

Innhold

Forord.....	3
Kapittel 1 Bakgrunn	5
1.1 Innledning	5
1.2 Metodiske refleksjoner	8
1.3 Bruk av <i>YouTube</i> og noen forskningsetiske betraktninger	11
1.4 Arbeidet med den biografiske skildringen.....	13
1.5 Analyse av populærmusikk og gehørtraderte musikktradisjoner.....	16
1.6 Noen ord om populærmusikkforskningens felt.....	17
1.7 Faglitteratur	19
1.8 Diskursanalyse	20
Kapittel 2 Beskrivelser	23
2.1 Livelooing	23
2.2 Livelooing i et historisk perspektiv	27
2.3 En biografisk skildring av Jarle Bernhoft.....	39
Kapittel 3 Analyse	53
3.1 One-man-band.....	54
3.2 Verktøykassen	57
3.3 Analyse av «Cmon Talk»	59
3.4 Kontroll, nærhet og avstand	62
3.5 Form.....	67
3.6 Repetisjon og variasjon	69
3.7 Hva vil det si å være live?.....	73
Kapittel 4 Avslutning	81
4.1 En reise i det virtuelle – avsluttende betraktninger	81
4.2 Litteraturliste og kildemateriale	83
4.3 Anmerkninger til referering fra kommentarfeltet på <i>YouTube</i>	95

Førord

Det å skrive en masteroppgave i musikkvitenskap har vært lærerikt, spennende og samtidig utfordrende. Et langt selvstendig arbeid er over, og på den «strabasiøse» veien mot målet har det vært både artig og krevende. Jeg er takknemlig for å ha fått muligheten til å fordype meg i et fagfelt jeg brenner for, og en tematikk som både fascinerer og engasjerer meg.

Først og fremst, en stor takk til min veileder, professor Kjell Oversand. Du har holdt meg skjerpet, og din veiledningen har gitt meg motivasjon, bidratt til interessante faglige perspektiv og gitt meg tro på prosjektet mitt. Dette har sammen med innsiktsfulle tilbakemeldinger, gjort at jeg har trivdes og vokst som forskerspire. En stor takk også, for interessante emner og forelesninger gjennom årene på universitetet, og for alle samtalene vi har hatt.

Jeg vil også rette en takk til Institutt for musikk og fagmiljøet på musikkvitenskap, og selvfølgelig til mine medstudenter og medmusikanter. En særlig takk til Kim Olve Breistrand, Lars Erik Brustad Melhus og Bernt Isak Wærstad for tallrike, interessante og givende samtaler, innspill, musikkopplevelser og diskusjoner. En takk også til musikkteknologimiljøet, og da spesielt professorene Carl Haakon Waadeland og Øyvind Brandtsegg, og førsteamanuensisene Tone Åse og Trond Engum. Jostein Ansnes, skal også ha en takk for fine innspill på e-post i slutfasen av arbeidet.

Takk til mine foreldre som har lagt godt til rette praktisk, med både lån av datautstyr, printer, og til og med kontorfasiliteter i deler av arbeidsprosessen. Ikke minst, takk til min kjære Ellen, for støtte og tålmodighet med en til tider fraværende og opptatt, til andre tider både engstelig og høyttenkende forsker og masterstudent, og for hjelp til korrekturlesning.

Og sist, til Eiler, nå skal pappa sitte litt mindre foran dataskjermen fremover, så vi får mer tid til å leke!

Thomas Andersen, Trondheim, mai 2016.

1 Kapittel 1 Bakgrunn

1.1 Innledning

All Bernhoft, an unassuming thirtysomething with a post-punk haircut and thick black Costello-specs (TM), had on his side was an acoustic guitar, a range of pedals by his feet and a strong, soulful voice. But what he did with those few tools was quite extraordinary. Using them, and via a process of instant recording, looping and layering, he was able to create the sound of a full band – including all the instrumental parts plus backing singers on rich harmonies– and it was all just him. And it was a good band.¹

Helt siden jeg begynte på universitetet har jeg hatt et ønske om å løfte frem teknologiske aspekter i en eventuell masteroppgave. Dette kan selvfølgelig sees i sammenheng med min bakgrunn fra musikkteknologi,² men interessen for teknologi går så langt tilbake som jeg kan huske. Foruten det kulturhistoriske aspektet av teknologi, har det, mer enn teknologien i seg selv, vært hva man kan bruke den til og hva den gjør med oss, som har dannet utgangspunktet for min forundring og interesse.

«Music technology has been a neglected area in the past [...]», skriver Derek B. Scott i innledningen til boka *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*³.

Musikkteknologien har med tiden fått en større plass i musikologien og populærmusikkforskningen, men den første store studien⁴ ble ikke publisert før i 1997.⁵ Forskningsfeltet har et vell av interessante utfordringer å ta tak i og mye spennende tematikk å fordype seg i.

Sitatet jeg innledet dette kapitlet med, er hentet fra den britiske avisen *The Guardian*. Den norske artisten Jarle Bernhoft ble her presentert som ukens artist, under musikkspalten «New band of the week», 14. mai, uke 20, i 2012. Omtalen beskriver teknologien og fenomenet *live looping*, som sammen med mer «tradisjonell» teknologi, blant annet gitar og vokalteknikk, får Bernhoft til å låte som et helt band.⁶ Dette er en av mange artikler som forteller noe om fasinasjonen over *live looping* som fenomen og Bernhofts bruk av teknikken.

¹ «New band of the week», *The Guardian*

² Jeg fullførte en bachelorgrad i musikkteknologi på NTNU, før jeg begynte på Musikkvitenskap.

³ Scott 2009, s. 5

⁴ Scott regner Paul Théberges bok *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*, som den første store studien på feltet (Scott 2009, s. 6).

⁵ Det har selvfølgelig skjedd veldig mye på dette forskningsområdet siden 1997, men dette kommer jeg nærmere tilbake til senere i dette innledende kapitlet, under anvendt faglitteratur.

⁶ «New band of the week», *The Guardian*

Sound Online Magazine skrev i 2011, i forbindelse med denne YouTube-videoen⁷ av låten «Cmon Talk», følgende:

Starting a few years ago, it seems a plethora of YouTube-ers and musicians alike began displaying their chops as one-man (or woman) bands in a single take with a trusty loop pedal in hand to add layers and harmony [...]. This bluesy performance by Norwegian Jarle Bernhoft, however, sets itself apart from the smoke and mirrors of the well-worn gimmick.⁸

Et raskt søk på YouTube gir omtrent 243 000 treff på søkeordet «live looping».⁹ «Overfloden» av utøvere som tar i bruk livelooping og størrelsen på fenomenet gir mange mulige innfallsvinkler til en oppgave som denne. Her kan jeg også nevne at det finnes egne nettfora¹⁰ og festivaler¹¹ knyttet til livelooping.¹²

Da valget for tema for denne oppgaven falt på livelooping, følte det naturlig for meg å ta utgangspunkt i Jarle Bernhoft, Norges kanskje største eksponent for fenomenet. Noe av bakgrunnen for at jeg skriver «største eksponentene» er at mediedekningen av Jarle Bernhoft har vært relativt omfattende, kanskje særlig etter at han hadde sitt «gjennombrudd» i 2011, og at han stadig vekker blir omtalt i sammenheng med eller som en referanse for livelooping fra ulike hold.¹³ Dette er også en fin måte å få løftet frem det musikkteknologiske aspektet i mitt arbeid. Bak dette ligger også ønsket om å muliggjøre og legge til rette for videre forskning og arbeid innenfor feltet. Jeg skal i denne oppgaven se på noen eksempler på hvordan teknologi påvirker musikk, og mer spesifikt livelooping som fenomen. Her vil jeg ta utgangspunkt i artisten Bernhofts fremføringspraksis, med fokus på hans solokarriere og bruk av livelooping.

⁷ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk»

⁸ «Omtale av 'Cmon Talk'», *Sound Online Magazine*

⁹ «Antall treff på YouTube, 'live looping'»

¹⁰ For eksempel *Harmony Central*, *Looper's Delight* og *livelooing.org*.

¹¹ For eksempel *Y2K International Live Looping Festival*.

¹² Det har også vært avholdt konkurranser med livelooping som utgangspunkt, som for eksempel «Boss Loop Station World Championship», knyttet til utstyrsprodusenten Boss sine produkter for looping («Boss Loop Station World Championship»).

¹³ Uttalelser som «[...] 'alle' vil være Jarle Bernhoft i år.» (*NRK*, 20.12.11), og «Han [Bernhoft] er vel kanskje den artisten i verden som utnytter den nye teknologien best.» (*NRK*, 10.02.11) er eksempler på dette. Bernhoft blir ofte nevnt i sammenheng med andre utøvere og deres bruk av livelooping-teknologi, her i en omtale av soloprojektet til Kristoffer Lo fra 2013: «Og musikken? Jo, buldrende tuba gjennom mange pedaler som til slutt endte opp i en loopstation lik den Jarle Bernhoft bruker» (*Østlandets blad*, 30.01.13). Da «musikkavdelingen» ved Deichmanske bibliotek presenterte historien om looping på sin musikkblogg i 2012, innledet de med beskrivelser av Bernhoft og skriver blant annet, «Loop-pedalen var ukjent for 'mannen i gata' inntil Bernhoft slapp løs sin loop-baserte trolldom på folket» («Deichmanske musikkblogg»). Livelooping ble også parodierte i tiden etter gjennombruddet, da av *TV2* sitt humorprogram, *Torsdag kveld fra Nydalen*, gjennom den fiktive karakteren «Bernhard Bernhoft», som liksom skulle være broren til Jarle Bernhoft («Torsdag Kveld fra Nydalen – (Bernhard Bernhoft)»).

«The new technologies have transformed the way music is created and heard, composed and performed, produced and distributed.», skriver Andrew Hugill i kapittelet «New technologies, new musicians» fra boka *The Digital Musician*.¹⁴ Hugill forteller oss med dette noe om hvor gjennomgripende og vidtspennende, moderne musikkteknologi kan være. Hva dette «nye» består i, er i seg selv et interessant spørsmål. Modernitetens diskurser og begrepet «ny teknologi» er utfordrende og kunne vært gjenstand for en hel avhandling i seg selv. Det er verdt å huske på at såkalt ny teknologi er en relativ formulering, som Timothy Taylor skriver i boka *Strange Sounds – Music, Technology and Culture*, «[...] kerosene lamps were once considered cutting-edge technology.»¹⁵ Livelooing er en praksis som går helt tilbake til slutten av 1950 og starten på 1960-tallet, men fenomenet blir likevel ofte koblet til konsepter som «ny», «moderne» og «cutting-edge». Taylor gir et oppklarende perspektiv på dette i *Strange Sounds*: «[...] any new technology is never wholly new, even though it is usually accompanied by a discourse trumpeting its novelty and innovativeness.»¹⁶

I dette første kapittelet av oppgaven skal jeg ta for meg utfordringer i forhold til forskningsmaterialet, samt metodiske og analytiske spørsmål og refleksjoner knyttet til denne oppgaven. Det er også satt av litt plass til å si noe om utvalget og anvendelsen av faglitteratur og kilder. Underveis i dette kapittelet vil jeg også gjøre noen avgrensninger i forhold til oppgaven.

Kapittel 2 innledes med en redegjørelse av begrepet og fenomenet livelooping. Deretter vil jeg se på og diskutere livelooping i et historisk perspektiv. Her kommer jeg inn på sider av den historiske utviklingen, noen musikkhistoriske milepæler og ulike teknologiske forutsetninger, fra 1930-tallet og frem til i dag. Kapittelet avsluttes med en kortere biografisk skildring og oversikt over den musikalske karrieren til Jarle Bernhoft. Dette har som mål å gi et relevant innblikk i Bernhofts liv, utvikling og praksis i populærmusikkfeltet, og da med et særlig fokus på hans solokarriere og på livelooping. Dette gir samtidig muligheten til å komme tettere på forskningsmaterialet i analysen.

¹⁴ Hugill 2008, s. 1

¹⁵ Taylor 2001, s. 7

¹⁶ loc. cit.

I kapittel 3, analysedelen av oppgaven, kommer jeg til å vise og drøfte begrepet og fenomenet live looping og Bernhofts fremføringspraksis. Her vil også et utvalg andre aktuelle begreper og fenomener tas opp og drøftes. Underveis vil jeg gjøre bruk av relevant litteratur, fagbøker og artikler. Ved å analysere en av Bernhofts solofremføringer og låter, gjennom en YouTube-video, ønsker jeg å få et mer dyptgående perspektiv, som kan nyttiggjøres videre i kapittelet. Denne analysen vil fungere som et utgangspunkt for videre drøfting av fremføringspraksisen og teknikken live looping, og begreper som eksempelvis «live» og «repetisjon». I tillegg vil jeg også kontekstualisere praksisen til Bernhoft, i forhold til historiske forutsetninger og live loopingens historie, med bakgrunn i kapittel 2. Kommentarfeltet fra den samme YouTube-videoen vil også bli brukt i kapittel 3. Jeg vil trekke inn ytringer og stemmer fra andre «tilskuere», og bruke dem i det analytiske arbeidet og drøftingene. Kommentarene vil også gi et lite innblikk i ulike utvalgte reaksjoner, resepsjoner og oppfatninger av blant annet live looping og Bernhoft som artist, hans musikk og praksis. Slik utgjør dette til slutt en sammensatt, mangesidig og kompleks analyse, akkurat slik som materialet krever.

I analysene vil jeg blant annet belyse følgende spørsmål:

- Med utgangspunkt i Bernhofts fremføringspraksis, hvordan påvirker teknologi og live looping musikk?
- Hva vil det si å være «live», og hvordan kan man forstå begrepet live i sammenheng med live looping?

I avslutningen, kapittel 4, vil jeg komme med noen avsluttende betraktninger. Jeg vil også skissere noen muligheter for videre forskning.

1.2 Metodiske refleksjoner

Internett har vært viktig som kilde til forskningsmaterialet, for analysene og drøftingene i denne oppgaven, sammen med mer «tradisjonelle» former for kilder; faglitteratur, artikler og bøker. Bruken av internett er en dagligdags affære for veldig mange, i hvert fall her i Norge. Ofte er den såkalte nettsurfingen knyttet til fritid og avkobling, men

«nettet» brukes også til arbeid og ulike former for profesjonell virksomhet. Derfor er det ekstra viktig at man er sin rolle bevisst når man tar i bruk internett i arbeidet med en oppgave som denne. Som forsker må man ha et annet fokus enn det man kanskje har til daglig, et kritisk blikk på både egen og andres bruk av verdensvevens mange muligheter, og ikke minst en kritisk og granskende tilnærming til den nærmest ubegrensede mengden potensielle forskningsdata og -kilder som ligger, mer eller mindre, åpent og tilgjengelig for en. Som veldig mange andre på min alder er jeg tilstede på for eksempel Facebook, og bruker jevnlig YouTube på ulikt vis i min hverdag, og derfor blir behovet for å tre ut av denne «hverdagen» og inn i en forskerrolle desto viktigere.

Det å kombinere materiale fra ulike steder på «nettet»; intervjuer fra aviser og radio, artikler fra nettaviser og blader, informasjon fra ulike nettfora og nettsamfunn, YouTube-videoer og tilhørende kommentarfelt, og fjernsynsprogrammer i form av nett-TV, er utfordrende og stiller visse krav til valg av metode. I en slik sammenheng gir en etnomusikologisk innfallsvinkel, med bruk av virtuelt feltarbeid, muligheten til å samle og å forstå et sammensatt og perspektivrikt materiale.

Fremstillinger av feltarbeidet i sin klassiske antropologiske form, viser et bilde av forskeren som en som reiser ut i felten, drar til «fjerne strøk» for å studere og observere en «fremmed» kultur.¹⁷ Her utføres gjerne forskningsarbeidet gjennom deltakende observasjon, på jakt etter *the native's point of view*, altså hvordan de som studeres, forstår og tolker verden.¹⁸ Men med tiden har etnografien¹⁹ og feltarbeidet som metode fått et mye videre innhold. Feltarbeidet som metode har utviklet seg parallelt med nye retninger innen vitenskapsteori og nye teoretiske synsmåter, og i kontakt med ulike fagfelt og andre metoder. Den etnografiske metode er i dag en åpen og fleksibel forskningsprosess, med ulike retninger. Man kan sågar snakke om mange ulike slags etnografier. Den refleksive vendingen²⁰ fra midten av 1980-tallet var sammen med økt

¹⁷ Sørensen mfl. 2008, s. 117

¹⁸ loc. cit.

¹⁹ Studiet av menneskers levesett, blant annet kultur- og samfunnsformer. (Sommerfeldt 2015)

²⁰ Fra midten av 1980-tallet ble antropologien påvirket av poststrukturalismens strømninger og postmodernismens ideer, omtalt som den *refleksive vendingen*, som bidro til en kritisk lesning og relativisering av den etnografiske forskningen som «tekst». Man var kritisk til ideen om en objektiv «lesning» av kultur, og så samtidig også en potensiell kilde til maktmisbruk iboende i kampen om definisjonsmakt, om ordene som beskriver verden og i ideen om en «riktig» fremstilling av noe (Sørensen mfl. 2008, s. 119-120).

refleksjon rundt og bruk av etnografiske metoder, med på å bidra til dette.²¹ I denne sammenhengen er det også grunn til å nevne dekonstruksjonen som filosofisk retning og metode. Den franske filosofen Jacques Derrida er kjent som opphavsmann til den dekonstruktivistiske retningen i litteraturvitenskap og filosofi, hvor fokuset i «lesningen» flyttes fra verket til teksten, fra forfatteren til leseren og en det skjer en forskyving fra det objektive til det subjektive.²² Her er Roland Barthes sitt essay «Forfatterens død» naturlig å nevne.²³

I tillegg har utviklingen av kommunikasjons- og medieteknologi, og i hvordan informasjon spres, bidratt til å endre vår forståelse av både teori og praksis innen feltarbeid.²⁴ Feltarbeid kan i dag like gjerne utføres i virtuelle felt. Internett har i løpet av de siste 15 årene stilt etnografer overfor nye valgmuligheter, og i dag er det helt vanlig å drive med såkalt cyberetnografi eller virtuell etnografi.²⁵ Boka *Shadows in the Field: New Perspectives on Fieldwork in Ethnomusicology* (2008) gir oss aktuelle perspektiver på etnografi og feltarbeid i denne sammenhengen. «Virtuell» presenteres her, i en etnografisk kontekst, som den teknologiske medieringen av menneskelig interaksjon; for eksempel telefonsamtaler, kommentarfeltpraksis eller e-postkorrespondanse. Samtidig betegner det virtuelle også teknologisk kommuniserte og konstituerte realiteter; som eksempelvis YouTube-videoer, sosiale medier eller internettet i seg selv.²⁶ Det er også verdt å merke seg at mange av dagens teknologier går over i hverandre, eller er i kontakt på ulikt vis. I dag har eksempelvis mange muligheten til å se på TV på internett, eller de kan «gå» på internett på TV-en.

Som musikkviter kan jeg i dag ta plass foran en datamaskin og reise ut i den virtuelle felten på jakt etter interessant og relevant materiale i den enorme mengden av både musikalisk «tekst» og kontekst. Internett og YouTube har spilt en viktig rolle i Bernhofts karriere, og Bernhoft bruker sosiale medier aktivt. Han opprettet sin egen YouTube-kanal i juli 2008.²⁷ I februar 2011 lastet han opp videoklippet «Cmon Talk».²⁸ Videoen

²¹ Sørensen mfl. 2008, s. 117-123

²² «Dekonstruksjon», *Store norske leksikon*

²³ Barthes 1968

²⁴ Barz og Cooley (red.) 2008, s. 90

²⁵ Sørensen mfl. 2008, s. 123

²⁶ Barz og Cooley (red.) 2008, s. 90

²⁷ «Bernhoft på YouTube»

²⁸ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk»

var den andre av tre liveinnspillinger av «Cmon Talk», gjort i forbindelse med promoteringen av albumet *Solidarity Breaks*.²⁹ I tiden etter klippet ble lagt ut på nett ble Bernhoft omtalt som både YouTube-fenomen³⁰ og «YouTube sensation».³¹

I *Shadows in the Field: New Perspectives on Fieldwork in Ethnomusicology*, står det at: «Fieldwork should happen where music happens.»³² Dette tolker jeg som en oppfordring til å legge ut i den virtuelle felten. Samtidig minner boka oss på at den virtuelle felten ikke er ett enkelt sted, men en metafor³³ kjennetegnet av utvikling og endring: «As the apparatuses of musicmaking change, we must continuously re-imagine the 'field', and redefine how we work there».³⁴ Når «apparaturen»; mekanismene og teknologien bak musikken er i endring, er Timothy Taylors presisering av hvor sammensatt teknologibegrepet er, både interessant og viktig å ta med seg i det virtuelle feltarbeidet. Han skriver i boka *Strange Sounds*, «[...] technology – is not simply an artifact or a collections of artifacts; it is, rather, always bound up in a social system, a 'seamless web', as is often described.»³⁵

Videre påvirker den teknologisk medieringen av menneskelig interaksjon, og internettets oppbygning og virtuelle egenart, vår opplevelse og oppfatning av tid og sted. Materialet eller ytringene man opplever i nuet på en datamaskin, vil ofte være lagret, fremfor å bli «levende» eller direkte overført til skjermen. Dette krever en bevissthet rundt tid, for eksempel for å unngå anakronismer, men det åpner også for at man kan få et gjensyn med «felten» og forskningsmaterialet når det måtte passe en – i hvert fall til en viss grad.

1.3 Bruk av YouTube og noen forskningsetiske betraktninger

Internett fungerer i mange tilfeller som en arena hvor folk kan ytre seg på ulikt vis, gjennom ulike praksiser og kanaler. Dette gir meg blant annet muligheten til å «iaktta»

²⁹ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk»

³⁰ For eksempel i Pettersen 2012

³¹ «Bernhoft performs 'C'mon Talk'»

³² Barz og Cooley (red.) 2008, s. 106

³³ «[...] the 'field' in which we work is a metaphor. There is no 'there' to which we must go.» (Timothy Rice i Barz og Cooley (red.) 2008, s. 90).

³⁴ Barz og Cooley (red.) 2008, s. 106

³⁵ Taylor 2001, s. 7

og å komme tett innpå ytringer og meningsutvekslinger, uten at nærværet av en forsker forstyrrer. I mai 2016 er det 11 år siden nettstedet YouTube ble lansert.³⁶ Tjenesten er verdens største nettsted for opplasting, visning og deling av videoklipp,³⁷ og er en av de mest besøkte stedene på internett.³⁸ Størrelsen, mangfoldet, det sosiale aspektet og brukerstyringen er blant de tingene som gjør YouTube til et interessant «sted» for forskning.³⁹

Kommentarfeltet på YouTube er åpent for alle med internettilgang, så lenge den som har publisert videoklippet åpner for dette, og i en slik setting ytrer man seg offentlig, all den tid man fritt kan følge og delta i «samtalen». Her er det likevel noen etiske spørsmål å ta tak i. Vanlig forskningsetisk praksis og fornuft tilsier at man skal og bør informere de personene man siterer. I feltarbeid på YouTube er ikke dette alltid like enkelt, og noen ganger nærmest umulig. For selv om kommentarene ligger åpent tilgjengelig, «skjuler» personene bak ytringene seg ofte bak såkalte brukernavn. Når jeg velger å benytte meg av kommentarer som en del av forskningsmaterialet til denne oppgaven kommer jeg til å anonymisere personene bak ytringene. I denne oppgaven er det uansett selve uttalelsene og kommentarene som er i fokus, både for å kunne bringe inn eksempler på ytringer som er relevante i forhold til min drøfting og analyse, og for å avdekke ulike diskursive praksiser i et kommentarfelt.

Kommentarene og uttalelsene i kommentarfeltet til «Cmon Talk»⁴⁰ kan trekkes inn i ulike diskurser og de innehar mange lag med mening. Man kan også potensielt diskutere kommentarfeltpraksisen i seg selv, for eksempel hvordan enkelte av de som ytrer seg ser ut til å «mangle» et filter, eller kanskje ikke har tatt inn over seg at kommentarene er åpent tilgjengelige, eller de skjuler seg bak «masken» et brukernavn på YouTube gir dem. Det er mange interessante diskusjoner, og både motsetninger og fellesskap kommer til uttrykk. Man ser også digresjoner eller kommentarer som ikke har noe med selve videoklippet å gjøre. I møtet med sosiale medier og kommentarfelt åpner det seg et

³⁶ «Om YouTube», *YouTube*

³⁷ En interessant utvikling som forteller noe om interessen og størrelsen på fenomenet YouTube i Norge er prisutdelingen *Gullsnutten*. Den ble avholdt for første gang i 2015, og på nytt i år («Gullsnutten 2016»).

³⁸ «YouTube», *Wikipedia*

³⁹ Et nettbasert fellesskap som *YouTube* åpner selvsagt i stor grad for å kunne dele kunnskap og informasjon, noe som er interessant i seg selv, men denne oppgaven vil ikke gå nærmere inn på for eksempel begrepet «kollektiv visdom», selv om dette også kunne ha vært en innfallsvinkel til oppgaven.

