hvor målet er å skape en kulturell bru mellom det normative og det ukjente og uvante.

For å kunne undersøke musikalsk og sosial utenforskap knyttet til skeiv kultur, er det nødvendig å gi litterær kontekst til selve begrepet «queer», eller «skeiv». Ifølge forskerne Maus & Whiteley har ordet "queer" historisk sett betegnet noe uvanlig eller merkelig, men i USA ble det senere et nedsettende slanguttrykk for personer med samme kjønns seksuelle

lyster (2018, s. 2). Videre skriver forskerne at aktivister, fra og med 1990 og frem til i dag, imidlertid brukt ordet "queer" som en positivt utfordrende term, gjenvunnet for egen identifikasjon – og som nå omfatter en rekke ulike identiteter innenfor seksualitet og kjønn.

2.3 Skeivfordeling i musikkbransjen

I en forskning- og utviklingsutredning fra 2022 ble det gjort kvantitative undersøkelser rundt trønderrockens betydning og folks lyttevaner i denne sjangeren. Undersøkelsen ble utført av Dag Skevik ved Nord universitet. Her uttrykker han et ønske om å inkludere et mangfold av informanter fra ulike distrikter i Trøndelag, med variert kjønnsidentitet, legning, alder og etnisitet. Til tross for det lave totale deltakertallet i undersøkelsen, uttrykker Skevik skuffelse over de for lav deltakelse fra den skeive populasjonen, og konkluderer med at resultatene fra denne gruppen gjør at resultatene ikke kunne betraktes som signifikante (2022, s. 26).

Ifølge den nevnte undersøkelsen var Trønderrockmuseet og Museet Midt opptatt av å nå en bred målgruppe ved å gjennomføre relevante studier som kartla folks lyttevaner knyttet til musikk. I undersøkelsen ble den positive nytteverdien av inkluderingsarbeid, både nasjonalt og internasjonalt, vektlagt (Skevik, 2022, s. 49). I denne sammenhengen var det relevant å betrakte deltakelsen til lokale skeive i musikkbransjen fra et lokalt perspektiv.

En av representantene fra den trønderske moderne musikken er den skeive artisten TORA DAA fra Flatanger. Hun utfordrer og kritiserer samfunnet med tanke på det å høre hjemme og føle tilhørighet til der du kommer fra. Flere av tekstene hennes handler om manglende inkludering og aksept av skeive minoriteter, noe som særlig kommer frem i sanger som «They Say» og «In Love With The Devil». Gjennom sin egen musikk og sitt eget artistiske perspektiv utfordrer hun ikke bare konvensjoner innen musikk, men også samfunnets fordommer og normer.

Nedenfor er et tekstutdrag fra sangen «They Say». Dette er avslutnings sangen fra TORA DAAs debutalbum «Change of Scenery», hvor hun viser til en selvopplevd utenforståenhet i et samfunn hun mener ikke legger til rette for aksept av skeive:

*“We sing Jesus doesn't love me.
We sing that Jesus doesn't love.
People like me,
love people like me.*

*Then he will see,
that I got nowhere to go.”*

(TORA DAA, 2016, 1:25-1:53)

En annen gruppe som ikke synes særlig i musikkfeltet er ikke-binære. I løpet av en periode på elleve år, fra 2012 til 2022, var antallet ikke-binære låtskrivere på Billboard Hop 100 Year-End Chart så lavt at de ikke kunne inkluderes som signifikante i analysen (Smith et al., 2023, s. 11). Av totalt 5 247 låtskrivere gjennom denne perioden var det kun tre personer som ikke identifiserte seg innenfor de konvensjonelle binære kjønnsidentitetene, og alle tre var én og samme person: artisten Sam Smith (Smith et al., 2023, s. 11). Med denne forskningsrapporten i bakhodet, reiser jeg spørsmålet om hvorfor denne gruppen ikke er bedre representert, og om det finnes underliggende årsaker til hvorfor vi ikke ser mer av skeive artister og låtskrivere på hitlistene den dag i dag.

2.4 Psykisk helse og låtskriving

En av faktorene tilknyttet samfunnsmessig utenforskap kan være psykisk uhelse. I denne oppgaven ønsker jeg å se på hvordan varierende psykisk helse som følge av utfordringer i låtskriving og innspilling påvirker meg som utøver – noe som gjør det relevant å plassere denne tematikken i en teoretisk kontekst. De fleste artikler på nett om låtskriving som kvalitativ forskning undersøker aktivitetens påvirkning på ens psykiske helse og personlig velvære (Baker et al., 2018, s. 266).

Et søk på Google Scholar om musikk og låtskriving sine positive helseeffekter gir mange treff. Et eksempel er en kvalitativ undersøkelse gjennomført av blant annet Kate A. Gee ved Royal College of Music i London. Forskningsresultatene peker på at musikk og låtskriving kan ha en forebyggende effekt på depresjon og bidra til å forbedre generell livskvalitet, spesielt gjennom musisering i grupper som viser seg å ha en positiv innvirkning på humøret, redusere angst og styrke deltakernes empati (Gee et al., 2019, s. 3). Bare det å høre på musikk i seg selv og skrive sanger alene hjelpe med å kognitivt utvikle strategier for regulering av egne følelser (Arbuthnott & Sutter, 2019, s. 1315). I pre-produksjonsfasen av albumet "Vinterland" ble det i for øvrig benyttet både kollektive og solitære tilnærminger til låtskriving, blant annet i band, alene ved pianoet og sammen med andre låtskrivere på «sessions».

Som vokalist er jeg interessert i hvordan ulike typer låtskriving påvirker hvordan resultatet blir til slutt, og i hvilken grad skriveprosessen påvirker de involverte i gruppa og meg selv, og vise versa. Låtskriving beskrives av Baker et al. som en musikkbasert aktivitet som stadig flere unge mennesker engasjerer seg i med mål om å forbedre ens velvære og det sosiale fellesskapet omkring seg, og defineres videre som en prosess hvor tekst og musikk integreres for å styrke ens forhold både til seg selv og til andre (2018, s. 267). Leonard bygger videre på dette ved å peke på at låtskriving kan ha en positiv påvirkning på helsen, med en generell reduksjon av negative fysiologiske og psykologiske symptomer, samt en økt tilfredshet med livskvaliteten (2019, s. 2). I en annen undersøkelse av Roberts & McFerran ble det avdekket at sangskrivning kan være et verktøy for å styrke emosjonell utfoldelse og bearbeidelse hos unge mennesker (2013, s. 25). Jeg vil benytte ovennevnte teorier for å forsøke å beskrive observasjoner og kreative prosesser fra mitt perspektiv, når jeg senere skal presentere refleksjonene fra min egen låtskrivingsprosess i arbeidet med «Vinterland».

2.5 Kunstnerisk ledelse som skeiv artist

Det har vært en betydelig vektlegging av musikkproduksjon og utøvelse i musikkvitenskapelig litteratur, men det har vært begrenset oppmerksomhet rettet mot låtskriving, noe som gjenspeiles i ubesvarte spørsmål om prosessene bak denne aktiviteten (Carless, 2018, s. 227). Hvordan tenker vi når vi lager musikk for oss selv eller for andre? I hvilken kapasitet spiller kultur, politikk og egne erfaringer en rolle i det kreative arbeidet som musikalsk leder?

Adam Payne (2021) utforsker sammenhengen mellom kreativitet og entreprenørskap i ledelsespraksisen blant musikere. Han argumenterer for at musikkutøvelse i seg selv er en form for ledelse, idet kunstnerisk skapelse involverer estetiske vurderinger som påvirker både valg av medmusikanter og beslutninger tatt innenfor den sosiale og historiske konteksten til en bestemt sjanger (Payne, 2021, s. 95).

Payne diskuterer også hvordan lederskapsprinsipper kan forme ulike faser av albumskapelsesprosessen og til slutt påvirke det endelige resultatet (2021, s. 96). Denne tilnærmingen utforsker dynamikken mellom kreativitet, entreprenørskap og lederskap i musikalsk praksis, og den belyser hvordan disse faktorene samvirker for å forme utfallet av musikalske prosjekter. Det argumenteres videre i teksten hans for at produksjonen av et

musikalsk album ofte er et samarbeidsprosjekt, og at låtskrivingen legger frem den overordnede visjonen for albumet gjennom sangtekster og musikalske arrangement.

Kent Olofssons doktorgradsavhandling undersøker hvordan man kan bruke musikalsk komposisjon som et dramaturgisk redskap, og konkluderer med at det finnes strategier for å bygge opp dramatikk med både tekstlige teknikker og komposisjonsteknikker (2018, s. 7). Videre skriver han at det er hensiktsmessig å se på hvilke virkemidler man kan bruke i låtskrivingen for å oppnå ønsket dramaturgisk effekt for å forsterke historien som fortelles (Olofsson, 2018, s. 183). For å sette Olofssons refleksjoner i scenisk kontekst, kan elementer som dialog, orkestrering og et tydelig og variert vokaluttrykk til de ulike karakterene anses å fungere som teatraliske komposisjonsverktøy. I trønderrocken anses instrumenteringen som en metode for å generere karakteristiske lydlandskap, spesielt ved å benytte seg av instrumenter som mandolin, trekkspill og fele, som er kjent fra norsk folkemusikktradisjon (Skevik, 2022, s. 33).

Målet med å bruke instrumentelle virkemidler for dramatisk effekt er å skape en tydelig sjangerblanding mellom rock og musikal, noe som var viktig å få frem gjennom egen ledelse av bandet. Ved å fokusere på både instrumentale og vokale aspekter av sjangeren, understrekes viktigheten, særlig i dette prosjektet, av å skape en stilistisk egenart. Professor Stan Hawkins utforsker hvordan vokal kan utføres på en unik og «queer» måte, med fokus på elementer som vibrato, pustekontroll, lydfargeskulpturering og uttrykksfull artikulasjon (2016, s. 170-171). Han diskuterer også hvordan stemmens tone påvirkes av ulike lydelementer som frekvenser, harmonikk og dynamikk. Videre påpeker han at kombinasjonen av naturlig vokal og moderne teknologi, som mikrofoner og lydmanipulasjon, bidrar til å skape en særegen estetikk i popmusikk, som igjen hjelper lytteren med å gjenkjenne artisten og tolke musikken på en personlig måte.

3. Forskningsmetode

I dette kapitlet skal jeg presentere det metodiske rammeverket for denne oppgaven.

3.1 Autoetnografisk forskningsmetode

Som hovedmetode har jeg i denne oppgaven valgt å benytte meg av autoetnografisk forskningsmetode eller autoetnografi. Bengt Karlsson et al. beskriver autoetnografi som en narrativ metode innenfor kvalitativ forskning, som setter fokus på å utforske og forstå personlige erfaringer innenfor en større kulturell, politisk og sosial kontekst (2021, s. 16). Autoetnografi kombinerer selvrefleksjon og skriving for å undersøke og formidle disse erfaringene på en dypt personlig og engasjerende måte, og gir et nytt perspektiv via forskerens egen opplevelse av det området som undersøkes (Gallardo et al., 2009, s. 288). Ved å inkludere selvfortellinger som beskriver spesifikke hendelser eller erfaringer fra forskerens eget liv, tillater autoetnografi leseren å leve seg inn i forskerens personlige opplevelse (Ellis et al., 2011, s. 274).

I denne metodiske konteksten fungerer albumet «Vinterland» som en case for forskningen. Ved å skrive og produsere musikk selv kan en autoetnografisk tilnærming gi meg en unik mulighet til å utforske og reflektere over mine egne opplevelser, tanker og følelser i forbindelse med produksjonen av «Vinterland». I tillegg til å utforske selve musikkproduksjonen, kan den autoetnografiske tilnærmingen omfatte refleksjoner rundt hvordan det føles å representere og formidle trøndersk kultur gjennom musikk, samt hvilke utfordringer og muligheter som oppstår underveis i prosessen.

Målet i autoetnografisk forskning er å oppnå en forståelse for samfunnet gjennom en linse av selvet (Cheng et al., 2013, s. 18). Bruken av personlige erfaringer kan ofte fremstilles som evokativ, det vil si at det vekker følelser hos leseren (Karlsson et al., 2021, s. 80).

Behovet på forskning på sosial identitet er noe som har bidratt til at autoetnografisk forskning stadig skjenkes større plass i det kvalitative forskningsområdet (Adams et al., 2015, s. 8). Det overordnede målet med autoetnografi som metode er å strebe etter å skape en verden som er mer inkluderende, mer empatisk og klar for å skape bedre forbindelser mellom mennesker (Bocher & Riggs, 2014, s. 198). Autoetnografi og deltakende observasjon har blitt mer og mer inkludert som forskningsmetode innenfor innspilling av musikk de siste årene (Bates, 2013, s.

24). Det er en økende konsensus i det musikkvitenskapelige forskningsområdet om at kvalitative forskningsmetoder som autoetnografi, som gir muligheten for en dypere og mer reflekterende analyse enn andre metodiske tilnærminger vanligvis tillater, kan bidra til å bringe frem detaljer og viktige anekdotiske data ved den kunstneriske prosessen som man ikke nødvendigvis får med andre forskningsmetoder (Gallardo et al., 2009, s. 289).

Forfatter Olav Dalland beskriver metodologi som et redskap for å undersøke det vi ønsker å studere, en prosess som bredt kan forstås som et verktøy for å løse problemer og oppnå ny innsikt (2021, s. 54). I utforskningen presentert i denne oppgaven trekker jeg som nevnt primært på mine egne erfaringer som musiker. Videre utforsker jeg disse erfaringene i sammenheng med oppgavens teoretiske rammeverk, og med vekt på kvalitativ forskning som metode.

Kvalitativ forskningsmetodikk skiller seg fra kvantitativ forskning ved å søke å fange opp nyanser og opplevelser som ikke nødvendigvis lar seg kvantifisere; mens kvantitativ forskning fokuserer på konkrete målbare enheter, gir en kvalitativ tilnærming rom for tolkning og fleksibilitet uten faste svaralternativer (Dalland, 2021, s. 54-55). Jeg har valgt kvalitativ metode fordi jeg opplever at kunsthforskning gjennom en albumproduksjon og videre utforskning av mellommenneskelige spørsmål krever det analytiske og metodiske rammeverket som kvalitative undersøkelser tilbyr.

3.2 Muligheter og begrensninger med autoetnografi

Sarah Wall spør i sin forskning på autoetnografi hvor grensen går på hvor deltakende man kan være i egen observasjon før undersøkelsen står i fare for å bli *for* subjektiv (Wall, 2008, s. 42). Hun skriver videre at autoetnografer varierer i sin vektlegging av auto- (selv), -ethno- (den sosio-kulturelle tilknytningen), og -grafi (anvendelsen av forskningsprosessen), noe som kritikere mener også kan påvirke forskningsprosessen (Wall, 2008, s. 39). Noen har et bilde av at forskning skal være det de anser som objektiv og nøytral kunnskaping, og kritiserer autoetnografi for nettopp dette med at metoden er sterkt basert på subjektivitet hos forskeren selv (Karlsson et al., 2021, s. 44-45).

På tross av fremgang innen diskursen knyttet til paraplybegrepet kvalitativ forskning, har autoetnografi blitt kritisert for å fremstå narsissistisk og særs individualisert (Wall, 2016, s. 1). Autoetnografi anses av andre kritikere for å være en noe snever metodikk innen kvalitativ akademisk forskning, siden hovedmengden av datainnsamlingen kommer fra forskerens egne

erfaringer – uten at historiene nødvendigvis har noen litterær eller teoretisk forankring (Wall, 2016, s. 5). Kritikk av autoetnografisk forskning inkluderer ofte også anklager om selvpoptatthet (Wall, 2016, s. 2), og manglende troverdighet for å oppfylle kriterier innenfor hva noen anser som «god» forskning i tradisjonell forstand (Karlsson et al., 2021, s. 101).

Imidlertid kan mye av denne kritikken avvises når man ser på den rike innsikten som er mulig å oppnå gjennom en grundig og reflekterende utforskning av personlige opplevelser (Karlsson et al., 2021, s. 44). Målet er ikke å fortelle om seg selv, men å tillate en selv å skrive om egne opplevelser og oppdagelser slik at andre kan forstå kulturen man forsker på bedre (Ellis et al., 2011, s. 275). Der hvor *autobiografi* er kun en fortelling av selve historien, er autoetnografi historien plassert i en samfunnsmessig kontekst noe som betyr at metoden kan beskrives som både prosess og produkt (Ellis et al., 2011, s. 273). Dette kan gi en signifikant relevans i prosjektet om «Vinterland» dersom man anser skriveprosessen og produksjonen av låtene som prosess, og det ferdige albumet som produkt.

For min oppgave handler kritikken mot autoetnografisk forskning om å så tvil om hvorvidt min metodikk kombinert med kunstfaglige funn har tilstrekkelig akademisk verdi som datagrunnlag. Likevel oppfatter jeg ikke mine refleksjoner rundt den kunstneriske prosessen som egosentriske. Tvert imot ser jeg dem som en mulighet til å tilføre noe nytt og meningsfullt til det kvalitative forskningsfeltet. Dette skyldes min overbevisning om at autoetnografi gir en dyptgående innsikt i problematikken knyttet til manglende mangfold i sammenheng mellom den skeive befolkningen og deres deltakelse i profesjonell låtskriving og artisteri. Med autoetnografi kan jeg formidle personlige erfaringer og refleksjoner som går utover det tradisjonelle akademiske rammeverket, og dermed bidra til en mer helhetlig forståelse av komplekse problemstillinger innenfor dette feltet.

3.3. Etikk og personvern

Etikk handler om at de involverte i prosjektet ikke skal bli utsatt for unødvendige belastninger eller påført noen form for skade som følge av sin deltakelse i forskningen (Dalland, 2021, s. 168). Det er avgjørende å respektere personvern og sikre samtykke, samtidig som man er bevisst på hvordan ens egne erfaringer samt ens skrivemåter og historietolkninger påvirker forskningsprosessen og resultatene som kommer frem (Wall, 2016, s. 4). Dette prinsippet er særlig viktig å etterleve, ettersom autoetnografiske forskere ofte utvikler en form for intim tilknytning til gruppen eller fenomenet de studerer (Ellis & Bochner, 2000, s. 739).

En siste etisk bekymring innenfor autoetnografisk forskning er risikoen for å gjøre forskerne selv sårbare ved å dele svært følelsesladde og personlige historier i avhandlingene sine, noe som særlig er sant når det gjelder emner som seksualitet, upopulære meninger og traumer (Wall, 2016, s. 7). For å ivareta hensyn til personvern har jeg hentet inn tillatelse til å bruke navnene fra alle involverte i dette prosjektet, og alle er dessuten innforstått med både graden av informasjon som blir formidlet så vel som innholdets natur og detaljomfang.

Det er av stor betydning å ta hensyn til de etiske aspektene ved å inkludere personlige erfaringer i forskning, i dette tilfellet hva angår musikerne som er involvert i produksjonen. Når det gjelder albumproduksjonen, er det viktig å ta hensyn til flere etiske aspekter, inkludert anonymitet. Noen av deltakerne i prosjektet kan fremme ønske å holde sin deltakelse skjult av ulike årsaker. I tillegg må det tas hensyn til bildebehandling i sosiale medier og håndtering av sensitiv informasjon som for eksempel kan komme frem i lydopptak i studio og på øving, noe som er særlig risikabelt fordi man som musiker ofte er veldig investert i prosjektet man spiller i.

Angående rettigheter til musikken som blir innspilt, så blir alle låtskriverne oppført som arrangører i TONO på låtene de medvirker på. Dette sikrer at deres innsats innen låtskriving og arrangement blir anerkjent og kompensert i henhold til rettighetslovgivningen. I tillegg blir også musikerne registrert i Gramo, noe som sikrer at de mottar rettferdig vederlag for sin fremføring på innspillingen. Rettighetsavklaringer mener jeg er viktig for å ivareta integriteten til både musikerne og låtskriverne i en albumproduksjon. Dette er også noe som til syvende og sist er mitt ansvar som prosjektleder å registrere digitalt.

3.4 Validitet og reliabilitet

Validitet står for relevans og gyldighet, og betyr at det som måles må ha relevans samt være gyldig for det problemet som undersøkes (Grønmo et al., 2024). Reliabilitet handler om pålitelighet, og legger føringer på at forskningen skal resultere i troverdig kunnskap (Svartdal, 2020). Reliabilitet sier noe om at alle målinger i prosjektet må utføres korrekt, og at eventuelle feilmarginer bør angis i teksten (Dalland, 2021, s. 43).

For å oppnå optimal kombinasjon av validitet og reliabilitet i denne oppgaven, har det vært avgjørende for meg å sikre at datainnsamlingen er forankret i validitet – at jeg måler det jeg faktisk skal måle, og at jeg gjennomfører dette kunstprosjektet med oppriktighet. Rent konkret innebærer denne tilnærmingen en dyptgående utforskning av hver enkelt låts kreative prosess

fra start til slutt, og har hensikt om å gi nyttig innsikt i de ulike valgene som er blitt tatt gjennom hele produksjonsprosessen. Denne utforskningen vil jeg gå nærmere innpå i neste kapittel om låtskrivingsprosess og produksjon.

4. Låtskrivingsprosess og produksjon

I dette kapitlet vil jeg gjennomgå låtskrivingsprosessen trinn for trinn, og stegvis vise hvordan hver enkelt sang på albumet ble til. Sangene vil bli presentert i kronologisk rekkefølge, slik de fremstår på plata, og hvordan de er flettet inn i den overordnede historiefortellingen. Som nevnt i kapittel 2.6 om fremgangsmåte vil jeg dele prosessen inn i tre hoveddeler: pre-produksjon, produksjon og post-produksjon, og videre forklare hvordan vi jobbet med hver låt i disse fasene. Målet er å vise hvordan jeg har arbeidet gjennom alle produksjonsleddene og hvordan jeg har forsøkt å plassere sangtekstene inn i en fortelling. Jeg har skrevet historien til "Vinterland" parallelt med sangene for å gi en kontekst til sangtekstene, og jeg ønsker derfor først å gi en oversikt over dette landskapet gjennom en synopsis for å vise hvordan tekstene er forankret i det.