⁴⁰ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk» [Kommentarfelt]

stort rom for musikk sosiologiske perspektiv og betraktninger. Mitt fokus i denne oppgaven vil derimot være på kommentarer som har relevans for fenomenet livelooping. Kommentarene leses, forstås og diskuteres med bakgrunn i mitt fokus og min fortolkning, og blir kontekstualisert inn i denne oppgaven. Utover dette, finnes det selvfølgelig mange måter å tolke disse ytringene på. Hver enkelt leser vil tolke og forstå dem ut i fra sin egen bakgrunn og sitt fokus.

1.4 Arbeidet med den biografiske skildringen

«Det finnes ingen tekster som er uproblematiske speilbilder av en objektiv virkelighet»,⁴¹ skriver Marianne Egeland i boka *Hvem bestemmer over livet? – Biografien som historisk og litterær genre* (2000). Boka er en viktig «stemme» i den norske biografidiskursen og for biografien i en akademisk kontekst. Jeg vil i dette delkapittelet gi et kort overblikk over noen av den biografiske skrivingens utfordringer, med tanke på denne oppgaven, og hvor jeg først og fremst henter teoretisk støtte fra Egelands bok.

Når jeg i denne oppgaven ønsker å skildre deler av Jarle Bernhofts livshistorie, karriere og musikkpraksis er det naturlig å bevege seg inn på biografens område. Et viktig poeng er at biografier er konstruerte fortellinger, livet til den biograferte blir (gjen)-fortalt, og kan ikke leses løsrevet fra forfattersubjektet, altså biografen. En biografi er ikke ene og alene *om* noen, den er også *av* noen. «[...] organiseringen av et biografisk stoff impliserer automatisk en tolkning av det samme.»⁴² Men denne «biografen» låner også et materiale fra andre, som på nytt fortolkes og settes sammen til en fortelling. Enten det er snakk om en vitenskapelig, populær eller skjønnlitterær form, er biografien basert på et materiale; et kildegrunnlag, selv om dette ikke alltid er like åpenbart. De ulike kategoriene nevnt overfor, gir ulik grad av kildenærhet, med førstnevnte som den presumtivt mest troverdige. De fleste norske biografier plasserer seg historisk sett derimot i den populære, ikke-vitenskapelige sjangeren, og er ofte fulle av antagelser, ufunderte slutninger og manglende kildehenvisninger. Samtidig kan ulike sjangre vise ulike sider av et materiale, og slik sett oppleves utfyllende.⁴³

⁴¹ Egeland 2000, s. 73

⁴² *ibid.*, s. 13

⁴³ *ibid.*, s. 88-89

I møtet med et biografisk materiale er det en viss fare for å være ukritisk. For hvor nært kommer man egentlig en person? Hva er sannheten? Hva er fakta og hva er fiksjon? Biografien har en rekke utfordrende og til dels problematiske sider. Den selvbiografiske siden av for eksempel blogger, hjemmesider og sosiale medier utfordrer ideen om en «sann» fremstilling av et liv og praksis. Det kan for eksempel være problematisk å utelate deler av historien eller enkelte detaljer, som kanskje ikke samsvarer med det bildet man ønsker å vise. utfordringer og spørsmål knyttet til forholdet mellom fiksjon og fakta har alltid vært en del av biografiskrivningens diskurs.⁴⁴ Biografier generelt og selvbiografier spesielt, utfordrer menneskets ønske om og behov for tillit; det å kunne stole på det folk sier. Et fravær av materiale av selvbiografisk art ville derimot gitt et informasjonsvakuum, også med tanke på arbeidet med denne oppgaven.⁴⁵ Dette paradokset; at man potensielt svekker tilliten til skildringen ved bruk av selvbiografisk materiale, stiller selvfølgelig også krav om et kritisk forskerblikk.

Underveis i lesningen av denne oppgaven kan det være lurt å ha i bakhodet at Bernhoft er med på å bygge opp og konstruere seg selv som artist, gjennom blant annet intervjuer, presseskriv og møter med pressen og publikum. Et eksempel på dette er biografien på hjemmesiden til Bernhoft,⁴⁶ hvor Bernhofts rocke- eller bandfortid ikke er nevnt med et ord. Her er det fullt fokus på å fortelle historien om: «The Norwegian retro-soul musician, and stunning solo performer, Bernhoft [...]».⁴⁷ Utelatelsen av deler av historien og karrieren er påfallende, men naturlig, kanskje spesielt med tanke på den «selvbiografiske» artistprofilens tette koblinger til markedsføring, profilering og strategier.

En annen utfordring, i forhold til tilgjengelighet, pålitelighet og stabilitet når det kommer til informasjonskilder og materiale hentet fra internett, er hvordan nettsider kan oppdateres og forandres. Internett er ikke kun et arkivskap, men også et «levende» sted, hvor informasjonen og materialet kan skifte blant annet innhold, fokus og form. En interessant utvikling i denne sammenhengen er Bernhofts «oppdatering» av hjemmesiden sin, i slutten av april 2016. Fokuset er ikke lenger på Bernhoft som «solo

⁴⁴ Egeland 2000, s. 13, 22, 89, 94-96

⁴⁵ *ibid.*, s. 299

⁴⁶ «Biography» [Gammel], Bernhofts hjemmeside

⁴⁷ *loc. cit.*

performer», men som «vocal phenomenon and multi-instrumentalist».⁴⁸ Hele «biografien» er skrevet på nytt, med fokus på den kommende utgivelsen *Stop/shutup/Shout it out*.⁴⁹ Den nye artistomtalen fremstår også som en selektiv og «selvbiografisk» konstruksjonen, slik Bernhoft vil bli oppfattet og sett.

Materialet jeg benytter meg av i den biografiske skildringen i denne oppgaven, er selvfølgelig også preget av de som har møtt og intervjuet Bernhoft. I en slik intervjusituasjon er det også et spørsmål om hvordan man forholder seg til artistens «strategier».

Hvordan har jeg så gått frem for å kunne fortelle en historie om Bernhofts liv og karriere? Det er ikke denne oppgavens siktemål å skrive en utførlig biografi om Bernhoft. Egeland skriver at: «Biografien er [...] en grunnleggende pragmatisk genre full av kompromisser – ellers ville ingen livsløp kunne fremstilles i bokform».⁵⁰ Omfanget av en masteroppgave gir heller ikke rom for å gå i dybden på mennesket Bernhoft. Det finnes ingen lengre biografi om Bernhoft per dags dato. Det som finnes av biografisk materiale på det nåværende tidspunkt er for det meste relativt fragmentert og kortfattet. I arbeidet med denne oppgaven har jeg likevel ikke valgt å gjøre et lengre intervju med Bernhoft selv, men i stedet latt ham komme til orde gjennom bruk av en samling ulike kilder. Dette er selvsagt utfordrende med tanke på at jeg henter ut materiale og direkte sitater fra intervjuer gjort på et gitt tidspunkt, med et spesielt fokus og i en gitt kontekst. På denne måten har jeg kunnet følge Bernhoft gjennom karrieren, gjennom tidfestede utsagn og relevant bakgrunnsinformasjon. Den biografiske skildringen i kapittel 2 kommer først og fremst til live gjennom bruk av noen utvalgte avisartikler på nett, et radiointervju med *NRK P2*, et intervju i bladet *Instrumental* og noen nettleksika.⁵¹

⁴⁸ «Biography, april 2016», Bernhofts hjemmeside

⁴⁹ EP som blir lansert 6. Mai 2016. («Biography, april 2016», Bernhofts hjemmeside)

⁵⁰ Egeland 2000, s. 14

⁵¹ Her vil jeg trekke frem Andreas Faye-Schjølles artikkel «Stor stemme og travle føtter», i bladet *Instrumental* (2011). Hilde Unosens artikkel «Soulsikker» fra *Dagsavisen* 3. mai 2014. Samt *NRK P2* sitt portrett av Bernhoft, i 2014, i *Radiodokumentaren: Popstjernepappa. Portrett av Jarle Bernhoft*, som viktige i arbeidet med den biografiske skildringen. Det er også verdt å nevne *Rockipedia, Norsk pop- og rockleksikon* og *Store norske leksikon*.

Det biografiske arbeidet har som mål å gi noen beskrivelser og perspektiver på Bernhofts bakgrunn, forutsetninger, fremføringspraksis og karriere. Fokuset mitt er på solokarrieren, og Bernhofts bruk av live looping. En viktig grunn for å gå inn i dette biografiske kildematerialet er å kunne identifisere noen mulige årsaker til at Bernhoft begynte å ta i bruk nyere musikkteknologi og teknikker knyttet til live looping. Den biografiske skildringen skaper også forutsetninger for en reflektert og inngående analyse.

1.5 Analyse av populærmusikk og gehørtraderte musikktradisjoner

Forskning på populærmusikk tar som regel utgangspunkt i det gehørtraderte, det vil si musikktradisjoner som er muntlig overleverte. Når det ikke finnes en skriftlig (re)presentasjon av musikken; for eksempel i form av noter eller partitur, må forskeren konstruere en selv.⁵² Tor Dybo skriver at «[...] kunnskapsmålet må styre formen for analyse – eller at metoden for representasjon avgjør hvilken form for analyse som er mulig, hvilke kunnskaper som kan oppnås og hvilke aspekter av musikken som blir belyst.»⁵³ Det er mitt fokus og min avgrensning som har ledet meg i det metodiske arbeidet og i måten jeg har valgt å (re)presentere musikken i analysedelen. Analysen av låten «Cmon Talk»⁵⁴ i kapittelet 3 tar utgangspunkt i en solofremføring med bruk av live looping, i form av en YouTube-video. Det finnes mange versjoner av låten «Cmon Talk», og i tillegg til studioversjonen fra plata *Solidarity Breaks*⁵⁵, har Bernhoft gjort versjoner med blant andre KORR, Kringkastingsorkesteret.⁵⁶ Jeg kommer ikke til å gjøre noen komparativ analyse med utgangspunkt i forskjellige versjoner av låten. Fokuset mitt avgrenser seg til solofremførings- og live looping-praksisen, noe den versjonen jeg har valgt å ta utgangspunkt i, er godt egnet til. Den har i tillegg vært viktig for karrieren til Bernhoft, noe jeg også kommer til å ta opp i kapittel 2. Temaet og materialet gir et vell av muligheter, og kan potensielt tas i mange ulike retninger. Derfor vil det bli viktig å ikke gripe over for mye. En oppgave som denne krever et utvalg og en avgrensning, ikke minst når det kommer til analysedelen.

⁵² Dybo 2013, s. 9

⁵³ loc. cit.

⁵⁴ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk»

⁵⁵ Bernhoft 2010

⁵⁶ Bernhoft, Jarle «Spellemannsprisen 2011 [...]»

For å konstruere og strukturere en oversiktlig analyse har jeg brukt tidslinja i videoavspilleren til å orientere en skriftlig gjennomgang av låten, med observasjoner og bemerkninger. Slik sett er det også relativt enkelt å gå analysen min etter i sømmene, ved å selv ta i bruk avspilleren. Tidspunkt og tidsrom er organisert vertikalt i en kolonne til venstre, mens tilhørende observasjoner og bemerkninger står i en kolonne til høyre. Her dreier det seg om et utvalg analytiske observasjoner og bemerkninger, ikke en ren eller fullstendig transkribering av låten, eller en dyptgående bildeanalytisk tilnærming. I stedet bygger jeg en analyse med fokus på instrumentering, live looping, musikkteknologi, samt form og oppbygging av låten. En forutsetning for å få til dette er også et utvalg deskriptive og analytiske betraktninger rundt utstyret Bernhoft bruker, men uten at jeg kommer til å gi en fullstendig teknisk gjennomgang av alt. Her er det de teknologibetraktningene, spesifikasjonene og instrumentdetaljene som er relevante for min analyse som vil trekkes frem. Musikkteknologistudiene har gitt meg en teknisk innsikt og oversikt som kommer godt med i denne sammenhengen.

Med dette fokuset på «Cmon Talk» er for eksempel ikke det faktum at låten går i e-moll det mest interessante, eller det at låten potensielt kan plasseres i et populærmusikalsk sjangerlandskap i retning av soul og r&b, som utgjør fokus. Det er fremføringspraksisen og live looping som skal under lupen. Derfor gjør jeg heller ikke en detaljert transkripsjon av låten, men nøyer meg i stedet med å inkludere enkelte musikkteoretiske betraktninger, som for eksempel besifring, for at man lettere skal kunne orientere seg i de ulike lagene av musikken, oppbyggingen og formen.

Selv om jeg ikke går spesielt inn på bildeanalytiske perspektiver, kommer jeg til å bevege meg så vidt inn på det visuelle, for å kunne si noe om hvordan vi kan tolke bildematerialet og den visuelle «presentasjonen» av musikkteknologi, helt i starten av videoen. Ellers blir bildet brukt som en referanse for orientering av ulike bevegelser og handlinger knyttet til fremføringspraksisen.

1.6 Noen ord om populærmusikkforskningens felt

Fokuset og avgrensningene gjør at analysene mine kan plasseres i flere ulike forskningsfelt innenfor dagens populærmusikkstudier, for eksempel populærmusikk og

teknologi, musikkproduksjon og fremføring, og populærmusikk og media.⁵⁷

Forskningsfeltets ulike grener, tema og retninger kan organiseres på forskjellig vis. Tor Dybo deler for eksempel populærmusikken opp i ni ulike forskningsfelter, med utgangspunkt i Bennet, Shank og Toynbee sin antologi *The Popular Music Studies Reader* (2006).⁵⁸ Mens Derek B. Scott grupperer «populærmusikologien» i sju tematiske kapitler i boka *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology* (2009).⁵⁹ Begge tegner et bilde av en tverrfaglig og mangesidig populærmusikologi og musikkvitenskapelig forskning.

Min analyse baserer seg på såkalte liveopptak av musikk i form av YouTube-klipp, som utgjør en representasjon for musikken som klingende fenomen. Både mitt utgangspunkt som musiker med et «musikerperspektiv», og fokuset på musikken som den primære teksten; som sound og lydhendelse, gjør at tankene går til Allan F. Moore og hans bok *Rock: The primary text: Developing a Musicology of Rock* (2001).⁶⁰ Men der hvor Moore i stor grad utelater den kulturelle dimensjonen, vil det virtuelle feltarbeidet gi perspektiver på musikk i, og som, kultur.⁶¹ At jeg også til en viss grad inkluderer kulturelle perspektiver er mer i tråd med Peter Wickes kultursosiologiske analyseperspektiver eller Simon Frith og Richard Middletons kulturanalytiske tilnæringsmåter.⁶²

Flere av artiklene i *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, har vært til inspirasjon for arbeidet med denne oppgaven. Her kan jeg spesielt nevne; John Richardsons «Televised Live Performance, Looping Technology and 'Nu Folk': KT Tunstall on *Later ... with Jools Holland*⁶³ og Timothy Warners «Approaches to Analysing Recordings of Popular Music».⁶⁴ Richardsons artikkel gir blant annet «innspill» på hvordan man kan kombinere biografiske skildringer og en artists uttalelser med diskusjon rundt ulike utfordringer og sider ved live looping, media og teknologi. I «Approaches to Analysing Recordings of Popular Music», argumenterer Warner for at

⁵⁷ Dybo 2013, s. 84-85

⁵⁸ loc. cit.

⁵⁹ Scott 2009, «Contents»

⁶⁰ Dybo 2013, s. 86 og 95

⁶¹ ibid., s. 100-101 og 118

⁶² ibid., s. 98 og 100

⁶³ Scott 2009, s. 85-101

⁶⁴ ibid., s. 131-145

musikkteknologien bør ha en sentral plass i studiet av populærmusikk.⁶⁵ Han etterlyser også et større teknologifokus, og identifiserer et manglende teknologisk perspektiv, i tekster av både Philip Tagg og Allan F. Moore.⁶⁶

1.7 Faglitteratur

Det har skjedd en del i forhold til musikkteknologiens plass i musikkvitenskapen og populærmusikologien, siden Paul Théberges bok *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology* kom ut i 1997. Både lydopptak, ulike former for medierte musikkuttrykk og musikkteknologikultur har eksempelvis blitt gjenstand for musikkvitenskapens forskerblikk i de nevnte artiklene av Timothy Warner og John Richardson. I dag skjer det mye spennende på feltet, samtidig som det også gjøres en del interessant og relevant forskning i tilknyttede forskningsfelt, som for eksempel «sound studies».⁶⁷ Under vil jeg trekke frem et utvalg av litteraturen som vil være relevant og nyttig i arbeidet med denne oppgaven.

I arbeidet med begrepet og fenomenet live looping, både i forhold til kapittel 2 og 3, erfarer jeg at den akademiske skrivingen på dette feltet ikke akkurat er omfangsrik. Slik som den er tilgjengelig nå, må man kunne si at den er noe fragmentert og mangelfull. Ved å begi meg ut i denne utfordringen, er jeg derfor med på å samle og produsere ny kunnskap. Beskrivelsene i kapittel 2 vil komme til å kombinere en rekke kilder, som Hållbus Totte Mattssons artikkel «Audiovisuella loopar och kollektiv live-looping» (2015), Thom Holmes bok *Electronic and Experimental Music – Technology, Music and Culture* (2008) og Barry Cleavelands artikkel «Looping» fra magasinet *Guitar Player* (2006). Mattssons artikkel er «up to date», og vil også være verdifull i arbeidet med kapittel 3. Jeremy Wade Morris' artikkel «Delegating the live: Musicians, machines and the practice of looping» (2008) vil også være inspirerende og nyttig i arbeidet med analysedelen av oppgaven.

For å si noe om og for å kunne drøfte for eksempel teknologi, lydopptak og begrepet «live», vil jeg blant annet støtte meg til Simon Emmerson, hans bok *Living Electronic*

⁶⁵ Scott 2009, s. 131

⁶⁶ *ibid.*, 132-133

⁶⁷ Se for eksempel boka *The Sound Studies Reader 2012*, redigert av Jonathan Sterne.

Music (2007), og hans artikkel «'Live' versus 'Real-time'» (1994). Mark Katz' bok *Capturing Sound – How Technology Has Changed Music* (2010) og tidligere nevnte *Electronic and Experimental Music* (Holmes 2008) er også gode «grunnbøker» som omhandler teknologi og musikk. *The Digital Musician* (2008) av Andrew Hugill vil jeg også komme til å bruke i arbeidet med denne oppgaven. For begrepet og fenomenet «live», vil *Liveness* av Philip Auslander være nyttig og perspektivskapende.

1.8 Diskursanalyse

I møtet med faglitteratur vil innholdet aldri fremstå som et uproblematisk speilbilde av en objektiv virkelighet,⁶⁸ noe jeg også påpekte i innledningen av delkapittelet «Biografidiskursen». Troen på at vitenskapen kan kartlegge verden som den «er», gikk på mange måter tapt utover på 1980-tallet. Poststrukturalismen åpnet for et refleksivt syn på vitenskapen, og i stedet for «virkelighet» snakket man nå om såkalte virkelighetsutkast.⁶⁹ Det finnes alltid flere måter å lese og forstå noe på, ofte mange forskjellige måter. Ingen utsagn kan leses som ukodede eller uavhengig av opphavspersonens perspektiv, en gitt bakgrunn eller kontekst. Jan Grue⁷⁰ skriver at bruken av språk, «[...] aldri kan være et nøytralt medium, men innebærer at brukeren har et bestemt perspektiv på verden.»⁷¹ Denne «brukeren» kan være en avsender eller en mottaker, og slik sett kommer også forskerens, altså min bakgrunn og mitt perspektiv naturligvis også til å farge denne oppgaven, slik jeg har vært inne på tidligere. Det skjer i form av min fortolkning, mine perspektiver og min bakgrunn. «Våre livserfaringer vil også ha betydning for hva vi ser med våre forskerblikk», skriver May Britt Postholm.⁷² Jeg har prøvd å innta en fortolkende rolle gjennom hele forsknings-prosessen. Det er en konstant interaksjon mellom teori og forskningsmaterialet i en oppgave som dette.⁷³

Denne oppgaven er ikke en altomfattende studie, beskrivelse eller en fullstendig fremstilling av et hele, og det er den heldigvis heller aldri ment å være. For hva er det «hele»? Hvordan skulle man kunne ta for seg alt, særlig med tanke på omfanget og

⁶⁸ Egeland 2000, s. 73

⁶⁹ Sørensen mfl. 2008, s. 67

⁷⁰ Professor ved Universitetet i Oslo

⁷¹ Grue 2015

⁷² Postholm 2010, s. 26

⁷³ *ibid.*, s. 32

rammene for denne typen oppgave. Derfor vil jeg i stedet se på et avgrenset utvalg relevante kilder og materiale. Arbeidet krever et kritisk blikk på, og en bevissthet rundt de ulike kildene som blir brukt. Det som blir sagt og skrevet er sammensatt, i den forstand at det krever drøfting, og en bevissthet rundt hvordan og i hvilken sammenheng det blir formidlet.

For å forstå, diskutere og drøfte ulike praksiser, felt og begreper, er diskursen på området, et relevant utgangspunkt. Begrepet diskurs⁷⁴ blir ofte brukt om de vidløftige drøftelsene, samtalene og talemåtene vi finner i en gitt kontekst eller i et kulturelt felt. Dette inkluderer også tankemåter, forestillinger, begreper og formuleringer som er utbredte i, eller kan knyttes til, det aktuelle feltet.⁷⁵ For sammensatte felt, eller felt med mange mulige innfallsvinkler, kan det også inngå flere diskurser, eller man kan ane flere diskursive retninger. Man kan også snakke om diskurser som et nettverk av meninger.⁷⁶ Praksisen med å forske på diskurs og diskurser er utbredt i mange fag og retninger, og metoden kalles diskursanalyse.⁷⁷ I den kritiske diskursanalysen er det slik at en:

[...] diskurs forstås som et ideologisk eller hegemonisk brytningsfelt, hvor bestemte måter å tale og tenke om verden på forbinder seg med bestemte former for handling og bestemte aktører og institusjoner. Erkjennelsesinteressen ligger her i et forsøk på å avdekke impliserte maktrelasjoner og i å forstå hvordan mening fremsettes, imøtegår og forhandles.⁷⁸

I den kritiske diskursanalysen er ordvalg og hvordan man ordlegger seg; grammatiske former og retoriske strukturer, forbundet med et maktpotensiale. Dette kan handle om både bruk og misbruk av makt, og om definisjonsmakt. Er det slik at språkbruken kan bidra til å opprettholde eller bryte status quo? Ja, vil trolig flertallet av forskerne innen kritisk diskursanalyse si, og dermed også legitimere diskursanalyse som både et samfunnsvitenskapelig og et humanistisk prosjekt.⁷⁹

⁷⁴ Diskurs kommer fra latin *discursus* som betyr å løpe til og fra («Discourse», *Oxford Dictionary of English*). Sentral i utviklingen av begrepet står blant andre den franske filosofen Michel Foucault.

⁷⁵ Grue 2013

⁷⁶ Björk 2011, s. 26

⁷⁷ Grue 2013

⁷⁸ Sørensen mfl. 2008, 109

⁷⁹ Grue 2015

2 Kapittel 2 Beskrivelser

I utøvelsen av musikk kan man bruke ordet loop om noe man repeterer, uavhengig av hvordan repetisjonen utføres. Man kan spille noe om og om igjen og likevel snakke om at man looper et musikalsk parti. Et raskt etymologisk blikk på ordet «loop», viser oss at det kommer fra det engelske ordet for løkke eller sløyfe,⁸⁰ og at det sannsynligvis oppstod i sen Middel-engelsk, en periode i det engelske språket fra ca. 1150 til ca. 1470, men opprinnelsen er ukjent.⁸¹ Ordet danner også utgangspunktet for verbet «loope», og har et rikt meningsinnhold og flere betydninger. Men i denne oppgaven handler det å «loope» noe, om å la noe gå i sløyfe; et musikalsk uttrykk for å gjenta et avgrenset musikalsk forløp.

Vi skal her se nærmere på teknikken looping – hvor det musikalske forløpet repeteres og medieres ved bruk av tekniske; elektroniske, analoge eller digitale, hjelpemidler og verktøy. Fokuset vil dessuten først og fremst være på loopmaskiner i form av fotpedaler. Slik sett er det snakk om en loop som et lydklipp eller lydopptak av et musikalsk forløp som repeteres sømløst fra ende til ende. Men mer spesifikt skal den første delen av dette kapitlet gjøre rede for begrepet og fenomenet livelooping, hvor looping foregår i realtime, med sanntidsopptak og -avspilling, i en levende fremføringspraksis. Jeg vil også se på og diskutere livelooping i et historisk perspektiv, en del av oppgaven som avsluttes med noen betraktninger rundt livelooping i Norge de siste 10-15 årene. Til slutt gir jeg en biografisk skildring av artisten Bernhoft. Underveis vil jeg også komme med noen avklaringer i forhold til oppgaven og noen utdypninger i forhold til relaterte begrep og temaer som blant annet sampling, live electronics og spørsmålet om hvorvidt livelooping kan kalles en sjanger.