«Vinterland» synopsis

Historien om Tom fra Vinterland begynner med en nysgjerrig gutt, kjent for sitt karakteristiske blå hår og blå føtter. Tom tåler nemlig kulde, og fryser aldri. Han bor i den isolerte bygda Vinterland, et sted hvor vinteren er evig, og som er omgitt av store majestetiske fjell. De andre barna erter Tom for at han aldri synes det er kaldt utendørs. De synes det er teit at han alltid går rundt i sommerklær, men Tom bryr seg ikke om disse kommentarene. Han har nemlig i det siste begynt å stille spørsmål rundt sin egen eksistens og ikke minst sine egne krefter. Tom har alltid hatt en brennende nysgjerrighet for hva som finnes utenfor Vinterland, spesielt etter å ha hørt rykter om at vinteren bortenfor de majestetiske fjell er blitt stjålet – at snøen har forsvunnet fra verden utenfor Vinterlands grenser. Tom bærer på spørsmål om sine unike evner og savnet etter sin forsvunne mor, et tema som ingen han kjenner vil snakke om. Tom bestemmer seg for å reise fra Vinterland. Han pakker sekken, og drar i all hemmelighet ned den forbudte bakken hvor ingen noen gang har turt å sette utfor. På bunnen av fjellet møter Tom ei jente ved navn Julia, som virker å kjenne ham igjen. Julia var jenta han hadde sett på avstand, forbi fjellene der borte i det fjerne. Tom trodde at det han hadde sett var et tre, men det viste seg at det var en person. Til hans store overraskelse finner han nå ut at det eksisterer mennesker utenfor Vinterlands grenser.

Sammen begir de to seg ut på reise, og Tom opplever for første gang grønne gressletter, frodige blomster og vakre innsjøer - en verden han aldri før har sett. Gjennom Julia oppdager han også den triste tilværelsen til hennes familie, som sliter etter at snøen forsvant fordi fabrikken deres gikk konkurs. Fabrikken drives nemlig av Julias fedre – Julenissen og Nissefar, og deres hjelpere. Siden vinteren i landet er blitt stålet er det jo ingen som trenger akebrett og ski lenger, og familien nede i dalen har nå ingenting å fylle dagene med. Det er en fortvilet situasjon, og Tom befinner seg midt oppi det hele – på leting etter svar på hva som egentlig har skjedd.

Tom fortsetter sitt søk etter svar på mysteriet om den forsvunne vinteren og oppsøker et slott hvor han avslører at den onde hekse som stjal vinteren, er ingen ringere enn hans egen mor. Mor måtte forlate Tom da han var liten, etter å ha gjort alt hun kunne for å redde familien fra en voldsom snøstorm ved hjelp av sine egne magiske krefter til å håndtere kulde – en egenskap Tom ikke visste at mor hadde.

Hun kjempet til siste slutt, men stormen var uovervinnelig. Som resultat mistet hun kreftene sine, og overførte i all hast det lille hun hadde igjen til Tom. Dette førte til at hun forlot Vinterland og aldri vendte tilbake. Mor bærer nå med seg en redsel for snø og kulde, samt en tung skyldfølelse for å ha forlatt Tom alene på et sted hvor hun ikke lenger kunne nå ham.

Tom og Julia konfronterer henne til å gi vinteren tilbake til folket. I et dramatisk øyeblikk reagerer mor med å kaste magi på Tom, slik at han havner bevisstløs på bakken. Hun er ikke ved sine fulle fem, og angret umiddelbart idet hun finner Tom livløs på bakken. Men så begynner hun å nynne på vuggesang. En sang hun brukte å synge til Tom da han var liten. Sakte, men sikkert våkner Tom til live igjen og sammen opplever de en dyptgående forsoning som forener dem gjennom kjærlighetens og musikkens kraft. Tom hadde overført noen av sine krefter til mamma, så hun nok en gang kunne vandre trygt gjennom den kalde vinternatta. Hun var seg selv igjen. Hun hadde reddet Tom, og han hadde reddet henne.

Tom vender til slutt tilbake til Vinterland som en helt, og innbyggerne får endelig oppleve alle fire årstidene igjen. Gjennom Tom og hans reise blir det klart at kjærlighet og mot har kraften til å overvinne de mest utfordrende hindringer, selv i den kaldeste vinteren.

1 «Juledrøm»

Pre-produksjon

På platas første spor finner vi instrumental-sangen «Juledrøm». Hensikten med det første sporet var å lage en ouverture som skulle sette «tonen» for resten av plata. Det skulle bli et slags introduksjonsstykk bestående av lånte elementer fra noen av de andre sangene. Disse lånte elementene kunne for eksempel være melodiske instrumentale tema, rytmiske riff eller lekning med eksisterende tekstmateriale som nå ble plassert i en ny kontekst. Vi endte opp med å bruke melodiske tema fra sangene «Et sted der ute», «Bøgda mi» og «Julestjerna» for å så gi de nytt liv gjennom et ferskt musikalsk arrangement. Inspirasjon ble blant annet hentet fra Benjamin Ingrossos «Ouverture» som er åpningssporet på plata «En gång i tiden (del 2)» (2021). Dette komposisjonsformatet, kalt «ouverture», beskrives i musikalsk betydning som en forsmak på tematikken til det overordnede påfølgende verket (NAOB, 2024).

Produksjon

Pre-produksjon og produksjon overlapper litt i de fleste av sangene, og særlig på denne rent instrumentelle sangen hvor låtskrivingen foregikk parallelt med produksjonen. Låtskriver og pianist Ola Wist Holmen og jeg hadde en tanke om å klippe ut de subjektivt fineste og mest relevante musikalske temaene, eller musikalske motiv om du vil, og plassere disse i én og samme låt. Disse temaene ble utformet i ny drakt og plassert i en melankolsk setting ikledd et lydbilde av ambient piano, samt tungt klang-prosessert fiolinspill og kvinnelig vokal. Det hele lagt over et teppe av digital stryk. For å få mest mulig «show, don't tell»-følelse, var det viktig at dette sporet ikke inneholdt noe tekstlig informasjon. Lytteren skulle få mulighet til å gjøre opp sin egen mening basert på instrumentalen i seg selv, uten ytterligere føringer fra tekst og annen tillagt mening sådan.

Vokalen synges av Mona-Linn Owe, og strykearrangementet er laget av Ola Wist Holmen gjennom kjøpte VSTs, også kalt plug-ins, utført i programmet Logic Pro X. Sistnevnte er en DAW, eller Digital Audio Workstation, produsert av selskapet Apple, som for øvrig kun kan kjøres på Mac-datamaskiner. Dette er den samme musikkprogramvaren jeg selv har brukt til innspillingene hjemme. Vokalen på dette sporet ble innspilt i privat hjemmestudio med en AKG Perception 220a kondensatormikrofon. Lyden er sendt gjennom et Focusrite Scarlett 2i2 lydkort (på engelsk: audio interface) og inn i en Mac Mini 2018. Jeg er selv innspillingstekniker på koringene både på denne sangen, samt flere av poplåtene på resten av

plata også. Noen sanger har arrangert kor for SATB, et akronym for sopran, alt, tenor og bass, eksternt laget av en kor-arrangør, mens andre sanger, slik som denne, har koringer som er laget på stedet og deretter spilt inn av Mona-Linn og meg selv.

Post produksjon

I post-produksjonen legges det siste hånd på verket, og musikken skal mikses og mastres (Payne, 2021, s. 96). Før dette kan skje i dette prosjektet måtte alt editeres ferdig og alle nye ideer og «overdubs» må på plass. På grunn av at «Juledrøm» ikke var på klikk, og spiltes «rubato», var det en utfordring å stille inn timingen på lead-vokal og lead-fiolin slik at de matchet med hverandre melodisk. Dette ble justert i editeringen, slik at sporene innordnet seg parallelt. Editering innebærer i denne situasjonen også å gjøre klar sangen til å sendes videre, slik at den som skal mikse det har et lydmessig utgangspunkt å gå ut ifra – altså at den som editerer først lager en såkalt rå-miks.

Mye av jobben som skjer etter en innspilling av band med vokal handler om å justere opptakene slik at helheten høres «tight» ut. Altså ved å flytte på opptak frem og tilbake i tidslinja på sporet slik at de passer sammen rytmisk. At et band spiller tight i studio kommer an på hvor mye tid gruppa har brukt på å musisere sammen og hvor samspilte de er (Payne, 2021, s. 97). Valg av hvilke opptak som brukes i den ferdige editeringen ble i dette tilfellet bestemt av produsenten i samråd med meg, og noen ganger i samråd med de som spiller det aktuelle instrumentet som spilles inn. Produsenten var også ansvarlig for å editere alle sanger ferdig før de ble sendt til miksing. Plata ble mikset av Kai Worley, mens mastringen ble utført av Karl Klaseie ved Øra Studio i Trondheim.

2 «Vinterland»

Pre-produksjon

Etter å ha presentert min første sang til prosjektet, "Vinterland", til min pianist Ola, la han merke til noe interessant. Han bemerket at tittelen "Vinterland" var enklere og mer minneverdig enn den opprinnelige tittelen "Legenden om julekreaturet". Han foreslo at det ville være mer hensiktsmessig for publikum å referere til hele albumprosjektet som "Vinterland". Det mente han var et enklere navn å huske på og referere til. Motivert av dette synspunktet valgte jeg å endre tittelen fra "Legenden om julekreaturet" til "Vinterland".

Denne endringen ble ikke bare gjort av praktiske årsaker, men også med tanke på publikumsopplevelsen og den potensielle kommersielle appellen til prosjektet.

Sangen «Vinterland» ble tittelsporet på plata. Dersom man tenker scenisk fremførelse i en musikal, markerer denne sangen det store felles åpningsnummeret i landsbyen Vinterland. Gjennom tekst og dialog blir vi her introdusert for mange av karakterene vi møter i historien. Vi blir blant annet kjent med ulike typer yrker og beskjeftigelser de ulike innbyggerne har. Vi får høre dialog mellom både barn, voksne og eldre mennesker, som til slutt utfolder seg i et større kor hvor alle innbyggerne deltar (se noteeksempel 1).

53 kor

S. *f*
aa aa ee aa aa ee

A. *f*
vi bor her_ i vak-re vin-ter land sjå på a-ke bak-ken vi harstelt i stand i det

T. *f*
vi bor her_ i vak-re vin-ter land sjå på a-ke bak-ken vi harstelt i stand i det

B. *f*
vi bor her_ i vak-re vin-ter land sjå på a-ke bak-ken vi harstelt i stand i det

NOTEKSEMPEL 1: UTRAG FRA KORARRANGEMENTET TIL "VINTERLAND". ARR.: V. HOLUM.

Denne sangen skrev jeg alene ved pianoet i hjemmestudioet i Kristiansand. Målet var å skape en grandios åpningslåt som hadde godt driv, og som varierte mellom fullt tempo og halvt tempo, eller «halvtime» på engelsk, i refrengene. Jeg ville skape kontrast mellom det gøyale og det sårbare, og finne en låtskriverteknikk som tillot meg å hoppe raskt mellom disse to uttrykkene. Teknikken gikk blant annet ut på å prøve å se for seg hvordan akkorder spilt på piano kunne høres ut som klimprende akustisk gitar som raskt kan skifte fra fullt driv til halftime fingerspill. Det tekstlige følger denne dynamikken også, da tanken var å raskt skifte mellom oppløftende og energisk i versene til melankolsk og filosofisk i halftime-partiene.

Dette skulle gi hovedkarakteren Tom et hint av emosjonell dybde i hans personlighet tidlig i fortellingen.

Som tidligere nevnt, ble det utarbeidet originale lead-sheets for alle sangene. Kort tid før den første bandøvelsen var det imidlertid fortsatt mangel på band-blekker, hvor nyttig informasjon for musikerne hadde uteblitt. Tilbakemeldingene jeg mottok fra bandmedlemmene indikerte at det var ønskelig å ha band-notene på plass før den første øvelsen, som for øvrig fant sted i begynnelsen av juni 2023. Gitarist Henrik Hovland og jeg samlet inn alle endringene fra den første øvelsen og inkorporerte dem i helt nye band-noter som skulle fungere som mal for den neste og siste øvelsen - som fant sted dagen før innspillingsuken. Disse blekkene viste seg å være svært effektive. Alle var tilsynelatende svært tilfredse med den skriftlige klarheten og lettleseligheten som band-noter og forenklete blekker sådan gir med tanke på tydelige markeringer på sangenes rytmiske betoning, melodiske riff og annen vesentlig informasjon. Band-noter er en forenklet versjon av lead-sheets som gjør det lettere for bandet å følge med på sangens utvikling samtidig som de kan fokusere på å spille bra. Dette gjelder spesielt for sanger som "Vinterland", der det forekommer betydelig dynamikk i akkompagnementet med tanke på instrumenteringen, i tillegg til hyppige rytmiske variasjoner, for eksempel stopp og «fills» som eksemplifisert i noteeksempel 2.



NOTEKSEMPEL 1: TO SISTE TAKTER I "VINTERLAND".

Produksjon

Det er også verdt å anerkjenne de tolv sangerne som synger samtidig i det innspilte koret, dirigert live i studio av Anders Skjerdal. Å finne nok sangere til alle stemmegruppene var utfordrende for meg som ansvarlig, da mange av de spurte ikke hadde mulighet. Dette gikk seg heldigvis til. I samråd med produsent ble kor hovedsakelig innspilt «tutti», og noen ganger stemmevis eller gruppevis. Ved å ikke spille inn «lag på lag» stemmevis i musikkprogrammet Pro Tools Ultimate sparte vi mye tid både i innspillingsprosessen og etterarbeidet med editering. De sangene som hadde nedskrevne og utarrangerte

korarrangement i Sibelius, et dataprogram for arrangering av noter, ble laget av Vegard Kvamme Holum. Alle aktuelle låter med kor ble spilt inn av vokalsemble på en og samme dag.

Dialogen som høres i mellomspillene på sangene med dialog er spilt inn av Ola Wist Holmen, Sandra Paulsen Storhaug, Synne Ørsleie og meg selv. I akkurat denne produksjonen av sangen «Vinterland» var det viktig for meg at koret trumfet stryk i omfang og viktighet, fordi faktiske stemmer representerer menneskene som former dette fiktive universet. En slik estetisk avgjørelse mente jeg ville tilføre lydbildet et mer organisk preg.

Post-produksjon

Det første vi gjorde før vi sendte over de ferdig-editerte sangene fra plata, var å sende mikseteknikeren et dokument med musikalske referanser til ønsket lydbilde for hver låt. Poenget var ikke å gi detaljerte tekniske føringer på hvordan alt skulle låte, men heller gi en pekepinn på hvilket musikalsk landskap musikken befant seg i – og sådan forsøke å gi litt kontekst og inspirasjon. Etter hvert som vi fikk de første miksene tilbake, viste det seg at skarptrommelyden å være den mest utfordrende komponenten i korrespondansen.

Det nest mest diskuterte punktet var en noe ulik sjangerforståelse, særlig med hensyn til den generelle mengden av klang (på engelsk: reverb). Dette gjaldt særlig på sangene «Vinterland» og «Skyggen på ainnjer sia», da disse er symfoniske og har store arrangement som noen mente tålte mer sonisk prosessering, og andre ikke. Til syvende og sist kommer det an på smak og egne preferanser, noe som ofte kan resultere i kreativ diskusjon når man samarbeider om en felles produksjon.

3 «Et sted der ute»

Pre-produksjon

Hovedkarakteren Tom trengte en sang som sier noe om hva han tenker om både sin fortid og sin fremtid. Hva føler han? Hva er hans ønsker for fremtiden, og hva er det som motiverer han? Jeg ønsket meg en sang som minnet om sangene «Let It Go» fra filmen «Frozen», skrevet av ekteparet Kristen Anderson-Lopez og Robert Lopez, og «Go The Distance» fra filmen «Hercules», skrevet av Alan Menken og David Zippel og fremført i originalfilmen av Roger Bart. Tekstutdrag fra sistnevnte sang har jeg inkludert på neste side:

*«I will find my way,
 I can go the distance.
 I'll be there someday,
 If I can be strong.
 I know every mile,
 will be worth my while.
 I would go most anywhere,
 to feel like I belong.»*
 (Bart, 1997, 0:52-1:20)

I «Et sted der ute» spør Tom seg selv hvorfor han eksisterer, og hvorfor han har fått spesielle evner som for eksempel å tåle kulde. Eksempel fra teksten allerede i første vers gir et preg av lengsel og usikkerhet:

*«Ka e den her følelsen som trekke mæ vekk fra alt æ kjenne og allj vennan æ har?
 Veit itj koss æ stille mæ te det å skullj dra ut i en verden som bare tar.
 Koffer har æ kjempevarme hender og føtter når det blæs og det e kaldt?
 Æ ska finni svaran på all spørsmålan mine, sjøl om æ må fær fra alt.
 Æ må fær fra alt»*
 (Vedlegg 1, s. 6)

Tom stiller her eksistensielle spørsmål om seg selv. Han spør seg selv hvor han kan finne svar på sine spørsmål rundt venner, familie og hva som finnes bak fjellene bortenfor Vinterlands grenser. Inspirasjonen til handlingen i historien er blant annet hentet fra Disney-filmen «Løvenes konge», hvor karakteren Simba får streng beskjed av sin far om å ikke bevege seg utenfor grensene til kongeriket. Denne inspirasjonen kan knyttes til spørsmålet mitt om hvorvidt oppveksten min i Trøndelag har bidratt til mitt ønske om å utforske det å være skeiv på landsbygda. Jeg har alltid håpet å finne flere som meg der ute i verden. Min indre lengsel etter noe å identifisere meg med har ofte fungert som en kilde til kunstnerisk inspirasjon for dette albumet. Tekstene reflekterer ofte en søken etter det nye og ukjente, med et bakenforliggende ønske om tilhørighet og forståelse.

Instrumentalt sett ble introen på piano laget først. Piano er også hovedinstrumentet i versene med enkle støt i akkompagnementet, fordi jeg ønsket at vokal-melodien skulle etterligne melodien som spilles i introen og følgelig ta mye plass i arrangementet. Det ble tydelig tidlig

at «Et sted der ute» skulle være sangen som ble sluppet som singelen til «Vinterland». Ærligheten og sårbarheten i teksten var noe jeg kjente traff veldig da jeg skrev den, noe som kan relateres til den nærliggende følelsen av å skrive på norsk, som beskrevet av Lie (2004, s. 17). Denne sårbarheten kan relateres til fokusspørsmålet om å lage plate på dialekt for første gang. Det å kjenne på en kunstnerisk ektefølthet i tekstene så vel som en genuin følelse av ærlighet på vokalinnspeilingen i studio kan beskrives som en bekreftelse på at jeg var på riktig vei inn i dette prosjektet, samtidig som at disse følelsene beskrev en forventning og en mulighet til å utforske dette tekstlige landskapet ytterligere.

Etter å ha fullført skriveprosessen med singellåta «Et sted der ute» kjente jeg på en følelse av å ha produsert noe betydningsfullt og omfattende, noe som ytterligere stimulerte indre motivasjon til å fortsette arbeidet med resten av sangene som skulle være med på plata. Indre motivasjon er drevet av en genuin interesse og følelsen av å oppnå noe som har personlig verdi eller mening, mens ytre motivasjon er avhengig av eksterne belønninger eller incitament for å opprettholde engasjementet i en aktivitet eller et prosjekt (Imsen, 2014, s. 295).

Under øvingsprosessen før innspillingen gjennomførte vi totalt tre økter: én med piano og vokal, og to med bandet. En utfordring jeg møtte under skrivingen og arrangementen av låtene var at jeg ble veldig vant til å se og høre på arbeidet mitt om og om igjen mens jeg jobbet alene med sangene. Det å se på arbeidet sitt på avstand etter å ha arbeidet alene over en lengre periode, uten å få nye perspektiver eller høre andres tilbakemeldinger, var en utfordring jeg møtte. Derfor var det nødvendig å få inn en pianist for å øve sammen med meg alene under den første gjennomkjøringen. Dette bidro til flere gode forbedringer i arrangementet og flere nye og interessante akkorprogresjoner.

Et eksempel på hvordan samarbeid kan føre til musikalske endringer kan ses i hvordan den andre halvdel av verset utvikler seg i tråd med den tekstlige utviklingen. Dette ble utført i samråd og under øvingen med pianisten under den første økten med piano og vokal.

Noteeksempel 3 viser den opprinnelige akkordprogresjonen i verset, slik jeg opprinnelig skrev det. Noteeksempel 4 viser utviklingen i samråd med pianist hvor vi re-harmoniserte akkordene. Dette ble gjort for å skape utvikling i sangen og for å understøtte tekstens dramaturgiske fremdrift – selv om melodien forble den samme.

VERS 1 og 2: Enkle støt:

9 $B\flat m^7$ $A\flat$ $G\flat$

Ka e den her føl - el - sen som trek - ke mæ vekk fra alt æ
Tenk at det fins men - nes - ka langt bort - a for fjel - let langt fra

11 $B\flat m^7$ $A\flat$ $G\flat$

kjen - ne og aillj venn - an æ har? ____
Vint - er - land kor æ har vokst ____ opp.

NOTEKSEMPEL 2: AKKORDPROGRESJON I STARTEN AV VERS 1 OG 2 I SANGEN "ET STED DER UTE".

17 $E\flat m^7$ $D\flat(\text{add}9)/F$ $G\flat(\text{add}9)$ $A\flat(\text{add}9)$

Koff - er har æ kjem - pe - varm - e hend - er og føtt - er når det
Ing - en vil jo tru mæ når dem hø - re at ver - den mang - le

19 $B\flat m^7$ $A\flat/C$ $D\flat(\text{sus}4)$ $D\flat$

blæs og det e kaldt? ____
a - ke - brett og snø? ____

NOTEKSEMPEL 3: RE-HARMONISERING AV VERS-AKKORDENE I NOTEKSEMPEL 3.

Produksjon

Jeg mente at "Et sted der ute" hadde en kraftig refrengmelodi som fortjente et omfattende strykearrangement. Ofte ble stryk og kor arrangert samtidig på denne plata, noe som gjorde det utfordrende å kategorisere dem innenfor en bestemt produksjonsfase, da flere avgjørelser ble tatt på tvers av fasene. Dette gjaldt spesielt plasseringen av strykepartiene i sangen og hvordan de skulle respondere på det tekstlige materialet. Det var også en utfordring å avgjøre om stryk eller kor skulle produseres først. I moderne rytmisk musikk brukes ofte stryk som strykepads for å binde sammen harmoniene i arrangementet (Rabson, 2018, s. 59), noe som

var tilfellet i "Et sted der ute". Med dette bakteppet var det essensielt å få strykeinstrumentene til å forsterke dynamikken og fremheve handlingen i teksten og uttrykket, noe som ble spesielt viktig i denne sangen.

Når det gjaldt fordelingen av stryk og kor på albumet, var det viktig å være bevisst på hvor koret skulle få sin fremtreden og hvor strykarrangementet skulle dominere. Instrumentalistene hadde også friheten til å avvike fra diatonikken i sitt eget spill ved å innlemme mer dissonante eller utradisjonelle toner utenfor den konvensjonelle tonaliteten, som for eksempel ved å bruke metningstoner og forgreininger eller voicinger. Dette måtte tas stilling til allerede ved utforming av grunnkompet, med tanke på at det skulle legges på stryk som senere skulle fargelegge lydbildet.

Selv om bandmedlemmene i innspillingen av grunnkomp ofte ønsket å skape spenning og interessante harmoniske vendinger, var det viktig å være klar på hvordan de ulike instrumentgruppene skulle balanseres i arrangementene, og hvor de skulle gi plass til stryk, kor og andre instrumentale lag. På albumet ble det generelt brukt en blanding av ulike strykeinstrumenter, hovedsakelig digital stryk fra kjøpte VST-er, Virtual Studio Technology, som for eksempel Session Strings Pro 2 fra Native Instruments og BBC Symphonic Orchestra fra Spitfire Audio.

Alle sangene ble spilt inn live i studio samtidig for å etablere det harmoniske og rytmiske grunnlaget for resten av produksjonen. Målet med live-innspillingene var å sikre at grunnkompet var på plass, slik at vi hadde et solid fundament å bygge videre på. Etter live-innspillingene ble flere instrumenter lagt til, slik som stryk, kor, elgitar og vindlyder i introen til "Et sted der ute". På utvalgte spor på albumet ble også andre instrumenter som fløyte, orgel, trekkspill og saksofon innlemmet i etterkant av band-innspillingen. Det var også vanlig å justere tempoet i sangene i etterkant av pre-produksjonens fastsatte tempo, noe som understreker betydningen av samarbeid og fordeling av ledelse i pre-produksjonsfasen.

Post-produksjon

Det var avgjørende at all grunnkompet ble nøye redigert for å sikre at rytmikken var presis før vi la til nye lydspor som skulle matche anslagene og markeringene i arrangementet, spesielt når det gjaldt omfattende tillegg som stryk og kor. Vi benyttet Pro Tools Ultimate fra selskapet AVID i studio A under innspillingen av grunnkompet, mens produsenten utførte redigeringen i musikkprogrammet Ableton Live på en bærbar MacBook Pro etter at vi var ferdige i studio A.

Vi bestemte oss også for å lage en musikkvideo til låten "Et sted der ute" (vedlegg 2). Denne ble filmet i studio A med regissør Alexander F. C. Johnsen og regiassistent Birgit Kristine Jansen. Som en del av post-produksjonen tok jeg meg av promoteringen av både videoen og sangen, som ble utgitt en uke før albumet. En måned tidligere hadde jeg signert med plateselskapet BYRÅ, som også valgte å være med på utgivelsen. Dette representerer en profesjonalisering av min kunstneriske virksomhet og en anerkjennelse av at andre setter pris på musikken jeg skaper.

4 «Skyggen på ainnjer sia»

Pre-produksjon

Denne duetten var også et låtresultat av solitær skriving ved pianoet. Det er en sang som forteller hvordan Tom møter det første mennesket bortenfor Vinterlands grenser. Hun heter Julia, og er datteren av Julenissen og Nissefar – et godt voksent homofilt ektepar som driver et juleverksted nede i dalen. I løpet av spilletiden til «Skyggen på ainnjer sia» blir Tom og Julia venner. I første vers møtes de og blir kjent:

«Så fortell mæ om det stedet kor du e fra.

Fortell mæ alt du veit om bøgda der du bur.

Og ka e herre snøen?

Og kordan skjer den ut?

Koss ainnjer farga kan den ha?»

(Vedlegg 1, s. 9-10)

Det Tom før hadde trodd var en skygge, eller et tre, på andre siden av fjellet, viste seg å egentlig være en person. Tekstlig er sangen litt barnslig, samtidig som den utfordrer hovedkarakterenes syn på det ukjente, og deres brennende ønske om å utforske nye ting, eksemplifisert i tekstutdrag fra vers 1 ovenfor.

Produksjon

I produksjonen er det mye stryk, kor og flerstemt sang. «Skyggen på ainnjer sia» er den sangen som har vært mest utfordrende å få til å fungere musikalsk, mye på grunn av at det er to vokalister med ulikt register som synger sammen. I en eventuell musikalproduksjon ville

det fortrinnsvis ha vært behov for en tenor og en sopran når denne skal fremføres.

Hovedinspirasjonen rent musikalsk bak denne sangen var blant annet låta «Love Is an Open Door» fra «Frozen» originalt fremført av Kristen Bell og Santino Fontana.

Jeg hadde gleden av å samarbeide med musikalartist Synne Ørsleie, som tolket rollen som Julia i «Skyggen på ainnjer sia». Det som gjorde denne sangen spesiell var at mye av den påfølgende produksjonen ble gjennomført i Trøndelag. Over tre arbeidsdager leide vi et annet studio der vi spilte inn dialog, fløyte, fiolin og overdubs. Synnes lead-vokal ble også spilt inn i Trøndelag, der hun sang over min eksisterende vokal fra studio A i Kristiansand. Deretter ble alt dette sendt til produsenten for ferdigstilling.

I dagens musikkbransje har produsenten et stadig større ansvarsområde, da rollen som tekniker og produsent overlapper mye, samtidig som det kreves økt tilgjengelighet og fleksibilitet (McGarry et al., 2017, s. 4). Dette resonnerer godt med produksjonen av "Vinterland", som foregikk i fem ulike studioer i Norge, eller totalt sju hvis man inkluderer miksing- og mastringsstudioer. Produsenten måtte derfor ha god kontroll for å sette sammen alle elementene på en sammenhengende måte.

Post-produksjon

"Skyggen på ainnjer sia" var den første låten på albumet som kombinerte live-instrumenter som fløyte og fiolin med digital stryk i samme arrangement. Målet var å oppnå en meningsfull blanding av det digitale og det organiske for å skape et lydbilde som var både storslagent og jordnært. Derfor er post-produksjonen i dette tilfellet av stor betydning, da valgene som tas under miksen i stor grad påvirker det endelige lydbildet og uttrykket.

En annen viktig observasjon vedrørende post-produksjonen er viktigheten av å ha tilstrekkelig musikalsk materiale å jobbe med. Vi opplevde ofte at det var fordelaktig å ha for mye innspilt enn for lite, da dette ga muligheten til å redigere og fjerne deler som ikke fungerte, i stedet for å måtte spille inn alt på nytt. For eksempel fjernet vi mye av koret fra denne sangen, da det var unødvendig i noen partier og til tider var surt. Bruk av autotune på fellesinnspilt kor var ikke alltid mulig, noe som utgjorde en utfordring i post-produksjonen på de partiene hvor koret sang surt. Derfor måtte vi etterfølgende fjerne deler som ikke fungerte av denne grunn.

5 «Gave te jul»

Pre-produksjon

Jula 2022 arrangerte jeg låtskrivercamp på UiA sammen med medstudent Ida Sofie Laland. Campen fikk navnet «Camp South» på grunn av campens geografiske plassering i Kristiansand. Vi inviterte låtskrivere, produsenter og artister til å bli med på en tre dager lang låtskrivercamp, og fikk tolv påmeldte. Den ene dagen vi hadde julelåt som tema. Gruppen mi besto av gitarist Jostein Hodne og produsent Jakob Sæterstad. Her skrev vi og produserte vi demoen til «Gave Te Jul» med en laptop, et lydkort og en mikrofon på cirka fire timer.

Trommene var i første omgang en loop hentet fra en funksjon i Logic Pro X hvor man kan bruke virtuelle trommeslagere til å lage en rytmeseksjon basert på dine egne preferanser. I tillegg til å bruke trommemaskiner som et startpunkt i den kreative skriveprosessen, eksisterer det andre tilnærminger, for eksempel å foreslå titler, instrumentale riff eller sangmelodier (Bennett, 2011, s. 7-8).

Tekstlig handler «Gave te jul» om at det man egentlig ønsker seg til jul, er hverandre. Dette er et tema som går igjen på flere av sporene, men som kommer særlig til syne i denne sangen, med et tydelig budskap om at man er nok for hverandre. Sangen er en kjærlighetserklæring fra Nissefar til Julenissen, selv om sangen unnlater å bruke konkrete gloser "skeiv" eller "homo" i teksten. Videre trekker tekstens andre vers på en humoristisk geografisk beskrivelse av bygde-Trøndelag som en metafor for å poengtere at kjærlighet kan oppnås, selv når man noen ganger tviler på at man fortjener den.

*«Du ska få gave te jul,
sjøl om du bur oppi Sul.
Om æ må lag den heilt sjøl,
skjær den ut rett fra ei fjøl.»*
(Vedlegg 1, s. 13)

Med henvisning til fokusspørsmålene mine innledningsvis, var det viktig for meg å vise at også skeive mennesker fortjener kjærlighet på lik linje med alle andre. Dette kommuniseres gjennom flere av sporene på albumet, blant annet her i teksten til «Gave te jul». Å skrive sangene, særlig de jeg skrev alene, var noen ganger ubehagelig fordi jeg tekstlig ble ganske ærlig med meg selv – hvor jeg ofte skrev ting som følte utleverende å dele. For å skrive

troverdig om historien til Tom og de andre skeive karakterene, måtte jeg plassere meg selv i skoene til en fiktiv skeiv person som tilsynelatende lever et helt vanlig liv på bygda, med vennlige naboer og aksepterende mennesker rundt seg, noe som var et narrativ jeg ikke alltid hadde kjent meg igjen i. Dog har dette alltid vært noe jeg ofte har ønsket for meg selv gjennom mitt eget liv. Derfor har det vært viktig å for meg å skrive tekster som utfordrer normative holdninger, og videre å forsøke å normalisere det å være skeiv person for min egen del gjennom kunsten.

For å illustrere dette savnet ønsker jeg å nevne en referanse som formidler noe av denne tekstlige tematikken jeg skriver om. Sangen «Verdens finaste stjernegut» kommer opp, og er en sang jeg ønsker å gjengi teksten til nedenfor:

*«Æ lista mæ stillt innpå rommet
 Du hadd' endelig sovna te slut
 Du va trist for du fikk itj vær' Lucia
 Berre for at du va gut
 Over stol'n hang kvitskjorta mi
 Nystrøke' og skinnanes rein
 Det låg glitter klart bortpå bordet
 Mens du låg i senga å skein
 Verdens finaste stjernegut
 Kæm treng vel Lucia da
 Med kvitskjorta mi og stearinlys
 Hadd' vi det vi skull' ha
 Verdens finaste stjernegut»
 (D.D.E., 1999, 0:09-1:12)*

I sangen «Verdens finaste stjernegut» av D.D.E. møter vi en gutt som er lei seg fordi han ikke kan være lucia i luciatoget på skolen. Sangteksten har inspirert meg til å skrive om verdien av å se og ta vare på hverandre selv om det går på bekostning av satte tradisjoner i førjulstida, som for eksempel at lucia må være ei jente. Dette er et fint eksempel på trønderrock-musikk som åpner for tekstlige tema rundt kjønn, normer og seksualitet.

Produksjon

«Gave te jul» er inspirert av norsk folkemusikk, med særlig vekt på sangen «Natta vi har» av Helene Bøksle. Berit Irene Øverkil spiller live fiolin på denne sangen, både solistisk og som

en innbakt del av det eksisterende digitale strykearrangementet. Melodien til «Gave te jul» skulle egentlig bære et preg av lydskala, men ble endret til jonisk da vi ønsket oss en poplåt med inspirasjon fra folkemusikken – og ikke motsatt.

Post-produksjon

Koringer ble på denne sangen gjort i hjemmestudio, og lagt på over råmiksene fra studio A. Disse er laget og spilt inn i løpet av én kveld, hvor hovedverktøyene for arrangementen er det musikalske øret og ved bruk av digital-piano. Angående miksing hadde vi totalt tre runder med tilbakemeldinger til Kai Worleys versjoner, noe som var utfordrende fordi «alle» musikerne hadde meninger rundt miksene. Det ga likevel en mulighet for meg til å velge ut hvilke kommentarer jeg skulle viderefremme og ikke, da jeg tross alt hadde siste ord. Det viktigste elementet å mestre i miksen var volum-forholdet mellom digital og organisk stryk, noe som ville ha betydning for hva slags lydbilde vi ville ende opp med.

6 «Den første snøen»

Pre-produksjon

I fortellingen synges «Den første snøen» av karakteren Nissefar. Han mimrer tilbake til den første snøen som brukte å dale ned fra himmelen hver vinter. Nå som snøen var stjålet og borte for alltid, savnet han den hvite jula og det som fulgte med av små og store gleder. Siden denne sangen også synges av en skeiv person i fortellingen, var det interessant å eksperimentere med et jordnært og folkelig tekstinnhold. Et eksempel fra første vers illustrerer denne jordnære tilnærmingen jeg forsøker å formidle i «Den første snøen»:

*«Æ våkna her en morra,
med snø på ruta mi.
I senga lå min kjære,
så god og varm og blid.
Store snøkrystalla
dala lett og fint.
Føglan kvittra,
og julestjerna skint.»*
(Vedlegg 1, s. 16)

I denne sangen fikk jeg anledning til å utforske en skeiv karakter som synger om hverdagslige temaer som barn og julegaver, noe som for Nissefar og Julenissen i historien oppleves som det mest naturlige i verden. Denne tilnærmingen med å innlemme det hverdagslige aspektet inn i en skeiv ramme ga opphav til en interessant dynamikk, noe som gjorde sangen relevant også for personer i minoritetsgrupper. I tråd med et globalt perspektiv, viser for eksempel en forskningsrapport at kun 5,5% av USAs befolkning identifiserer seg som skeive (Flores & Conron, 2023).

I retrospekt er dette også den sangen som muligens er mest utfordrende vokalt, da den krever en lys mannlig brystklang¹ med en A4² som lyseste bryst-tone i siste modulerte refreng. Når jeg skriver sanger som går lyst, er det ofte for meg hensiktsmessig å synge de i falsett for å skåne stemmen mens jeg komponerer. Til sammenligning har «Et sted der ute» en Bb4 som lyseste tone i full stemme, altså en halvtone lysere enn den lyseste i «Den første snøen». En annen utfordring for meg vokalt var å finne passende ord å komfortabelt synge lyse toner på. Dette med å få dialekt til å høres bra ut i fremføringen, er noe jeg nevnte innledningsvis som en potensiell utfordring. Ordet «snøen» uttales «snøn» på trøndersk, og synges dermed på en vokal-stavelse som oppleves enklere enn andre vokaler for lyse toner. Med andre ord opplever jeg at vokalene e, æ og å, er enklere å synge lyst på enn for eksempel o og i. Når jeg skriver tekster er jeg derfor veldig påpasselig med å finne og plassere passende vokaler på de stedene hvor melodien er mest tonalt utfordrende, særlig når melodien går opp i lyst stemmeregister og krever at jeg synger med mye volum – uten å bikke over i falsett, eller hodeklang.

Produksjon

Tydelige inspirasjonskilder til «Den første snøen» var 80's bellpiano-lyden jeg gjenkjente fra for eksempel Chaka Khan's «Through The Fire», Natalie Coles «Miss You Like Crazy» og Michael Boltons «How Am I Suppose To Live Without You». Det var utfordrende å stå i vokalrommet i studio og synge inn denne fordi det var vanskelig å tillegge vokalen sårbarhet

¹ Brystklang (på engelsk: chest voice) her referert til øvre tonal grense for full stemme, normalt rangert hos menn fra tonene Eb2 til E4, før stemmen bikker over i falsett eller hodeklang (Malawey, 2020, s. 41-42).

² A4 er A-en over middle-C på pianoet, med en pitch-frekvens 440Hz. Hentet fra:

<https://www.nist.gov/pml/time-and-frequency-division/popular-links/time-frequency-z>

når den gikk såpass lyst som det skulle. Samtidig var vokalen veldig naken i versene, noe som var skremmende i starten – men som samtidig fremla en mulighet til å vise frem et større emosjonelt musikalsk spekter i min egen stemme. Produsenten Ole Petter og sangpedagog Håvard Husevåg var dessuten flinke til å gi gode tilbakemeldinger underveis i innspillingen.

Post-produksjon

I miksingene ble det på denne sangen fokusert mye på trommelyd og vokallyd. Disse elementene som var kilde til diskusjon ved flere anledninger. Dette handlet hovedsakelig om klangmengde, noe som er et viktig element i en powerballade som drar tydelige linjer til store låter fra 80-tallet. Løsningen kom av et klangkompromiss med miksetekniker, slik at alle ble fornøyde. Det ble også lagt på stryk i siste refreng, i form av akkordbasert spill, innspilt av produsenten selv. Det var snakk om å arrangere ut stryk og kor til «Den første snøen» også, men på grunn av økonomiske og estetiske faktorer valgte vi å sløyfe dette denne gangen.

7 «Nissen e ein gladgutt»

Pre-produksjon

I «Nissen e ein gladgutt» hører vi om Nissefar som er lei seg over at snøen er borte. Alle de andre rundt han prøver derfor å muntre opp Nissefar med en sang. Sangen synges hovedsakelig av Nissefars ektemann Julenissen, og hjelperne deres som jobber på verkstedet. Inspirasjonen til denne sangen var hentet fra «Frozen»-låta «Fixer Upper» fra 2013 - et stort og festlig fellesnummer midt i filmen. Inspirasjon er også hentet fra Postens reklamefilm fra 2021, hvor nissen portretteres som homofil for å markere 50-årsjubileet for avkriminaliseringen av homofili i Norge (Hofsrud, 2021). Vi skrev i ettertid en ny del til «Nissen e ein gladgutt»: et slags nedadgående kromatisk «Hit The Road Jack»-inspirert cabaret-parti, hvor det tonale sentrum ble flyttet til D-moll, parallelltonearten til opprinnelig toneart i sangen som er F-dur.

I teksten til «Nissen er en gladgutt» utforskes familielivet til et homofilt ektepar som reflekterer over sin rolle som foreldre til sin egen datter, og betydningen av å være til stede for sine nære og kjære. Ordet "gladgutt" blir metaforisk brukt i sangen for å beskrive en skeiv karakter, altså Nissefar, hvor alle påpeker karakteristikker ved Nissefars identitet på en lystig måte – noe som illustreres særlig gjennom refrengteksten:

*«Nissefar e ein gladgutt
 Pynte sæ gjerne som gladgutta gjør
 Med glitter og glede fra nord te sør
 Nissen e ein gladgutt
 Nissen e ein gladgutt
 Nissen e ein gladgutt
 Ein gladgutt som mæ»*
 (Vedlegg 1, s. 18-19)

Det var viktig for meg å understreke den skeive tematikken i tekstene gjennom albumet på en mer konkret måte, uten å si det for tydelig – som en slags «show don't tell». Dette var målet med denne sangen, og jeg har forsøkt å tillegge teksten en mening som ikke nødvendigvis sies direkte med ord. Sangen ble skrevet sammen med min låtskriver-partner Morten Franck over Zoom, og var opprinnelig tiltenkt som en original julesang til Oslo Fagotkor – et skeivt kor som holder til i hovedstaden.

Produksjon

Under produksjonen var vi så heldige å få med oss Christianssand storband i studio, et amatør-storband under ledelse av Tore Bråthen. Arrangementet ble skrevet av Anders Skjerdal, som selv spiller trompet i storbandet. Under denne tredje runden med studioinnspilling, som omfattet leie av Studio A i ytterligere tre dager på sen sommer, ble kor, storband og hovedvokal innspilt. På den første dagen kom storbandet til studioet, hvor de ankom i grupper for å spille inn sine deler. Først kom saksofonistene, deretter trombonistene, trompetistene og til slutt solo-klarinetten. Totalt var de 25 musikere. Dette var en tidkrevende prosess, fordi hver enkelt instrumentgruppe skulle «dubbe» hvert parti etter at hovedopptaket var innspilt. Dette gjaldt også kor-innspillingene. Grunnen til at vi la inn overdubs var fordi dette fungerte som et slags sikkerhetsnett til hovedopptaket musikalsk sett, og dessuten som et sonisk grep for å gjøre både det innspilte materialet tydeligere og fyldigere, samt å gjøre det generelle lydbildet enda større.

Post-produksjon

Editeringsjobben for produsent var enorm på denne sangen i forhold til flere av de andre sangene, mye på grunn av kompleksiteten i storbandarrangementet og spilletekniske utfordringer i fremførelsen av denne. Samtidig måtte alle instrumentgruppene redigeres slik at

de fremsto samkjørte, noe som påvirket hvor tidkrevende redigeringsjobben ble for produsenten. I tillegg besto produksjonen av det både stryk og SATB-kor, noe som igjen var en utfordring for mikseteknikers evne til å etterkomme ønsket lydbilde med utgangspunkt i det overordnede miksedokumentet som hadde blitt oversendt tidligere.

Det å ha storband med i en sang på plata tilbydde også en mulighet for variasjon, og gir en ny dimensjon ved å introdusere nytt landskap stilmessig. I første versjon vi mottok fra miksetekniker Kai var storbandet skrudd for lavt, dermed ble det lagt inn ønske om å tilføre mer volum og energi med et mål om å oppnå storband-sounden man har hørt i tradisjonell storband-swingjazz man skimter i for eksempel Frank Sinatras musikk fra 50- og 60-tallet og i musikalen «Chicago» fra 1975.

8 «Julestjerna»

Pre-produksjon

"Julestjerna" har blitt nevnt som en favorittkomposisjon blant mange av de jeg har snakket med om «Vinterland». Den skiller seg kanskje ut som den mest tilstedeværende i sin juletematik og er det albumsporet som dessuten har oppnådd størst popularitet på radiokanalene i Norge. "Julestjerna" er en melankolsk sang om håp og kjærlighet, noe som kjennetegnes i både tekstuelle innholdet, men også den sakrale musikalske estetikken, spesielt kjennetegnet av molltonearten.