2.1 Livelooping

Innen musikkteknologi og -produksjon blir repetisjon av et musikalsk parti, en del av en låt eller musikalsk struktur, som nevnt, ofte omtalt som en loop eller som looping. Dette gjelder både som teknisk arbeidsmodell og som kunstnerisk redskap for en utøver. For å prøve ut en idé, øve eller raskt få spilt inn flere opptak kan man ta i bruk looping, for

⁸⁰ «Loop», *Engelsk-norsk ordbok*

⁸¹ «Loop», *Oxford Dictionary of English*; «Middle English», *Oxford Dictionary of English*

eksempel ved hjelp av en DAW⁸² eller en loop-pedal, og slik etablere en teknisk praksis eller arbeidsmodell. Som kunstnerisk virkemiddel kan utøvere eller komponister lage musikalske sekvenser eller looper som kan repeteres, manipuleres, spilles over eller redigeres, ved hjelp av ulike tekniske hjelpemidler.⁸³ Samtidig som looping er utbredt i lydstudio og musikkproduksjon, tar stadig flere utøvere med seg loopteknologi ut på scenen, og benytter seg av livelooping-teknikker foran et levende publikum.

Livelooping kan defineres som en levende fremføringspraksis der lydene til utøveren utvides og berikes gjennom bruken av delay og sanntidsopptak og -avspilling. Gjennom bruk av et mangfold av lyder og teknikker, samt gjerne også veksling mellom ulike instrumenter og lydkilder, kan man som utøver bygge lag på lag med lyd til det utgjør en sammensatt loop eller eventuelt flere sammensatte looper, noe som ofte resulterer i et innholdsrikt lydbilde. Dette muliggjøres gjennom bruken av ulike former for «delays», eller ofte som samplede fraser i moderne loopmaskiner. Disse er ofte konstruert på en slik måte at de kan styres og kontrolleres ved hjelp av føttene, med såkalte fotpedaler eller som effektbokser. Men det finnes også varianter med andre styringsmuligheter og kontrollflater. En slik fotpedal blir ofte bare kalt en «looper» eller på engelsk; en «phrase sampler».⁸⁴

Teknikken kan resultere i komplekse lydlandskap, rytmisk og tonalt frie musikalske forløp, atmosfæriske og utsvevende klangverdener. Men den kan også resultere i mer faste former, strukturerte og sekvensielle musikalske forløp. Fra det helt frie og improviserte til det faste, planlagte og komponerte. Når det gjelder den mer organiserte og sekvensielle bruken av livelooping, ser man ofte en fremføringspraksis som innebærer godt innøvde sceneshow, hvor teknikken gjør det mulig å bygge et relativt imponerende enmannsorkester, et såkalt one-man-band. Livelooping gir den enkelte musiker og utøver muligheten til å låte som et fullt band.⁸⁵

⁸² Digital audio workstation

⁸³ Mattsson 2015, s. 51

⁸⁴ Mattsson 2015, s. 51; «Live looping», *Wikipedia*

⁸⁵ loc. cit.

Live electronics

Begrepet og fenomenet liveness dukker også opp i sammenheng med «live electronic music» eller bare «live electronics», merkelapper som blir brukt i forbindelse med levende musikkteknologi praksis, og som favner veldig bredt. Nicolas Collins skriver i *The Cambridge Companion to Electronic Music* at det er vanlig å se det teknologiske og det organiske som motsetninger. Derfor oppfatter mange uttrykket «live electronic music» som en selvmotsigelse.⁸⁶ For på hvilken måte er teknologien levende? Hvordan kommer elektronikken til live? Håkon Kvidal, førstelektor ved Norges Musikkhøgskole beskriver live electronics som levende musikkpraksis, hvor sanntidsutøvelse av musikk inkluderer bruk av elektronikk. Det kan også være snakk om lyd som skapes og/eller bearbeides direkte, i realtime, ved hjelp av elektronikk. Som eksempler nevner han blant annet Jarle Bernhofts praksis med liveness, og Tone Åses praksis og forskning på live electronics, og hennes utforskning av teknologiens uttrykkspotensial.⁸⁷ Åse forteller i fagbladet *Forskerforum* at: «Det elektroniske åpner ikke bare for å forandre lyden, du kan organisere den på nye måter, gjennom sampling, opptak, delay – plutselig blir du et slags orkester.»⁸⁸ Praksisen med at en enkelt utøver, gjennom bruk av musikkteknologi, kan bli et helt orkester på egen hånd, et såkalt enmannsband, kommer vi tilbake til senere i oppgaven, i drøftingen av Jarle Bernhofts fremføringspraksis.

Liveness som sjanger?

Enkelte omtaler også liveness som en sjanger. Dette er en diskusjon jeg ikke skal gå noe særlig dypt inn i, men jeg vil likevel nevne et par synspunkter. Musikkviter Hållbus Totte Mattsson antyder liveness som en mulig underkategori eller «sub-sjanger» av looping, men omtaler heller liveness som en fremføringspraksis, i sin artikkel «Audiovisuella loopar och kollektiv live-looping».⁸⁹ Musiker og loopentusiast Michael Peters⁹⁰ argumenterer for at repetisjonen utviklet seg til å bli en egen stil eller musikkform, i det 20. århundre, noe som etter hans skjønn kulminerer i det han kaller «looping music». Historien hans om looping konsentrerer seg for det meste om tape-

⁸⁶ Collins 2007, s. 38

⁸⁷ Kvidal 2014; Åse 2012

⁸⁸ Åse 2016, s. 26. Førsteamanuensis og musiker Tone Åse i samtale med Bår Stenvik.

⁸⁹ Mattsson 2015, s. 51

⁹⁰ Medlem av *Looper's Delight*, et aktivt internasjonalt fellesskap av utøvere som bruker looping technology i sin musikk («Michael Peters' hjemmeside»; *Looper's Delight*).

musikken, minimalisme og ambient, og dette er også styrende for argumentasjonen hans.⁹¹

Ut i fra antallet festivaler⁹², nettsider og –fora⁹³ og emneknagger⁹⁴ – med deltakere og brukere – dedikert til live looping, kan man kanskje snakke om en live looping-kategori eller sjanger, men samtidig er bruken av live looping så forskjellig, mangfoldig og vidstrakt at jeg stiller meg undrende til de som ser for seg en generell live looping-sjanger. Hvis man tar utgangspunkt i Franco Fabbri sin artikkel «A theory of musical genres: Two applications» der han setter opp noen grunnleggende regler for hva som definerer en sjanger, er det vanskelig å se et solid grunnlag for en live looping-sjanger, selv om det finnes en del likhetstrekk, da særlig med bakgrunn i loopteknologi, verktøy og fremføringspraksiser, som igjen kan gi musikkuttrykk med noen fellestrekk.⁹⁵

Gjennom oppgaven kommer jeg til å bruke uttrykket *live looping*. Det er et etablert begrep, også på norsk, selv om man på norsk selvsagt også kunne ha brukt uttrykket «levende looping». Jeg vil likevel komme til å bruke ordene live og levende litt om hverandre, for eksempel som i live eller levende musikk, eller levende musikkpraksis og live setting.

La oss nå se kort på live looping i et historisk perspektiv. I det følgende delkapittelet skal vi se på utviklingen av live looping som konsept, teknologi og fenomen. Her vil jeg trekke frem utvalgte personer og hendelser som har hatt en betydning i denne sammenhengen, peke på noen kjennetegn på ulike former for live looping og se på en del av de musikkteknologiske forutsetningene for teknikken og fenomenet slik vi kjenner det i dag.

⁹¹ Peters 2006

⁹² Som for eksempel *Y2K International Live Looping Festival* og *Loopstock*

⁹³ Som for eksempel *Looper's Delight* og *live looping.org*

⁹⁴ Som for eksempel *Twitter*, #live looping og *Facebook*, #live looping

⁹⁵ Fabbri 2004, s. 7-14

2.2 Livelooing i et historisk perspektiv

Det å kunne repetere, kopiere og manipulere lyd, samt kjøre sekvenser med lyd i loop, har helt siden slutten av 1940-tallet vært en del av mulighetene innen lydarbeid og musikkproduksjon. Da båndopptakere ble kommersielt tilgjengelige på slutten av 1940-tallet, gikk det ikke lenge før noen fant ut at man kunne skjøte sammen et lydbånd på en slik måte at det utgjorde en lydbåndsløyfe; en loop. Slik kunne man repetere en lyd eller et musikalsk forløp, så lenge man ønsket det. Men det skulle ta en viss tid før man kunne gjøre sanntidsopptak og -avspilling, slik at looping kunne utføres live, såkalt livelooping.⁹⁶

1930 og '40-tallet. Teknologit utvikling

Utviklingen av opptaksteknologi skjøt fart utover på 1900-tallet.⁹⁷ Den første båndopptakeren som ble tilgjengelig for kommersielt salg, ble introdusert allerede i 1935, av det tyske firmaet AEG.⁹⁸ Men utbredelsen, utviklingen og bruken av båndmaskiner økte ikke noe særlig i omfang før etter Andre Verdenskrig. Før krigen hadde i stedet grammofon- og platespillerteknologien vært utgangspunktet for eksperimenter og arbeider med forhåndinnspilte lydopptak.⁹⁹ Et tidlig eksempel på dette, som ofte blir trukket frem, er Ottorino Respighis bruk av lydopptak av en nattergal under en fremføring av *Pini di Roma*, i 1924.¹⁰⁰ Paul Hindemith og Ernst Toch sine eksperimenter med platespilleren som et instrument i seg selv; *Grammophonmusik* (1929-30), er også et relevant eksempel på utviklingen. Det er også John Cage sitt stykke «Imaginary Landscape No. 1» (1939) for platespiller med lydopptak av testtoner, i tillegg til perkusjon og pianostrengelyd. Pierre Schaeffer utførte sine første arbeider med lydopptak mot slutten av 1940-tallet, ved bruk av platespilleren og plater som verktøy, før han relativt raskt gikk videre til å arbeide med lydbånd og båndspillere. Til tross for plateformatets begrensninger, skulle grammofonmusikk, eller såkalt «turntablism», utvikle seg videre og man kan trekke linjer frem til musikkuttrykk som Hip-hop, Rap og DJ-kultur.¹⁰¹

⁹⁶ Cleveland 2006, s. 89; Katz 2010, s. 47

⁹⁷ For en oversikt, se for eksempel Holmes 2008, s. 33-35.

⁹⁸ Holmes 2008, s. 40; Cox 2004, s. 400

⁹⁹ Holmes 2008, s. 75

¹⁰⁰ «Pines of Rome», *Wikipedia*

¹⁰¹ Holmes 2008, s. 43-45; Mattsson 2015, s. 53

De to verdenskrigene var med på å drive fram utviklingen av teknologi, men politiske spenninger og proteksjonisme forsinket trolig utbredelsen. Interessen for den nye tyskutviklede magnetiske lydbåndteknologien var overraskende liten utenfor Tyskland, før Andre Verdenskrig, da de Allierte fokuserte sin innsats mot å forbedre datidens wireopptaksteknologi.¹⁰² Økt tilgjengelighet og større utbredelse av båndmaskiner og båndmaskinteknologi etter Andre verdenskrig, gjorde det enklere å lage elektronisk musikk og å gjennomføre musikalske eksperimenter med lydbånd, herunder også teknikker som ekko, delay og looping. Man så en parallell utvikling i flere europeiske land på denne tiden, og fra 1950 og utover ble båndopptakere og lydbåndteknologi tilgjengelig for stadig flere komponister og teknikere. Dette hadde også sammenheng med utbredelsen og oppblomstringen av radio- og lydstudio, som for eksempel Groupe de Recherches Musicales (GRM) sitt studio i Paris, som var en del av den franske kringkastingen, Radiodiffusion-Télévision Françaises (RTF), eller Nordwestdeutscher Rundfunk (NWDR), den tyske kringkastingens studio i Köln. Studioet i Paris er forbundet med Pierre Schaeffer og «Musique Concrète», mens studioet i Köln ledet an i utviklingen av retningen Dr Werner Meyer-Eppler og Herbert Eimert ga navnet «elektronische Musik».¹⁰³

I første omgang muliggjorde oppfinnelsen og utbredelsen av magnetisk tape eller lydbånd og båndmaskinen flere ulike grunnleggende teknikker for å kunne repetere lyd. Dette er teknikker som har vært populære å ta i bruk helt siden de første eksperimentene innen lydbåndkomposisjon.¹⁰⁴

1940 og '50-tallet. Livelooing som konsept?

På 1950-tallet arbeidet innovatører, som Lester William «Les Paul» Polfuss, Karlheinz Stockhausen og flere andre, med nye metoder for å lage musikk, blant annet ved å manipulere lydbåndopptak og ved hjelp av flere sammenkoblede båndspillere. Dette ga muligheter for ulike måter å spille inn, overlagre og manipulere lyd.¹⁰⁵ Les Paul var en av de første amerikanerne som fikk tak i en båndmaskin av høy kvalitet. Han fikk sin første

¹⁰² Holmes 2008, s. 34-35

¹⁰³ *ibid.*, s. 75-78

¹⁰⁴ *ibid.*, s. 128

¹⁰⁵ Mattsson 2015, s. 53

båndspiller av Bing Crosby, i 1949, en Ampex Model 300. Modellen forut for denne, Ampex Model 200, ble lansert i oktober 1947, som den første båndspilleren i kommersiell produksjon i USA. Ganske umiddelbart gikk Les Paul i gang med å prøve og forstå teknologien, og fant ut at han ved å legge til et ekstra avspillingshode, før de eksisterende slettings-, opptaks- og avspillingshodene, kunne lage innspillinger med lag på lag med lyd ved bruk av én enkelt båndspiller. Allerede i 1949 snakket han om en anordning som muliggjorde hans karakteristiske teknikk; tallrike lag på lag med opptak av gitar, i en live setting. Anordningen ble omtalt som «The Les Paulverizer».¹⁰⁶

Selv om Paul etter hvert brukte en flerspors båndmaskin, var det ikke på denne tiden snakk om faktiske sanntidsopptak eller -avspilling, eller noen form for levende looping. Men som idé og konsept var Paul tidlig ute med en visjon om levende looping. Barry Cleveland skriver i sin artikkel «Looping» fra aprilutgaven av magasinet *Guitar Player*, i 2006, at: «Details of the 'Les Paulverizer' are sketchy, but it may have been the first multitrack tape-loop machine, even if he didn't actually 'loop' with it in real time.»¹⁰⁷

I England skjedde det også spennende ting mot slutten av 50-tallet. I starten av 1958 benyttet teknikere hos BBC's Radiophonic Workshop seg av lydbåndsløyfer i loop, for å lage lydeffekter. Den uortodokse britiske plateprodusenten Joe Meek loopet bass-linjer og andre lyder så tidlig som 1959.¹⁰⁸

60-tallet, 1963. Verdens første livelooping?

I starten av 1960-tallet ble San Francisco Tape Music Center startet opp. Det ble raskt en institusjon, et forum og en «lekegrind» for unge avantgardistiske komponister som blant andre Terry Riley, Pauline Oliveros, Ramon Sender og Steve Reich. Med utgangspunkt i båndspilleren som verktøy, laget de nyskapende musikk, med et fokus i en minimalistisk retning. En interessant hendelse med tanke på utviklingen og anvendelsen av loopteknikker, var da Ramon Sender introduserte Terry Riley for bånddekkmaskinen «Maestro Echoplex». Denne ga muligheten til å kontrollere delaytid og til å spille inn lag

¹⁰⁶ Cleveland 2009; Cleveland 2006, s. 89

¹⁰⁷ Cleveland 2006, s. 89

¹⁰⁸ loc. cit.

på lag med lyd. Riley brukte en «Maestro Echoplex» i sin første loopbaserte komposisjon «Mescaline Mix», i 1961.¹⁰⁹

Arbeidet med tapeloops ledet Riley til å ta i bruk et av de aller første oppsettene for live looping. Tape-delaysystemet; «Time Lag Accumulator», ble satt sammen av en radioingeniør,¹¹⁰ trolig innovatøren Jaques Poullin,¹¹¹ under arbeidet med musikk til teaterstykket *The Gift* i 1963.¹¹² Dette fant sted i RTFs (Radiodiffusion-Television Français) radiostudio, hvor Poullin jobbet som tekniker, sammen med Pierre Schaeffer, mellom 1958 og 1975, ved GRM (Groupe de Recherches Musicales). Under forarbeidet til et stykke musikk som skulle brukes under oppsetningen av «The Gift», skal Riley etter sigende ha beskrevet hvordan «Mescaline Mix» ble laget for Poullin, og spurte om teknikeren kunne lage noe lignende.¹¹³ Oppsettet var et enkelt tape-delaysystem; en båndloop mellom to båndspillere, som gjorde bruk av innspillingshodet i den ene båndspilleren, og avspillingshodet i den andre.¹¹⁴

I arbeidet med musikk til *The Gift* samarbeidet Riley med jazzmusikeren Chet Baker sin gruppe, og «akkumulatoren» ble benyttet på Chet Bakers trompet.¹¹⁵ Det fungerte på en slik måte at nytt materiale ble innspilt (akkumulert) på båndloopen, samtidig som tidligere innspilt materiale gradvis fadet ut.¹¹⁶ Dette oppsettet ble på et vis prototypen for dagens live looping, med muligheter for feedback og det å legge lag på lag med lyd; overdubbinger.¹¹⁷ Denne enkle, men likevel uttrykksfulle teknikken er fremdeles populær hos mange artister, selv om det i dag generelt tas i bruk digitale delaysystemer fremfor analoge systemer med lydbånd. I dag er det også mer vanlig å se denne type looping som et av flere virkemidler en musiker anvender.¹¹⁸

Om Riley, med hjelp av Poullin, virkelig var først ute med å lage et oppsett og system for live looping er likevel svært usikkert, selv om han av enkelte omtales som «father of

¹⁰⁹ Mattsson 2015, s. 53

¹¹⁰ Holmes 2008, s. 132

¹¹¹ Mattsson 2015, s. 54

¹¹² Potter mfl. 2013, s. 163

¹¹³ Holmes 2008, s. 132

¹¹⁴ Mattsson 2015, s. 53-54

¹¹⁵ Holmes 2008, s. 132; Prendergast 2003, s. 101

¹¹⁶ Holmes 2008, s. 132

¹¹⁷ Mattsson 2015, s. 54

¹¹⁸ Cleveland 2006, s. 90

livelooing».¹¹⁹ Et liknende oppsett ble brukt av Mauricio Kagel i verket «Transición II» for piano, perkusjon og to båndspillere, i 1958-59. Det samme kan sies om de tidlige oppsettene til Vladimir Ussachevsky, Pauline Oliveros og Ramon Sender. Utover på 60-tallet kom det stadig nye løsninger og varianter av slike oppsett.¹²⁰

I 1966 utviklet Pauline Oliveros et nytt to-båndspillersystem, som hun kalte et «double feedback loop» system. Looptechnik og båndspiller- og lydbåndteknologien ble tatt i bruk av et bredt spekter av musikere utover på 60-tallet, med tilknytning til alt fra forskjellige uttrykk innenfor kunstmusikk til ulike typer populærmusikksjangre. I 1965, komponert Steve Reich et stykke musikk som utelukkende var basert på manipulasjon av flere båndmaskiner som ble avspilt på en gang. Looping i ulike former ble også en del av musikken til en rekke populære band som blant andre The Beatles, Pink Floyd, Soft Machine og Can.¹²¹

70-tallet. Akkumulatører og «Frippertronics»

På 1970-tallet ble levende looping utført, nesten utelukkende, ved hjelp av lydbånd og båndmaskiner. Dette resulterte for det meste i atmosfæriske, rytmiske frie og flytende musikkuttrykk. Da Robert Fripp og Brian Eno begynte å utforske levende looping, blant annet under innspillingen av det klassiske albumet «No Pussyfooting», som kom ut i 1973, var det med et system som i prinsippet var identisk med Terry Rileys «Time Lag Accumulator». På albumet *Discret Music*, fra 1975, tok Brian Eno i bruk det samme systemet, et tidlig eksempel på hans ambient-musikk. Under sine solokonsserter mot slutten av 1970-tallet benyttet Robert Fripp seg igjen av det samme systemet; men som han nå kalte «Frippertronics». Fripp brukte systemet mye, både live og under innspilling av plater, og bidro til en økt interesse for looping, særlig hos gitarister. Looping gikk fra å være et relativt ukjent fenomen til å nå bredere ut i løpet av 1970-tallet. Mot slutten av 1970-tallet kom musikkutstudsprodusentene Lexicon og MXR med sine første digitale delaymaskiner. Disse ga i første omgang muligheten til å lage korte lydsløyfer/looper, og åpnet for videre eksperimentering med looping.¹²²

¹¹⁹ «Happy 80th birthday, Terry Riley»

¹²⁰ Mattsson 2015, s. 54; Cleveland 2006, s. 89

¹²¹ Cleveland 2006, s. 89

¹²² Mattsson 2015, s. 54; Cleveland 2006, s. 89-90

80-tallet. Digital teknologi

Utover på 80-tallet blir den nye digitale musikkteknologien mer utbredt, herunder også digital sampling. Den digitale teknologien bruker tall for å kode lyd, ved å omforme den til numeriske data. Som regel brukes det binære tallsystemet, kombinasjoner av 0 og 1, eller på maskinnivå; av og på. Navnet digital kommer fra det å telle på fingrene; på engelsk «digits».¹²³ I motsetning til analog behandling av lyd,¹²⁴ hvor det er en direkte korrelasjon mellom det du sender inn og det du får ut, vil digital behandling av lyd basere seg på kun deler av lyden. Man tar prøve av, eller sampler lyden en gitt antall ganger over en viss periode, såkalt *sampling rate* eller *sampling frequency*, for å kunne representere og lagre lyden digitalt. Den vanligste raten er 44,1 kHz eller 48 kHz per sekund. Når det digitale signalet spilles av i riktig rekkefølge og med den korrekte hastigheten, riktig sampling rate, vil resultatet være en simulert versjon av den opprinnelige lyden, mer eller mindre overbevisende. Nøyaktigheten avhenger av sampling rate og bitdybden.¹²⁵ Jo høyere, jo bedre. Den digitale representasjonen av lyd avhenger også av en god konvertering fra analog-til-digital og fra digital-til-analog, såkalte AD- og DA-omformere. Nøyaktigheten til analog behandling av lyd avgjøres av kvaliteten på utstyret som brukes. «Forenklingen» som gjøres av digital musikkteknologi gjør den blant annet effektiv, kompakt, portabel og holdbar.¹²⁶

Ordet «sampling» kan også brukes om det å gjøre et digitalt lydopptak, ofte for å kunne bearbeide og omforme det på ulikt vis, eller bruke det i for eksempel en *sequencer*, *sampler* eller *synthesizer*. Det er en tydelig forbindelse mellom begrepene sampling og looping, i den forstand at sampling ligger til grunn for looping, og at det er snakk om et avgrenset musikalsk forløp. «Sampling» kan i tillegg brukes om det å ta en bit eller del av et lydopptak for å bruke det eller bearbeide det til noe nytt, en mye brukt praksis innen

¹²³ Hugill 2008, s. 63

¹²⁴ Eksempel: En lyd (variasjoner i lufttrykk) skaper analoge (tilsvarende) vibrasjoner i en mikrofonmembran (variasjoner i bevegelse av membran, svingninger) viderefører analoge signaler i form av elektrisk strøm (variasjon i volt) til en forsterker som sender analoge strøm signaler til en høyttalermembran som beveger seg analogt med signalet, og igjen skaper en lyd (variasjoner i lufttrykk analogt til den opprinnelige lyden).

¹²⁵ Antall mulige verdier i et gitt sampling-punkt, påvirker dynamikk; dvs. graden av variasjon i lydnivå. Ofte brukes en oppløsning eller dybde på 16 eller 24 bit. Formatet CD har for eksempel en sampling rate på 44,1 kHz og bitdybde på 16 bit.