Sangen er med vilje skrevet med et tydelig preg av lengsel, men også med en generell tekstlig vagheter for å unngå å legge føringer på nøyaktig hvordan lytteren skal tolke teksten. Med vagheter mener jeg at tekstens innhold er noe abstrakt uten at den nødvendigvis viser konkret til hva handlingen antyder, men åpner for at sangen kan tolkes på mange ulike måter, og at den dermed kan brukes og fremføres i flere konstellasjoner. Dette gjorde jeg fordi jeg ville at sangen skulle kunne brukes i flere anledninger, uten å være låst fast til den konkrete handlingen som finner sted i «Vinterland». Under er et utdrag fra sangens andre vers:

*«Da stjerna vart tent gjor hu natt om te dag,
i kvart land der menneska bor.
Og heilt sia da har stjerna gitt lys,
te søster og te bror»*
(Vedlegg 1, s. 22)

Inspirasjonen til «Julestjerna» kom direkte fra sangen «Godnattsang for nissunger» skrevet av Gudny Hagen og Philip Kruse til NRK-julekalenderen «Amalies jul». For meg handler «Julestjerna» om behovet og verdien av uforbeholden kjærlighet mellom deg og dine nærmeste, og at man kan gi uten å nødvendigvis kreve noe tilbake. Dette var et særlig sårt tema for meg, da jeg som skeiv person ofte har følt at jeg har måttet jobbe hardere for å bli elsket enn det kanskje andre har.

Dette er rent subjektivt, men likeså noe som har påvirket prosessen og det tekstlige innholdet i denne sangen. I «Godnattsang for nissunger» synger også mor til datter, i likhet med situasjonen som formidles i «Julestjerna» - hvor mor synger til sønn. Utdrag fra førstnevnte tekst er gjengitt under:

*«Snart er det mørkt i stall og i låve
Nå skal alle nissunger sove
Vår kjære milde måne
Skinn ned på alle dem
Som ikke har en seng
Og som ikke har et hjem
Må alle små i verden
Få sove denne natt
Må ingen av oss gråte
Og ingen bli forlatt
God natt, min skatt, god natt
God natt, min skatt, god natt»*
(Hagen & Kruse, 1995, 0:02-0:46)

Familietematikken i Hagen og Kruses tekst appellerte særlig til meg, og inspirerte meg videre til å skrive en juleballade med vekt på samhold og ettertanke i høytiden. Derfor valgte jeg «Godnattsang for Nissunger» som utgangspunkt da jeg skrev «Julestjerna».

En tekstlig utfordring var at noen ord var problematisk å uttale det var problematisk å skrive tekster på dialekt for å få det til å låte bra. Dette gjaldt særlig ordet «skin» i refrenget, som gjengitt under:

*«Julestjerna skin, julestjerna skin,
Julestjerna skin, i natt*

Julestjerna skin, julestjerna skin,

Julestjerna skin, i natt»

(Vedlegg 1, s. 22)

Ordet «skin» er trøndersk for «skinner», hvor refreng-setningen da direkte oversatt til bokmål blir «julestjerna skinner i natt». Her synes jeg uttrykket i dialekten kommer tydelig fram, og gir teksten en slags karakter og identitet, blant annet fordi ordet synges på én stavelse i stedet for to, som bokmål-stavemåten har.

Produksjon

Under innspillingen i studio viste "Julestjerna" seg å være den mest utfordrende låten å arrangere både instrumentalt og formmessig. Et av de primære hindrene var å fylle mellomrommene i akkompagnementet mellom vokalfrasene og det enkle pianospillet, slik det var fremstilt i demoversjonen. Forsøk på ulike løsninger ble gjort, inkludert økt prosessering av vokalen for å oppnå en mer uttalt klangkarakter eller etterslep. Tilleggsvis ble delay-effekter og instrumentelle «fills» eksperimentert med, men uten betydelig fremgang.

Den endelige løsningen involverte en justering av pianoets akkompagnementsfigur, som ble omstrukturert til å operere innenfor en seks åttendels-rytme, 6/8, men med en subjektiv opplevelse av fire fjerdedels-rytme, 4/4, i underdelingen fra start. Dette ga sangen en nytt driv og følelse av fremdrift. Tempoet ble også moderat økt fra opprinnelig BPM, beats per minute, fra tidligere øvelser. Dette ble gjort for å sikre en passende dynamisk struktur, spesielt med tanke på trommespillet. Akustisk gitar ble introdusert for å fylle ut de tomme taktene uten vokal i andre vers, noe som bidro til å ytterligere berike sangens lydlandskap, i dette tilfellet med flamenco-inspirerte toner. Koret ble også gradvis introdusert gjennom sangen, og nådde dynamisk toppunkt i siste refreng, før det igjen roet ned i outroen.

I min rolle som kunstnerisk leder var jeg særlig i produksjonen av «Julestjerna» utfordret av oppgaven med å bestemme grunnkompet og instrumenteringen i bandet. Som jeg tidligere nevnte i fokusspørsmålene innledningsvis, illustrerer denne sangen hvordan personlige utfordringer påvirket min evne til å ta beslutninger angående det musikalske arrangementet på et profesjonelt nivå. I studio ble det ofte foreslått endringer som ikke var planlagt på forhånd, og dette la ekstra press på mine skuldre som den personen alle så til for avgjørelser, og som hadde det siste ordet i slike spørsmål.

Post-produksjon

I post-produksjonsfasen ble det arbeidet mye med å skape riktig romfølelse rundt vokalen og instrumentene, ved å bruke reverb og romfølelse-effekter for å gi lyden dybde. Det var viktig å unngå bruk av overdreven klang, slik at sangens nerve og intensitet ikke ble svekket, noe særlig miksetekniker var opptatt av. Dette gjaldt særlig med tanke på kor, da opplevelsen var at dersom det ble for mye klang forsvant nerven og tilstedeværelsen i vokalen. Den endelige klangpaletten ble sammensatt for å trekke lytteren inn i sangens atmosfære, samtidig som vi forsøkte å bevare den tekstlige identiteten og for å unngå at konsonantene ikke ble for utvannet i miksen.

9 «Kveilln før kveilln»

Pre-produksjon

Under pre-produksjonsfasen til «Kveilln før kveilln» ble inspirasjonen fra trønderrockens mer folkelige tekster, spesielt uttrykt i sanger som «Nykoka kaffe» av D.D.E., identifisert som en sentral påvirkningskilde. «Kveilln før kveilln» formidler en forventningsfull stemning knyttet til juletiden og en følelse av lettelse over at innbyggerne i Vinterland og resten av verden endelig kan puste lettet ut. Til tross for den umiddelbare joviale tonen i sangen, finnes det også en subtil undertone av vemod og takknemlighet i teksten. Dette aspektet mente jeg hadde potensial til å gi sangen en dypere dimensjon og et mer nyansert følelsesmessig landskap, som forhåpentligvis kunne resonere med lytteren på flere nivåer. Under har jeg lagt ved refrengteksten for å illustrere:

*«Det e kveillnj før kveilln
det e like før det ska skje
vi har vask heile huset
og vi har pynta tre.
Det e kveilln før kveilln
og julelysan breinnj
det varme godt fra peisn
snart ringes jula innj»
(Vedlegg 1, s. 24-25)*

Et annet tekstlig krumspring i denne sangen er bruken av trønderske ord og hvordan de bare *nesten* rimer, som for eksempel «kveilln» og kvelden, «breinnj» og brenner, og «innj» og inn. Det er fornøydlig å se at det går an å leke seg med ordlyder innenfor dialekt for å få det til å passe inn som rim i en sangtekst.

Produksjon

Under studioproduksjonen av «Kveilln før kveilln» hadde gitarist Henrik Hovland med seg en samling på fem gitarer, inkludert mandolin, som han oppbevarte på et stativ inne i kontrollrommet. Han benyttet også en Helix, en allsidig effektpedal primært beregnet for lydmanipulasjon av akustiske og elektriske gitarer. Denne fasen av produksjonen la grunnlaget for den ferdige lydstrukturen, der instrumentene ble fininnstilt og lydbildet formet i tråd med den ønskede estetikken. Opprinnelig vurderte vi også å inkludere trekkspill i sangen på samme måte som de opprinnelige demoene fra 2011, men etter en felles estetisk vurdering ble det konkludert med at akustisk gitar og mandolin bedre passet til lydbildet.

Det ble derfor viktig å gå tilbake til inspirasjonskildene til denne sangen for å finne riktig stemning og instrumentasjon for låta. Sangen «God jul, god jul, god jul» av D.D.E. kom frem som et naturlig utgangspunkt i den sammenheng. Tempoet ble justert opp fra original-demoen, og «Kveilln før kveilln» ble gitt et mer poppa folkemusikalsk preg, en estetisk retning som ble godt mottatt av resten av gruppa i studio.

Post-produksjon

Sangen formidler en følelse av forventning og glede knyttet til juletiden, samtidig som den bærer en undertone av vemod og takknemlighet for overvunne utfordringer. I post-produksjonsfasen ble det lagt vekt på å balansere disse ulike følelsesmessige elementene gjennom justering av lydbildet og den stadig varierende dynamikken. Et særlig fokus lå på å sikre at den endelige lydmiksen reflekterte både den festlige og den melankolske stemningen i sangen på en varm og harmonisk måte. Jeg forsøkte å formidle en følelse av vemod og melankoli gjennom teksten, til tross for at sangens musikalske side utstrålte glede og positiv stemning. Dette var noe vi derfor forsøkte å balansere.

10 «Vi ska feir»

Pre-produksjon

"Vi ska feir" ble først skrevet som en Hans Rotmo-inspirert folketone, men det ble senere bestemt å endre retning til en mer rocka stil. Tekstlig måtte jeg endre på en del for å få denne sangen til å passe inn i historien om Tom og Vinterland, og valgte derfor å endre teksten på refrenget. Den opprinnelige teksten i 2011-demoen til «Vi ska feir» lød slik:

*«Å vi ska feir ein litn gut,
Som kom te oss ei kald desembernatt.
Å vi ska spis my go mat,
og eta julekaka av aillj slag»*

Teksten på refrenget ble nå skrevet om til å feire at jula og vinteren var reddet og hadde kommet tilbake til landet. Teksten nedenfor er det ferdige produktet, og slik sangen fremstår på plata. For å presisere en ting først: ordet «var» er trøndersk for «vare», som i *vinteren den har kommet for å vare*. Teksten lyder nå slik:

*««Å vi ska feir for det e jul,
at vintern den har kommi for å var.
Å vi ska spis my go mat,
og eta julekaka av aillj slag»
(Vedlegg 1, s. 26)*

En annen gøyale glose fra bygdetrøndersk er ordet «teillj» som betyr «tre». Dette ordet finner vi i sangens første vers:

*«Det lukte så godt inni heimen nu,
av grønnsåp og av teillj.
På TVn der vise dem Askepott,
det e julaftn i kveillj.»
(Vedlegg 1. s. 26)*

Produksjon

I "Vi ska feir" hadde vi virkelig fokus på å sette den tydelig shuffle-grooven og tuklet med hver minste detalj for å få den rocka lyden vi var ute etter. Kompfiguren ble omstrukturert til en shuffle-groove fordi vi ønsket å gi sangen et mer dynamisk og energisk preg. Tempoet ble også justert ned for å skape en solid rockefølelse. Mads Olsen bidro med trekkspill i det melodiske riffet som dessuten ble ytterligere forsterket av hammond-orgel. Mot slutten av siste refreng inkluderte vi også et unisont mannskor for å forsterke følelsen av seier og håp, i tråd med den historiske konteksten til «Vinterland». En tydelig inspirasjon til denne sangen var D.D.E.s «Rai-Rai» fra albumet med samme navn.

Sjangermessig opplevde jeg «Vi ska feir» som utfordrende å spille inn vokalt, fordi dette var den mest reinspikka rocke-låta, og hadde sådan mest tilknytning til tradisjonell trønderrock. Av en eller annen grunn lå det en underliggende ukomfortabel følelse over å spille inn vokal på denne, muligens av den grunn av jeg ikke kjente meg helt igjen i det sjangermessige og tekstlige uttrykket som kunne fremstå som noe normativt. Derfor måtte jeg tillegge en humoristisk sans på vokaluttrykket, for å omforme tekstens innhold til å passe til karakteren i historien og for å rettferdiggjøre betydningen for meg selv. Dette kan være knyttet til det maskuline uttrykket sangen krever, særlig med tanke på det maskuline mannskoret mot slutten av sangen. Det ble likevel til slutt en ganske fin innspillings-opplevelse, når vi til slutt fikk landet uttrykket vi ønsket oss.

Post-produksjon

I post-produksjonsfasen ble det gjort siste justeringer for å sikre at sangen "Vi ska feir" hadde akkurat den ønskede lyden. Vi ønsket å skape en kraftfull rockelåt som formidlet følelsen av seier og jubel i "Vinterland" etter å ha overvunnet de onde kreftene som historien forteller om. I bearbeidingen av vokalen ble det lagt til tape-delay i den opprinnelige miksen for å tilpasse vokalen til sjangeren – en plug-in jeg ikke er vant til å høre min stemme bli brukt med. Det var en underlig opplevelse å høre de første miksene fra denne sangen, da denne sjangeren og uttrykket var veldig ny for meg som vokalist å gjøre.

11 «Bøgda mi»

Pre-produksjon

«Bøgda mi» er siste sang på albumet, den aller siste sangen jeg skrev til dette prosjektet. Det er en sang som utforsker betydningen av samhold og aksept, samt viktigheten av å tørre å være autentisk. Den melodiske ideen til refrenget tok form først. Jeg kom på melodien mens jeg var ute og handlet. Jeg dro raskt opp telefonen og spilte den inn. Deretter skyndte jeg meg hjem for å videreutvikle på pianoet, det jeg hadde hørt for meg på butikken. Etter noen timer hadde jeg både et vers og et refreng. Bridgen fulgte deretter, og den ble inspirert av Phil Collins' lek med tonearter i sangen låta «You'll Be In My Heart» (Collins, 1999, 2:09-2:52). fra filmen «Tarzan». Her modulerer sangen fra opprinnelig Eb-dur i refreng til Ab-dur i bridge, og videre fra Ab-dur i bridge til F-dur inn til siste refreng. «Bøgda mi» modulerer en halvtone opp fra Bb-dur i refreng til Eb-dur i bridge, og videre fra Eb-dur i bridge til H-dur i rolig refreng, og herfra til Db-dur inn i gitarsoloen og ut låta (Jenssen, 2023, 2:16-3:04)

Musikalsk inspirasjon for sangen ble også hentet fra verk som Benjamin Ingrossos «Allt det vackra» og Secret Gardens «You Raise Me Up», spesielt med hensyn til akkompagnement og formstruktur i vers og refreng. Målet var å avslutte albumet med en kraftballade som uttrykte både styrke, melankoli og selvsikkerhet idet karakterene i historien etterlot en usikker tid bak seg.

I de fleste tilfeller når jeg skriver sanger følger jeg en prosess der melodien skrives først. Det hender noen ganger at melodien og teksten oppstår samtidig som et par, men vanligvis med visse mangler i en av komponentene. Andre ganger forsøker jeg å lage melodier av de tonene som utgjør de ulike akkordene i sangene. Jeg opplever dessuten at melodiske ideer å ofte oppstår gjennom eksperimentering med skalaer og rytmikk, ofte ved at jeg benytter meg av stilistiske kjennetegn innenfor den aktuelle sjangeren.

I «Bøgda mi» ble det benyttet en Nashville-inspirert tilnærming til låtskrivingen, som involverer å skrive sanger organisk med kun en gitar eller piano. Dette står i kontrast til andre metoder som top-lining, der melodien formes etter at en "backing track" er laget (Bennett, 2011, s. 7). Et annet eksempel på metodisk tilnærming, som skiller seg fra den som ble benyttet i denne sangen, er «sessions», hvor låtskrivere samarbeider i grupper på 3-4 personer under låtskriver-camper og lignende arrangementer (Røyseng et al., 2022, s. 189). I tillegg er

"jamming" også vanlig for å fremstille egenskrevne verk, der sangen formes av bandet og artisten i øvingslokaler (Bennett, 2011, s. 8).

Teksten til «Bøgda mi» handler for meg om å være fra et sted som nødvendigvis ikke aksepterer deg som du er, for eksempel ei lita bygd i Trøndelag. Hovedkarakteren Tom forteller om en ideell verden hvor alle mennesker er like mye verdt, og kan være seg selv fullt ut. Selv om teksten kan oppleves som melankolsk og nostalgisk, er tanken at det skal være et lys i enden av tunellen og at det er mulig med forsoning og indre ro selv når alt håp ser ut til å være ute. Jeg vil i neste avsnitt vise til et eksempel i teksten hvor Tom synger om det å høre hjemme og ønsket etter å skape en bedre verden både for han selv og de rundt han:

*«Det kan vær tøft å bare vær sæ sjøl,
når dem i rundt dæ ikke akseptere dæ for den du e.
Men hvis æ kjempe for min sak,
og står med ryggen min heilt rak,
har æ trua på at vi kan få det te».*

(Vedlegg 1, s. 29-30)

Denne teksten er den som gir det tydeligste vinket til hovedkarakteren Tom sine utfordringer rundt det å være skeiv. Tekstlinjene i bridgen over er det jeg opplever som kjernen i «Vinterland»-albumet, og stiller de mest konkrete spørsmålene til hvordan man kan opprettholde selvrespekten i møte med motgang. Teksten utforsker den vanskelige realiteten ved å ikke bli akseptert for ens seksuelle orientering, noe som fører til motgang preget av fremmedfrykt og intoleranse, resulterende i utfrysning, mobbing og mangel på forståelse og støtte.

Til tross for disse hindringene, har jeg forsøkt å gi hovedkarakteren en styrke og vilje til å kjempe for sin rett til å være seg selv i samfunnet. Som sanger og låtskriver var det viktig for meg å reflektere denne tydeligheten mot slutten av albumet, for å understreke de personlige utfordringene til karakteren Tom, inspirert av egne erfaringer, samtidig som jeg ønsket å belyse mulighetene for sosial forandring for å skape et mer inkluderende samfunn for alle.

Produksjon

I innspillingsfasen av «Bøgda mi» ble det tatt en betydelig beslutning om å senke tempoet fra det opprinnelig planlagte nivået fra øvelsene. Dette var en strategisk avgjørelse ment for å forsterke sangens karakter som en kraftballade, hvor vokalen skulle fremstå som noe mer sårbar. Denne effekten ble ansett å kunne oppnås best ved å redusere tempoet. Innspillingen

av vokalen på denne sangen var en utfordrende opplevelse, da teksten berørte meg personlig på et følsomt plan. Jeg tror denne følelsesmessige reaksjonen kan ha sin rot i min egen oppvekst, og at jeg investerer mye av mine personlige erfaringer i tekstene jeg skriver, selv om de er tiltenkt en karakter i en fiktiv historie, og ikke direkte knyttet til meg selv. Flere ganger måtte jeg ta pauser under innspillingen fordi jeg kjente tårene presse på. Det var tydelig at følelsene tok overhånd under vokalinnspillingen, noe som resulterte i flere pauser. Som et resultat av dette ble det nødvendig å tilrettelegge for ekstra tid til innspillingsprosessen for å kunne håndtere de følelsesmessige utfordringene som oppsto bak mikrofonen.

Vokalist Mona-Linn Owe står for hovedvokalen på noen deler av refrenget. Hun var også med på å arrangere sangen og bidro med innspillingen av korstemmene. Beslutningen om å inkludere en annen vokalist for hovedvokalen ble tatt for å understreke følelsen av fellesskap og samhold i bygda, og for å reflektere at flere mennesker deltar i sangene.

Etter bridge kommer det et «rolig-refreng» bestående av kun piano og vokal, før sangen modulerer inn i gitarsolo i takt 72, som vist i noteeksempel 5. Å synge refrenget i dette emosjonelle formatet etter bridgen forsterket teksten, og ga rom til betydningen av ordene som ble sagt. Teksten og moduleringen ser slik ut i det instrumentalt nedstrippede refrenget:

ROLIG-REF: *Rolig og enkelt:*

63 *p* mi har æ ein plass Ja bøg-da mi e mitt pal - ass. Æ sett å

Mer power:

67 tenk-e på dem go - de stund-an som vi hadd i lag. I bøg-da

NOTEKSEMPEL 4: REFRENG I «BØGDA MI», HER ILLUSTRERT I MODULERINGEN INN TIL GITARSOLO.

Det at det opplevdes følsomt å spille inn vokal på denne sangen kan i tillegg til tekstens innhold, skyldes stemmens natur som et kroppslig instrument. Stemmen er ofte mer følsom

overfor emosjonell påvirkning og kan betraktes som abstrakt og utfordrende å håndtere i sammenligning med fysiske og håndgripelige instrumenter som piano og gitar, som musikerne kan håndtere mer direkte (Schei, 2011, s. 90).

Post-produksjon

Som siste sang på plata var alle sangene nå til slutt ferdig mikset og mastret. Dette markerte slutten av en lang og tidkrevende prosess med ferdigstilling av alle sangene. En hovedutfordring på «Bøgda mi» var miksing av stryk i versene, hvor vi opplevde at stryk ofte var for lavt i volum. Dette gjaldt også siste miks, men ble likevel forbedret i mastringen, da den overordnede miksen også her kan tillegges sonisk prosessering som kan hjelpe å få frem små nyanser man måtte ønske.

4.2 Oppsummering og videre post-produksjon

I forrige kapittel ble låtskrivingsprosessen for alle sporene på «Vinterland» presentert, med hver sang beskrevet i kronologisk rekkefølge slik de framstod på plata. Produksjonsprosessen ble delt inn i tre hovedfaser: pre-produksjon, produksjon og post-produksjon. I pre-produksjonsfasen ble alle forberedelser til innspillingen gjennomgått, inkludert valg av låter, arrangement, tekstskriving og komponering, samt planlegging av opptakene. Under selve produksjonsfasen ble innspillingen av hver låt gjort rede for og beskrevet, hvor formålet var å fange den ønskede stemningen og lydbildet gjennom musikalsk samarbeid i studio. Post-produksjonsfasen involverte finjustering av opptakene, mastring og forberedelse for distribusjon. Disse tre fasene bidro til å danne et sammenhengende album bestående av totalt 11 sanger, som ble analysert som en del av en kvalitativ undersøkelse.

Slippkonsert og utgivelse av albumet markerte gjennomføringen av prosjektet. Den 30. november 2023 hadde vi slippkonsert på Teaterets Biscene i Kristiansand, hvor nesten alle medvirkende musikere fra albumet deltok som utøvere. Under konserten ble produsent Ole Petter Ålgård ansvarlig for live-piano og synthesizer, samt administrerte laptop med alle forhåndsinnspilte spor og ferdig miksete "stems". Den øvrige besetningen inkluderte bass, trommer, gitar og to korister. Videre ble strykeinstrumenter, perkusjon, synth, fløyte og live fiolin også avspilt som forhåndsinnspilte spor. En ledevokal, som lå i bakgrunnen, ble også inkludert for å gi meg som sanger en ekstra støtte under live-opptreden. Bruken av et forhåndsinnspilt klikk-track i øreproppene bidro til å opprettholde tempoet under balladene, og hjelpe meg synge på «beaten».