¹²⁶ Hugill 2008, s. 63-66

blant annet populærmusikk, hip-hop, rap, DJ-kultur og remiksing.¹²⁷ Magasinet

Electronic Musician hadde, i 1986, følgende definisjon og beskrivelse av sampling:

Sampling is like magnetic tape recording in that both technologies involve the capturing, storing and recreating of audio (sound) waves. In fact, many of the standard terms associated with this technique (e.g. loop, splice, crossfade, etc.) have been borrowed directly from the world of magnetic tape recording. Sampling is the digital equivalent of music concrete, wherein common sounds are manipulated (and sometimes integrated with traditional instruments) to produce musical compositions. [...] This new and emerging technology greatly expands the creative horizons of the modern composer.¹²⁸

Sitatet beskriver hvordan konseptene og terminologiene fra lydbåndet også fulgte med inn i den nye digitale teknologien. Når en sample, i betydningen lydklipp, er innspilt kan den på konseptuelt liknende vis som lydbåndet, for eksempel redigeres, klippes, spleises, reverseres, manipuleres, avspilles og loops. Thom Holmes skriver i boka *Electronic and Experimental Music*: «Echo, delay, and tape loops are among the effects that persists conceptually in the manipulation of sound by digital systems today».¹²⁹

Når man inkorporerer samples eller lydklipp som både innspilles og avspilles innenfor omfanget av en enkelt fremføring, kan man snakke om «live sampling».¹³⁰ Denne praksisen ligger tett opp mot live looping, og begrepene brukes litt om hverandre.¹³¹

Frem til 1980-tallet hadde Robert Fripp sitt «Frippertronics-system», bestående av to båndmaskiner, vært «state of the art» – det beste innen loopteknologi. På 80-tallet, gjorde utbredelsen av digitale delayer disse til det foretrukne verktøy for mange fremfor analoge tape-delayer og båndmaskinsystemer. Utviklingen av digitale maskiner førte til at man etter hvert fikk muligheten til å ha en lengre delay-tid. I første omgang på flere sekunder, etter hvert til og med minutter med delay-tid, og dermed også lengre looper. Digitale delay-maskiner utvidet spekteret både for hvordan loopbasert musikk ble laget og for hvordan den kunne høres ut. Digitale loop-maskiner erstattet i stor grad den eldre analoge teknologien, på bakgrunn av faktorer som blant annet byggekvalitet, stabilitet, brukervennlighet og pris. Looping ble ganske raskt noe mange flere musikere enn

¹²⁷ «Sampling – musikk», *Store norske leksikon*; Schloss 2004, s. 48-49; Fulford-Jones, «Sampling»

¹²⁸ Schloss 2004, s. 48-49

¹²⁹ Holmes 2008, s. 128

¹³⁰ Morris 2007, s. 63

¹³¹ Det er først og fremst digitale verktøy og sampling som muliggjør praksisen i begge tilfeller, men innen live looping ligger selvsagt premisset om en viss grad av repetisjon, om gjentakelse av et musikalsk forløp; en sample. Live sampling trenger derimot ikke å ha noen form for repetitiv bruk av samples, men det er heller ikke noe som hindrer en i å benytte seg av looping innen denne praksisen.

tidligere kunne holde på med, og teknikken ble langt mer utbredt, hørbar og synlig på scener og innspillinger.¹³²

Nye digitale delay-enheter som Rolands SDE 3000 (1981), Lexicon PCM42 (1981) og T.C: Electronics sin T.C. 2290 (1985), åpnet for nye muligheter i tillegg til at man kunne gjenskape analoge båndmaskiner konseptuelt i det digitale domenet. Det var fremdeles utfordrende og vanskelig å, på en presis måte, matche eller tilpasse seg det rytmisk faste. Dette gjaldt spesielt for lengre looper/lydsløyfer. Derfor ble også de tidlige digitale delay-enhetene, slik som de analoge på 70-tallet, først og fremst brukt til rytmisk frie teksturer, samt ofte eksperimentelle, og til tider tette harmoniske klangflater.¹³³

En viktig nyvinning med Lexicons loopmaskin PCM42, var at den kunne kontrolleres ved hjelp av en fotpedal. Slik fikk man muligheten til å kunne spille et instrument med hendene, samtidig som man kunne styre live-loopingen med føttene. Dette er en meget utbredt arbeidsmåte i dag, og ble i denne tidlige perioden utforsket av komponister og artister som Pauline Oliveros, David Torn og Mathias Grob. PCM42 hadde dessuten fire sekunder med delaytid og en «infinite repeat» -funksjon, slik at man kunne låse en lydsløyfe og spille over den. Utvikleren, Gary Hall, laget skreddersydde, videreutviklede versjoner av PCM-42 for enkelte artister, med over 20 sekunder delaytid. I 1983 lanserte Electro-Harmonix sin «16-Second Digital Delay», som i en kort periode ble markedsført som «Fripp-in-a-box», som forteller noe om hvor viktig Fripp var for looping som fenomen. Mange innovative gitarister, og til dels også andre musikere, hadde gjort looping til en vesentlig del av musikken sin da 1980-tallet gikk mot slutten.¹³⁴

90-tallet. De første dedikerte loopmaskinene

Mange av loopmaskinene som kom på markedet på slutten av 80-tallet og starten av 90-tallet, ble aldri noen salgssuksesser. I 1993 gjorde Lexicon, med utviklerne Garry Hall og Bob Sellon, et nytt forsøk med en loopmaskin de kalte JamMan.¹³⁵ Dette var en videreutvikling av en PCM42, som blant annet støttet flerspors looping og

¹³² Peters 2006; Grob 2003

¹³³ Grob 2003

¹³⁴ Mattsson 2015, s. 54; Cleveland 2006, s. 89

¹³⁵ Navnet må ikke forveksles med produsenten DigiTech sin JamMan looppedalserie.

MIDI.¹³⁶ Til tross for at dette var en velkonstruert og prisgunstig maskin, ble den ganske raskt tatt ut av produksjon, på grunn av liten etterspørsel.¹³⁷

Det var til dels vanskelig å finne kjøpere og brukere til de første spesialiserte enhetene. Livelooing var ikke et utbredt begrep, slik det er i dag, og det manglet i tillegg kunnskap og forståelse for hva disse verktøyene kunne brukes til. Som et relativt nytt teknisk og musikalsk felt var det heller ikke så mange utøvere å se til, eller etablerte fremføringspraksiser å la seg inspirere av. Loopmaskinene var kanskje i større grad et verktøy eller instrument i seg selv, fremfor å være en effektpedal som «krydret» det utøveren var vant til å gjøre musikalsk. En annen forklaring kan være at loopmaskiner ble konstruert etter en musikalsk estetikk, for eksempel solistisk med lange linjer, uten tydelige form eller avgrensning, som ikke tiltrakk seg mer populærmusikkorienterte kjøpere. På slutten av 1980-tallet kom som tidligere nevnt også sampleren på markedet, som kanskje var mer lettvinnt og forståelig for mange. Sampleren kunne man også kalle en form for loopmaskin, hvor man benyttet seg av forhåndinnspilt lydmateriale, et sett med «looper» som man lett kunne velge mellom, muligheter som livelooping-maskinene på denne tiden savnet.¹³⁸

Looping-musikeren og elektroingeniøren Mathias Grob jobbet seg rundt noen av disse begrensningene ved hjelp av en ombygd PCM42. Men han savnet muligheten til å blande og veksle mellom flere ulike form-deler, og lengtet etter et mer musikalsk og intuitivt loopinstrument. Grob konstruerte og utviklet den relativt avanserte «Paradis Loop Delay» i 1992, sammen med programmereren Eric Obermühler, og senere også Kim Flint. Ved hjelp av Keith McMillen, sjefstekniker hos Gibson, ble den sluppet på markedet under navnet «Oberheim Echoplex Digital Pro», i 1994, oppkalt etter Maestro sin båndekomaskin «Echoplex», fra 60-tallet. «Echoplex Digital Pro» ble også modell for det anerkjente dataprogrammet Ableton Live sin programvareversjon av en looper; en «plugin» med det enkle navnet «Looper».¹³⁹

¹³⁶ Se Holmes 2008, s. 227-235, og Hugill 2008, s. 84-85, for en forklaring av Musical Instrument Digital Interface og MIDI-protokollen.

¹³⁷ Cleveland 2006, s. 89

¹³⁸ Grob 2003; Mattsson 2015, s. 54-55

¹³⁹ Mattsson 2015, s. 55

«Echoplex Digital Pro» var et viktig steg videre i utviklingen av loopteknologien. Man fikk nå blant annet muligheten til å synkronisere flere loopmaskiner med hverandre, og kunne dermed drive med looping sammen, i ensembleform. Den utvidet ikke minst mulighetene med virkelig lange lydsløyfer eller loops, og med funksjoner som multiply, insert og undo. Med Lexicon JamMan i 1993, «Echoplex Digital Pro» i 1994 og «Boomerang» i 1996, kom de første dedikerte loopmaskinene og -pedalene på markedet. Disse muliggjorde en langt mer konsekvent og konsistent looping-praksis.¹⁴⁰

2000 og fremover. Produkter, markedsføring og brukervennlighet

Det finnes et utall forskjellige looppedaler, programvarebaserte loopsystemer og separate loopmoduler i dag. Den banebrytende «Echoplex Digital Pro», er en av loopmaskinene som har vært viktig for utviklingen, som inspirasjon og modell for andre.¹⁴¹ Tallet på musikere som benytter seg av loopteknologi økte eksponentielt utover 1990-tallet og 2000-tallet. I dag er det mer enn et dusin forskjellige looppedaler på markedet.¹⁴² 2006 var et interessant år i denne sammenhengen da en betydelig mengde nye loopenheter og looppedaler ble lansert under verdens største musikkutstyrsmesse, NAMM (National Association of Music Merchants), i januar. Det kom nye dedikerte looping-produkter fra utstyrsprodusenter som blant andre Boss som lanserte sin RC-50 Loop Station, Digitech som lanserte sin nye JamMan og ElectroHarmonix som lanserte sin 2880 Super Multi-track Looper. Dette var en del av en bølge av nye, brukervennlige, funksjonsrike og relativt kraftige digitale loopmaskiner i fotpedalformat.¹⁴³

Det meget populære «flaggskipet» til Boss, RC-50, ble i 2012 erstattet av en ny modell, RC-300. Denne nye pedalen utvidet blant annet innspillingskapasiteten, til hele tre timer, og har flere funksjoner, samt innebygde effekter. Vi ser en stadig utvikling og utvidelse av spesifikasjoner og funksjoner, men også en tendens mot stadig mer brukervennlig utstyr. Utviklingen av nye produkter, samt utstyrsprodusentenes

¹⁴⁰ Mattsson 2015, s. 51 og 55; Cleveland 2006, s. 89; «Paradis Loop Delay»; Grob 2003

¹⁴¹ Mattsson 2015, s. 55

¹⁴² Cleveland 2006, s. 89

¹⁴³ Cleveland 2006, s. 88; NAMM; «NAMM Show», *Wikipedia*; «RC-50»

interesse og oppmerksomhet for looping, har økt i takt med utviklingen og utbredelsen av looping som musikalsk virkemiddel og fenomen.¹⁴⁴

Hva nå?

I dag finnes det veldig mange ulike teknologier, verktøy, produkter og løsninger for å realisere såkalt live looping. Live looping gjøres på mange forskjellige måter, og i mange ulike musikkuttrykk og sjangre. Den korte historiske oversikten jeg her har gitt, viser en utvikling fra analog teknologi, utprøving og utforskning, i live loopingens spede begynnelse, til dagens dominans av digital teknologi og DSP (digital signalprosessering). På en side har man en tendens til stadig mer sømløst, brukervennlig og tilgjengelig utstyr, som noen av de store utstørsfabrikantenes ulike fotpedaler er eksempler på, laget for at så mange som ønsker det skal kunne begi seg inn i «loopingens» verden. På en annen side har man tendensen til at utøvere selv lager skreddersydde løsninger, med større rom for tilpasning og egne valg, gjerne ved hjelp av ulike tekniske løsninger som involverer datamaskin eller mikrokontrollere, og «ferdig» programvare eller egne programmeringsløsninger. I tillegg finnes det en mengde «retroprodukter» som enten etterligner, reproduseres ut i fra eller modelleres etter eldre «klassiske» produkter, innenfor ekko, delay og loopsegmentet, enten digitalt eller analogt. Slik sett holdes også det analoge «loopidealet» ved like, med sine mer flytende, teksturfokuserte, lydlandskapaktige og abstrakte tendenser, parallelt med at den «nye» teknologien på 80- og 90-tallet ga muligheten til å blant annet jobbe mer rytmisk, formbasert, konsekvent og konsistent.

Utstyret har dessuten blitt mindre og rimeligere med tiden. De som har løftet en gammel båndmaskin vet at det ikke akkurat er noe man nødvendigvis springer til bussen med. Selv om noen fremdeles sverger til eldre og tyngre utstyr, er dagens loopprodukter, på samme måte som mye annen teknologi, mer portable, prisvennlige og i mange tilfeller også mer stabile, enn tidligere. Vi ser tendensen til en forflytning og bevegelse fra lydstudio og ut på scenen når det kommer til bruken av en del teknikker, utstyr og teknologi. Avanserte teknikker og prosesser som tidligere var forbeholdt studio kan nå benyttes på en scene, også i stor grad live. Et interessant perspektiv i denne

¹⁴⁴ Cleveland 2006, s. 88; Ross 2012

sammenhengen er Trond Engum sitt kunstneriske utviklingsarbeid *Beat the Distance*. Her stiller blant annet Engum spørsmål om hvordan det kan være mulig å minske avstanden mellom studio og liveforeførelse.¹⁴⁵ I forskningen sin ønsker Engum å flytte lydstudioet ut på scenen, og demokratisere teknologien. For å få til dette må man utvikle verktøy som i større grad gjør den digitale studioteknologien kontrollerbar fra scenen.¹⁴⁶

Digital sampling og looping-teknikkene den har fostret, har vært helt grunnleggende for hvordan enkelte sjangre eksisterer og oppleves i sin nåværende form. Kanskje spesielt viktig for enkelte sjangre og uttrykk innenfor populærmusikken, som rap, hip-hop, electronica og EDM (electronic dance music). Barry Cleveland identifiserte tilbake i 2006, et økende mangfold av musikere og artister som benytter seg av looping.¹⁴⁷

Livelooping i Norge

Utviklingen de siste 10-15 årene har gitt loopmaskinmodeller som er så brukervennlige og bærbare at de har blitt «allemannseie». Det er kanskje særlig vokalistene som har tatt i bruk livelooping i Norge, men teknikken og teknologien brukes av mange ulike typer instrumentalister og utøvere utover det vokale.¹⁴⁸ En av de som var tidlig ute med livelooping i Norge var bassisten Arild Andersen, og teknologien har vært en del brukt i ulike jazzmiljøer rundt om i landet.¹⁴⁹ Her kan jeg nevne Nils Petter Molvær, Eivind Aarset, Bugge Wesseltoft og Helge Sten. Sistnevnte kommer riktignok kanskje mer fra en ambient, kunst og støyretning, men er også kjent for sitt samarbeid med rockebandet Motorpsycho, han har riktignok også spilt med en rekke jazzartister.¹⁵⁰ Miljøet rundt «Jazzlinja» i Trondheim er et av de stedene hvor livesampling og -looping har vært utbredt, til og med kanskje en trend? Eldbjørg Raknes er en av mange spennende utøvere som tar i bruk denne teknologien i deler av sin praksis.¹⁵¹ Gitaristen Stian

¹⁴⁵ Engum 2011, s. 1-2

¹⁴⁶ Midling 2012

¹⁴⁷ Cleveland 2006, s. 88-90; Her kan jeg trekke frem Bill Frisell (Frisell, Bill «Poem for Eva»), Imogen Heap (Heap, Imogen «Just For Now»), Andrew Bird (Bird, Andrew «A one-man orchestra of the imagination»), KT Tunstall (Tunstall, KT «Black Horse & The Cherry Tree») og Ed Sheeran (Sheeran, Ed «Wayfaring Stranger»), for å nevne noen eksempler på artister som benytter seg av livelooping som en del av sitt musikalske uttrykk, i større eller mindre grad.

¹⁴⁸ Piene 2011

¹⁴⁹ loc. cit.

¹⁵⁰ Bergh 2015; Emilsen 2015; Hammerø 2009; Bergh 2009

¹⁵¹ «Eldbjørg Raknes, Concepts, Solo», hjemmeside

Westerhus er også en musiker som har tatt i bruk live looping på et spennende, utfordrende og kreativt vis.¹⁵² Ine Hoem er et annet eksempel på en vokalist som har gjort seg bemerket med sin bruk av live looping, blant annet i bandet Pelbo.¹⁵³ Miljøet rundt musikkteknologistudiene i Trondheim er også interessant med tanke på looping, og da kanskje særlig prosjekter som T-EMP (Trondheim ensemble for Electronic Music Performance),¹⁵⁴ hvor utøvere har jobbet med live looping i en kollektiv sammenheng, med improvisasjon, kryssprosessering og kryss-sampling.

Innenfor den såkalte populærmusikken, er det artisten Jarle Bernhoft som helt klart har gjort seg mest bemerket for sin bruk av live looping. Han har også blitt et referansepunkt for live looping i Norge, hvor mange ulike utøvere blir sammenlignet med Bernhoft, bare fordi at de tar i bruk en loopmaskin. La oss nå se litt på livet og karrieren til artisten Bernhoft.

2.3 En biografisk skildring av Jarle Bernhoft

Jarle Norman Bernhoft-Sjødin har i løpet av sin musikalske karriere gjort seg bemerket både som vokalist, multiinstrumentalist og låtskriver. Han har opptrådt i mange forskjellige musikalske prosjekter og sammenhenger, men i de siste årene først og fremst som soloartist, og da under artistnavnet Bernhoft.

Oppvekst

Han ble født i 1976, og vokste opp i et musikalsk hjem i Nittedal, sammen med mor, far og lillebror. Faren var operasanger og moren jobbet blant annet som musikk lærer og kordirigent.¹⁵⁵ Når man tenker på artisten Bernhoft er det vanskelig å se for seg noe annet enn en vellykket og velkledd artist, som oser av tøffhet og som roses opp i skyene av både fans og kritikere for sine musikalske ferdigheter. Dette glansbildet er trolig fjernt fra opplevelsen Bernhoft hadde av seg selv som barn. Han har i flere intervjuer trukket frem at han følte seg utenfor som ung gutt. Som barn var han både hyperaktiv og sjenert på samme tid. Han omtaler seg selv som et nevrotisk barn, en som tenkte litt for

¹⁵² Piene 2011

¹⁵³ Pelbo «Join The Game» [2:14 ut i videoen]

¹⁵⁴ «Trondheim ensemble for Electronic Music Performance»

¹⁵⁵ Unosen 2014; NRK P2 2014

mye og analyserte sosiale situasjoner i altfor tidlig alder. Nittedal beskrives som et trangt sted å vokse opp for en kunstnersjel. Men Bernhoft hadde alltid musikken, som på mange måter ble redningen. Barne- og ungdomså var en tid der selvfølelsen i stor grad var tuftet på musikk, i følge ham selv.¹⁵⁶

Bernhoft begynte i ung alder å interessere seg for musikk, og fikk tidlig utfolde seg musikalsk på ulike arenaer. Han sang i morens kor og fikk også prøve seg som guttesopran i Sølvguttene. Det første instrumentet han trakterte var tverrfløyte, deretter byttet han over til tuba, før denne etter hvert ble ofret til fordel for gitar. Tangentinstrument har også med tiden blitt en del av repertoaret, og han omtales derfor ofte som en multiinstrumentalist.¹⁵⁷

Da Bernhoft begynte på Musikklinja på videregående skole, opplevde han at kunnskapen og ferdighetene innen musikk ble satt pris på. Han gikk, for å bruke hans egne ord, «fra null til å bli en av de kule». Musikken har vært et viktig verktøy for å bli den han er, mener han selv. På musikklinja i Bærum traff han blant andre Fritjof Nilsen, som han startet band sammen med.¹⁵⁸

Band

Den profesjonelle musikkkarrieren startet i 1996, som vokalist og frontmann i rocke bandet Explicit Lyrics, blant annet sammen med nevnte Fridtjof Nilsen på gitar. Bandet albumdebuterte to år etter, i 1998, med plata *Lipshave*.¹⁵⁹ Det var derimot med bandet Span at Bernhoft for alvor fikk søkelyset på seg. Explicit Lyrics ble en relativt kort affære og når bandet i 1999 skiftet navn til Span, var det kun Bernhoft og Nilsen igjen av originalbesetningen. Span ble i løpet av noen år et rimelig hett navn i både norsk og internasjonal musikkbransje. I mai 2002 ble de det første norske bandet med kontrakt på det anerkjente plateselskapet Island Records. De fikk også gode omtaler fra musikkmagasiner som New Musical Express (NME) og Kerrang. Sistnevnte hyllet Bernhoft som «en vidunderlig hybrid av Mick Jagger og Jim Morrison».¹⁶⁰

¹⁵⁶ NRK P2 2014; Unosen 2014

¹⁵⁷ Unosen 2014

¹⁵⁸ loc. cit.

¹⁵⁹ Steen 2005; «Span», *Rockipedia*

¹⁶⁰ Unosen 2014; «Span», *Rockipedia*

Selv om mye lå til rette for et internasjonalt gjennombrudd og stor suksess for bandet, følte det likevel ikke riktig for Bernhoft. Senere har han fortalt at han følte Span manglet et prosjekt, en retning på ting, og en tanke eller idé om hva de ville formidle eller si.¹⁶¹

Vi ville bare spille i et tøft band. Jeg tenker at det ikke er noen vits i å gi ut musikk hvis du ikke har en overbyggende tanke om hva det er du holder på med - en historie, en ideologi. Vi var ganske bevisstløse, rett og slett.¹⁶²

Bernhoft trivdes mindre og mindre i rollen som frontfigur i et hardtslående rockeband som Span. Han følte seg utilpass med å være utagerende rockevokalist, og har senere uttalt at han ble fysisk kvalm av å høre lyden av gitarer som vrentge; fuzzgitar.¹⁶³ Under en konsert på Rockefeller i Oslo mister Bernhoft stemmen, får nesten pusteproblemer av å stå på scenen og føler seg helt ute av form.¹⁶⁴ Dette var samtidig en periode hvor Bernhoft satte spørsmålstegn ved og reflekterte over sin egen musikalske praksis, tilhørighet, identitet og ståsted. Et eksempel på dette var under Quartfestivalen 2004. Etter en suksessfylt konsert tidlig på ettermiddagen foran 10 000 publikummere, var det en annen opplevelse fra denne dagen Bernhoft skulle legge seg på minnet – en klubbkonsert med den britiske rapperen Ty. Bernhoft tenkte, «faen heller, drit i det jeg har gjort, jeg vil spille bass i det bandet her». Opplevelsen har han beskrevet som begynnelsen på slutten for Span.¹⁶⁵

Overgangsfase

Bernhoft forlot Span høsten 2005, og bandet ble oppløst.¹⁶⁶ Etter at bandet var oppløst, var Bernhoft usikker på om han i det hele tatt skulle fortsette som profesjonell musiker. I jakten på et mer «vanlig» liv, hadde han på et tidspunkt tenkt å slutte med musikken. Han planla å bli lærer og begynte som student på Blindern.¹⁶⁷ Men musikken ble aldri lagt til side, og i første omgang jobbet han med andre musikere og artister, som

¹⁶¹ loc. cit.

¹⁶² Unosen 2014; Jarle Bernhoft, i et intervju med *Dagsavisen*. Sitatet legitimerer på sett og vis solokarrierens fokus på retning og innhold, og er et eksempel på det jeg snakket om i kapittel 1; at Bernhoft er med på å bygge opp og konstruere seg selv som person og artist.

¹⁶³ Ramstad 2011

¹⁶⁴ Unosen 2014; «Span», *Rockipedia*

¹⁶⁵ Unosen 2014; Ramstad 2011

¹⁶⁶ Eggum 2013; «Span», *Rockipedia*; Sæther 2011

¹⁶⁷ Sæther 2011

gjestemusiker, deriblant Bertine Zetlitz, Kristin Asbjørnsen, Siri Gjære og The Source.¹⁶⁸ Han gjorde også noen produsentjobber, blant annet samarbeidet han med Jostein Ansnes på Thea Hjelmeland sin første plate. Bernhoft jobbet i det hele tatt ganske mye i Øra Studio i Trondheim, i årene 2007-2009.¹⁶⁹

Interessen for live looping

Det var i tiden etter Span at interessen for looping og loop-maskiner startet. I bandet Dadafon, hadde Kristin Asbjørnsen eksperimentert med å legge stemmer i flere lag, med en enkel loop-maskin. Lagene ble et underlag, eller kor om du vil, som hun kunne synge oppå. I Dadafon brukte også bassisten Eirik Øien loop-maskin, en Line 6 DL4, som han blant annet brukte til å lage ulike rytmiske underlag og sekvenser. Bernhoft ble imponert over hvor fin og sofistikert Asbjørnsens og Øiens bruk av looping og loopteknologi var, og tok en prat med Øien for å lære mer.¹⁷⁰

Bernhoft prøvde i første omgang en loop-maskin, av samme type som det Øien brukte, under noen spillejobber med Bertine Zetlitz. Bernhoft tok utgangspunkt i at musikken hennes var relativt sekvensbasert og at det kunne være fint å bygge lag på lag med lyd. Utfordringen var bare det at den aktuelle loopmaskinen, Line 6 DL4, kun hadde 14 sekunder med tilgjengelig opptakstid, noe Bernhoft så som en stor begrensning.¹⁷¹ Debuten som «liveloper» hadde Bernhoft på Parkteateret i Oslo, i 2005, og på de første jobbene brukte han loopmaskinen Boss RC-20,¹⁷² som passet behovene hans bedre enn DL4, og som hadde litt større kapasitet.¹⁷³ Kort tid etter dette tok han i bruk en loop-maskin som var enda bedre tilpasset hans behov, hadde større kapasitet og flere muligheter, en Boss RC-50 Loop Station.¹⁷⁴

Bernhoft deltok i 2006 på Kristin Asbjørnsens plate *Wayfaring Stranger – A Spiritual Songbook* og spilte i backingbandet *Spirituals* under deler av den påfølgende turneen. Bandet hadde flere låter der Jarle skulle fylle flere funksjoner musikalsk. Asbjørnsen

¹⁶⁸ «Jarle Bernhoft», *Rockipedia*; Faye-Schjøll 2011, s. 45

¹⁶⁹ Ansnes 2016; «Jarle Bernhoft», *Rockipedia*

¹⁷⁰ Faye-Schjøll 2011, s. 45

¹⁷¹ loc. cit.

¹⁷² Ansnes 2016

¹⁷³ «RC-20»

¹⁷⁴ Faye-Schjøll 2011, s. 45

utfordret Bernhoft til å gjøre flere ting samtidig, etter at hun hadde sett at han var godt i gang med å benytte seg av loop-maskinens muligheter. I første omgang var Bernhoft skeptisk til om han i det hele tatt kunne klare å hanskes med såpass mange oppgaver på en gang, men han bestemte seg for å ta utfordringen og jobbet målrettet med bruk av loop-maskin. Bernhofts bruk av looping startet for alvor i dette bandet.¹⁷⁵

En annen idé som utviklet seg i dette prosjektet var å ta i bruk en hybridgitar; en gitar med to basstrenger og fire gitarstrenger, slik at Bernhoft kunne fylle flere roller musikalsk. Inspirasjonen kom fra Jostein Ansnes, som selv hadde en lignende hybrid. Ansnes deltok også på *Wayfaring Stranger – A Spiritual Songbook* og i bandet *Spirituals*, i tillegg til at han spilte i Dadafon. Bernhoft skaffet seg en rimelig gitar av merket Eko, som gitartekniker Bjørn Jensen modifiserte til å bli en hybrid av bass og gitar. Basslyden på *Wayfaring Stranger* kommer fra denne modifiserte Eko-gitaren, og instrumentet tok Bernhoft med seg videre.¹⁷⁶ Bruken av denne typen hybridgitar er blitt et viktig element i Bernhofts solofremføringspraksis.¹⁷⁷

Ny retning

Det var i 2008 at Bernhoft etablerte seg på ny som artist, nå som soloartist i et funky soulsjangerlandskap¹⁷⁸ fjernt fra rock, milevis fra hans gamle band Span. Inspirert av amerikanske artister som Sly & the Family Stone, Stevie Wonder, Curtis Mayfield, Lee Dorsey, The Meters og Otis Redding, gjorde Bernhoft et sjangerskifte og gikk fra å være rocker til å bli en soulmann. Dette musikalske vendepunktet kom samtidig etter en periode hvor Bernhoft hadde jobbet en del med andre artister, andre typer musikk og med nye musikalske verktøy, som også skulle være med å sette preg på det nye musikalske uttrykket.¹⁷⁹

Hans første soloplate *Ceramik City Chronicles* kom i 2008. Om arbeidsprosessen forteller Bernhoft at han opprinnelig ikke hadde et ønske om å ha noe «eget»:

¹⁷⁵ Faye-Schjøll 2011, s. 45

¹⁷⁶ loc. cit.

¹⁷⁷ Senere har Bernhoft også fått laget en lignende hybridgitar hos Husemoens Gitarmakeri. De har også laget en akustisk gitar til Bernhoft, spesielt med tanke på å kunne brukes til perkusjon og til å imitere trommelyder («NWS Acoustics, Jarle Bernhoft»).

¹⁷⁸ Bernhoft omtaler musikken sin selv som soulmusikk (NRK P2 2014).

¹⁷⁹ «Jarle Bernhoft», *Rockipedia*; Steen 2005; Unosen 2014; Ramstad 2011

Det var tenkt som et bandprosjekt kalt Ceramic. Men de jeg ville spille sammen med i et slikt band, de var så veldig opptatte. Skulle jeg komme noen vei, innså jeg at jeg måtte gjøre det selv. Dermed skrev jeg alt selv, mens jeg til vanlig er glad i å samarbeide. Jeg satt og koka det sammen, og så ble det en plate nærmest litt tilfeldig.¹⁸⁰

Ceramik City Chronicles ble gjort med fullt band, og planen var, til tross for relativt fulle avtalebøker, at alle de ni musikerne skulle slå følge med Bernhoft ut på konsertturné. Men det gikk på ingen måte etter planen. I tillegg til at det var vanskelig å samle bandet, ble det for dyrt å reise rundt og betale hyre til såpass mange musikere.¹⁸¹ Etter tre spillejobber var det slutt på pengene og «konkursen» var et faktum.¹⁸² Hva skulle han gjøre nå?

Hvorfor live looping?

Basically I had a full band, like eight people, but I couldn't afford that, no one can these days. So I start trying to scale it down, and I found out, well, I might as well scale it down to just me.¹⁸³

Bernhofts uttalelse fra *The Ellen Degeneres Show* i 2011, setter fokus på økonomien som en årsak til at han begynte å benytte seg av live looping etter turnéstoppen i 2008. Under en spillejobb på et TEDx arrangement i Seattle, 23. juni 2013, sa Bernhoft: «So I decided to make an album with a large orchestration in the year 2008, it was a 'great' financial year[...]».¹⁸⁴ Denne ironiske og lettbeinte kommentaren, med henspill på «finanskrisen»,¹⁸⁵ ga latter i salen. Andre artister forteller lignende historier, et eksempel på dette er KT Tunstall: «I got the pedal after having finished the album because I was going out on a solo tour. I couldn't afford to pay musicians or anything yet.»¹⁸⁶ Slik fremstår live looping som et hjelpemiddel for artister som er på vei opp eller i pengene, men i virkeligheten var årsaken¹⁸⁷ mer sammensatt enn dette for Bernhoft sin del.

I et intervju med en dansk TV-kanal¹⁸⁸ forteller Bernhoft at det var to viktige grunner til at han begynte å spille solo. Det var for det første en kombinasjon av at musikerne han

¹⁸⁰ Gjersøe 2008

¹⁸¹ Vik 2011

¹⁸² «BERNHOF – interview: Hvordan bruker man loop station – TV2»

¹⁸³ Jarle Bernhoft i intervju med Ellen Degeneres («Bernhoft Interview and Performance Sept 28 2011»).

¹⁸⁴ «Performance: Bernhoft at TEDxSeattle»

¹⁸⁵ Billington 2015

¹⁸⁶ «KT Tunstall: Refusing To Be 'The Suicidal Girl With A Guitar'»

¹⁸⁷ Årsaken til at Bernhoft begynte å ta i bruk loopmaskin er selvfølgelig sammensatt og mangesidig. I denne oppgaven trekker jeg frem noen viktige årsaker.

¹⁸⁸ Den danske TV-kanalen Jyske Bank TV

hadde med seg var travle og engasjert i mange andre prosjekter og at det ikke var lett å få de med seg på spillejobber, og for det andre at det å turnere med et større band med åtte til ni musikere ikke lot seg gjennomføre økonomisk. Når han på dette tidspunktet rett og slett ikke hadde råd til å ha med seg det antallet musikere han i utgangspunktet hadde sett for seg, måtte han tenke annerledes. Størrelsen på bandet måtte skaleres ned, og han bestemte seg for at det beste ville være å ta det helt ned til å bare være ham på scenen. Men han hadde ikke tro på at han kunne lykkes helt på egen hånd; «...let's say I just stand there with an acoustic guitar and sing my songs I'd sound terribly boring, so I needed to do some tricks and so I found this technique where I can record stuff and play it back [...], everything is happening on stage, but it sounds like a full band in the end.»¹⁸⁹ Livelooing ble på et vis en måte for Bernhoft å mestre det å stå alene på scenen. I et intervju med bladet *Instrumental* uttalte Bernhoft at:

[...] litt av vitsen med å skrive låter må være å gi dem det livet de fortjener. Mye av grunnen til at jeg har alle disse pedalene og fremfører som jeg gjør, er at det blir ganske kjedelig med rett opp og ned sanger+kassegitar-fremføring. [...] Låtene mine er heller ikke skrevet for å fungere bare med kassegitar, de er mer rytmisk bygget opp.¹⁹⁰

Bernhoft følte at han trengte teknologien for å gi låtene det livet de fortjener, også i en solokontekst.

I et intervju med *Scandinaviansoul.com* forteller Bernhoft om hvor praktisk og reisevennlig livelooping og oppsettet hans er.¹⁹¹ Så i tillegg til at det på et tidspunkt var en «økonomisk tvingende nødvendighet»,¹⁹² for å bruke Bernhoft sine ord, har det hatt en praktisk side også. Han forteller videre at det å kunne skalere ned bandet har vært gunstig, og har gitt en type fleksibilitet. «Hvis jeg har lyst til å dra til Frankrike på turné, så kan jeg gjøre det som en vanlig turist. Jeg tar bare med to gitarer og en koffert med pedaler.»¹⁹³

Eksponering

Allerede tidlig høsten 2008, viste Bernhoft seg frem på TV. Han fremførte en av låtene fra *Ceramik City Chronicles*, solo, ved hjelp av loopmaskin og livelooping.¹⁹⁴ Dette var i

¹⁸⁹ «Interview with Bernhoft»

¹⁹⁰ Faye-Schjøll 2011, s. 46

¹⁹¹ «SOULFULNESS with Bernhoft»

¹⁹² Faye-Schjøll 2011, s. 45

¹⁹³ Faye-Schjøll 2011, s. 45

¹⁹⁴ Bernhoft, Jarle «So Many Faces (Lydverket spanderer)»

forbindelse med et musikkprogrammet som het Lydverket som NRK hadde, både på TV og radio,¹⁹⁵ og deres mer eller mindre faste innslag i TV-sendingene; «Lydverket spanderer». Her ble norske og internasjonale artister og band utfordret til å fremføre låtene sine i mer utradisjonelle omgivelser, i stedet for de «normale» konsertrammene.¹⁹⁶

Men selv om Bernhoft raskt fikk en del positiv oppmerksomhet rundt sin bruk av live looping, fortsatte han også å benytte seg av andre musikere og et oppbakkingsband i livefremførelsen av musikken sin, ved ulike anledninger, og der hvor det lot seg gjøre praktisk og økonomisk. En tydeliggjøring av denne «doble» praksisen var albumet *1: Man, 2: Band*, som Bernhoft ga ut i 2010. Dette var et dobbelt livealbum, hvor han opptrer både alene og med backingband.¹⁹⁷ Som navnet på dobbeltplata tilsier, den første delen «1: Man», består av Bernhofts solofremføringspraksis, inkludert bruk av live looping, mens den delen «2: Band» involverer et backingband bestående av flere anerkjente norske musikere, deriblant Torstein Lofthus, Trygve Seim, Mathias Eick og Hedvig Mollestad Thomassen. Den første delen er spilt inn på Kampen Bistro i desember 2009. Den andre delen kombinerer liveopptak fra Rockefeller i januar 2009 og Moldejazz sommeren 2009.¹⁹⁸

Solidarity Breaks

Da Bernhoft ble pappa i 2010, brukte han tiden i pappapermisjon både til å skrive ny musikk; deler av det som skulle bli hans andre studioalbum *Solidarity Breaks*, og til å trille barnevogn.¹⁹⁹ *Solidarity Breaks*²⁰⁰ ble lansert i 2011 og ble en salgssuksess, med blant annet 61 uker på «VG-lista», hvorav sju av disse ukene var på topp.²⁰¹ *Ceramik City Chronicles* kom inn på VG-lista på nytt, sommeren 2011, i kjølvannet av denne suksessen.²⁰²

¹⁹⁵ *Lydverket* var NRK sitt musikkjournalistiske flaggskip på TV i perioden 2002 til 2012 («Om Lydverket», NRK; «Lydverket», Wikipedia).

¹⁹⁶ «Lydverket spanderer», NRK

¹⁹⁷ Bergan 2015

¹⁹⁸ «En mann og hans band» [Plateanmeldelse]

¹⁹⁹ NRK P2 2014

²⁰⁰ Det er fra denne utgivelsen av at Jarle Bernhoft bruker «artistnavnet» Bernhoft (Bergan 2015).

²⁰¹ «VG-lista» [Topp 40 Album], *Verdens Gang*

²⁰² Bergan 2015

Albumet *Solidarity Breaks* låter i utgangspunktet som en «moderne» studioproduksjon, hvor låtene fremstår som gjennomarbeidede og produserte, med de teknikkene og den teknologien et lydstudio da kunne by på. Men selv om standardutgaven ikke inneholdt noen liveopptak av «solonumre» med live looping, ble det lansert en såkalt bonussporutgave av plata hvor Bernhoft inkluderte fire ekstra låter, deriblant live looping-versjoner av låtene «Choices» og «Cmon Talk».²⁰³ Disse to låtene ble også brukt i forbindelse med lanseringen av plata, men i egne innspillinger, i form av YouTube-videoer, og det var særlig «Cmon Talk» som skulle sette fart på Bernhofts karriere, både her hjemme, men også internasjonalt.

Da det andre av tre liveopptak av låten «Cmon Talk» ble lastet opp på YouTube, den 5. Februar 2011, tok det ikke lang tid før artisten Bernhoft fikk massiv oppmerksomhet.²⁰⁴ En av grunnene til dette var avgjørelsen om å droppe produksjonen av musikkvideoer til studiolåtene i forbindelse med lanseringen av albumet *Solidarity Breaks*, og i stedet filme livefremførelser av et par låter. I tillegg ble *YouTube* brukt som lanserings- og formidlingskanal for disse livevideoene. Produksjonen var enkel, men profesjonell, filming i et studio med tre speilreflekskameraer med HD-filming av Hans Fredrik Asbjørnsen. Den gamle bandkollegaen fra Span, Fridtjof Nilsen stod for videoklipparbeidet og lydmiksen. Bernhofts mest sette klipp på *YouTube* er ikke et konsertopptak eller en «ordentlig» musikkvideo, men livefremførelsen av «Cmon Talk» fra et studiofilmsett.²⁰⁵

Et gjennombrudd

Etter at videoen til «Cmon Talk» var publisert på *YouTube*, fikk Bernhofts manager på denne tiden, Per Eirik Johansen, plutselig en e-post fra amerikanske CBS News, som lurte på om de kunne vise videoen på sin musikkblogg. En måned senere eksploderte antall visninger på *YouTube* fra 10 000 til 100 000 til 200 000. Så ble Bernhoft oppringt av researcherne til The Ellen DeGeneres Show.²⁰⁶

²⁰³ «Solidarity Breaks (BONUS TRACK VERSION)»

²⁰⁴ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk»

²⁰⁵ Faye-Schjøll 2011, s. 46

²⁰⁶ «Åpent Hus: USA-satsing krever godt forarbeid», *Music Norway*

Bernhoft opplevde verdensomspennende oppmerksomhet da han høsten 2011, gjestet *The Ellen Degeneres Show*, i sin USA-debut.²⁰⁷ «The one-man band and YouTube sensation came all the way from Norway to perform his song 'C'mon Talk' on the show. You'll be singing it for days and wondering how he did it for even longer» skriver The Ellen Degeneres Show i omtalen av klippet av Bernhoft på www.ellentv.com.²⁰⁸ Bernhoft omtalte selv låten «Cmon Talk», som den som har hjulpet han mest ut i verden, i et intervju med *NRK P2*.²⁰⁹ I skrivende stund har «Cmon Talk» blitt avspilt 4 421 915 ganger, og er Bernhofts mest avspilte låt på *YouTube*.²¹⁰

Bakgrunnen for teksten og utgangspunktet for låten «Cmon Talk»

«Cmon Talk» ble skrevet i en bruddfase i livet til Bernhoft, i tiden rett etter et samlivsbrudd. Kommunikasjonen hadde til da vært bra, men stoppet så plutselig opp. Utgangspunktet for låten «Cmon Talk», vokalriffet og rytmen, kom til da Bernhoft var ute og gikk en tur. Mens han luftet tankene, med det vanskelige bruddet og kommunikasjonssvikten som bakteppe, begynte han å nynne; «Come on and talk to me, I will try [...]». Han jobbet videre med vokale perkusjonslyder som utgjorde starten på en rytme. «Jeg skulle akkurat gå inn døra mi, og så kom den, og da måtte jeg gå to runder til rundt kvartalet for å bare sette den rytmen», forteller Bernhoft om hvordan «Cmon Talk» ble til.²¹¹ Han forteller også at han er opptatt av rytmen i ord, og det rytmiske potensialet i ord og setninger, «[...] ordene får en definerende makt over tempo og rytmen». Det var naturlig for Bernhoft at vokalen kunne være hovedriffet i låten.²¹²

Alene eller med band, eller med orkester?

Suksessen på *YouTube* var med på å forsterke inntrykket av Bernhoft som en live-loopende soloartist. I et intervju i 2011 kunne Bernhoft fortelle at: «[...] det jeg opplever nå, når jeg egentlig har lyst til å dra på turné med fullt band, er at

²⁰⁷ «Bernhoft Interview and Performance Sept 28 2011»

²⁰⁸ «Bernhoft performs 'C'mon Talk'»

²⁰⁹ *NRK P2* 2014

²¹⁰ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk»; Låten «Choices» som ble innspilt live på det samme filmsettet ble lagt ut tidligere, 17. November 2010, og var også en del av promoteringen av Bernhoft og platen *Solidarity Breaks*. Med 1 273 008 avspillinger er dette Bernhofts nest mest avspilte låt på *YouTube* (Bernhoft, Jarle «Choices»).

²¹¹ *NRK P2* 2014

²¹² *NRK P2* 2014

fattigmannsløsningen har blitt veldig etterspurt.»²¹³ Uttalelsen, som impliserer livelooping som en fattigmannsløsning, henger sammen med den tidligere nevnte dårlige økonomien som årsak til å ta i bruk musikkteknologi og loopmaskin. Den forteller også noe om Bernhofts ønske om å spille og samarbeide med andre musikere. Derfor fortsatte Bernhoft å kombinere ulike typer spilleoppdrag, både med og uten band. Han har også samarbeidet med KORK²¹⁴ først og fremst på livealbumet *Walk With Me*, som kom ut senhøsten 2011. De spilte også sammen under Spellemannprisen for 2011,²¹⁵ hvor de gjorde en versjon av «Cmon Talk».²¹⁶ Suksessåret 2011 ble kronet med at Bernhoft kåres til «årets mannlige artist» og «årets spellemann»,²¹⁷ under nevnte Spellemannprisutdeling.²¹⁸ I 2012 stakk Bernhoft også av med «Statoilstipendet», som ble delt ut under festivalen by:Larm i Oslo. «Som liveartist har vinneren, etter juryens skjønn, et talent og utstråling i verdensklasse.» uttalte juryen. Stipendet på en million kroner er øremerket en satsning mot utlandet.²¹⁹

USA

Til tross for all publisiteten som opptreden på Ellen Degeneres' talkshow skapte, hadde ikke Bernhoft i utgangspunktet noen USA-planer, skal vi tro uttalelsene i et intervju med Dagbladet, rett etter Spellemannprisutdelingen: «[...] jeg tenker karriere i tidssoner og vil være mest mulig sammen med sønnen min. Derfor går jeg for nord-sør-aksen. I kveld skal jeg feste, i morgen skal jeg sove - men på mandag skal jeg til Frankrike for å opptre.»²²⁰ Det ble likevel en forandring på dette, og året etter hadde *NRK P3* en nettartikkel med overskriften «Bernhoft satser i USA».²²¹ Her var det snakk om den enorme musikkfestivalen SXSW²²² i Austin, Texas. Bernhoft spilte stappfulle solokonsserter under festivalen og imponerte visstnok publikum spesielt med sin bruk av

²¹³ Faye-Schjøll 2011, s. 46

²¹⁴ Kringkastingsorkesteret

²¹⁵ Bernhoft, Jarle «Spellemannsprisen 2011 [...]»

²¹⁶ På denne versjonen bruker Bernhoft loopmaskinen selv om han spiller sammen med KORK, men kun på vokalen, til forskjell fra solofremførelser hvor loopmaskinen også blir «matet» med hybridgitar.

²¹⁷ «Jarle Bernhoft», *Rockipedia*

²¹⁸ Prisutdelingen fant sted den 14. januar 2012, i Folketeateret i Oslo («Spellemannprisen 2011», *Wikipedia*).

²¹⁹ Østbø 2012

²²⁰ *Dagbladet*, 14.01.12

²²¹ *NRK*, 18.03.13

²²² «South by Southwest»

livelooing, mens daværende manager Johansen jobbet i kulissene.²²³ Juni samme år, står hans første USA-turné for tur. I et intervju med *TV2* fortalte Bernhoft «[...] jeg har utsatt det helt bevisst tidligere på grunn av sønnen min. Men nå er han tre år, og han var med meg på denne turneen.» Bernhoft hadde også sin «late-night-television» debut på talkshowet *CONAN*, et TV-show med millioner av TV-seere, sommeren 2013.²²⁴ Høsten 2013 tok Bernhoft med seg kona og sønnen, og flyttet til Brooklyn, New York, både for en miljøforandring og for å satse mot det amerikanske markedet. Manageren fulgte Bernhoft til USA, med mål om å ta Amerika med storm, men slik skulle det ikke gå. Per Eirik Johansen døde brått i januar 2014. Men Bernhoft fortsatte uten Johansen, plata *Islander* skulle lanseres i april.²²⁵

Islander

Bernhofts tredje soloalbum, *Islander*, ble spilt inn i England, sommeren 2013.²²⁶ Plata kom ut i 2014, til blandede kritikker.²²⁷ *Islander* ble til tross for dette nominert til Grammy, noe som gjør Bernhoft til den første ikke-amerikaneren, og den første hvite artisten, som noensinne er nominert i den erkeamerikanske kategorien; r&b.²²⁸

Bernhoft har tidligere fortalt om en «[...] dyptgripende fascinasjon for alt som skjedde i det afroamerikanske miljøet på 60- og 70-tallet. Borgerrettigheter, kjønnskamp, den slags.»²²⁹ Spesielt de senere årene har r&b, rhythm and blues,²³⁰ blitt brukt om en stilretning innen afroamerikansk musikk som blander elementer fra pop-, soul- og hiphopmusikk.²³¹

²²³ NRK, 18.03.13

²²⁴ Hovde 2013

²²⁵ Gjestad 2015

²²⁶ Hovde 2013

²²⁷ Øyvind Rønning i *Dagbladet* mente at «Jarle Bernhoft har et låtproblem» og trillet en treer på terningen (Rønning 2014). I musikkmagasinet *GAFFA* kunne man lese «Dette er ren klasse» og seks av seks stjerner ble gitt til *Islander* (Brønstad 2014). Mens *Aftenpostens* Svein Andersen mente plata var: «Sånn passe funky», og ga karakteren 4 (Andersen 2014).

²²⁸ Gjestad 2015

²²⁹ Sæther 2011

²³⁰ Historisk sett har rhythm & blues sine røtter i jazz- og bluesmusikken. Rhythm & blues var også grunnleggende for utviklingen av sjangeren rock. Navnet «rhythm & blues» har bakgrunn i markedsføringen av afroamerikansk musikk på 1940 og -50-tallet, og erstattet merkelappen «race records». Tekstene i r&b adresserer ofte politiske tema, gjerne i forhold til borgerrettigheter, etnisitet og afroamerikansk eller annerledes bakgrunn (Rye, «Rhythm-and-blues»; Bergan 2009).

²³¹ Bergan 2009

Nedtur, opptur, hjemtur

Høsten 2014 ble den planlagte amerikaturneen kansellert. «Det ble bare for mye, på alle vis», uttalte han til *Aftenposten* i 2015. Denne nedturen handlet mye om managerens død, for høyt tempo og stort arbeidspress. Da Bernhoft fikk beskjeden om at *Islander* var nominert til Grammy, kom det som et sjokk på artisten selv. Det ble en opptur som kom etter at han trodde han hadde spolert sjansen sin. Mentalt hadde han vendt USA ryggen og var klar for å flytte hjem igjen til Norge, noe han også gjorde sommeren 2015.

Amerikaoppholdet ga noen nye perspektiver, kanskje først og fremst sosialt og politisk, og med tanke på temaer som ofte blir brukt i sjangertradisjonen Bernhoft opererer i.²³² «Jeg har nok ikke prioritert USA så godt som jeg kanskje egentlig burde dersom jeg skulle ha satsa ordentlig der», sa Bernhoft til *NRK* i 2015.²³³

Omtrent to år etter at *Islander* kom ut, slipper Bernhoft i disse dager ny musikk, EPen «Stop/shutup/Shout it out».²³⁴ Singelen «Falter» er allerede ute,²³⁵ og Bernhoft fortsetter å utvikle sitt souluttrykk, samtidig som perspektivene fra amerikaoppholdet er tilstede.²³⁶ Bernhoft forteller at han har jobbet mye med vokal på den nye utgivelsen: «Jeg elsker å legge koringer, jeg spiller ut de forskjellige personlighetene i et sangkor, hver med sine helt spesielle karakterer». Han forteller også at: «Begge foreldrene mine hadde korsang som jobb, og takket være dem har jeg et rikt og eksentrisk persongalleri å ta av.»²³⁷ I tillegg til vokal spiller Bernhoft alle gitarene på plata, og han har med seg produsentene Eivind Helgerød og Nicolay Tangen Svønnæs, på henholdsvis trommer og tangenter/bass.²³⁸ Bernhoft legger ut på en toukers turné i USA nå i mai, før han gjør spillejobber i Norge og Europa utover sommeren.²³⁹ For tiden spiller Bernhoft med backingbandet The Fashion Bruises, i Norge, og backingbandet The Shudderbugs, i USA.²⁴⁰ Det blir spennende å se hvordan Bernhoft eventuelt setter den studioskapte polyfonien ut i live når han drar ut for å fremføre det nye låtmaterialet live, og i hvilken grad live looping eventuelt vil være med fremover.