5. Sluttrefleksjon

5.1 Språk og identitet – refleksjon rundt prosessen

I arbeidet med låtskrivingsprosessen og innspillingen var det flere involverte, som alle brakte noe til bordet i form av egen erfaring, instinkt og ferdigheter knyttet til sin rolle i prosjektet. Erfaringsbasert forforståelse påvirker vår tolkning av musikk og sjangre, og en dypere innsikt i de underliggende normene er nødvendig for å forstå en musikkstil fullt ut, en tolkning som kan beskrives gjennom begrepet "kodefortrolighet" (Ruud & Kvifte, 1987). Å beherske kodene innenfor en sjanger innebærer å forstå dens karakteristiske trekk, som harmoni, rytme og frasering, på samme måte som man må forstå vokabular, grammatikk og uttale for å kommunisere effektivt på et språk (Johansen et al., 2004, s. 171). Disse kriteriene var veiledende for valget av musikere på dette prosjektet, som blandet rock og musikal, så vel som storbandmusikk med hint til jazzharmonikk og improvisasjon.

Ved å skrive sanger til en tiltenkt dramatisering, kan instrumentelle grep tas i bruk for dramaturgisk effekt (Olofsson, 2018, s. 183). I dette prosjektet er det gjort lignende forteller-tekniske grep med vilje på flere steder; blant annet storbandet på «Nissen e ein gladgutt», strykearrangementet til «Et sted der ute» og allsangen i korarrangementet i sangen «Vinterland». Disse musikalske elementene ble lagt til i et forsøk på å tilføre en ny dimensjon av informasjon i historiens handling, variere lydbildet sjangermessig eller for å underbygge for eksempel utviklingen til en av karakterene i fortellingen.

I kunstproduksjonen kan språket også være kodet og bære med seg en form for fortrolighet, som beskrevet av Ruud og Kvifte (1987) og videreført av Iveland (2015). Denne kodete fortroligheten relaterer seg til ulike koder som formidles gjennom musikalske framføringer. Disse kodene kan inkludere *ikoniske tegn*, som kostymer og navn, samt *indeksikale tegn*, som instrumentering og det generelle lydbildet. Videre omfatter de *symbolske tegn*, som den emosjonelle stemningen som formidles gjennom stemmebruk og artistisk uttrykk (Iveland, 2015, s. 21). Karakterene i historien og sangene i «Vinterland» er i så måte ikoniske tegn, på samme måte som dialog-partiene hvor skuespillerne snakker kan ses på som symbolske grep i produksjonen.

Trønderrock som stil preges som nevnt av folkemusikalske bidrag instrumentalt sett (Skevik, 2022, s. 33). Dette underbygges av mine egne funn og valg av instrumentering i for eksempel

sanger som «Gave te jul», som tar sikte på å inkludere og videreføre disse instrumentelle kjennetegnene under indeksikale tegn.

Ut fra mitt perspektiv, når jeg betrakter fenomenet med å blande sjangre i "Vinterland", åpner det opp for utforskning av hvordan trønderrock inkorporerer sine egne særegne spilleregler og uttrykk gjennom å bli utfordret av andre typer musikk. Denne beskrivelsen av identitet og kultur støttes av amerikanske professoren i musikk Victoria Malawey (2020), som peker på begrepet "prosodi" som et stemmebasert verktøy for å bringe egen identitet inn i en fremføring. Hun beskriver prosodi som spesifikke kvaliteter innen stemmen, inkludert uttale, artikulasjon, diksjon, intonasjon, ornamentikk og rytmisk flyt på den musikalske beaten (s. 69-70).

Begrepet «prosodi» kan ifølge denne beskrivelsen si noe om hvordan trøndersk som dialekt kan forstås i musikalsk sammenheng i dette prosjektet, herunder faktorer som språk og uttale. Særlig under vanskelige tekstlige partier som versene i «Et sted der ute», hvor artikulasjon og konsonanter er essensiell for formidlingen, og videre forståelseevnen til lyttere som ikke har trøndersk som dialekt selv. I sangen «Vinterland» kan begrepet knyttes til dialogen som utspilles i mellomspillene, hvor skuespillerne inntar roller som trøndere fra bygda med enda bredere dialekt, som i utgangspunktet kan være vanskelig å forstå betydningen av for mange. Kan man på denne måten si at dialekt kan forstås som en rød tråd som fargelegger musikken med en egen estetikk, uavhengig av sjanger og musikalske arrangement?

Sammensmeltningen av trøndersk språk og musikalsk stilart kan presentere en rekke andre utfordringer, både personlig og faglig. Først og fremst kan det være en utfordring å oppnå en balanse mellom ivaretagelsen både det trønderske språket og musikken og utforskning nye former for kreativitet og innovasjon. Videre kan utfordringen med å ivareta den kulturelle integriteten by på vanskeligheter med å formidle det unike uttrykket og den kulturelle identiteten til trøndersk musikk til et bredere publikum som kanskje ikke er kjent med språket eller kulturen (Skevik, 2022, s. 29).

På en annen side kan dette tolkes som at man gir seg selv lov til å prøve ut nye ting, og at ens egen stemme og formidling har verdi i alle sjangre uavhengig av artistens geografiske opphav og valg av språk. Lie støtter forklaringen om at språklige formidling treffer hardere emosjonelt dersom man synger på eget språk (2004, s. 17). Denne tolkningen er for meg overførbart med tanke på det emosjonelle verdien av å bruke trøndersk som språk i mitt eget prosjekt. Jeg tror likevel at musikalsk verdi og emosjonell treffsikkerhet er avhengig av andre

faktorer som generelle musikalske valg, samt ulike aspekter ved artistens vokalfremførelse knyttet til teknikk, pitch, improvisasjon og så videre.

Hvordan man fremfører og tolker musikk, beror på dynamiske kulturelle assosiasjoner, og historiske og geografiske konteksten til både lytter og artist (Malawey, 2020, s. 20). Malawey skriver videre at relasjonen mellom musikk og språk former identitet, samt at musikalske aspekter ved vokalfremføring skaper og former lingvistisk mening. Betyr dette at en potensiell konsekvens av min trønderske dialekt er at man tillegger språklige egenskaper i en fremførelse som resulterer i at man potensielt skaper emosjonell avstand til lytteren, fordi språket fremføres av en artist som blander sjangre på en kontroversiell måte?

På en annen side, når disse utfordringene møtes med en åpen og nysgjerrig tilnærming, kan sammensmeltingen av trøndersk språk og musikalsk stilart åpne opp for spennende muligheter for kulturell utveksling og berikelse. Da kan sjangerblanding ses på som et bidrag til å forsterke den regionale identiteten og skape et unikt musikalsk landskap som både hyller den trønderske kulturarven og utforsker nye måter å uttrykke seg gjennom musikken på, slik beskrevet av Ruud (2013, s. 230). Selv om man lytter til sanger på for eksempel engelsk uten å forstå hele teksten, opplever man likevel fonetiske elementer som forbinder en med den kulturen og musikken man identifiserer seg med, noe som også kan tenkes å gjelde for dialektbruk i norsk musikk (Lie, 2004).

Hva angår sjangerblanding er det naturlig å se på musikal og trønderrock som to sjangre som i dette tilfellet utfordrer, men samtidig utfyller hverandre, og videre gjennom sjangerblanding også åpner for en miks og inkludering av ulike identiteter. Roger B

Barthleet & Ellis skriver at vi tar med oss en allerede iboende kroppslig kunnskap og egenopplevde mentale opplevelser inn i skapelsen av kunsten (2009, s. 10). Denne sammenkoblingen av egenopplevd personlig historikk og musikalsk fornyelse kan resultere i en hybrid identitet, hvor prosessen innebærer sammensmeltning av to ulike sjangre fra forskjellige kulturer – i tillegg til ens egen diasporiske identitet som beskriver håndteringen av to identiteter: den opprinnelige og den nye (Ruud, 2013, s. 230). Ruuds konsept om diasporisk identitet reflekteres i min låtskrivingsprosess i dette prosjektet. Jeg skrev de første fire sangene mens jeg fremdeles var i skapet på folkehøgskolen i 2011, før jeg kom ut av skapet som homofil to år senere, i 2013. Fremdeles har jeg, av personlige grunner, ikke før nå evnet å skrive sanger som omhandler det å være skeiv. Det er derfor interessant å se hvordan gamle

sanger blir innspilt på nytt med den nye innsikten jeg har i dag, og hvordan jeg skiller meg fra tidligere uttrykk, både musikalsk og tekstlig.

Hawkins tar opp begrepet "closet", eller "skapet", og viderefører det til en musikologisk betydning ved å utfordre betegnelser innenfor musikalske praksiser som antyder utenforskap (2016, s. 5-6). Gjennom å undersøke skeivhet, avdekker han de mangeartede prosessene der en persons "sannhet" tvinges fram. Hva som menes med «sannhet» er imidlertid problematisk, og måten en skeiv person blir «stilt for retten» på, er i realiteten en avvisning av privilegiene som følger med "komme ut" og moderne homoseksuell identitet. Å vurdere strategien med «å komme ut» krever fokus på de transformative aspektene av kunstneren (s. 9).

Beskrivelsen av Ruuds hybride identitet og Hawkins definisjon av å komme ut av «skapet» kan, både sjangermessig og utviklingsmessig, ses i sammenheng med hvordan jeg har blitt formet av å forsøke å skape et musikalsk produkt ved å blande stilarter, med eget språk som rød tråd. Det kunstneriske produktet blir et resultat av musikalske og sosiale utfordringer gjennom mitt liv. Samtidig representerer produktet nye muligheter for hvordan kunstnerisk smak og uttrykk subjektivt kan utvikle seg over tid og i møte med andre. Hvordan musikk formes i tid og rom, og i forhold til andre mennesker, blir dermed relevant i denne sammenhengen.

I trønderrockens møte med musikal, kan denne teorien forstås som et møte mellom to verdener, hvor jeg som utøver opplever at jeg blir plassert i midten. Dersom identitet oppstår i møte med kunsten, slik Ruud (2013, s. 230) foreslår, kjenner jeg meg igjen i denne diasporiske beskrivelsen av delt identitet. Dersom man skal ta utgangspunkt i min egen musikalske bakgrunn, hvor identitet har blitt formet over tid, formes og fornyes denne blant annet i møte med nye komposisjoner og innspillinger.

Musikken man spiller i ens personlige rom blir en forlengelse av ens selv (Skevik, 2022, s. 29). Oppveksten min på bygda har i henhold til fokusspørsmålene ses på som en sterk betydning for låtskriving hvor jeg mitt tekstlige personlige rom er en forlengelse av både den jeg har vært og er i dag. Det jeg bringer med inn i en innspilling er slik å forstå utgangspunktet for å skape fornyet identitet, både som kunstner og skeiv person. Spørsmålet om identitet oppstår i møte med eller gjennom skapelse og utøving, forblir derfor sentralt i denne diskursen.

Målet er å skrive tekster på en måte som muliggjør realisering av musikalsk identitet gjennom kvalitativ forskning, samt å utvikle en kunstnerisk tilnærming som åpner for alle mulighetene som musikken kan tilby, som beskrevet av Barthleet & Ellis (2009, s. 8). I denne sammenheng ønsket jeg å lage bruke min bakgrunn og mine utfordringer til å produsere kunst som *omhandler* utforskning av identitet, altså å lage kunst som kan skape en forskjell for andre som kanskje befinner seg i skapet, eller har andre utfordringer knyttet til egen identitet.

5.2 Ledelse, skeiv kultur og mentale utfordringer

I produksjonsprosessen av "Vinterland" stod jeg overfor en rekke faglige og personlige utfordringer, noe som ga meg et incentiv til å tilegne meg innsikt i teorier innen blant annet psykisk helse og ledelse. Én personlig utfordring var det presset jeg opplevde med å prestere vokalt og kreativt i studio, hvor jeg måtte balansere kravene til kunstnerisk uttrykk med teknisk nøyaktighet og følelsesmessig dybde. Dette ble spesielt tydelig under innspillingen av "Bøgda mi", hvor ærlighet og sårbarhet var nødvendig for å formidle teksten på en troverdig måte, selv om dette førte til gråting i studio og følgelig tanker om minoritetsstress knyttet til min egen skeive identitet. Denne opplevelsen av sårbarhet og eksponering knyttet til innspillingsprosessen peker på et viktig aspekt ved musikkproduksjon, noe om understreker viktighet av å oppmuntre hverandre og tar hensyn til hverandre for å skape et genuint kunstnerisk fellesskap, slik beskrevet av Payne (2021, s. 95).

I kunstneriske prosjekter viser forskning at delt ledelse kan ha positive implikasjoner både for organisatoriske prosesser og de involverte individene, da det muliggjør en mer effektiv fordeling av oppgaver og ansvar basert på ferdigheter og kompetanse (Friedrich et al., 2009, s. 934). Dette ble også reflektert i produksjonen av "Vinterland", der roller ble tildelt etter ferdigheter og teknisk ekspertise for å oppnå et felles mål (Payne, 2021, s. 97). Sanger som «Nissen e ein gladgutt», «Julestjerna» og «Et sted der ute» skiller seg i så måte ut med tanke på kompleksiteten av arrangementene, og derav viktigheten av fordeling av ledelse.

Etter refleksjoner rundt ledelsesfordeling, tror jeg dette valget skyldtes behovet for å forsikre om musikalsk ekspertise i alle ledd, både i arrangering og dirigering av kor, storband, innspilling av stryk, for å kunne skape den genuine musikalfølelsen på plate. Fordelingen av ledelse opplevde jeg var et resultat av nødvendigheten for profesjonalisering i produksjonen, som følge av en følelse forventet og ønsket kvalitet på det ferdige produktet.

Videre, innspillingen av rocke-låta "Vi ska feir" representerte en annen type utfordring, da den nærmest innførte et normativt uttrykk i sjanger, tekstlig innhold og musikalsk uttrykk som stod i kontrast til prosjektets overordnede skeive tematikk. Dette dilemmaet reflekterte mine tidlige fokusspørsmål knyttet til å skrive et norsk-dialekt-album på trøndersk for første gang, hvor jeg måtte finne en balanse mellom å representere min egen kulturelle identitet og å utfordre normene innenfor denne. Denne utfordringen viser meg hvor komplekst det kan være å navigere mellom ulike kulturelle og estetiske hensyn i kunstnerisk produksjon. Dette dilemmaet kan delvis avskrives når man vurderer den teatraliske og humoristiske verdien som også finnes i sangene som ikke direkte tar opp skeiv tematikk. Disse verdiene validerer derfor sangenes relevans og innpass i prosjektet.

I min rolle som både sanger og ansvarlig for produksjonen, stod jeg overfor en utfordring med å balansere mine egne kunstneriske preferanser med behovene til det kollektive prosjektet. Dette krevde en avveining mellom å gi retning til arrangementer og tekniske aspekter, samtidig som jeg måtte være åpen for andres bidrag. Denne balansegangen mellom personlig integritet og samarbeid utgjør kjernen i en fordelt ledelsesstil, hvor jeg opplevde at det å ta hensyn til både individuelle og kollektive behov var essensielt for å lykkes. Som Bennett har påpekt, har den historiske utviklingen innenfor låtskriving og produksjon av musikalske arrangementer sett en økt sammenslåing av ulike musikalske yrker, spesielt siden 1980-tallet, noe som har endret dynamikken og forventningene til de involverte (2011, s. 11). Denne endrede tilnærmingen til ledelse og ansvar for musikalske beslutninger i studio understrekes også av Paynes argument om viktigheten av å fordele ansvarsområder for å sikre effektiv produksjonsledelse (Payne, 2021, s. 95).

Samtidig fikk jeg en opplevelse av psykisk oppdrift gjennom å musisere med andre, som bekreftes av Gee et al. (2019, s. 3), som hevder at delt musikkpraksis kan ha positive effekter på psykisk helse. Denne opplevelsen bidro til å balansere de mer utfordrende aspektene ved produksjonen, og fikk meg til å reflektere over min egen evne til å regulere følelser – en tilnærming som støttes av Arbutnott & Sutter (2019, s. 1315), som argumenterer for at musikklytting kan være en form for emosjonell regulering. Da jeg for eksempel var misfornøyd med et «take», eller opptak, enten det var hos meg selv eller hos andre, var det for meg viktig å ivareta profesjonalitet i tilbakemeldingskulturen og strebe etter å gi gjennomtenkt konstruktiv kritikk.

Leonard påpeker at låtskriving kan føre til reduksjon av negative symptomer og økt livskvalitet, noe jeg personlig erfarte gjennom produksjonsprosessen (2019, s. 2). Til tross for den til tider ensomme tilværelsen av å skrive sanger alene, ble gleden og tilfredsheten med å se prosjektet ta form en sterk motivasjonsfaktor for meg, noe som underbygger Leonard's argumentasjon. Diskusjonen av disse utfordringene og erfaringene gir et dyptgående innblikk i de komplekse samspillene mellom kunstnerisk praksis, personlig utvikling og psykisk helse innen musikkproduksjon.

Refleksjonen over denne prosessen har vært avgjørende for å utvikle en dypere forståelse og styrke selv tilliten i arbeidet med å fremme skeiv kultur gjennom musikkproduksjon. Morrison belyser hvordan refleksjon kan forekomme på ulike nivåer, hvor ens praksis som forsker gir en følelse av myndighet, samtidig som refleksjonene kan knyttes til en bredere samfunnsmessig kontekst (1996, s. 319). Denne dualiteten mellom personlig og samfunnsmessig refleksjon har vært essensiell i å opprettholde et klart mål og samtidig forstå prosjektets potensielle innvirkning på samfunnet. Refleksjon har vært viktig for meg med tanke på å legge grunnarbeidet for å skrive en oppgave som omhandler skeiv tematikk og bygdekultur. Mye av grunnen til det er fordi skeive blir ansett som en sårbar gruppe, særlig på bygda, hvor det rapporteres om en høyere forekomst av psykisk uhelse blant skeive (Eggebø, 2015, s. 11).

Videre understreker forskning av Robert & McFerran viktigheten av aksept og inkludering, spesielt for skeive individer som kan oppleve følelsesmessige utfordringer knyttet til å skjule sin identitet (2013, s. 25). Eggebøs funn om den høyere forekomsten av psykiske helseproblemer blant skeive, sammenlignet med resten av befolkningen, understreker den betydelige belastningen denne forsømmelsen av ens egne behov kan medføre (2015, s. 14-15). Disse perspektivene har inspirert min tilnærming til musikkproduksjon som et verktøy for både personlig uttrykk og samfunnsengasjement. Karakterene i handlingen er følgelig tillagt psykiske utfordringer med vilje, ikke bare for dramatisk effekt, men også for å forsøke å reflektere samfunnet vi som mennesker lever i – formidlet gjennom kunst.

I tillegg til disse psykologiske aspektene utfordrer den kunstneriske praksisen også etablerte normer og forventninger knyttet til musikalsk uttrykk og identitet. Ved å sammenføre sjangre som musikal og trønderrock, utforsker jeg krysningsspunktet mellom musikk og identitet, inspirert av Preston & D'Augellis diskusjon om betydningen av å skape rom for aksept og mangfold innen musikkultur (2013, s. 19). Dette konseptet utfordrer Dhaenens' beskrivelse av

hvordan artister innen populærmusikk ofte unngår å inkorporere queerness i sitt image, og viser hvordan kunstnerisk utforskning kan fungere som en form for motstand mot slike begrensninger (2016, s. 543). Der hvor musikal-sjangeren i stor grad har for vane å utforske komplekse forhold til kjønn, identitet og seksualitet (Maus & Whiteley, 2018, s. 75), har kanskje trønderrock, med utgangspunkt i formuleringene til Skevik, på sin side til gode å utfordre disse aspektene ved sin egen sjanger og sitt eget uttrykk (2022, s. 26).

Preston & D'Augellis beskriver at det er et behov for aksept og mangfold innen musikkultur. Et konkret eksempel på en artist som våger å inkludere skeivt uttrykk i sin musikk, er den trønderske artisten TORA DAA. Hun er en lokal artist som våger å integrere skeiv tematikk i tekstene sine og visuelt fremstille seg som queer, samtidig som hun forblir tro mot rockens estetikk – en bragd jeg har vært inspirert av i komponeringen av «Vinterland». Dette bekrefter på én måte Baker et al. sine funn om hvordan musikk og låtskriving kan styrke selvtiliten og integriteten til enkeltpersoner (2018, s. 267), og viser hvordan kunstnerisk praksis kan være en kraftfull form for selvuttrykk og selvforståelse, spesielt for skeive individer som ønsker å være autentiske i sitt kunstneriske uttrykk. Selvuttrykkelse og selvforståelse i denne konteksten gjennom kunstnerisk praksis har likeså vært et gjennomgående mål for meg i produksjonen av dette albumet.

6. Avslutning

Gjennom prosessen med å skape "Vinterland" har jeg støtt på en rekke muligheter og utfordringer som har vært direkte knyttet til den formulerte problemstillingen og de fokusspørsmålene jeg har utforsket. På den ene siden har jeg hatt muligheten til å utforske og uttrykke meg gjennom musikken på en personlig måte, spesielt ved å bruke min egen dialekt og erfaringer som grunnlag for låtskrivingen. Dette har åpnet opp for muligheten til å forsøke å formidle skeive temaer og erfaringer på en ærlig måte, samtidig som det har gitt meg rom til å utforske ulike musikalske sjangre og uttrykk.

På den andre siden har jeg også møtt en rekke utfordringer underveis. Å skrive tekster på dialekt og balansere det med musikalske uttrykk har vært en kontinuerlig utfordring, og det har vært nødvendig å finne en balanse mellom å ivareta min egen artistiske integritet, og samtidig skape en appell til et bredere publikum. Jeg har også måttet håndtere personlige og følelsesmessige utfordringer knyttet til å være åpen om min skeive identitet gjennom musikken, noe som noen ganger har opplevdes veldig sårbart – både i låtskrivingen og innspillingen.

Når det gjelder å nå målene mine, opplever jeg at prosjektet har vært vellykket i stor grad. Jeg har utforsket problemstillingen grundig gjennom de ulike fasene av albumproduksjonen, og jeg opplever at jeg har vært i stand til å reflektere over mine egne erfaringer og utfordringer i prosessen, og jeg har lært mye om det å artikulere meninger og behov i fellesskap. Ved å bruke min musikk og min kunstneriske praksis som et verktøy for å utforske skeive temaer og utfordre tradisjonelle forestillinger og normer, har jeg oppnådd målet om å bidra til økt kunnskap og bevissthet rundt disse temaene. Om ikke for andre, så i hvert fall for meg selv. Samtidig har jeg oppnådd en dypere forståelse av meg selv som musikalsk utøver og skeiv person, og jeg har fått muligheten til å dele denne reisen med et sosialt apparat som har vist stor støtte og interesse for prosjektet mitt.

Nå ser jeg frem til å ta dette prosjektet ut på DKS-turné i Agder høsten 2024, og gleder meg til responsen fra et ungt publikum. Jeg håper denne plata kan ha gjenbruksverdi i juletider i årene fremover, både for lytterne og for meg selv – og jeg håper at noen kanskje vil kjenne seg igjen i sangtekstene og historien om Tom fra den lille bygda Vinterland.

Litteraturliste

Adams, T. E., Jones, S. H. & Ellis, C. (2015). *Autoethnography: Understanding Qualitative Research*. Oxford University Press.

Arbuthnott, K. D. & Sutter, G. C. (2019). Songwriting for nature: increasing nature connection and well-being through musical creativity. *Environmental Education Research*, 25(9), 1300–1318. <https://doi.org/10.1080/13504622.2019.1608425>

Baker, F. A., Jeanneret, N., & Clarkson, A. (2018). Contextual factors and wellbeing outcomes: Ethnographic analysis of an artist-led group songwriting program with young people. *Psychology of Music*, 46(2), 266-280. <https://doi.org/10.1177/0305735617709520>

Bart, R. (1997). Go The Distance [Sang]. På *Hercules (Original Motion Picture Soundtrack)*. Walt Disney Records.

<https://open.spotify.com/track/0D1OY0M5A0qD5HGBvFmFid?si=2f340b632c09456b>

Bartleet, B. L. & Ellis, C. (2009). *Music autoethnographies: Making autoethnography sing/Making music personal*. Australian Academic Press. Hentet 22. mars fra https://www.researchgate.net/publication/44960958_Music_autoethnographies_Making_auto_ethnography_singMaking_music_personal

Bennett, J. (2011) Collaborative songwriting – the ontology of negotiated creativity in popular music studio practice. *Journal on the Art of Record Production*, July (5). ISSN 1754-9892

Bhandari, P. (2023). *What is qualitative research? Methods & Examples*. Hentet 19. mars fra <https://www.scribbr.com/methodology/qualitative-research/>

Bochner, A. P., & Riggs, N. A. (2014). Practicing narrative inquiry. *The Oxford handbook of qualitative research*. s. 195–222. Oxford University Press.

<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199811755.001.0001>

Carless, D. (2018). “Throughness”: A Story About Songwriting as Auto/Ethnography. *Qualitative Inquiry*, 24(3), 227-232. <https://doi.org/10.1177/1077800417704465>

Chang, H. (2013). Individual and collaborative autoethnography as method: a social scientist’s perspective. I Jones, S. H., Adams, T. E. & Ellis, C. (Red.) *Handbook of Autoethnography* (107-122). Left Coast Press.

- Collins, P. (1999). You'll Be In My Heart [Sang]. På *Tarzan (Original Motion Picture Soundtrack)*. Walt Disney Records.
<https://open.spotify.com/track/7C11GdiguhLd9j7Y6jHFm9?si=c65455297dc14b9d>
- D.D.E. (1999). Verdens finaste stjernegut [Sang]. På *No E D.D.E. Jul Igjen!*. Warner.
- Dhaenens, F. (2016). Reading Gay Music Videos: An Inquiry into the Representation of Sexual Diversity in Contemporary Popular Music Videos. *Popular Music and Society*, 39(5), 532-546. <https://doi.org/10.1080/03007766.2015.1068530>
- Dalland, O. (2021). *Metode og oppgaveskriving* (7. utg). Gyldendal.
- Eggebø, H., Almli, M., Bye, M. T. (2015). *Skeiv på bygda*. Forlaget Nora.
<http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.24786.86726>
- Eide, L. (2023). *Trøndersk og heilt gresk*. [Video]. NRK TV. <https://tv.nrk.no/serie/eides-spraaksjov/2023/DVFJ40005623>
- Ellis, C. & Bochner, A. (2000). Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject. *Handbook of Qualitative Research* (2. utg., s. 744-768). Sage Publications.
- Ellis, C., Adams, T. E., & Bochner, A. P. (2011). Autoethnography: an overview. *Historical Social Research*, 36(4), 273-290. <https://doi.org/10.12759/hsr.36.2011.4.273-290>
- Flores, A. R. & Conron, K. J. (2023). *Adult LGBT Population in the United States* (Research That Matters). UCLA School of Law: Williams Institute.
<https://williamsinstitute.law.ucla.edu/publications/adult-lgbt-pop-us/>
- Gallardo, H. L., Furman, R., & Kulkarni, S. (2009). Explorations of depression: Poetry and narrative in autoethnographic qualitative research. *Qualitative Social Work: Research and Practice*, 8(3), 287–304. <https://doi.org/10.1177/1473325009337837>
- Gee, K. A., Hawes, V., & Cox, N. A. (2019). Blue Notes: Using Songwriting to Improve Student Mental Health and Wellbeing. A Pilot Randomised Controlled Trial. *Frontiers in psychology*, 10, 423. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00423>
- Grønmo, S., Dahlum, S. & Svartdal, F. (2024). Validitet. I *Store norsk leksikon*. Hentet 10. april 2024 fra <https://snl.no/validitet>
- Haugseth, J. F. & Tjora, A. (2023). Norm. I *Store norske leksikon*. Hentet 12. april 2024 fra <https://snl.no/norm>

- Hawkins, S. (2016) *Queerness in Pop Music: Aesthetics, Gender Norms, and Temporality*. Routledge.
- Hofsrud, Ø. (2021). Posten overrasker med homofil nisse i ny julefilm: - Kjærligheten tilhører alle. *Kampanje*. <https://kampanje.com/reklame/2021/11/posten-overrasker-med-homofil-nisse-i-ny-julefilm---posten-slutter-aldri-a-fornye-seg/>
- Imsen, G. (2014). *Elevens verden* (5. utg). Universitetsforlaget.
- Jenssen, T. (2023). Bøgda mi [Sang]. På *Vinterland*. BYRÅ.
<https://open.spotify.com/track/21kVKU1nZmSc7cE4hUezw0?si=4c10508699774a56>
- Johansen, G., Kalsnes, S. & Varkøy, Ø. (2004). *Musikkpedagogiske utfordringer: artikler om musikkpedagogisk teori og praksis*. Cappelen akademiske forlag.
- Karlsson, B., Klevan T., Soggiu, A., Sælør, K. T., Villje, L. (2021). *Hva er autoetnografi?* Cappelen Damm.
- Kruse, P. A. & Hagen, G. (1995). Godnattsang for nissunger. På *Amalies jul*. Major Studios.
<https://open.spotify.com/track/5irvVeAZA0iDeEfSxamyPY?si=bf05d0debf7c47bd>
- Leonard, B. (2019). Songwriting as Self-care - A Burnout Prevention Tool for Mental Health Professionals: Development of a Method (2019). *Expressive Therapies Capstone Theses*. 198.
https://digitalcommons.lesley.edu/expressive_theses/198
- Lie, T. (2004). Hvorfor synger vi på engelsk? *Språknytt*, 32(1), 14-18. Norsk språkråd. Hentet 21. april fra
<https://www.sprakradet.no/Vi-og-vart/Publikasjoner/Spraaknytt/Arkivet/2004/1/Hvorfor/>
- Malawey, V. (2020). *A blaze of light in every word*. Oxford University Press.
- Maus, F. E. & Whiteley, S. (Red.). (2018). *Oxford Handbook of Music & Queerness*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199793525.001.0001>
- McGarry, G., Tolmie, P., Benford, S., Greenhalgh, C. & Chamberlain, A. (2017). «They're all going out to something weird": Workflow, Legacy and Metadata in the Music Production Process. *CSCV*, 995–1008. <https://doi.org/10.1145/2998181.2998325>
- Morrison, K. (1996). Developing reflective practice in higher degree students through a learning journal. *Studies in Higher Education*, 21(3), 317–332.
<https://doi.org/10.1080/03075079612331381241>

- NAOB (2024). Ouverture. I *Det Norske Akademis Ordbok*. Hentet 14. mars 2024 fra <https://naob.no/ordbok/ouverture>
- National Institute of Standards and Technology. (2023, 1. mars). *Time and Frequency from A to Z*. <https://www.nist.gov/pml/time-and-frequency-division/popular-links/time-frequency-z>
- Olofsson, K. (2018). *Composing The Performance: An exploration of musical composition as a dramaturgical strategy in contemporary intermedial theatre* [Doktorgradsavhandling]. Lund Universitet. Hentet 17. februar 2024 fra https://lucris.lub.lu.se/ws/portalfiles/portal/38861430/Composing_the_Performance_w_links.pdf
- Payne, A. (2021). Analysis of Shared Leadership Practices During an Original Music Production Process. *Journal of Leadership, Accountability and Ethics*, 18(2). <https://doi.org/10.33423/jlae.v18i2.4257>
- Preston, D. B. & D'Augelli, A. R. (2013). The challenges of being a rural gay man: Coping with stigma. *Journal of GLBT Family Studies*, 12(4), 410-411. <https://doi.org/10.1080/1550428X.2016.1198184>
- Rabson, M. (2018). *Arranging for strings*. Berklee Press.
- Roberts, M. & McFerran, K. A. (2013). Mixed methods analysis of songs written by bereaved preadolescents in individual music therapy. *Journal of music therapy*, 50(1), 25-52. <https://doi.org/10.1093/jmt/50.1.25>
- Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet* (2. utg). Universitetsforlaget.
- Ruud, E. & Kvifte, T. (1987). *Musikk, identitet og musikkformidling*. Universitetet i Oslo. Hentet fra: <https://www.hf.uio.no/imv/personer/vit/emeriti/evenru/musikk-og-identitet/>
- Røyseng, S., Stavrum, H. & Vinge, J. (2022). *Musikerne, bransjen og samfunnet*. Cappellen Damm Akademisk.
- Schei, T. B. (2011). Kan stemmeskam overvinnes? Om helsefremmende aspekter ved profesjonelle sangeres identitetsarbeid. *Skriftserie fra Senter for musikk og helse* 11(4), 85-105. Hentet 08. mars 2024 fra: https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/bitstream/handle/11250/172303/Schei_2011.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Skevik, D. (2022). *Trønderrockmuseet - musikk og identitet i distriktene* (Forsknings og utviklingsrapport nr. 80). Nord universitet. Hentet 06. mars 2024 fra

<https://hdl.handle.net/11250/2985274>

Smith, S. L., Pieper, K., Hernandez, K., Wheeler, S. (2023). *Inclusion in the recording studio*.

USC Annenberg. Hentet 05. april 2024 fra <https://assets.uscannenberg.org/docs/aii-inclusion-recording-studio-jan2023.pdf>

Svartdal, F. (2020). Reliabilitet. I *Store norske leksikon*. Hentet 15. mars 2024 fra

<https://snl.no/reliabilitet>

TORA DAA (2016). They Say [Sang]. På *Change of Scenery*. Touchdown.

<https://open.spotify.com/track/4jmUnw9WW4vfQDRlkLyqwK?si=29b1056eb288440d>

Wall, S. (2008). Easier Said than Done: Writing an Autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods*, 7, 38-53. <https://doi.org/10.1177/160940690800700103>

Wall, S. S. (2016). Toward a Moderate Autoethnography. *International Journal of Qualitative Methods*. 15(1), 1-9. <https://doi.org/10.1177/1609406916674966>

Zollo, P. (2016). *More songwriters on songwriting*. Da Capo Press.

VEDLEGG 1

Vinterland

Et julealbum av Thomas Jenssen

Sangbok med besifring og melodi

Copyright © Thomas Jenssen 2023

Innhold

Vinterland

Et Sted Der Ute

Skyggen På Ainnjer Sia

Gave Te Jul

Den Første Snoen

Nissen & Ein Gladgutt

Julestjerna

Kveill'n For Kveill'n

Vi Ska Feir

Bogda Mi

Vinterland

Festlig åpningsnummer

T/M: Thomas Jenssen

♩ = 122

INTRO:

*Fullt band og orkester med driv:**Andre runde ren Eb
Eb/Ab*

Ab Db(sus2)/Ab Ab

f

VERS 1:

5 Ab Db(sus2) Ab Db(sus2) Eb

mf Snø-en da - le lett fra sky-an og æ våk-ne opp og sjer at det e dag

9 Ab Db(sus2) Fm Eb

alt kan skje så ba - re vent å sjå det e snø - dag i vint - er - land.

INTRO:

12 Ab Db(sus2)/Ab Ab

f

VERS 2:

16 Ab Db(sus2) Ab Db(sus2) Eb

Hen-te kjelk-en min som æ har la - ga ut-en hjelp fra hverk-en folk el - ler fe

20 Ab Db(sus2) Fm Eb

den e rask så prøv å heng dæ på det e snø - dag i vint - er - land

INTRO:

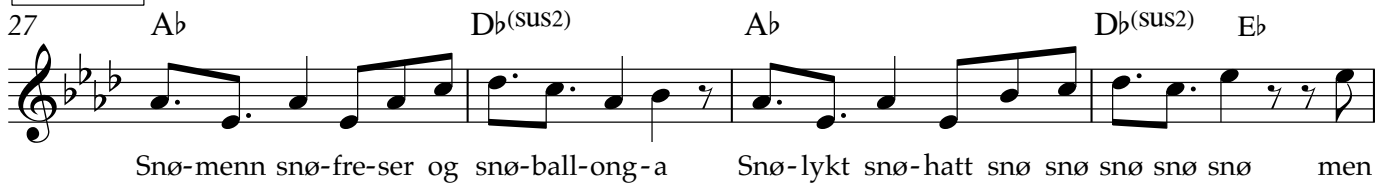
23 Ab Db(sus2)/Ab Ab

f

*Marker lyst:
Eb*

VERS 3:

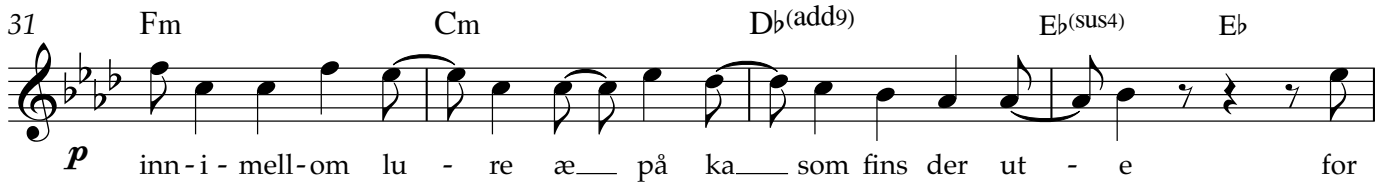
27 $A\flat$ $D\flat(\text{sus}2)$ $A\flat$ $D\flat(\text{sus}2)$ $E\flat$



Snø-menn snø-fre-ser og snø-ball-ong-a Snø-lykt snø-hatt snø snø snø snø snø men

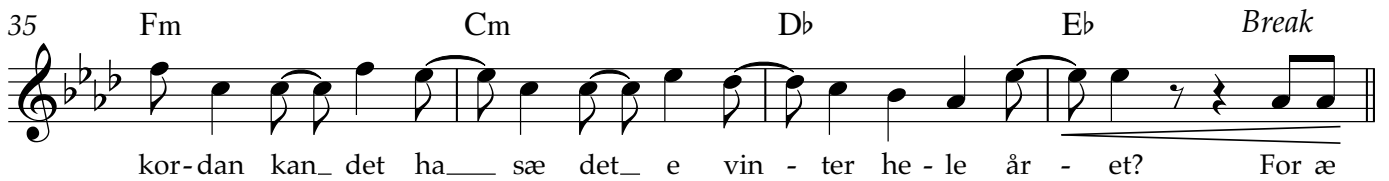
Svak halftime:

31 Fm Cm $D\flat(\text{add}9)$ $E\flat(\text{sus}4)$ $E\flat$



p inn-i-mell-om lu-re æ på ka-som fins der ut-e for

35 Fm Cm $D\flat$ $E\flat$ *Break*

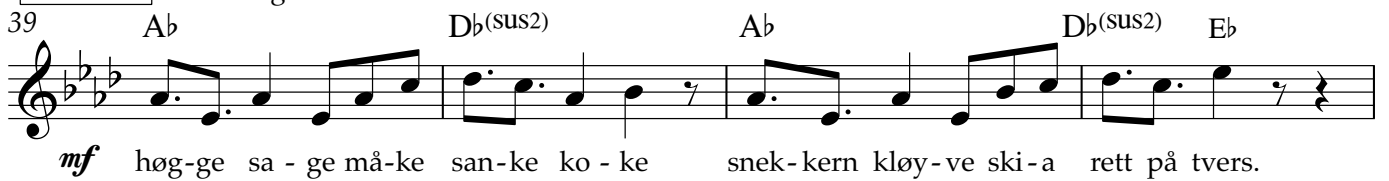


kor-dan kan-det ha-sæ det-e vin-ter he-le år-et? For æ

VERS 4:

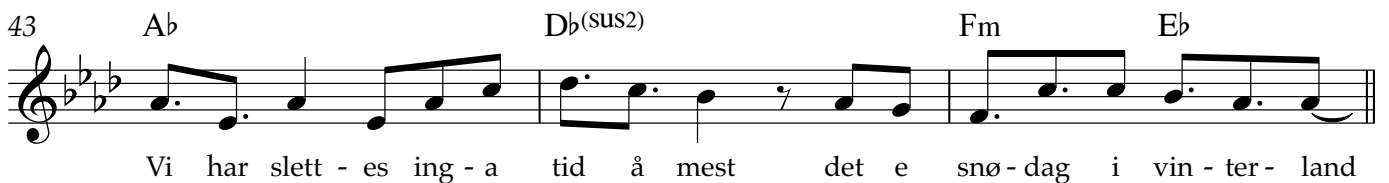
Normalgroove:

39 $A\flat$ $D\flat(\text{sus}2)$ $A\flat$ $D\flat(\text{sus}2)$ $E\flat$



mf høg-ge sa-ge må-ke san-ke ko-ke snek-kern kløy-ve ski-a rett på tvers.

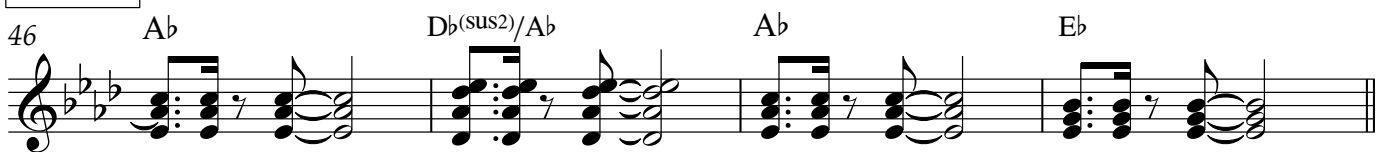
43 $A\flat$ $D\flat(\text{sus}2)$ Fm $E\flat$



Vi har slett-es ing-a tid å mest det e snø-dag i vin-ter-land

INTRO:

46 $A\flat$ $D\flat(\text{sus}2)/A\flat$ $A\flat$ $E\flat$

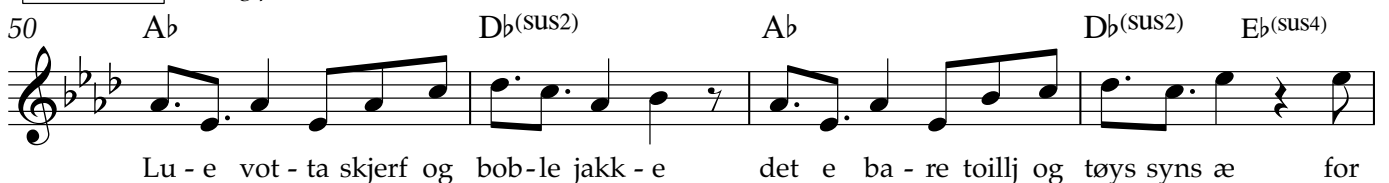


—

VERS 5:

Lett og perkussivt:

50 $A\flat$ $D\flat(\text{sus}2)$ $A\flat$ $D\flat(\text{sus}2)$ $E\flat(\text{sus}4)$



Lu-e vot-ta skjerf og bob-le jakk-e det e ba-re toillj og tøys syns æ for

Mer power halftime, legato stryk:

54 Fm Cm $D\flat$ $E\flat$ $E\flat$



ong-an spreng om-kring og har på kjemp-e-varm-e klær men æ

58 *Fm Cm D_b(add9) E_b(sus4) Break*

fø - le ing - en kul - de har ald - ri kjent på kal - de tær. —

Stopp på 3. Skarp på 4.

VERS 6:

Normalgroove:

62 *Ab D_b(sus2) Ab E_b(sus4) E_b*

Kor: Vi bor her i vak-re vin-ter-land sjå på ak - e-bakk-en vi har stelt i stand i det

66 *Ab D_b(sus2) Ab D_b E_b*

øy - e-blikk-et snø-en la - ve ned blir vi heilt i huinnj-er så kom bli med!

VERS 7:

70 *Ab D_b(sus2) Ab D_b(sus2) E_b*

Mia: Du trur kan-skje at du e den bes - te men kjel-ken min e rett og slett for rask

74 *Ab D_b(sus2) Fm E_b Ab*

Tom: ba - re vent for æ har lagt ein plan det e snø-dag i vin-ter-land

OUTRO:

78 *D_b(sus2) Ab D_b(sus2)/Ab Ab*

f vint - er - land vint - er - land

82 *D_b(sus2) D_bm E_b⁷ Ab Støt:*

vint - er - la - a - nd!

Halftime: Stopp på 1-er på Ab

86

Et Sted Der Ute

Powerballade ♩ = 122

T/M: Thomas Jensen

INTRO:

Mystisk piano:

Bbm⁷ Ab Gb Ab Bbm⁷ Ab Gb

Etter D.S.: trommer og gitar.

5 Bbm⁷ Ab Gb Ab Bbm⁷ Ab Gb

VERS 1 og 2:

Enkle støt:

9 Bbm⁷ Ab Gb

Ka e den her føl - el - sen som trek - ke mæ vekk fra alt æ
Tenk at det fins men - nes - ka langt bort - a for fjel - let langt fra

11 Bbm⁷ Ab Gb

kjen - ne og aillj venn - an æ har?____
Vint - er - land kor æ har vokst____ opp.

13 Bbm⁷ Ab Gb

Veit itj koss æ stil - le mæ te det å skullj dra ut i ein
Kor - dan kan det ha sæ at dem ik - ke har vint - er va det


15 Bmaj⁹ Ab¹¹ Ab

ver - den som bæ - re tar____
nån her som____ sa stopp?