²³² Gjestad, 2015

²³³ *NRK*, 29.01.15

²³⁴ Slippes 06. mai (2016)

²³⁵ Ble lansert 29.04.16

²³⁶ «Biography, april 2016», Bernhofts hjemmeside

²³⁷ loc. cit.

²³⁸ loc. cit.

²³⁹ «Live», Bernhofts hjemmeside

²⁴⁰ *Facebook*, «Bernhoft»

3 Kapittel 3 Analyse

Dette kapittelet vil ta for seg, og vise, ulike sider av live looping og Bernhofts fremføringspraksis. Underveis kommer jeg til å ta opp og drøfte en rekke relevante begreper og fenomener i tilknytning til dette, som for eksempel «live» og «repetisjon». Som tidligere nevnt, har jeg valgt å analysere en av Jarle Bernhofts låter for å bedre kunne belyse fenomenet live looping. Valget falt naturlig på hans mest sette YouTube-video; live fremførelsen av «Cmon Talk»,²⁴¹ som jeg skrev litt om i kapittel 2. Dette er et interessant utgangspunkt av mange grunner. Gjennom YouTube-videoen kan man lytte og se ting om igjen, man kan spole frem og tilbake i bilde og lyd, og man kan som «tilskuer» får muligheten til å følge oppbyggingen, prosessen og live loopingen på relativt nært hold. *Sound Online Magazine* kom med følgende beskrivelse etter å ha sett videoen i 2011:

[...] Bernhoft orchestrates a surprisingly intricate web of sound beyond a repetitive mash-up, varying instrumentation with the verse, chorus and bridge, respectively. Add to that his beat-boxing prowess, guitar picking, impressive falsetto and soulful swag and you have yourself the recipe for a song not just entertaining in a trite, look-at-this-neat-trick sort of way, but a solid track I'd gladly listen to sans video.²⁴²

Beskrivelsen sier noe om opplevelsen av Bernhoft som YouTube-fenomen og om låten «Cmon Talk». Han mestrer teknologien samtidig som han klarer å skape nok variasjon til at en ikke føler at teknologien står i veien for låten. Videoen er fengslende fordi den kombinerer en rekke musikalske elementer til en fengende låt. *Sound Online Magazine* skriver, på tross av at formatet bringer oss tett inn på fremføringspraksisen, at låten er solid nok til å tåle gjennomlyttinger uten/sans video.

Man kan også følge kommentarfeltet for låten på den samme YouTube-adressen.²⁴³ Som en forskerflue på «veggen» av dette kommentarfeltet, kan jeg komme tett innpå ytringer og meningsutvekslinger, uten at nærværet mitt forstyrrer. Slik får jeg samtidig muligheten til å hente ut materiale, og jeg kommer til å trekke inn relevante uttalelser og reaksjoner underveis i dette kapittelet, og til de ulike temaene jeg tar opp. Først skal vi se nærmere på fenomenet *one-man-band*.



²⁴¹ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk»



²⁴² «Omtale av 'Cmon Talk'», *Sound Online Magazine*



²⁴³ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk» [kommentarfelt]

3.1 One-man-band



Et sentralt trekk ved Bernhofts fremføringspraksis er hvordan han utnytter utstyr og teknikker til å lage et større og fyldigere lydbilde. Han benytter seg av ulike instrumenter, verktøy, effekter og teknikker for å låte mer som, eller etterligne lyden av, et fullt band. Livelooing gjør det mulig og på et relativt elegant vis å bygge et enmannsorkester, et såkalt *one-man-band* eller enmannsband, som tidligere nevnt i kapittel 2. Enmannsband-aspektet av Bernhofts fremføringspraksis, i kombinasjon med livelooping-teknologien, er også tema for en del uttalelser i kommentarfeltet til låten «Cmon Talk» på *YouTube*.²⁴⁴

  For 3 år siden
i guess he doesn't need a band

  For 3 år siden
Who needs other people when you can enjoy success alone?

  For 3 år siden
I really like this kind of music, Ive always think about how cool it could be to have a band with myself.

Selv om kommentarene kanskje har en humoristisk undertone, forteller de likevel noe om hvordan livelooping på et vis fjerner behovet for et band. Samtidig sier de også noe om fascinasjonen for enmannsband, det å kunne få til noe såpass innholdsrikt og stort på egen hånd. Men jeg har også funnet en kommentar²⁴⁵ som adresserer savnet etter et backingband, og kanskje samtidig sier noe om opplevelsen av livelooping som en døgnflue og gimmick.

  For 3 år siden
just get a backing band???? The novelty wears off after one song.....

²⁴⁴ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk» [kommentarfelt]

²⁴⁵ loc. cit.

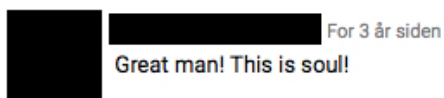
Arthur Kay Piene skriver i artikkelen «Frykten for å stå alene», om hvordan han synes live looping havner mellom to stoler:

En soloartist er interessant fordi det er så nakent og gjennomsiktig, et band er interessant fordi det er forskjellige mennesker som prøver å enes om et uttrykk. Et klonet band [live looping] blir veldig fort ingen av delene. Jeg lurer egentlig på om disse artistene egentlig bare savner et skikkelig band som de kan og vil jobbe på heltid med.²⁴⁶

Ved å loope en musikalsk frase, «delegerer» vi samtidig bort noen arbeidsoppgaver til loopmaskinen.²⁴⁷ Dette vil nødvendigvis gi en maskinell presisjon på utføringen. Det du sender inn, får du også tilbake. Pienes uttalelse kan i så måte forstås som en kritisk innvending mot den statiske siden av looping, og samtidig som et ønske om større dynamisk variasjon, at musikken i enda større grad skal være levende. Vi husker Bernhofts egen uttalelse fra kapittel 2 om «[...] at fattigmannsløsningen [live looping] har blitt veldig etterspurt.»²⁴⁸ Disse uttalelsene vitner kanskje om et syn på band som et ideal, mens live looping blir en reserveløsning. Dette er på mange måter også et spørsmål om hva man opplever som autentisk og ekte.

Autentisitet er et svært begrep som er knyttet til en hel rekke andre begreper, for eksempel ekte, rotfestet, originalt, egenartet, opprinnelig, korrekt, riktig og «the real thing». Denne forestillingen, eller kanskje snarere innbilningen om den rene opprinnelsen er, mildt sagt, utfordrende, i kulturer og felt i stadig endring og forskyving. Begrepet handler ofte om hvem eller hva som kan stå som representant for noe. Spørsmål som for eksempel hva er innafor og hva er utafor?, eller hva kan en gitt kategori inneholde?²⁴⁹

Denne analysen vil ikke gå inn i en filosofisk drøfting av begrepet, men bare konstatere at autentisitet konstrueres og forhandles i ulike kontekster og på mange plan,²⁵⁰ også på internett, i kommentarfeltet på *YouTube*:²⁵¹



²⁴⁶ Piene 2011

²⁴⁷ Morris 2008, s. 87

²⁴⁸ Faye-Schjøll 2011, s. 46

²⁴⁹ Taylor 2007, s.162-163

²⁵⁰ Olseth 2013

²⁵¹ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk» [kommentarfelt]

Bernhoft spiller også med band, og han er, som allerede nevnt, på vei ut på turné med to forskjellige backingband. Men i perioder av karrieren hans, har det blitt fokusert veldig på Bernhoft som en live-loopende artist. Det er likevel vanskelig å argumentere for at han er en «one trick pony» av den grunn. Hva som er den mest riktige eller autentiske utgaven av Bernhoft, finnes det ulike svar på. For eksempel vil Øyvind Rønning i sin anmeldelse av plata *Islander* ha en «live» Bernhoft og synes at «[...] musikken fremstår atskilling mindre original på plate enn live.» Samtidig har han også en forventning om at Bernhoft er en live-loopende artist. «Det er lett å bli blendet av Bernhofts liveinnsats. Og - han er, fortsatt, først og fremst en liveartist - spesielt kjent for sine soloshow med tung omgang med loops og beatboxing.»²⁵² Tidligere nevnte Arthur Kay Piene mener at for å kunne skape et lydbilde med dybde, «[...] trengs det flere mennesker til».²⁵³ Den doble praksisen med å spille med band og å spille solo med bruk av live-looping, som jeg også var inne på i kapittel 2, gjør at Bernhoft potensielt har flere «strenger» å spille på. Ulike fremføringspraksiser og konstellasjoner gir flere versjoner av den samme låten, og som bonus får Bernhoft og hans lyttere kanskje en større dybde i låtmaterialet?

Mange forbinder kanskje et enmannsband eller -orkester med såkalt *busking* eller *street performance*, selv om dette begrepet inkluderer mange ulike gatekunstuttrykk.²⁵⁴ Det stereotypiske bildet av et enmannsband er muligens en gatemusikant, som tjener til livets opphold ved å ta i bruk et sammensurium av ulike instrumenter og lydkilder, gjerne koblet sammen på ulikt vis til et instrumentarium som vedkommende bærer rundt på kroppen, eller fester til ben og armer.²⁵⁵ Dette bildet av enmannsbandet er ikke statisk, og har selvfølgelig mange konkurrerende «bilder» eller oppfatninger, og i dag er det ikke uvanlig å finne «ny» musikkteknologi i bruk, også hos gatemusikanter. Mange gateartister presenterer også ulike musikkuttrykk gjennom live-looping.²⁵⁶

Bernhofts solopraksis fremstår kanskje som en «forfinet» variant av en slik type gatemusikantpraksis, uten sammenligning forøvrig. Suksessen til dette «bandet» avhenger av evnen til å skape variasjon, både i innhold og med tanke på struktur, slik

²⁵² Rønning 2014

²⁵³ Piene 2011

²⁵⁴ «Street performance», *Wikipedia*

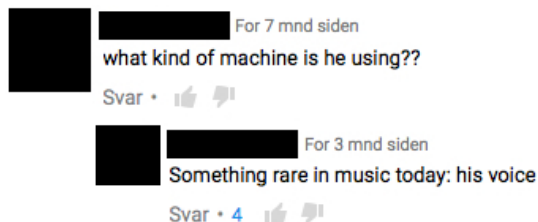
²⁵⁵ Se for eksempel: «Amazing One-Man-Band Street Performer [...]». Eller: «MR ORKESTER @ Karl Johan [...]»

²⁵⁶ Se for eksempel: Dub FX, «Made» [Live-looping]. Eller «Street Musician [...]» [Live-looping].

den overnevnte beskrivelsen fra *Sound Online Magazine*, er inne på. Derfor er det også interessant å se nærmere på hva Bernhofts enmannsband består av.

3.2 Verktøykassen

Før jeg presenterer analysen av «Cmon Talk», vil jeg kort gjøre rede for hvilket utstyr Bernhoft bruker under denne fremføringen.²⁵⁷ Som tidligere nevnt, i kapittel 2, gikk Bernhoft til anskaffelse av en Boss RC-50 Loop Station i 2006. Dette er loopmaskinen Bernhoft bruker til live looping, også i dette tilfellet.²⁵⁸ I liveoppsettet sitt bruker Bernhoft to mikrofoner. Den ene går inn i loopmaskinen, og blir brukt til innspilling, det vil si opptak av lydklipp/loops. Denne mikrofonen har en fotbryter i signalkjeden mellom seg og loopmaskinen, slik at Bernhoft kan trække den av og på, og på den måten velge når han vil legge til lyd fra mikrofonen i loopen, «miksen» og lydbildet. Den andre mikrofonen går direkte, «live», ut til lytteren. I dette tilfellet går mikrofonsignalet til et liveopptak som så medieres gjennom *YouTube*.²⁵⁹ Vi som er tilskuere sitter «live» foran skjermen og kan samtidig oppleve den samme livefremførelsen så mange ganger vi ønsker på «nettet». Dette utfordrer begrepet «live», noe jeg kommer tilbake til senere i analysen.



Dette humoristiske svaret på et spørsmål i kommentarfeltet til «Cmon Talk» på *YouTube*,²⁶⁰ er en av mange ytringer som omhandler Bernhofts stemme. Både melodisk og vokalteknisk har Bernhoft en forbindelse til den amerikanske soultradisjonen. Bruken av falsett som virkemiddel i kombinasjon med vanlig brystklang, er typisk for soulvokal, og er et tydelig element i vokalen på «Cmon Talk». Vokalen i soulmusikk plasserer seg i en melismatisk vokaltradisjon. Bernhoft synger ofte flere toner i en

²⁵⁷ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk»

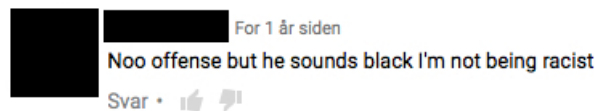
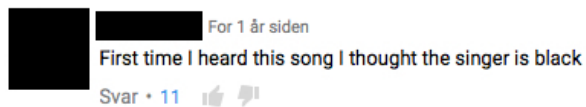
²⁵⁸ Loopmaskinen står på gulvet nede til høyre i bildet, blant annet helt i starten av videoen (Bernhoft, Jarle «Cmon Talk» [0:00-0:02 i videoen])

²⁵⁹ Faye-Schjøll 2011, s. 45

²⁶⁰ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk» [kommentarfelt]

stavelse, og legger inn triller og vokal ornamentikk i låtene sine, også her. Soulmusikken har en vokalimprovisatorisk side som blant annet bygger på det melismatiske.²⁶¹ Musikalske lyder som for eksempel «yeah», som Bernhoft bruker en del, og rytmiske elementer, slik som for eksempel vokalriffet på «Cmon Talk», er også utbredte vokale virkemidler i soul. Alternative vokale teknikker, som beatboxing kommer jeg tilbake til under redegjørelsen av rytmiske elementer.

Vokalprestasjonene til Bernhoft blir ofte trukket frem som et av Bernhofts sterkeste kort, både hos skribenter og publikum. Slik som for eksempel i denne uttalelsen, «som vokalist er Jarle Bernhoft i en klasse for seg selv.»²⁶² Også mange kommentarer på *YouTube*²⁶³ viser sin begeistring for Bernhofts vokale prestasjoner, og noen tillegger Bernhoft det jeg tolker som autentisitet og relevans i soul-sjangeren, ved å kommentere at de synes han høres ut som en afroamerikansk sanger. Her er to eksempler fra kommentarfeltet til «Cmon Talk»:²⁶⁴



For å lage et rytmisk underlag, fyller trommenes og perkusjonens funksjon og rolle når han står alene på scenen jobber Bernhoft med alternative teknikker på vokal og instrumenter, i kombinasjon med looping. Bernhoft bruker ofte stemmen aktivt som et rytmisk element når han opptrer solo. Slik utvider og varierer han lydmaterialiet for rytme og perkusjon, gjerne sammen med rytmiske teknikker på både gitarstrenger og gitarkropp, og med klapping eller fingerknips.²⁶⁵ Den rytmiske bruken av stemmen

²⁶¹ Markussen 2014, s. 16-17; Bergan 2011

²⁶² Nilsen 2014

²⁶³ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk» [kommentarfelt]

²⁶⁴ loc. cit.

²⁶⁵ Se for eksempel: Bernhoft, Jarle «Choices»; Bernhoft, Jarle «Street Lights» [Bonnaroo, Jam In The Van]; Bernhoft, Jarle «Fly Away» [NRK, Lydverket]; eller, Bernhoft, Jarle «Wind You Up» [Glastonbury BBC Sessions 28.06.14]. På for eksempel «Street Lights» og «Wind You Up» bruker Bernhoft dessuten en liten, særegen elektrisk gitar, en såkalt giss-gitar («G-Sharp Guitars»).

inkluderer vokalteknikker som for eksempel *beatboxing*²⁶⁶ slik som i «Cmon Talk». Han lager en beatboxrytme bestående av et basstromme- og skarptrommemønster, men for «basstrommeslagene» bruker han en beatbox-teknikk hvor han på en og samme tid lager og kombinerer vokale basstoner med en basstrommelignende perkusjonslyd.

Den karakteristiske hybridgitaren som jeg omtalte i kapittel 2, blir brukt på denne fremførelsen. Den modifisert Eko-gitaren tilfører både gitar og bass til låtfremførelsen. For variasjon i gitarlyden og «sound», bruker Bernhoft en phaser,²⁶⁷ en klassisk gitareffekt som tar lyden inn og ut av fase.²⁶⁸ Bernhoft benytter seg også av en capo.²⁶⁹

Summen av disse virkemidlene gjør at Bernhoft godt på vei lykkes i å «[...] orkestrere et overaskende intrikat nett av lyd [...]».²⁷⁰ Under følger min analyse av «Cmon Talk».²⁷¹

3.3 Analyse av «Cmon Talk»

Som jeg skrev i kapittel 1, har jeg for å konstruere og strukturere en oversiktlig analyse, brukt tidslinja i videoavspilleren til å orientere en skriftlig gjennomgang av låten. Tidspunkt og tidsrom er organisert vertikalt i en kolonne til venstre, mens tilhørende observasjoner og bemerkninger står i en kolonne til høyre. Her har jeg blant annet tatt for meg de musikkteknologiske verktøy som benyttes, form og de ulike oppbygningsfasene i låten, fremføringspraksisen med loopmaskin og noen musikalske betraktninger. Noen generelle observasjoner og opplysninger på veien, i forhold til låten og analysen, er at den går i tonearten e-moll og i 4/4 takt, og at alle tekstutdrag fra låten som blir brukt i analysen er egne transkripsjoner.

²⁶⁶ «Beatboxing [is] the art of producing drum-like sounds using one's mouth and body [...]» (Miyakawa 2012).

²⁶⁷ En rødoransje effektpedal av produsenten MXR. For et glimt se 0:00-0:02 i videoen (Bernhoft, Jarle «Cmon Talk»). Det er først og fremst phaseren som gjør seg gjeldene i lydbildet som «krydder» i gitarlyden, men Bernhoft har også en oktavpedal til hybridgitaren på gulvet foran seg, en brunlilla effektpedal av produsenten Boss, modell OC-3 («Boss OC-3 Super Octave»). For et glimt se 0:00-0:02 i videoen (Bernhoft, Jarle «Cmon Talk»). Denne blir ofte brukt til å legge til, forsterke eller utvide bassregisteret til et instrument eller en lydkilde. Modellen har også muligheten til å legge på vring, se for eksempel «Street Lights» (Bernhoft, Jarle «Street Lights» [Bonnaroo, Jam In The Van]). I tillegg har han en stemmemaskin/tuner til hybridgitaren.

²⁶⁸ (Faye-Schjøll 2011, s. 45)

²⁶⁹ Se analysen for mer info om bruken av capo.

²⁷⁰ («Omtale av 'Cmon Talk'», *Sound Online Magazine* [Min oversettelse])

²⁷¹ (Bernhoft, Jarle «Cmon Talk»)

Ca. tid i video: Observasjoner og bemerkninger:

- 0:00-0:04 Videoen starter med å vise effektpedaler og musikkteknologi.
- 0:04-0:06 Bernhoft spiller et par toner på gitaren for å intonere, treffe riktig med vokalen.
- 0:06-0:08 Låten starter. Opptakt til vokalriff, med den karakteristiske tekstlinja «rhy rhy rhy rhyth mi mi mi mic». Starter å spille inn allerede her med opptakten, og setter startpunkt for loopen.
- 0:08-0:19 A: Synger vokalriff og knipser med fingrene på 2 og 4. Fingerknipsene foregår nærmest mikrofonen til venstre foran Bernhoft (fra hans perspektiv). Dette er live- eller direktemikrofonen, mens det er mikrofonen til høyre for Bernhoft som går inn i loopmaskinen; Boss RC-50, blir brukt til opptak og overdubbing, dvs. live looping.
- Tekst vokalriff:
«Come on and talk to me, I will try my upmost to be honest with you
Try to be honest with you every single
Work, come on and talk to me, I will try my upmost to be rhythmical
Try to be rhy rhy rhy rhyt mi mi mi mic»
- Ca. 0:18 Setter slutt punkt for «grunn-loopen», slutter sløyfa, setter dermed lengden på loopen, ca. rett under 11 sekunder lang. Loop lengden utgjør da 4 takter. Starter samtidig loopen, og gjør klar for dobling av vokalriffet.
- 0:19-0:30 A^I: dobler vokalriff, fortsetter i tillegg med fingerknips.
- 0:30-0:41 A^{II}: Beatboxrytme, hvor Bernhoft også inkluderer basstoner vokalt sammen med basstrommeslag, sammen med vokalriff og fingerknips (loop).
- 0:41-0:52 A^{III}: Spiller inn gitarriff, samt benytter seg av eksisterende materiale/innhold i loop fra A^{II}. 0:52 stopper opptak, men lar avspillingen av gitarriff gå (i loop).
- 0:52-1:03 A^{IV}: Spiller «Bassgitar» (live), dvs. ved bruk av basstrengene på hybridgitaren, i tillegg til at han benytter seg av eksisterende innhold fra A^{III} (loop).
- 1:03-1:14 A^V: Første vers. Stanser vokalriff og gitarriff, men beholder beatboxrytme (loop). Bernhoft synger første vers (live), 1:04-1:46, som innledes med teksten: «I've been thinkin' a lot since the end [...]». Fortsetter å spille «bass» (live).
- 1:14-1:25 A^{VI}: Synger videre (live) neste del av første vers, og fortsetter å spille «bass» (live).
- 1:25-1:36 A^{VII}: Legger til en åpen gitarakkord ved bruk av en capo på de fire lyseste strengene på sjuendebånd på hybridgitaren som enkeltmarkering på eneren i første takt (live), mens han fortsetter å spille «bass» (live). Sammen med «basspillet» utgjør gitarakkorden en e-moll¹¹. Fortsetter å synge (live) andre del av første vers.
- 1:36-1:47 A^{VIII}: Her er gjentas den åpne gitarakkorden enkeltmarkering på eneren i første takt og «basspilling» (live). Synger videre (live), første vers fullføres.
- 1:43: Tar av og kaster capo, noe som gjør det enklere å kombinere den åpne gitarakkorden med samtidig «basspill». Dette gjør han i god tid i forkant av at han skal spille gitarkomp og akkorder i et dypere register senere i låten.
- 1:45: Tar inn loop av opptakten til vokalriff.
- 1:46: Starter opptak av «bass» (loop).

- 1:47-1:58 A^{IX}: Denne delen kan man kanskje kalle et «pre-chorus». Her beholder han beatboxrytmen, samt at han tar inn vokalriff (loop). «Bass» og vokal (live); «Talking to you was bittersweet [...]». Han gjør i tillegg opptak av vokal.
- 1:58-2:09 A^X: «Pre-chorus» fortsetter. «Bassen» ligger nå som opptak (loop). Gjør ytterligere overdubbing/opptak av vokalen («Talking to you was bittersweet [...]»), men stopper looping og avspillingen ca. 2:08, for å ha opptak/loops klar til senere bruk, i A^{XIV}.
- 2:09-2:19 A^{XI}: «Refreng»: Vokal (live); «Come on talk t-talk t-talk t-talk to me yeah, to me yeah [...]» Bernhoft tar inn gitarriffet (loop), beholder samtidig beatboxrytme og vokalriff (i form av opptak/loops). I tillegg til å synge spiller han ei akkordrekke oppå de loopede bestanddelene samtidig som han benytter seg av basstrengene; en kompfigur med hybridgitar; gitar og bass samtidig (live). (En hel runde med akkorder går over to takter. Besifring: | Em | A⁷ | C | D^{add11} – D^{sus2}/H |)
- 2:19-2:30 A^{XI}: Fortsetter... (spiller fremdeles hybridgitarkomp og synger live).
- 2:30-2:52 A^{XII}: Andre vers. Stanser vokalriff og gitarriff, men beholder beatboxrytme slik som A^V, men legger til en ny kompfigur med rytmiske markeringer på hybridgitar (live) som i stor grad følger beatboxrytmens bassmarkeringer, over akkordgrunnlaget: Em - A⁷ - C - Am⁷ - D^{add11} - D^{sus2}/H. I tillegg synger han (live) første del, åtte takter, av andre vers, ca. 2:30-2:51, som innledes med teksten: «So what matters most in the end [...]»
- 2:52-3:03 A^{XIII}: Denne delen skiller seg ut, og man kan på et vis argumentere for at denne delen ikke er variasjon over en A-del. Partiet markerer et brudd i låten, ved at Bernhoft tar det hele ned, og stopper alt av loopet/innspilt materiale. I dette partiet spiller han hybridgitar; bass og gitarfunksjon i ett, og synger (live), og det er det. Jeg har likevel valgt å kalle det en markert A-del på grunn av at teksten Bernhoft fremfører har lik struktur og oppbygning som andre del av første vers. Under vokalen og teksten ligger det riktignok et annet akkordgrunnlag som skaper tydelig variasjon; C^{add9}/A - C^{add9} - D^{add9}/H - Em^{7add11} - Am⁷ - F^{maj7}. Slik sett kunne man også ha valgt å omtale dette som en ny del, selv om den har en relativt kort varighet. Denne delen, som også kan omtales som andre del av andre vers varer kun fire takter, det vil si halvparten så lenge som andre del av første vers. På F^{maj7}-akkorden legger han på effekten phaser på gitaren. Dette gir variasjon i gitarens «sound»; lydlige kvaliteter, og bidrar til oppbygning. Denne delen fungerer også fint som overgang til neste del. Man kan kanskje kalle delen en slags bro (bridge) med tanke på låtens struktur og oppbygging.
- 3:03-3:25 A^{XIV}: «Pre-chorus»: Tar inn beatboxrytme, «bass», gitarriff, vokalriff, samt de loopede vokalpartiene fra A^{IX} og A^X; «Talking to you was bittersweet [...]». Oppå dette legger han nye pålegg og lag med vokal i loop, andrestemmer og variasjon med samme tekstgrunnlag; «Talking to you was bittersweet [...]».
- 3:25-3:47 A^{XV}: «Refreng» som kombineres med «pre-chorus», A^{XIV}, og alle opptakene/loopene som blir brukt i den delen, fortsetter å gjentas/loopes. Bernhoft synger og gjør opptak av, looper: «Come on talk t-talk t-talk t-talk to me yeah, to me yeah [...]», fire ganger over åtte takter. I tillegg spiller han gitar, som han også gjør opptak av, looper. Gitarkompet tilsvarer det i A^{XI}, bortsett fra at han kobler inn phasereffekten på gitaren og at han ikke bruker basstrengene, pga. at han bruker den loopede «bassen». Fraværet av bass fra hybridgitaren gjør det også sannsynligvis finere å benytte seg av phaser på signalet fra kompgitaren. Igjen gir phaseren variasjon i gitarens «sound»; lydlige kvaliteter. Nå skjer det veldig mye, lag på lag på lag med lyd.
- 3:47-4:09 A^{XVI}: Opptak/loops fra A^{XV}, i tillegg til «improvisert» vokal (live) med teksten; «Come on talk t-talk t-talk t-talk, bitter sweet now baby», som gjentas fire ganger over åtte takter. Låten er på sitt mest intense med tanke på antallet lag på lag med lydmateriale.