17 Ebm⁷ Db(add⁹)/F Gb(add⁹) Ab(add⁹)


Koff - er har æ kjem - pe - varm - e hend - er og føtt - er når det
Ing - en vil jo tru mæ når dem hø - re at ver - den mang - le

19 $Bb m^7$ Ab/C $Db(sus4)$ Db




blæs og det e kaldt?
a - ke - brett og snø?

21 Ebm^7 $Db(add9)/F$ $Gb(add9)$ $Ab(add9)$



Æ ska fin - ni svar - an på aillj spørs - mál - an mi - ne sjøl om
Æ ska fin - ni grunn - an te at snø - en e vekk og koff - er


23 $Bmaj9$ $Cbmaj9/Ab$ Ab^{11} $Db(sus2)/F$



æ må fær fra alt
vint - ern den mått dø


REFRENG:*Solo piano første ref.*

27 $Gb(add9)$ $Ab(add9)$ Bbm^7 $Db(sus4)$ Db



Æ veit itj ka som e der ut - e men æ veit æ e nødt å dra

31 $Gb(add9)$ $Ab(add9)$ Bbm^7 Ebm^9 Db *Tredje slag:*



kor e du nu heilt ut av sy - ne og ka meint du med det du sa?


Bass og gitar inn her første ref.

35 $Gb(add9)$ $Ab(add9)$ Bbm^7 $Ab(add9)$ $Gb(add9)$



Kor enn æ fer - des ka enn æ mø - te på mi ru - te så

39 $Gb(add9)$ $Ab(sus4)$ *Break* **D. S. al Fine**



e du me mæ et sted der ut - e.

BRIDGE:*Støt:*

41 $Cb(sus2)$ Db Ab/C



Va - ge min - na om ein sang

45 $C_b(\text{sus}2)$ D_b B_bm

som du sang te mæ ein gang

49 $C_b(\text{add}9)/E_b$ D_b/B_b $C_b(\text{add}9)/A_b$ D_b/B_b

mf Æ trøng å finn ut kæm æ e sjøl om æ må reis langt av-sted

53 $C_b\text{maj}9$ D_b *Break* D_b/F

ka e mein-ing-a med at æ fins her?

REF. 3:

57 $G_b\text{maj}7(\text{add}9)$ $A_b(\text{add}9)$ B_bm7 $D_b(\text{sus}4)$ D_b

f Æ veit itj ka som e der ut - e menæ veit æ e nødt å dra

61 $G_b\text{maj}7(\text{add}9)$ $A_b(\text{add}9)$ B_bm7

kor e du nu heilt ut av sy - ne og ka

64 D_b $/E_b$ D_b/F $G_b(\text{add}9)$ $A_b(\text{add}9)$ B_bm7 $A_b(\text{add}9)$ $G_b(\text{add}9)$

3 og: *Synkopert tidlig på Ab og Gb:*

meint du med det du sa? Kor enn æ fer - des ka enn æ møte på mi ru

68 $G_b(\text{add}9)$ $A_b(\text{sus}4)$

- te så e du me mæ et sted der ut - e

POST-REF:

71 B_bm7 $A_b(\text{add}9)$ $D_b(\text{add}9)$ $G_b(\text{add}9)$ *Ved 2. runde gjentas "et sted der ute!" 3x*

ff

OUTRO:

73 G_b $G(\text{add}9)$ G_b $A_b(\text{add}9)$ *Stopp* *Stryk-swell:* $E6(\text{add}9)$ D_b *Fine*

Stryk-fill:

123 456 78 1

der ut - e

Skyggen På Ainnjer Sia

Rytmask popduett

♩ = 102

T/M: Thomas Jensen

INTRO: Fullt band og orkester:

D D(sus4) D G G(sus2) G

5 D D(sus4) D G G(sus2) G

VERS 1 og 3:

9 D Bm G(add9)

mf Mia: Æ har itj - nå sted som æ kan dra te
Tom: vi - se mæ om - kring æ blir satt ut du for -

13 D Bm G(add9)

sky - a så langt øy - an min kan sjå Æ
tel - le om et sted æ ik - ke kjen - ne te Og

17 Bm⁷ D(add9)/F# G(sus2)

sver - ge at æ så ein gutt ein skyg - ge i det fjer - ne nu
man - ge gang - a så æ skyg - ga ov - er alt men dem

21 A G

veit æ at det ik - ke bæ - re va et tre! Så for -
annj - ran sa du sjer bæ - re det du vil sjå! I

25 D Bm⁷ G(add9)

tell mæ om det ste - det kor du e fra for -
bøg - da der du bor fins ing - en snø ba - re

29 D Bm⁷ G(add9)

tell mæ alt du veit om bøg - da der du bor og
gras og regn og hufs og gufs et ma - re - ritt men

33 Bm7 D/F# G(sus2)

ka e her - re snø - en? Og kor-dan sjer den ut?___ Koss
tenk om du ein gang får sjå mitt vin-ter - land_____ Et

37 A

ainnj - er far - ga kan den ha?___
sted kor al - le snøkrystalla dale fritt!___

REFRENG:

40 G D Bm7

Kæm e du? "Ja, sei det?" Æ ten - ke for mæ sjøl.

44 A(sus4) A G D Bm7

— Kæm e æ? "Itj så godt å sei" et spørs-mål i sæ sjøl

48 A(sus4) A G A Bb°

— Men alt - ting har ei mein - ing og for - and - ring e i ti -

52 Bm7 D/G A(sus4) Break

- a. Æ trudd nu aill - jer æ___ fekk sjå skyg-gen på ainnj-er sia

INTRO:

57 D D(sus4) D G G(sus2) G

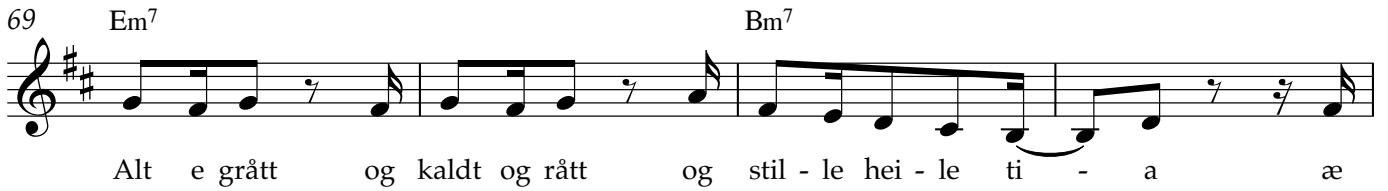
61 D D(sus4) D G G(sus2) G

BRU:

65 Em7 Bm7

p Æ har ing - en venn - a æ fø - le mæ a - lein___ Du

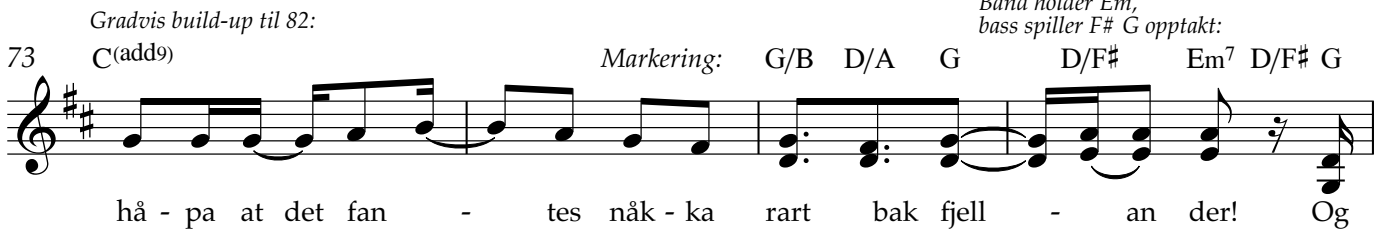
69 Em⁷ Bm⁷



Alt e grått og kaldt og rått og stil - le hei - le ti - a æ

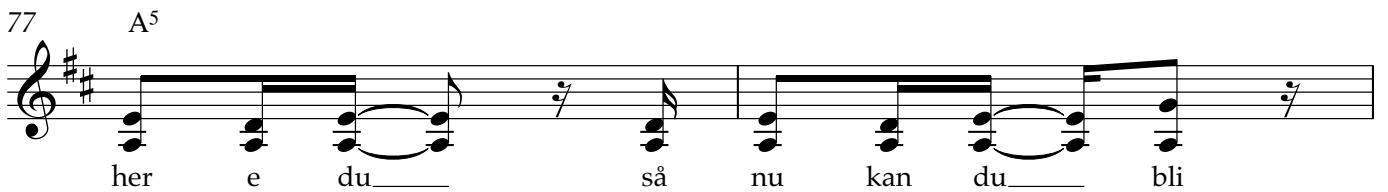
73 C(add9) Markering: G/B D/A G D/F# Em⁷ D/F# G

Band holder Em, bass spiller F# G opptakt:



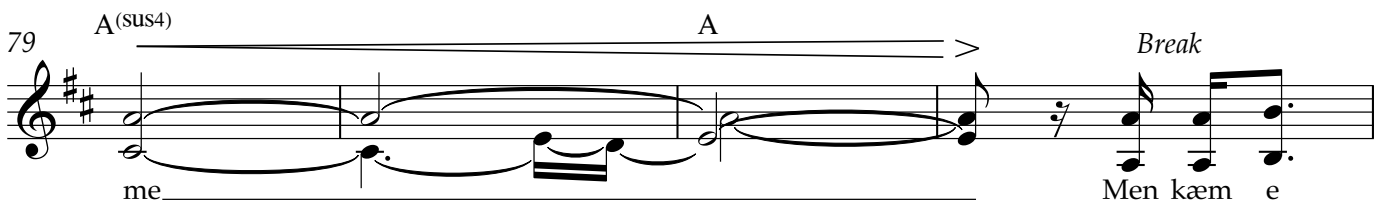
hå - pa at det fan - tes nåk - ka rart bak fjell - an der! Og

77 A⁵



her e du så nu kan du bli

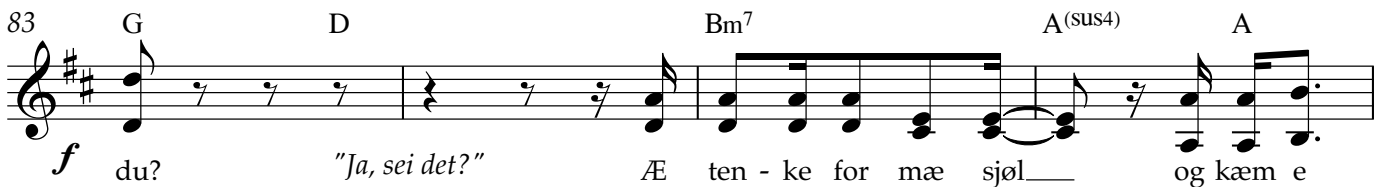
79 A(sus4) A Break



me Men kæm e

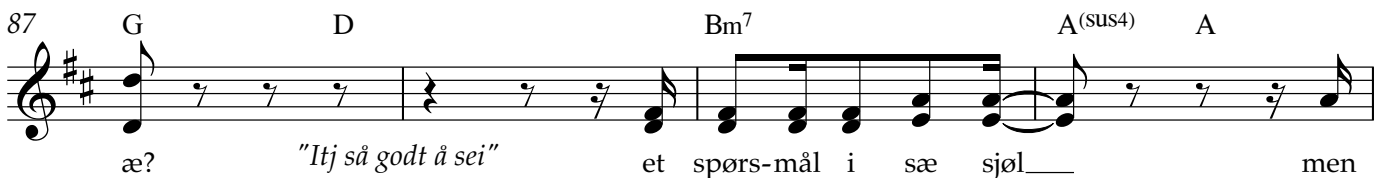
REF:

83 G D Bm⁷ A(sus4) A



f du? "Ja, sei det?" Æ ten - ke for mæ sjøl og kæm e

87 G D Bm⁷ A(sus4) A



æ? "Itj så godt å sei" et spørs-mål i sæ sjøl men

91 G A B[°] Bm⁷



alt - ting har ei mein - ing og for - and - ring e i ti - a. Æ

95 D/G A(sus4) Break Break



trudd nu allj - er æ fekk sjå skyg-gen på ainnj - er si -

4 INTRO: Denne gang notert ved fløyte-meloditema.
Rytmask profil fra intro går som vanlig:

99 D D(sus4) D G G(sus2) G

- a.

103 D D(sus4) D G G(sus2)

f Skyg-gen på ainnj - er si -

107 D D(sus4) D G G(sus2) G

- a.

111 D D(sus4) D G G(sus2) G

Band stopp på 1 og:

- a.

115 *A capella:* Støt: D

f Skyg - gen på ainnj - er si - a!

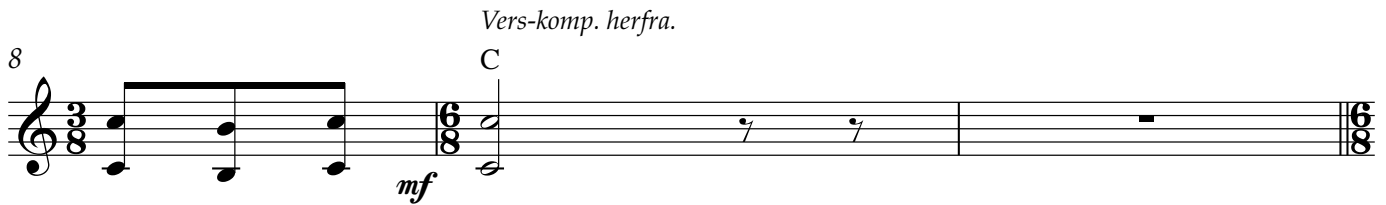
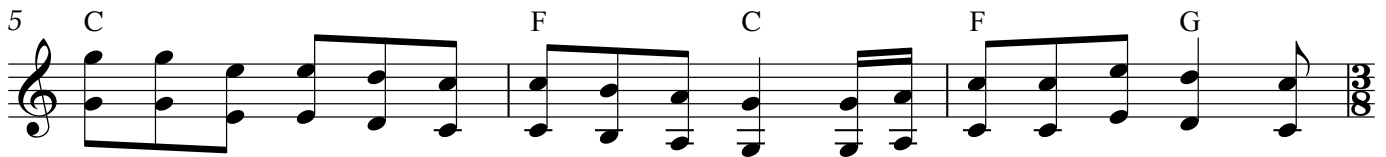
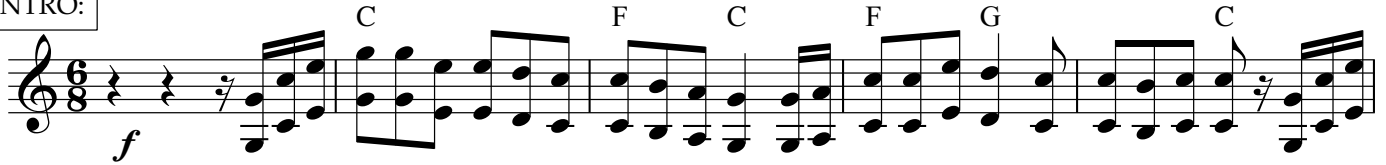
Gave Te Jul

Folkelig trønderpop ♩ = 194

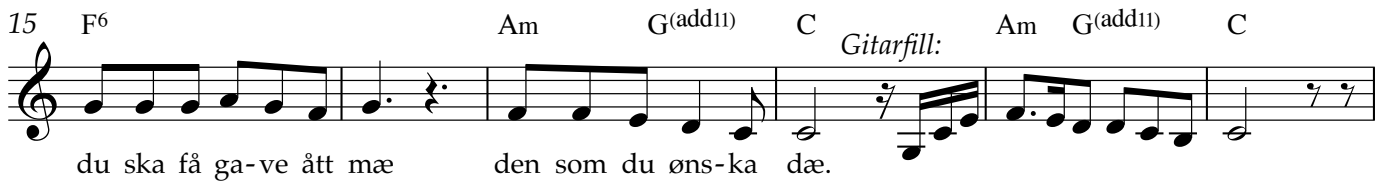
T/M: J. Hodne, J. Sæterstad, T. Jensen

Muted gitar-strumming i opptakten. Fullt band og orkester.
Fiolin/gitar-tema notert:

INTRO:

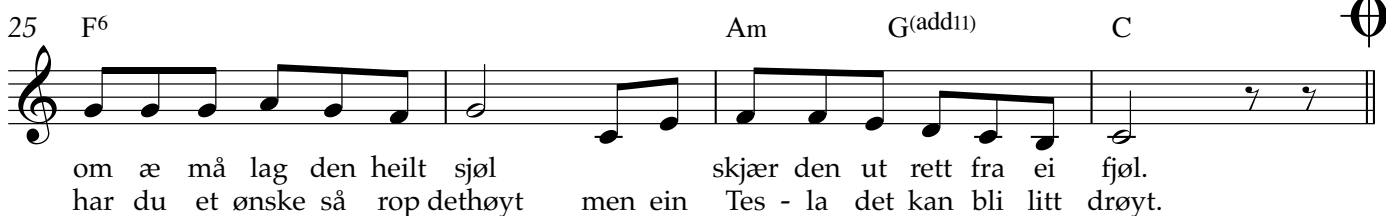


VERS 1:



VERS 2 og 3:

Vers 2: fiolin improviserer med fills.



PRE-REF:

29 Dm⁷ C/E F G(add11) G

Da-gan dem går hei-le liv-et bes-tår æ veit du har myt-ji å gi

33 Dm⁷ C/E F G(add11) 1 2 3 stopp Fele:

sang-an vi søng om at alt ska bli bra ti-a e ik-ke for-bi.

INTRO:

37 C F C F G C

Na-na-na-na

41 C F C F G C D. S. al coda

hei-a-na-na-na-na hei-a-na-na na-na hei-a-oh-ah-oh hei-a-oh-ah.

BRIDGE:

45 G $\text{\textcircled{O}}$ F

Du veit at æ e her for dæ.

49 G F

Åh du e som ein ga-ve for mæ.

PRE-REF: *Pizzicato-stryk i kompet.*

53 Dm⁷ C/E "Heile livet består" F G(add11) "Du har mytji å gi"

Da-gan dem går hei-le liv-et best-år æ veit-du har myt-ji å gi

57 Dm⁷ C/E "Alt ska bli bra" F G(add11)

sang-an vi søng om at alt ska bli bra ti-a ik-ke for-bi

61 *1 2 3 stopp* *Gitar alene:* *1 2 3 stopp.* *Fele:*

SOLO: *Fullt band og orkester.*
Fiolin-solo:

64 *C F C F C G(add11) G*

68 *C F C Am G C*

Na-na - na - na hei - o - a - na - na

POST-REF:

72 *F "Du ska få gave te jul" Am "Du ska få gave te jul"*

f Du ska få ga - ve te jul du ska få ga - ve te jul

76 *G G(add11) G henger. G* *Solo-gitar:*

du ska få ga - ve te jul oh oh-oh - oh!

OUTRO: *Stryk svarer, gitar fortsetter:*

80 *C F Am Response-piano: Gitar: F G*

84 *rit.* *C(add9)*

Den Første Snøen

Ballade ♩ = 120

T/M: T. Jenssen, A. Nagelhus, O. Holmen m. fl.

INTRO: *Piano:*5 *Gitar og stryk:*

VERS 1, 2 og 3:

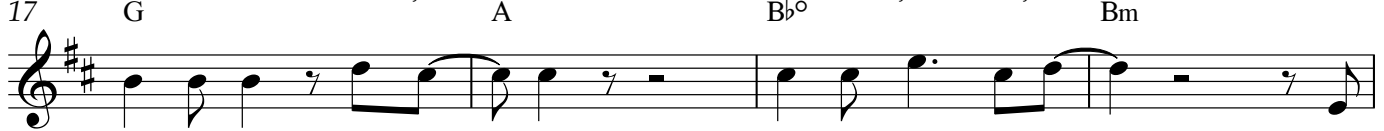
Vers 1: *piano og vokal*
 Vers 2: *enkle trommer og bass*
 Vers 3: *gitar og trekkspill*



p Våk - na her en mor-ra me snø på ru - ta mi i
 Stu - a der sto tre - et somongan så fint ha pyn - ta me
mf Snø-lyktan vi la - ga dem ly - se opp i mørk - et dem



seng - a lå min kjæ - re så god og varm og blid
 glitt - er stas og ku - la dem va itj tung å be
 17 skin som blank - e stjer - na så fint at aillj fekk sjå vi



sto - re snø - krys - tall - a da - la lett og fint
 dem la på sprang ut døra me ake-brett og ski æ
 21 tok oss inn i varm - en me blå - fros - ne tær da



føg-lan kvitt-ra og ju - le-stjer - na skint. På
 så på dæ da vesst æ at du va mi. Den førs - te
 va det klart at ju - la den va her. Den førs - te

REFRENG:



mf snø - en det førs - te tegn på jul



kvi - te fin - e snø - flak da - le ned i skjul den førs - te

33 *Bm* *F#* *G* *D*

snø - - en har kom - m - i for__ å bli

37 *G* *D* *G* *A7(sus4)* **D. S. al fine**

vint-ern den kjæm sig - an vi ska få ei her - lig tid__

SOLO: Trekkspill-solo:

40 *Bm* *F#* *G* *D* *G* *D* *G* *A*

48 *Bm* *F#* *G* *D* *G* *D* *G* *A* *B* *Stopp på 4 og.*

REFRENG: *Vokal alene, break på 3-er i C#m og 1-er i Ab.*

56 *C#m* *Ab* *A* *E*

f snø - en det førs - te tegn på jul__

60 *A* *E* *A* *B*

kvi - te fin - e snø - flak da - le ned__ i skjul__ den førs - te

64 *C#m* *G#* *A*

snø - - en har kom - m - i for__ å

67 1. *E* *A* *E* *A* *B* *E*

bli vint-ern den kjæm sig-an vi ska få ei her-li - g tid__ den førs-te

72 2. *C* *Stopp på 4 og.*

ff bli

OUTRO:

74 *E* *B/D#* *C#m* *B* *A* *B(sus4)* *E(add9)*

p Vint-ern den_ kjæm sig-an vi ska få ei her - lig tid__

Nissen E Ein Gladgutt

Lystig trønderpop ♩ = 95

T/M: T. Jenssen, M. Franck

INTRO: Gitar, bass og trommer.

5

F B \flat F

mf

Fill

VERS 1 og 2:

9 F B \flat (sus2) Dm⁷ C(sus4)

Tre - et e pyn - ta og stjer - na e tent__ i
e ein real pap - pa ein kjempe - stor sjar - mør__ og

13 F B \flat (sus2) Dm⁷ C

kveld e sjøl - ve kveld - en og ong - an vent - e spent__ Når
fø - le du dæ en - som så får du godt_ hum ør.__ Nu

17 Dm⁷ C(add9) B \flat Bbm

kjæm 'en hit? Kor e__ han? Ka har han me te mæ?__ Om du
sett han her på rom - pa og job - b - itj nåkka meir.__ Så vi

21 Gm⁷ B \flat C Break

sett fram graut og saft__ så kanskj - e dukk - 'en opp te dæ.__
søng ein sang te ein__ som du ska våt - ta at vi sjer.__

REFRENG:

25 F B \flat F

Niss - e - far e__ ein glad - gutt

29 Dm⁷ G⁷ B \flat (add9) C(sus4) C

pyn - te sæ gjer - ne som glad - gutt - a gjør__ me

33 Dm⁷ C(add9) B \flat B \flat m

glit - ter og gle - de fra nord te sør.____

37 B \flat maj7 Am⁷

Nis - sen e ein glad - gutt nis - sen e ein glad - gutt

41 B \flat maj7

nis - sen e ein glad - gutt.

1.
43 C⁷(sus4) C⁷

Ein glad - gutt som

INTRO:*Piano kommer inn i takt 45.*

45 F B \flat F

mæ. Han

2.
49 C⁷(sus4) A⁷(#5)

CABARET:*Swingte 8-deler. Vandrebass.**Ny rytmisk profil i blås samt improvisasjon.*

51 Dm A⁷(#5)/D \flat F/C G/B

Nis - sen e ein glad - gutt og han veit ka han gjør når han

53 Dm A⁷(#5)/D \flat F/C G/B

show - e off i kjo - le i - fra nord te sør go

55 Dm A⁷(#5)/D \flat F/C G/B Dm A⁷(#5)/D \flat F/C G/B

go go nis - sen go go nis - sen. Han

59 Dm A7(#5)/D \flat F/C G/B

tar dæ me på las - set for at aillj ska sjå når han

61 Dm A7(#5)/D \flat F/C G/B

dan - se hei - le nat - ta og blir gul og blå go

63 Dm A7(#5)/D \flat F/C G/B Dm A7(#5)/D \flat C Break

go go nis - sen nis - se - far!

BRIDGE: *Straight groove:*

67 B \flat F Fill

Nis - se - far han finn på så mytj - i spræll

71 C Stopp på 1-er: F 1 og: /A

sjøl om han e lub - ben og feit "Kæm e det du kalle feit?!" Når

75 B \flat F

nis - se - far e lei sæ så veit jo allj i hop at

79 B \flat maj7 "Han like grøut!" Am7 "Da blir han staut!"

han lik - e graut for da blir han stau - t nu

83 Gm7 Am7 C(sus4) C

e det itj leng igjen te jul te

87 D \flat 5 D(sus4) Break

jul

REFRENG:

89 G C G

f Nis - se - far e ein glad - gutt

93 Em⁷ A⁷ C(add9) D(sus4) D

pyn - te sæ gjer - ne som glag - gutt - a gjør me

97 Em⁷ D(add9) C Cm

glit - ter og gled - e fra nord te sør

101 Cmaj⁷ Bm⁷

nis - sen e ein glad - gutt nis - sen e ein glad - gutt

105 Cmaj⁷ Break D⁷(sus4) D⁷

nis - sen e ein glad - gutt ein glad - gutt som

OUTRO:

109 G C G

mæ.

113 G C G rit. . .

rit. . .

117 G

G

22 Julestjerna

Vuggesang ♩ = 148

VERS 1 og 2:

T/M: A. Nagelhus, T. Jenssen, O. Holmen m. fl.

Vers 1: *piano og vokal*
Vers 2: *Trekkspill og fullt band*

Ekstra akk. til vers 2 i fet kursiv: *Dm G Am Dm G*

Am(add9) *Dm G Am Dm G*

Vers 1 - *piano og vokal rubato: p* Ju - le - stj - er - na skin så vak - kert høgt ov - er vår

Vers 2 - *fullt band a tempo: mf* stjerna vart tent gjorhu natt omte dag ikvart land der menn' ska

6 Am E Am Dm G C Dm G Am

jord kanskje i natt vil hu opp-fyll ein drøm som hu ein gang gjor om du
bor ogheilt si - a da har_ stjern - a gitt lys te søs - ter ogte bror

PRE-REF:

Pre-ref 1 *a tempo:*

11 Fmaj7 G Fmaj7 G

ki - ke ut av ru - ta ei klar des - emb - er natt kan du

15 F G Fmaj7 E7 Am Break

sjå den sto - re stj - er - na som gjøm - me på ein skatt. Ju - le

REFRENG:

Fullt band:

19 Am Dm G C

mf stj - er - na skin ju - le stj - er - na skin ju - le

23 Am Dm E7

stj - er - na skin i natt ju - le

27 Am Dm G C

stj - er - na skin i - blant mang så fin ju - le -

31 Am Dm E7 Am Break

stj - er - na skin i natt.

Da

2 BRIDGE: Fullt band etter runde 1.

Pno.

35 Am(add9) Dm(add9)

37 G(add9) C(add9)

Etter repetisjon:
gradvis pumping mot D.S. al coda.

39 Am(add9) Dm(add9) E7 Am7(add9) Break

Ju-le..



OUTRO:

Pno.

43 Am(add9) rit..

24 Kveilln Før Kveilln

Jovial trønderrock

♩ = 93

T/M: A. Nagelhus, T. Jenssen, O. Holmen m. fl.

Trekkspill og synth:

VERS 1 og 2:

Fullt band:

5 G D Em C

mf Før - juls-stri - a e ov - er og alt stres - set det e bort. Vi har
slek - ta e sam - la og hyg - ge sæ i lag. Ju - le -

9 G D C D G

hengt opp ju - le - pynt-en og sendt rundt ju - le - kort.
øl - et det e tap - pa og ska drik - kes neste dag. Ju - le - ro -

13 G D Em 2. vers:/D C

Rib - ba e kjøpt inn og pak - kan dem e klar. Æ
- a kjæm sig - an og æ pus - te let - ta ut. Det legg

17 G D C D G

gler mæ lik my som ong - an te å hæls på nis - se - far. Det e
snø i he - i - le bøg - da ja det vart da jul te slut.

REFRENG:

21 Etter D.S.: kor kommer inn Etter D.S.: /B C G

kveilln før kveilln det e li - ke før det ska skje vi har

25 C G D Etter D.S.: A7 D7

vas - ka hei - le hus - et og vi har pyn - ta tre. Det e

29 G Etter D.S.: /B C G

kveilln før kveilln og ju - le - lys - an breinn. Det

33 C G D7

var - me godt fra pei - sen snart ring - es ju - - la

2

1.

INTRO:

36 G Break C G D G D⁷ Break

inn. Hei-le

2.

42 G G⁷

inn.

SOLO:

Gitar-solo:

44 C C[#] G D/F[#] Em⁷ C D G G⁷

Piano-solo:

52 C C[#] G D/F[#] Em⁷ A A⁷/C[#] D D⁷ Break

ROLIG-REF:

60 G C G

mf kveilln før kveilln det e li - ke før det ska skje vi har

64 C G D D⁷ G /A

vas - ka hei - le hus-et og vi harpyn - ta tre. Det e *f* kveilln før

*Markering på /A og /B:
Bass fill på firedelspause:*

Fullt band:

69 /B C G C

kveilln og ju - le - lys - an breinn. Det var - me godt fra

73 G D⁷ G D. S. al coda

pei - sen snart ring - es ju - - la inn.

OUTRO:

Trekkspill og synth:

76 C G D G

mf

80 C G D⁷ G(add9)

rit.

Vi Ska Feir

Swing ♩ = 131

T/M: T. Jenssen, O. Holmen, A. Nagelhus m. fl.

Trekspill og gitar: B \flat

mf Det

VERS 1, 2 og 3:

luk - te så godt in - ni heim-en nu av grønn-såp og av teillj___ på
 Snart e det jul-graut medmand-el i og premi te den som fårn___ om nån
 kveld-en kjæm nis - se - far heim te oss me ga - va te alle mann___ i

TV-en der vi - se dem as - ke - pott det e jul-aft - en i kveld___ og vi ska
 nån ti-ma søngsølv-gut-an ju - la inn og det ring-e i kirketårn___
 mor-ra da våk - ne vi stor-for-nøgd for ein ju - le-drøm vart sainnj___

REFRENG:

*Fullt band.
 Gradvis mer power på 2. og 3. refreng.*

feir for det e jul at vint-ern den har kom-mi for å var og vi ska

spis my go mat og et - a ju - le - ka - ka av aillj slag

Ut-på

PIANOSOLO:

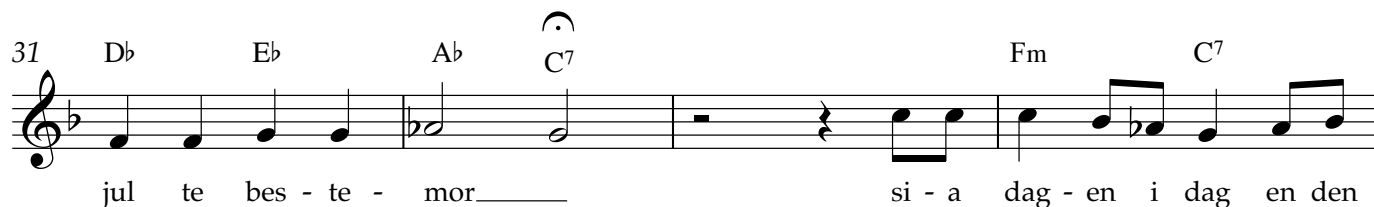
MOLL-VERS:

27 Fm C7 Fm C7



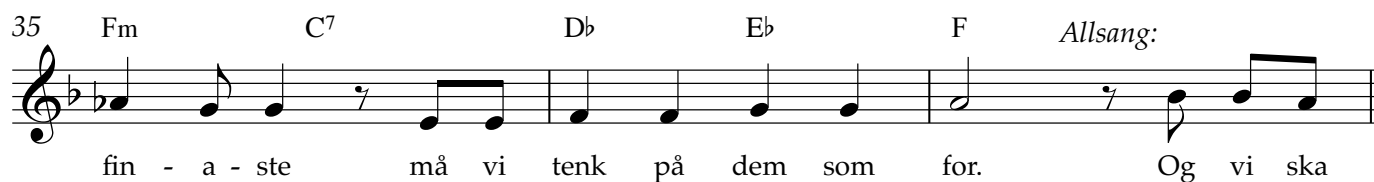
Marsj! Nu har vi vir - ri på kir - ke - gærn_ sagt go

31 Db Eb Ab C7 Fm C7



jul te bes - te - mor_ si - a dag - en i dag en den

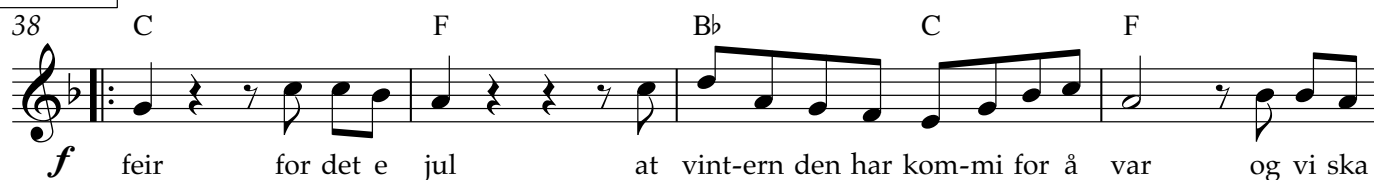
35 Fm C7 Db Eb F *Allsang:*



fin - a - ste må vi tenk på dem som for. Og vi ska

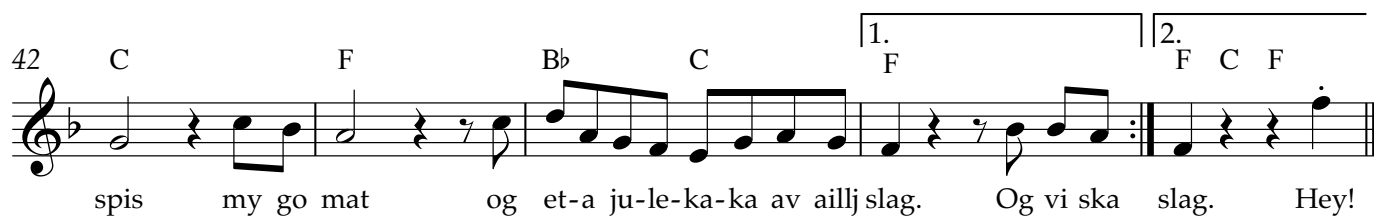
REFRENG:

38 C F Bb C F



f feir for det e jul at vint-ern den har kom-mi for å var og vi ska

42 C F Bb C 1. F 2. F C F



spis my go mat og et-a ju-le-ka-ka av aillj slag. Og vi ska slag. Hey!

Bøgda Mi

Powerballade ♩ = 146

T/M: Thomas Jensen

INTRO:

*Rubato kor a capella:**Stryk og kor,
med fremdrift:* G \flat G \flat maj7/E \flat E \flat m7 B \flat m7 A \flat (sus4) Fm

p I bøg - da mi *mf* Ooh

VERS 1 og 2:

*Vers 1: piano og vokal. Piano vamber på tonene F og B \flat .
Vers 2: trommer, bass og gitar kommer inn.*

7 E \flat (sus2) B \flat

p Har du hørt om bøg - da op - pi daln?
mf Hadd ein drøm om at æ skull får det te.

A tempo: *p* Har du hørt om bøg - da op - pi daln?
mf Hadd ein drøm om at æ skull får det te.

11 E \flat (sus2) B \flat F(sus4) F

Ein lit - n plass itj nå pal - ass mensjarm ja det harn.
Hadd funni et kall ein gang for allj som skull snu liv - et heilt opp ned

15 E \flat (sus2) B \flat

Det e fakt - isk bøg - da der æ bor
Å du sa det'e mulig - å bli me sjøl om man

19 E \flat (sus2) B \flat F

akk - ur - at pas - se ik - ke for lit - n og ik - ke for stor. Når
ailljer heilt e for - ber - edt på ka som kan skje. Når

PRE-REF:

Kor synger 2. pre:

23 Cm7 B \flat /D E \flat E \flat (add9)

liv - et går mæ mot og æ fø - le mæ al - ein så
liv - et går dæ mot og du fø - le dæ al - ein så

(Kor i parentes):

27 Cm7 Bb/D Eb F(sus4) F

veit æ at a all - tid kan kom-må heim. (I bøg - da
veit du at du all - tid kan kom-må heim.)

REFRENG: Stryk kommer inn på ref. 1.
Mer power i ref. 2:

31 Bb Eb Bb Eb F *F kun i ref 2.*

mf mi) har æ ein plass. (Ja bøg-da mi) e mitt pal - ass æ sett å

35 Gm F Eb F(sus4) F

ten-ke på dem go - de stund-an som vi hadd i lag. (I bøg - da mi)

39 Bb Eb Bb Eb F *F kun i ref 2.*

— fleir ska de bli æ har komi for å si at her-re

43 Gm F 1. Eb(sus2) Break

her e bøg - da mi

BRIDGE:

2. NB: fortegn skal egentlig være Eb-dur i bridge.

47 Gb Eb

f mi det kan vær tøft å ba - re vær sæ sjøl når dem i

51 Gb Ab Eb

rundt dæ ik - ke ak - sep - te - re det. Men hvis æ

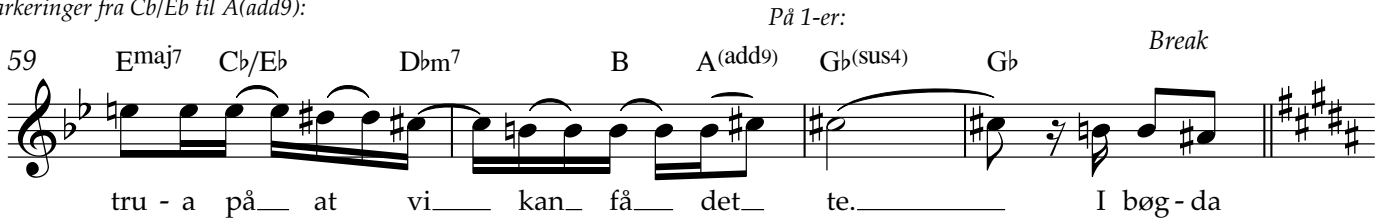
55 Bmaj7 Db(sus4) Bm7(sus4) Bm7



kjem-pe for_ min sak_ og står me rygg-en min_ heilt rak_ har æ

Synkoperte tidlige
markeringer fra Cb/Eb til A(add9):

59 Emaj7 Cb/Eb Dbm7 B A(add9) Gb(sus4) Gb Break



tru - a på_ at vi_ kan_ få_ det_ te. I bøg-da

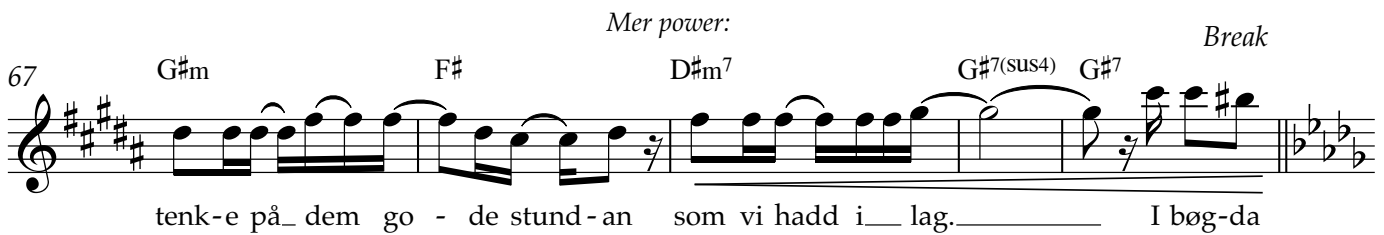
ROLIG-REF: Rolig og enkelt:

63 B E B E (F#)



p mi har æ_ ein plass_ Ja bøg-da mi e mitt pal - ass. Æ sett å

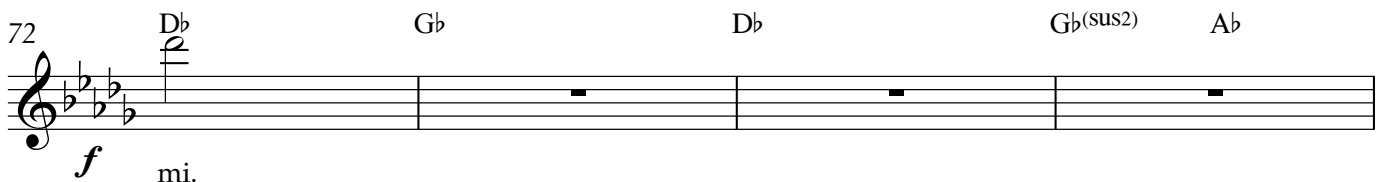
67 G#m F# D#m7 G#7(sus4) G#7 Break



tenk-e på_ dem go - de stund-an som vi hadd i_ lag. I bøg-da

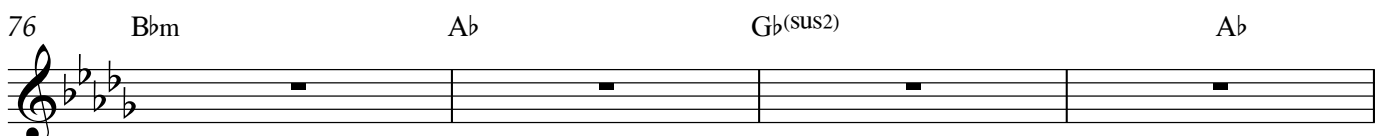
GITARSOLO:

72 Db Gb Db Gb(sus2) Ab

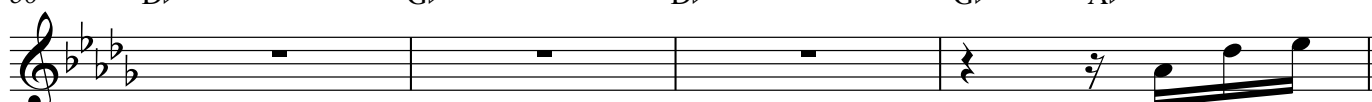


f mi.

76 Bbm Ab Gb(sus2) Ab




80 $D\flat$ $G\flat$ $D\flat$ $G\flat(\text{sus}2)$ $A\flat$



så har æ


Gitarsolo og vokal ut takt 95.

84 $B\flat m$ $A\flat$ $G\flat$ $A\flat^5$



kom - mi for å bli nu har æ

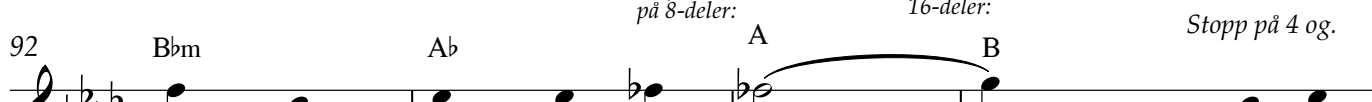
88 $B\flat m$ $A\flat$ $E\flat m$ $A\flat(\text{sus}4)$ $A\flat^5$



kom - mi for å si at her - re

92 $B\flat m$ $A\flat$ A B

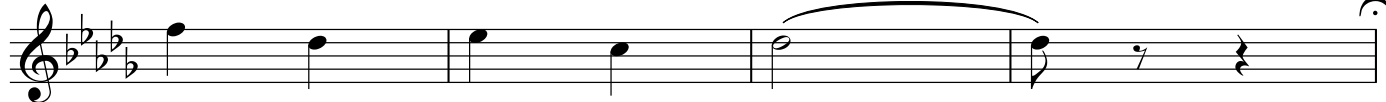
Stryk staccatto på 8-deler: *16-deler:* *Stopp på 4 og.*



her e bøg - da mi ja her - re

OUTRO: *Lys stryk, vokal og piano:*

96 $B\flat m$ $A\flat$ $G\flat(\text{sus}2)$




p her e bøg - da mi

Rubato, med fremdrift:

rit.

Tydlig tonica 1-er og gradvis crescendo:

100 $A\text{maj}7$ E $C\flat/E\flat$ $D\flat m^7$ $B(\text{sus}4)$ $A\flat m$ $D\flat(\text{add}9)$



mf *f* her e bøg - da mi