- 4:09-4:20 A^{xvii}: Bernhoft kutter ut alt bortsett fra beatboxrytmen og gitarriffet (opptak/loops). Oppå synger han (live) og avslutter låta med tekstlinja; «Come on talk t-talk t-t-talk t-talk to me yeah, to me yeah, come on talk t-talk t-t-talk t-talk to me yeah, to m-m-m-m-m-me».
- 4:20-4:32 Låten er slutt. Bernhoft setter fra seg gitaren i et stativ, reiser seg fra stolen og går, bildet fader ut i svart.

Analysen av «Cmon Talk» ovenfor, vil bli brukt som et utgangspunkt for videre drøfting og analytiske betraktninger i gjennom de ulike delene av dette kapittelet. Blant annet for å kunne trekke inn relevante momenter i, og som et utgangspunkt for, diskusjon av Bernhofts fremføringspraksis. Analysen er kanskje spesielt viktig som et perspektiv i drøftingen under delkapittelet «Form». Samtidig er analysen også et virkemiddel for å få nærmere innsyn i Bernhofts oppsett og fremføringspraksis i 2011, og som et sammenligningsgrunnlag.

3.4 Kontroll, nærhet og avstand

Fotograf Hans Fredrik Asbjørnsen²⁷² innleder videoen visuelt med å vise effektpedalene og musikkteknologien som Bernhoft benytter seg av. Dette fungerer både som en iscenesetting av artisten Bernhoft og som et dramaturgisk grep – en slags forklaring, veldig kort riktignok, på hva som skal skje og hvordan det skjer. I så måte har dette også et pedagogisk aspekt, ved at de som ikke kjenner til live looping på forhånd får et hint om hvordan «magien» skjer.

Det er nettopp denne smått magiske og overnaturlig effekten live looping kan ha, som både fascinerer og begeistrer. Enkelte tror ikke det man ser og hører, mens andre klør seg i hodet og lur på hvordan Bernhoft får det til. Slik som, for eksempel, omtalen²⁷³ på nettsidene til The Ellen Degeneres Show, eller noen uttalelser som er hentet fra kommentarfeltet til «Cmon Talk» på YouTube²⁷⁴ illustrerer:



²⁷² Faye-Schjøll 2011, s. 46

²⁷³ «Bernhoft performs 'C'mon Talk'»

²⁷⁴ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk» [kommentarfelt]



For 4 år siden

So he has an RC 50 with 3 tracks to separate the music. First vocals-track 1, drum sounds-track 2, and initial guitar-track 3. So where does he overdub "Talkin' to you, bittersweet" and still isolate it from the other tracks.....can't sleep tryin' to figure it out. AWESOME TALENT!!!!

Boss RC-50 Loop Station har tre spor til rådighet for brukere, og dette er grunnleggende for Bernhofts livelooping-praksis. Sporene kan brukes separat eller kombineres på ulikt vis, man har muligheten til å ta inn og ut spor fra «miksen», og man kan legge overdubbinger oppå hvert enkelt spor. Ved en kombinerings av ulikt innhold kan man bruke funksjonen «Loop Sync» for å få til en synkronisert avspilling av sporene/loopene. Dette avhenger av hvordan man gjør oppsettet av RC-50en.²⁷⁵ Loopmaskinen har flere muligheter, den kan til en viss grad tilpasses etter behov, i form av noen valgmuligheter og en viss brukervennlighet. Bernhoft benytter seg av kombinasjons- og synkroniseringsmuligheten RC-50en gir, men praksisen forutsetter like fullt skikkelig god timing og rytmefølelse. Samtidig vil også loopmaskinens «timing» bli en del av fremføringens kontekst, og noe en utøver må forholde seg til og komme overens med.²⁷⁶ I 2011 uttalte Bernhoft seg slik om oppsettet sitt, i et intervju med Andreas Faye-Schjøll i musikkutstyrsmagasinet *Instrumental*:

Det som fores inn i disse boksene kommer fra én kabel, som jeg bytter mellom hybrid-gitaren, en vanlig kassegitare, av og til en synth eller litt rhodes. Alt går inn i herlig mono i loop-boksen. Loop-boksen styrer hva som tas opp og hva som spilles av, og hvilke lag som eventuelt legges oppå hverandre. Den har tre spor, som gjør at jeg kan legge en bassdings, en gitardings og en trommedings samtidig. Hvis jeg så vil spille en annen gitardings, stopper jeg det sporet, og så kan jeg slenge det inn igjen på refrenget, for eksempel. Så med litt steppeshow klarer man å veksle mellom alle dingsene.²⁷⁷

Det er også en høy grad av multitasking involvert i Bernhofts fremføringspraksis. Foruten evnen til å sjonglere en rekke arbeidsoppgaver innenfor et lite tidsrom, og en velutviklet rytmesans, krever Bernhofts fremføringspraksis et høyt ferdighetsnivå med loopmaskinen. Sergi Jordà skriver i *The Cambridge Companion to Electronic Music*:

[...] a performer needs to know and trust the instrument in order to be able to push it to the extremes and to experiment without fear. Only when a certain level of confidence is reached will performers feel a sense of intimacy with the instrument that will help them in finding their own voice and developing their expressiveness.²⁷⁸

²⁷⁵ «RC-50 Owner's Manual»

²⁷⁶ Morris 2008, s. 85

²⁷⁷ Faye-Schjøll 2011, s. 45

²⁷⁸ Collins 2007, s. 105

Jordà adresserer behovet for kunnskap om og tillit til et instrument for å kunne utvikle seg, pushe grensene og utvikle selvtilliten, noe som er alfa og omega for å kunne oppnå en følelse av nærhet til instrumentet; en intimitet. Begrepet *control intimacy*, på norsk «kontrollintimitet», er interessant i denne sammenhengen. Det ble introdusert av F. Richard Moore i artikkelen «The Dysfunctions of MIDI», hvor han beskriver hvordan graden av kontrollintimitet er avhengig av de kognitive evnene og fysiologiske ferdighetene til en utøver. Det er snakk om evnen til å oppfatte musikalske hendelser og ytringer, for så å reagere og respondere hurtig musikalsk med et gitt instrument. «Intimiteten» baserer seg på utøverens nærhet til instrumentet, og vedkommende sin subjektive opplevelse av responsforsinkelsen i et instrument, fra øyeblikket en lyd høres, en endring utføres, og tiden det tar før man opplever effekten av denne endringen. Det «instrumentet» som antageligvis har den høyeste graden av kontrollintimitet er stemmen, hvor selv de minste endringer oppfattes umiddelbart av utøveren.²⁷⁹

Sidney Fels utvider og tar i bruk begrepet kontrollintimiteten for alle grensesnitt og interaksjoner mellom menneske og maskin, herunder naturligvis også de mellom musiker og musikkteknologi. Når man har en høy grad av intimitet med en innretning kan man kommunisere ideer og følelser effektivt gjennom innretningen som om det var en utvidelse av en selv. Ved lav intimitet derimot, vil man ikke i tilstrekkelig grad gjøre innretningen til en forlengelse av en selv, og følgelig vil «kommunikasjonen» mellom utøver og innretning være svak og ineffektiv.²⁸⁰ Loopmaskiner og annen musikkteknologi bidrar i utgangspunktet, i fraværet av «intimitet», til å skape en større avstand mellom handling og det klingende resultat. Bernhoft har brukt mye tid med oppsettet sitt og loopmaskinen. Selv om han også har utvidet og variert noe, har han brukt den samme loopmaskinen nå i ca. 10 år. Avstanden får han bukt med, ved å tette «gapet» med et høyt ferdighetsnivå og høy grad av kontrollintimitet, noe live looping i «Cmon Talk»²⁸¹ er et godt eksempel på. Og kanskje er denne kombinasjonen av ferdighetsnivå og musikalsk overskudd noe av nøkkelen til suksessen også? Det at han stopper alt av loopet/innspilt materiale, i del A^{XIII}, jamfør analysen, er et eksempel som viser Bernhofts kontroll over de teknologiske parameterne i sin live looping-praksis.

²⁷⁹ Moore 1988, s. 21-22

²⁸⁰ Fels 2004, s. 675-676

²⁸¹ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk»

Looping og sampling-teknologi er ledsaget av et sett med gester og teknikker som utøvere kan utforske, utfordre og eventuelt forbedre for å maksimere den lydlige kreativiteten og effektiviteten i en fremførelse.²⁸² Teknikken, gestene og bevegelsene som følger med loopmaskinen, utgjør et sett med produktive grenser som utøvere må forhandle om hvor skal gå.²⁸³ I denne sammenhengen er det viktig med en balanse mellom kompleksitet og spillbarhet. For mange muligheter kan føre til kreativ lammelse, og derfor er det essensielt å ta valg og ha en form for begrensning i omgang med sammensatte musikkteknologiske oppsett.²⁸⁴

Per Ole Hagen peker på noe interessant i denne forbindelse, i en artikkel for *NRK P3* på nett fra 2013. Hagen hadde observert at Bernhoft i større grad enn noen år tidligere var «[...] ledig og fri fra selve teknikken, slik at han kunne konsentrere seg mer om selve spillingen», under festivalen South by Southwest i 2013.²⁸⁵ Det burde ikke komme som noe sjokk at Bernhoft har utviklet seg som liveloopende artist med årene. Men kommentaren understreker også at bruken av loopmaskin kan gå på bekostning av musikkutøvelsen og det spilletekniske.

I møtet med publikum vil liveloopingene også være utfordrende med tanke på kontakten og tilstedeværelse, ikke minst når man står alene på scenen. Det tar en viss tid å bygge opp en låt ved å legge lag på lag med ulike looper. Hvis alle låter er oppbygd på tilsvarende måte, vil det også kunne bli veldig forutsigbart, og potensielt kjedelig, for publikum.

Oppbyggingen av et loopgrunnlag i musikken kan fort ende opp i en introvert affære. Dette trenger ikke nødvendigvis å være en negativ greie, men mange vil nok forvente en sterk tilstedeværelse og et visst overskudd i Bernhofts fremføringspraksis, også i forhold til hvor han plasserer seg sjangermessig. Publikum vil også ha et ønske om at Bernhoft kommuniserer med dem, og at arbeidet med loopmaskinen ikke skal ta for mye av oppmerksomheten. Hva man forventer av en utøver på en scene avhenger av en hel

²⁸² Morris 2008, s. 90

²⁸³ Morris 2008, s. 90

²⁸⁴ Kvidal 2014

²⁸⁵ *NRK*, 18.03.13

del faktorer, som for eksempel hvem du spør, kontekst, fremføringspraksis, type musikk og sjanger, for å nevne noe.

All fremføringspraksis kan virke både innadvendt og utadvendt, også live looping, avhengig av hvor krevende musikalske prosesser utøveren er i gang med, og hvilke typer arbeidsoppgaver som skal utføres og ut i fra ferdighetsnivå. Eventuelle tillegg, enten det er en loopmaskin eller andre musikkteknologiske verktøy eller utvidelser, vil kreve ytterligere oppmerksomhet fra utøveren. Selv om livefremførelsen av «Cmon Talk»²⁸⁶ ikke befinner seg i en tradisjonell livekontekst, med et tilstedeværende publikum, er det likevel mulig å se for seg partier av låten som krever mer av Bernhoft og som dermed også til en viss grad står i veien for kommunikasjonen med publikum. Samtidig har publikum ofte muligheten til å komme relativt nær en soloutøver. Man kommer også nærmere utøveren, hvis man har muligheten til å følge oppbyggingen, prosessen og live loopingen på nært hold, slik jeg var inne på i starten av analysen. Publikum kan få opplevelsen av å være tilstede under en skapende prosess, som tydeliggjøres av teknologien, og understøttes av gestene og bevegelsene til utøveren. I et intervju med dansk TV2 sa Bernhoft, mer generelt, følgende: «Det er meget intimt å spille solo, man får en kontakt med publikum som er særs tett.»²⁸⁷ Bernhoft har også i flere sammenhenger uttalt at han ønsker å involvere publikum i musikken sin, for eksempel i 2011, «[...] samspill er det viktigste innen musikk. Ironisk da, at jeg sitter så mye alene på scenen. Jeg prøver å veie opp med å involvere publikum. På de låtene der jeg ikke gjør backing vocals selv, instruerer jeg publikum til å bli en del av bandet. Det er veldig mange bra sangere der ute! Så distansen til publikum blir mindre når jeg spiller solo.»²⁸⁸ Dette er en annen måte å skape nærhet på, ved å inkludere publikum, og i form av en bevisst forsterking av fellesskapet rundt musikken, og samtidig praksisen.

Begrepet live looping dekker utallige arbeidsmetoder og praksiser med ulike estetiske og filosofiske utgangspunkt, avhengig av hvordan artisten ønsker å presentere seg for publikum. For en del live loopende artister er det viktig at publikum har en bevissthet

²⁸⁶ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk»

²⁸⁷ «BERNHOF – interview: Hvordan bruker man loop station – TV2»

²⁸⁸ Faye-Schjøll 2011, s. 46

rundt og kan verdsette prosessen og praksisen. For andre er loopteknikken kun et musikalsk virkemiddel, uten noen egenverdi, eller noe publikum må vite om.²⁸⁹

3.5 Form

The methods artists use (material, tools, techniques, insights) have a profound, direct and instant influence on the nature of the work they produce.²⁹⁰

Den engelske kunstneren David Hockney har et enkelt, men viktig poeng, som kan overføres til all kunst og håndverk. Hvordan kan livelooping påvirke formutviklingen i musikk? Livelooping fremmer i utgangspunktet bruken av relativt korte, avgrensede og loopbare segmenter. «Rather than conceiving of a song as a series of musical sections (verse-chorus-bridge, ABABCCAB), the device [loopmaskinen] prescribes units that resemble A-A^I-A^{II}-A^{III}», skriver Jeremy Wade Morris i artikkelen «Delegating the live: Musicians, machines and the practice of looping».²⁹¹ Morris bruker utstyrproduzenten Line 6 sin delay- og loopmaskin DL4 Digital Delay Modeler²⁹² som utgangspunkt for sin artikkel, mens Bernhoft bruker Boss' RC-50 Loop Station. Morris' observasjoner er interessante i forhold til min analyse av «Cmon Talk». DL4 har en maksimum opptakstid eller looplengde på 14 sekunder i mono, i normal avspillings hastighet. Den har kun ett spor til rådighet, men man kan gjøre tilnærmet ubegrenset med overdubbinger og lag på lag med lyd. DL4 har fire fotbrytere til kontroll av ulike funksjoner.²⁹³ Til forskjell har Boss' RC-50 Loop Station, som Bernhoft bruker til livelooping, inntil 49 minutter med innspillingstid i mono og, som tidligere nevnt, tre spor til rådighet. Den har syv fotbrytere til kontroll av ulike funksjoner.²⁹⁴ Her kunne jeg fortsatt i det lange og det brede om ulike funksjoner og spesifikasjoner, brukermanualene til DL4 og RC-50 er begge fyldige og innholdsrike²⁹⁵, men det ligger utenfor denne analysens rammer å gå nærmere inn på det her.

²⁸⁹ Mattsson 2015, s. 57-58

²⁹⁰ David Hockney, sitat fra boka *Secret Knowledge – Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters*, i Scott 2009, s. 131

²⁹¹ Morris 2008, s. 85

²⁹² «Line 6 DL4»

²⁹³ Morris 2008, s. 83; «DL4, manuals»

²⁹⁴ «Boss RC-50 Loop Station»

²⁹⁵ Link til brukermanualer for DL4 («DL4, manuals») og RC-50 («RC-50 Owner's Manual»).

Looptechnologien er mangfoldig og variert, med blant annet mange ulike produsenter, tradisjoner, brukere, kulturer og teknologier. Selv om hvert enkelt verktøy setter sine unike merker på musikken, har Morris' artikkel likevel mange interessante innspill på livelooping generelt. Til tross for at kravet til kortere segmenter er langt større med bruk av en loopmaskin som DL4 enn en RC-50, så kommer den formmessige tendensen som Morris identifiserer i sin artikkel, også tydelig frem i min analyse av «Cmon Talk». Man ser tendensen til variasjoner over en del; A-A^I-A^{II}-A^{III} osv. Denne tendensen er selvsagt ikke alltid like tydelig, og det finnes selvsagt også mange unntak, men mange av Bernhofts låter har en formmessig likhet innad, som går i retning av variasjon over en del. Har dette noe å gjøre med livelooping som låtskriververktøy? Blir det en spesiell stil på låten når man har en mer eller mindre fast bakgrunnsloop gående hele tiden? På spørsmålet om fremføringspraksisen er med på å skrive låtene svarer Bernhoft:

[...] hvis jeg sitter med alle pedalene fremme og bruker dette utstyret nå jeg komponerer, så gjør det jo det. Jeg har et par låter som er laget på den burken [loopmaskinen] du ser der, og da blir oversettingen veldig grei. Men ellers prøver jeg prøver å skrive låter uavhengig av utstyret jeg bruker på scenen.²⁹⁶

Slik sett jobber Bernhoft på forskjellige måter med loopmaskinen, når det kommer til det skapende arbeidet, enten låten er komponert ved hjelp av loopmaskinen, eller med livelooping i tankene, eller at låten må «oversettes» til en livelooping-versjon. I noen låter er det ganske tydelig det rytmiske underlaget som binder låten sammen, og holder drivet i gang. På for eksempel livelooping-versjoner av «Come Around» fra plata *Islander*, lager Bernhoft en rytmisk markering på fjerdedelene, i form av slag på gitaren over lydhuset ved gitarpickupen, som går igjennom nesten hele låten. Lyden oppleves som ei slags basstromme, når markeringene starter litt ut i låten, og de fortsetter hele veien ut låten.²⁹⁷ Her skulle man også tro at omarbeidingen, eller «oversettingen», som låten har vært igjennom til eller fra loopmaskinen, har vært rimelig grei å få til. På ei låt som «Street Lights», hører man derimot at det har blitt jobbet en god del med «oversettingen».²⁹⁸

Bernhofts form for livelooping-praksis, med det rytmisk faste, sekvensielle og formmessige, ble som vi så i kapittel 2, først mulig på 80- og 90-tallet. Det var først på

²⁹⁶ Faye-Schjøll 2011, s. 45

²⁹⁷ Bernhoft, Jarle «Come Around» [Markeringen starter 0:43 ut i denne versjonen]

²⁹⁸ Bernhoft, Jarle «Streetlights» [Albumversjon] og Bernhoft, Jarle «Street Lights» [Bonnaroo, Jam In The Van]

2000-tallet at det ble utbredt å drive med denne typen livelooping, men det finnes også andre former for livelooping som praktiseres i dag. Det er blant annet fremdeles en god del som praktiserer en mer «analog» eller retrospektiv looping-stil og -teknikk, mer i tradisjon med 60- og 70-tallets livelooping. Kapasiteten og mulighetene som ligger i loopmaskinen Bernhoft bruker – blant annet med tre ulike spor til rådighet, enten hver for seg, eller samtidig – er helt åpenbart en av grunnene til at Bernhoft klarer å skape variasjon i sin livelooping-praksis.

Livelooping har likheter både med kunstmusikkens minimalisme, men også populærsjanger som EDM²⁹⁹ og electronica, fremføringspraksis som inkluderer remiksing, DJ-kultur, og innenfor dataspillmusikk og generativ musikk.³⁰⁰ Ikke minst på grunn av en tydelig bruk av repetisjon som virkemiddel og strategi, kanskje særlig den direkte bruken og gjenbruken av lydklipp; samples, loops og musikk. I det populærmusikalske sjangerlandskapet som Bernhoft opererer i kan man oppleve at bruken av livelooping på mange måter understreker det sekvensielle i musikken.

3.6 Repetisjon og variasjon

Du kan ikke stige ned i den samme elv to ganger – Heraklit³⁰¹

Repetisjonens diskurser er svært vide og komplekse. Hvordan repetisjon blir brukt, tolket og ansett, vil variere ut i fra blant annet ståsted, kontekst, stil og felt. Nå er det ikke denne oppgavens mål å virkelig gå i dybden på repetisjonens diskurser, men jeg vil likevel ta en liten kikk på begrepet repetisjon, her i denne analysen, fordi repetisjon er grunnleggende for fenomenet og teknikken looping. I det følgende vil jeg trekke frem et utvalg betraktninger rundt begrepet, sammen med noen relevante filosofiske perspektiv og poeng.

Repetisjon og variasjon er grunnleggende for hvordan en lytter kan orientere seg i et musikalsk forløp.³⁰² Repetisjon har som musikalsk fenomen og virkemiddel, gitt opphav til en rekke komposisjonsstrukturer, og er grunnleggende for mange teknikker,

²⁹⁹ Electronic dance music

³⁰⁰ Scott 2009, s. 90-91

³⁰¹ Antikkens filosofi», *Wikipedia*

³⁰² Hugill 2008, s. 94

musikkstiler og -sjangre. Middelalderballadens og folkevisens bruk av omkved, renessansens variasjonssatser over faste akkordstrukturer, klassisismens sonatesatsform, bluesens 12-takter, populærmusikkens utbredte vers-refrengform eller minimalismens fokus på gjentakelse og søken etter enkelhet i form, er alle eksempler på dette.³⁰³

Sentralt i diskursene vedrørende repetisjon er forholdet mellom repetisjon og variasjon. Det 20. århundres musikk er besatt av utfordringen; å enten gjøre det samme, eller å unngå det, hevder Middleton i boka *Voicing the Popular*.³⁰⁴ Men denne utfordringen er kanskje ikke fullt så enten eller? Avhengig av fokus og sammenheng, kan repetisjon tolkes og sees på mange ulike måter. Hvis man fokuserer på det som gjentas, på den musikalske «teksten», kan tankerekken og utsagn som følger fort gå i retning av filosofen Theodor Adorno sin kritikk. I essayet «On the fetish character in music and the regression of listening», omtaler Adorno 1920 og 30-tallets massekultur, jazz- og datidens populærmusikk som; «[...] only play as a repetition of prescribed models».³⁰⁵ Populærmusikken blir redusert til en imitasjons- og repetisjonslek, kun et *produkt* av kulturindustriens (re)produksjonspraksis med utgangspunkt i forhåndsgitte former, modeller og strukturer, uten ansvar og tilstrekkelig utviklingspotensial.³⁰⁶ Adorno kritiserte³⁰⁷ for øvrig både repetisjon og populærmusikk for å være utspekulert, vulgært og barnslig.³⁰⁸

I filosofen Gilles Deleuze sin tenkning flyttes derimot fokuset over til persepsjonen; opplevelsen av den musikalske teksten,³⁰⁹ hvordan *oppleves* repetisjonen? I boka *Difference and Repetition* argumenterer han for at opplevelsen av repetisjonen blir en umulighet, fordi hver gjentakelse vil oppleves forskjellig, og sinnet utvikles og forandres over tid og med hver gjentakelse. Denne boka tar først og fremst for seg litteratur og

³⁰³ Mattsson 2015, s. 51; Sørensen og Marschner 2007, s. 171, s. 321-324 og s. 556-558; Demers 2010, s. 167 og 176; Skei 2009

³⁰⁴ Middleton 2006, s. 148

³⁰⁵ Adorno 2001, s. 57

³⁰⁶ Adorno 2001, s. 53, s. 57-58

³⁰⁷ Kritikken mot repetisjon, og kanskje særlig i sammenheng med populærmusikksjangre, er en interessant diskursiv praksis som jeg dessverre ikke får rom til å gå i dybden på i denne oppgaven.

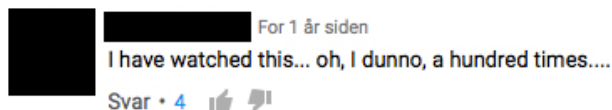
³⁰⁸ (Adorno 2001, s. 40-41, s. 47; Middleton 1990, s. 55)

³⁰⁹ Når Roland Barthes, i essayet «forfatterens død» (1968), bruker ordet «tekst» kan det referere til alle slags kulturelle uttrykk, i en vid betydning utover litteraturen som kunstform (Hugill 2008, s. 169). En slik postmoderne tankegang gjenkjenner vi også i Deleuzes syn på repetisjon. En «teksts» helhet ligger ikke hos avsender, forståelsen og helheten dannes hos mottakeren (Hugill 2008, s. 169).

billedkunst, men argumentasjonen kan benyttes med tanke på musikk også. For musikken blir implikasjonen at det ikke vil være den samme musikalske sekvensen som gjentas, men en prosess kjennetegnet av forandring og variasjon, mens man stadig repeterer og opplever musikken på et dypere nivå.³¹⁰

Samspelet mellom repetisjon og variasjon skaper en kraftig spenning mellom det som har skjedd og det neste som skal skje. Repetisjon er viktig for å gi lytteren rom til å forstå et stykke musikk. «Repeats let us 'grope so that we can grasp'», skriver Peter Kivy i *The Fine Art of Repetition – Essays in the Philosophy of Music*.³¹¹ Repetisjoner får oss til å søke forbindelser, finne mønstre og sammenheng i musikken. Slik sett er repetisjoner slettes ikke en overflødig snirkling rundt grøten. De utgjør en grunnleggende kjerne i et musikkstykke, argumenterer Kivy.³¹² Hvis repetisjoner lar oss famle og lete for å fatte og begripe, kan loopteknologi og loopteknikker gi publikum gode vilkår for å oppleve forandring og variasjon gjennom repetisjon. Teknologien gir også en indirekte oppfordring til utøvere om å utforske de mulighetene som repetisjon gir.³¹³

Repetisjon handler også om gleden over «gjensynet» med musikk du virkelig liker, slik som denne kommentaren på *YouTube*³¹⁴ gir uttrykk for:



I delkapittelet «Kontroll, nærhet og avstand» kom jeg inn på hvordan loopmaskinen avkrever en viss type teknikk, gester og bevegelser. En loopmaskin på en scene krever en interaksjon og innsats fra de som benytter seg av den, og påvirker samtidig fremførelsen. Den vil også påvirke og engasjere publikum på ulikt vis. Gjennom looper, repeterer den også gestene til de som benytter seg av den. Loopmaskinen trenger gester

³¹⁰ Hegarty 2007, s. 66-67

³¹¹ Kivy i Morris, 2008, s. 86

³¹² Morris 2008, s. 86

³¹³ *ibid.*, s. 86-87

³¹⁴ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk» [kommentarfelt]

for å komme til live, samtidig som den reproduserer dem. For en vellykket repetisjon vil slike gester kreve både ferdighet, koordinasjon og øving.³¹⁵

Livelooping er et spennende utgangspunkt for å diskutere reproduksjon i blant annet musikk og film. I essayet «Kunsten i reproduksjonsalderen», drøfter den tyske filosofen og kunstteoretikeren Walter Benjamin blant annet konsekvensen av den tekniske reproduksjonen av kunstverket, og sammenhengen mellom teknologiske endringer og kunsten som skapes³¹⁶ «Omkring 1900 hadde den tekniske reproduksjonen nådd så langt at den ikke bare gjorde alle eksisterende kunstverker til sitt objekt og medførte at deres virkning ble endret på det mest dyptgripende, den erobret seg også en egen plass blant de kunstneriske prosesser».³¹⁷

Repetitive handlinger slik som looping er ikke et resultat av selve teknologien, men de representerer i stedet en kunstnerisk og musikalsk praksis, skriver Jeremy Wade Morris.³¹⁸ Loopmaskinen spiller ikke bare av repeterbart materiale, men representerer en levende delegering av dette materialet foran et publikum. Det å skulle spille over et forhåndinnspilt materiale er noe en god del musikere ville ha satt seg på bakbena av. I enkelte kretser ville det rett og slett blitt sett på som uoriginalt og inautentisk. Men i livelooping blir innspillingsprosessen integrert, kanskje også autentisert, som en viktig del av livefremførelsen, gjennom å vise praksisen bak og opprinnelsen til det forhåndinnspilte.³¹⁹

Den tekniske reproduksjonen av kunst påvirker ikke bare distribusjonen, spredningen, funksjonene og meningsinnholdet til eksisterende arbeider, men stimulerer nettopp til nye kunstneriske teknikker, nye produksjonsmetoder og nye sosiale forbindelser.³²⁰ I forlengelsen av denne endringen som Walter Benjamin omtaler over, kan livelooping sees på som et eksempel på en kunstnerisk prosess og teknikk. Poenget til Benjamin er, i følge professor Kjersti Bale, at ny teknologi ikke bare gir oss nye muligheter, men at den

³¹⁵ Morris 2008, s. 90

³¹⁶ Benjamin 1936-39, 214-216

³¹⁷ *ibid.*, s. 216

³¹⁸ Morris 2008, s. 90

³¹⁹ *ibid.*, s. 90-91

³²⁰ Middleton 1990, s. 64-65

også endrer hvordan vi oppfatter og sanser verden.³²¹ Med dette i bakhodet skal vi nå se på begrepet «live».

3.7 Hva vil det si å være live?

Opplevelsen og oppfattelsen av lyd ble forandret med utviklingen som fulgte etter Thomas Edisons fonograf. Da oppfinnelsen ble vist frem i 1876, var det den første maskinen som både kunne gjøre opptak og spille av lyd.³²² Med opptaksteknologien oppstod samtidig dikotomien live-innspilling, skillet mellom levende og innspilt lyd.³²³ Før dette punktet i historien var det meningsløst å bruke begrepet «live». Begrepene «live» og «innspilling» er gjensidig avhengig av hverandre, skriver Philip Auslander i boka *Liveness*, som er og har vært et viktig bidrag i «live»-diskursen.³²⁴

Begrepet «live» oppstod ikke umiddelbart etter fremkomsten av opptaksteknologien, men utviklet seg gradvis og konseptet livefremførelse modnet i takt med medierings-, teknologi- og samfunnsutviklingen. Den første referansen til ordet «live», i forbindelse med utøvelse av musikk, stammer fra en BBC-årbok fra 1934, altså lenge etter utviklingen og utbredelsen av opptaksteknologi de siste tiårene av 1800-tallet, og etter utviklingen av kringkastingssystemer og radio på 1920-tallet.³²⁵

I kapittel to så vi eksempler på hvordan ulike former for opptaksteknologi har medvirket i utviklingen av loopteknologi. Ordet *livelooing* kan bety noe sånn som levende gjentakelse eller repetisjon, men denne repetisjonen er, som vi vet, et opptak; en mediering. Derfor finner vi dikotomien live og innspilling samlet i begrepet *livelooing*. *Livelooing* er et spennende utgangspunkt for å gå inn på noen sider av livediskursen. Mange uttalelser på *YouTube*³²⁶ dreier seg om forholdet mellom live og innspilling i *livelooing*-praksis.



³²¹ Bale 2009, s. 158

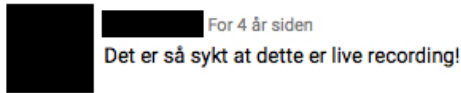
³²² Holmes 2008, s. 33

³²³ Auslander 2008, s. 59

³²⁴ Auslander 2008 s. 56-57; Mattsson 2015, s. 56

³²⁵ Auslander 2008, s. 58-59

³²⁶ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk» [kommentarfelt]



Her er det flere mulige tolkninger, men begge kommentarene viser en fascinasjon over hvordan teknologien blir brukt live i en fremførings situasjon, i retning av det Trond Engum skriver om i forhold til lydstudioets forflytting ut på scenen,³²⁷ jamfør kapittel 2.

Store norske leksikon definerer «live» som en «[...] kunstneropptreden som foregår direkte, som ikke er et opptak [...]»,³²⁸ mens det i *Oxford Dictionary of English* på liknende vis står; «[...] a musical performance given in a concert, not on a recording [...]»³²⁹ En standard definisjon på «live», slik som de over, opererer med premisset om at utøver og publikum deler tid og sted under en fremføring. Det er snakk om det som skjer her og nå, det som foregår direkte i nuet. Utøver og publikum er avhengig av hverandres fysiske og temporale tilstedeværelse.³³⁰ I virkeligheten er ikke begrepet fullt så enkelt, og i dag brukes begrepet langt utover dette. Tenk bare på uttrykk som livesending og liveopptak. Eller hvis vi går noen skritt lenger og ser på YouTube-videoen av «Cmon Talk»,³³¹ et liveopptak av en fremførelse som gjør bruk av live looping, mediert gjennom *YouTube*. I analysen av «livefremføringen»³³² har jeg inkludert en oversikt over hva som faktisk spilles live og hva som er lydopptak eller loops. Ut i fra dette ser vi hvor blandet og sammenvevd live looping-praksisen er. «[...] the boundaries of 'the live' have been both eroded and extended through audio technology [...]», skriver Simon Emmerson i boka *Living Electronic Music*.³³³

Uttrykket livesending³³⁴ inkluderes ofte i definisjoner av «live», men som konsept bryter det med premisset om felles fysisk tilstedeværelse i det Auslander kaller «classic liveness»,³³⁵ all den tid utøver og publikum sitter i hver sin ende av en medieringsprosess. Ordet liveopptak er en selvmotsigelse, men har med tiden likevel

³²⁷ Engum 2011

³²⁸ Gundersen 2009

³²⁹ «Live», *Oxford Dictionary of English*

³³⁰ Auslander 2008, s. 60

³³¹ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk»

³³² loc. cit.



³³³ Emmerson 2007, s. xvi



³³⁴ «[...]om kringkastingssending som overføres direkte fra hendelsesstedet, samtidig med at hendelsen skjer.» (Gundersen 2009).

³³⁵ Auslander 2008, s. 61



blitt akseptert som medieringen av levende musikk. Her deler utøver og publikum verken tid eller sted. Dette er situasjonen i YouTube-videoen av «Cmon Talk»,³³⁶ men likevel snakker vi om det som noe som er live, kanskje fordi videoen representerer live-situasjonen, en kjent setting og fremføringspraksis. «Live» er et historisk betinget begrep; vilkårene for hva som er «live», hva som er avgjørende for at musikken skal oppleves som levende endres over tid, gjennom ulike former for teknologi og kulturelle uttrykk.³³⁷ Opplevelsen av «live» avhenger også av hvilken fremføringspraksis, kultur, eller for eksempel sjanger begrepet står i tilknytning til. Hva som er «live» blir i følge Auslander definert av de kulturelle og ideologiske konvensjonene som gjelder innenfor en musikkstil eller -sjanger. Disse konvensjonene er i kontinuerlig forandring i møtet med mennesker, forventninger, følelser, tanker og ideer.³³⁸

I så måte er det også interessant å se hvordan «live» blir brukt som en statusmarkør, og en kan se tendensen til at ulike konserter og ulike «live» sammenlignes og graderes. Kommentarene under³³⁹ tolker jeg først og fremst som et uttrykk for at avsenderne har hatt noen flotte konsertopplevelser, men i konteksten, kommentarfeltet på en YouTube-video, kan de også tolkes som en statusmarkør. Satt på spissen får man underteksten, «du synes kanskje at denne videoen er fantastisk, men jeg har faktisk sett Bernhoft live».

  For 2 år siden
So amazing live

  For 2 år siden
Who saw him at bonnaroo

Merknad: *Bonnaroo* er en festival.³⁴⁰

  For 3 år siden
I was on his concert last week. INCREDIBLE!!

Man kan snakke om ulike former for «live».³⁴¹ For eksempel en tradisjonell live-setting, det Auslander kaller «classic liveness». En mediert type «live» omfatter livesending og liveinnspilling. Bruk av sosiale medier og live-chat-funksjoner, er eksempel på hvordan

³³⁶ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk»

³³⁷ Auslander 2008, s. 61

³³⁸ Mattsson 2015, s. 56

³³⁹ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk» [kommentarfelt]

³⁴⁰ *Bonnaroo*

³⁴¹ Auslander 2008, s. 61

begrepet «live» også er i bruk med internett som bakteppe, det Auslander omtaler som «online liveness». Mobiltelefoneteknologi og smarttelefoner gir mange en følelse av å være knyttet sammen, med muligheten for direkte og kontinuerlig kontakt gjennom ulike funksjoner og applikasjoner, det Auslander kaller «social liveness» eller «group liveness». Vi har også kommet dit hen at begrepet «live» omfatter vår kontakt og interaksjon med ikke-menneskelige entiteter, et kunstig «live», det Auslander kaller «artificial liveness».³⁴² Et artig eksempel i denne sammenheng, er hvordan man ved å stille dataprogrammet «Siri»³⁴³ spørsmålet: «How are you?», noen ganger får svaret: «I'm happy to be alive». Flere av disse eksemplene er på siden av utøver-publikum modellen, men har likevel en klar tilknytning til begrepet «live» som et teknologisk mediert forhold mellom mennesker. I tillegg gir de et videre perspektiv på hvor utfordrende begrepet kan være,³⁴⁴ blant annet i forhold til hvordan musikere og publikum forholder seg til teknologi.³⁴⁵

«Musikkteknologien har gjennomtrengt samfunnet så grundig at det i dag knapt finnes musikk som ikke har vært igjennom en teknologisk produksjons- og medieringsprosess [...]», skriver Jøran Rudi.³⁴⁶ For en stor del av samtidens populærmusikk, har bruken av teknologi gjort skillene mellom live og forhåndinnspilt lyd, mellom musiker og tekniker, mellom komposisjon og fremføring, mellom behandlet og ubehandlet lyd, uklare.³⁴⁷ Loopteknologi og live looping er eksempler på slik teknologi, som bryter ned og tøyser grensene for hva som er levende musikk.

Vår kontakt med ikke-menneskelige entiteter omfatter også loopmaskiner, og det Auslander kaller «artificial liveness». Sidney Fels understøtter, som tidligere nevnt, dette med sin utvidelse av kontrollintimitetsbegrepet, ved å inkludere alle grensesnitt og interaksjoner mellom menneske og maskin. Jeremy Wade Morris skriver, «[...] if live and

³⁴² Auslander 2008, s. 60-61

³⁴³ «Siri» er en forkortelse for Speech Interpretation and Recognition Interface, og programmet er inkludert i en del av teknologiproduzenten Apple sine produkter, for eksempel iPhone. «Siri» fungerer som en slags «intelligent» personlig assistent og kunnskapskilde («Siri», *Wikipedia*).

³⁴⁴ Auslander 2008, s. 61

³⁴⁵ Gråsoner som for eksempel playback og singback, eller karaoke er eksempel på avarter eller illusjoner av «live», som kunne vært interessante å sagt mer om, hvis det hadde vært rom for det. I kapittel 2 tok jeg så vidt opp Les Paul sin «illusjon» av live looping, som selvfølgelig også kunne vært spennende å gå nærmere inn på i den forbindelse.

³⁴⁶ Rudi 2013, s. 34

³⁴⁷ Warner 2003, s. 12

mediatised depend upon each other for existence, as Auslander suggests, then it is futile to view technology as some kind of false intruder in musikal performance.»³⁴⁸ Samtidig er dette en situasjon som i stor grad aksepteres, med bakgrunn i at vi er blitt så vant til teknologiske produksjons- og medieringsprosesser, jamfør Rudi.³⁴⁹ I dag vil en levende fremføringspraksis og en medieringsprosess ofte gli sømløst over i hverandre. Dette skjer i en slik grad at det som foregår live i seg selv er et produkt av ulike medieteknologier. Som eksempel, så fort man benytter seg av elektrisk forsterkning av lyd, kan man snakke om en mediering av hendelsen. Det vi forestiller oss er den «virkelige» eller opprinnelige akustiske hendelsen vi hører når vi oppfatter vibrasjonene fra en høyttaler, vil faktisk være en teknisk reproduksjon av lyden. Selv om vi er «vant» til teknologien og medieringen, er omfanget, effekten og avstanden mye større i dag, i en lang rekke av fremføringspraksiser og kulturelle kontekster, enn det den var bare for noen tiår tilbake.³⁵⁰

Hva så med fremføringspraksiser som kombinerer forhåndinnspilt og levende lyd? Hva med musikkuttrykk hvor man benytter seg av live looping; gjør direkte bruk av lydopptak i form av repetisjoner av lydklipp og musikalske partier; loops? Den live loopende musiker gir oss gjennom live looping, altså live opptak og avspilling, en verdifull innsikt i den tette koblingen mellom livefremføring og opptak. Gjennom den levende medieringen blir opptaket en sentral del av selve fremføringen.³⁵¹ Musikkviter Hållbus Totte Mattsson skriver at innspillingsteknikken eller medieringsprosessen, det Auslander kaller *mediatization*, i live looping er knyttet til en prosess som pågår der og da. Live musisering transformeres til en mediert form; en loop. Skillet mellom innspilling og livefremførelse oppheves og vi opplever en syntese mellom disse to. For eksempel så fortsetter prosessen og flyten i fremføringen selv om loop-utøveren tar en pause i musiseringen. Dette gir opphav til et annerledes syn på begrepet «live».³⁵² Så snarere enn å være enkelt definerbare begreper, kan vi med tanke på live looping kanskje se på begrepsparet live-innspilling mer som et kontinuum.

³⁴⁸ Morris 2008, s. 89

³⁴⁹ Rudi 2013, s. 34

³⁵⁰ Auslander 2008, s. 25

³⁵¹ Morris 2008, s. 88

³⁵² Mattsson 2015, s. 56

I tradisjonelle, «rene» akustiske fremføringspraksiser ser vi som regel en klar og tydelig avgrensning av hva som er live og ikke, og en visuell forbindelse mellom handling og lyd. Før lydopptaket hadde musikkopplevelsen alltid foregått i en audiovisuell kontekst, men ulike former for musikkteknologi, deriblant opptaksteknologi, skapte avstand mellom eller brudd i sanseinntrykkene; mellom det auditive og det visuelle. Som et resultat ble den audiovisuelle konteksten utydeliggjort eller borte. Eksempelvis kunne musikk gjennom lydopptak, fra de tidligste fonograf-innspillingene og utover, plutselig fremstå i en «ren» auditiv form,³⁵³ musikken ble materialisert.³⁵⁴ I mange av fremføringspraksisene knyttet til digital og elektronisk musikk kan vi møte mer utydelige, komplekse og sammensatte situasjoner, og utfordringer knyttet til det Simon Emmerson har kalt «akusmatiske dislokasjoner».³⁵⁵ Liknende utfordringer ser vi naturligvis også i fremføringspraksiser hvor det akustiske, elektroniske og digitale kombineres.³⁵⁶

Akusmatiske dislokasjoner ser vi i forbindelse med særlig tre faktorer; tid, rom og kausalitet. Disse dislokasjonene kan knyttes til den rivende teknologiske utviklingen på slutten av 1800-tallet og første halvdel av 1900-tallet, men de fortsetter stadig å utfordre oss.³⁵⁷ Utviklingen innen lyd- og musikkteknologi har opp gjennom historien flyttet grensene for hva som er mulig. Det har for eksempel etter hvert blitt mulig, til og med relativt enkelt, å overskride grenser for tid og rom, og for hva som er fysisk mulig for en utøver av levende musikk.³⁵⁸ Opptaksteknologi, muligheten for å gjøre lydopptak – det å kunne lagre og reprodusere lyd, og sånn sett frigjøre den fra tid og sted – har forandret musikken og vår lydlige verden.³⁵⁹ Denne teknologien gjør noe med hvordan vi opplever tid og rom i musikken. Telekommunikasjon; telefon og radio, men senere også mer moderne kommunikasjonsteknologier, som blant andre TV og internett, har endret og forskjøvet den romlige dimensjonen i musikk ytterligere. Samtidig har opptaks- og kommunikasjonsteknologi, sammen med blant annet elektronisk lydbearbeiding og -syntese, og senere digital signalprosessering, utfordret og flyttet

³⁵³ loc. cit.

³⁵⁴ Katz 2010, s. 17

³⁵⁵ Emerson 1994, s. 95

³⁵⁶ Hugill 2008, s. 119

³⁵⁷ Emerson 1994, s. 95

³⁵⁸ Katz 2010, s. 47

³⁵⁹ Katz 2010, s. 12-13

grensene for mekanisk kausalitet og måten vi forholder oss til årsak og virkning i musikken.³⁶⁰ Emmersons teorier gir et fint perspektiv for å kunne «lese» YouTube-videoen av «Cmon Talk»³⁶¹ med tanke på utfordringene, som nevnt tidligere i dette delkapittelet, med et liveopptak av en fremførelse som gjør bruk av live looping, mediert gjennom *YouTube*.

Til sist i denne analysen vil jeg ta en kjapp titt på begrepet schizofoni. Begrepet, som ble lansert av R. Murray Schafer i 1969, omhandler splittelsen mellom originallyden og elektroakustiske reproduksjonen av den. Barry Truax skriver i boka *acoustic Communication* at: «The challenge of the schizophonic situation for the listener is to make sense of the juxtaposition of two different contexts. In many cases, the 'sense' becomes conventional acceptance.»³⁶² Det er ikke lenger rart at det kommer for eksempel lyd, stemmer eller musikk fra tak og vegger i det offentlige rom, enten det er på kafeen, flyplassen eller bussen. Vi tenker ikke noe særlig i det daglige over når musikken vi omgir oss med, selv lyden av et stort symfoniorkester, kommer ut av eksempelvis et lite stereoanlegg eller en smarttelefon. Det «moderne» mennesket er dessuten blitt avhengig av blant annet radio, fjernsyn og internett for informasjon, underholdning og distraksjon.³⁶³

Musikkteknologi på en scene kan generelt sett oppleves som et slags «Pytagoreisk forheng»³⁶⁴ som skjuler personen bak den musikalske ytringen. Et annet bilde er teknologien som et mellomledd mellom lydkilde og klingende resultat, eller mellom avsender og mottaker, en «sort boks», hvor man som utenforstående ikke vet hva som skjer eller går for seg der inne. Dette er ikke en sentral side eller utfordring med Bernhofts solopraksis, men likevel verdt å nevne her. Utfordringene blir langt mer åpenbare i en enda mer effekt tung praksis, eller i større besetninger og ensembler, for eksempel i forbindelse med såkalt kollektiv live looping.

Når vi hører Bernhofts fremføringer som involverer live looping, er vi kanskje litt blaserte i møtet med musikkteknologien. Som litteraturviter og media-teoretiker

³⁶⁰ Emerson 1994, s. 95

³⁶¹ Bernhoft, Jarle «Cmon Talk»

³⁶² Truax 2001, s. 134

³⁶³ loc. cit.

³⁶⁴ Hugill 2008, s. 20

Friedrich Kittler har sagt, «[t]echnological media turn magic into a daily routine».³⁶⁵

Likevel er live loopingens schizofone trekk, noe som gjør prosessen både utfordrende og interessant. Selv om publikum observerer en fremføringspraksis og til en viss grad både ser og hører hvordan musikken blir til, kan det hele virke uoversiktlig på mange.

Prosesen kan på et vis være både åpen og lukket på en gang. Her spør det også, som tidligere nevnt i kapittelet, i hvilken grad publikum er bevisste rundt og kan verdsette prosessen og praksisen. For andre gjør det ikke noe om musikken har schizofone trekk, eller at loopteknikken er «skjult», fordi den kun er et musikalsk virkemiddel, og ikke noe publikum må vite om. Slik blir det også et spørsmål om hvilket live-ideal og hvilken filosofi man har rundt live looping-praksisen. For Bernhoft sin del blir samspillet med loopmaskinen også en slags schizofren eller schizofon dialog med seg selv. Et interessant trekk ved live looping er at det i dette samspillet oppstår en virtuell flerstemmighet; en virtuell polyfoni.

³⁶⁵ Scott 2009, s. 108

4 Kapittel 4 Avslutning

4.1 En reise i det virtuelle – avsluttende betraktninger

På samme måte som vi finner en virtuell flerstemmighet i live looping, finner vi det også på internett, i lagene og strukturene av stemmer, for eksempel i sosiale medier eller i et kommentarfelt. Kapitlet «Virtual Fieldwork», i boka *Shadows in the Field: New Perspectives on Fieldwork in Ethnomusicology* (2008), omhandler blant annet hvordan mennesker forholder seg til internett og det virtuelle. Vi mennesker pleier å tolke det virtuelle «rommet» på internett, *cyberspace*, som en del av hverdagen, ikke adskilt fra den. Internett og sosiale medier er fenomen som er bygget rundt nettopp kommunikasjon og det sosiale, og slik sett oppleves det virtuelle som en del av det virkelige liv.³⁶⁶ «Virtuality is only as real as any other cultural production; it has only the meaning with which people imbue it».³⁶⁷

På min reise ut i den virtuelle felten har jeg opplevd internett som en verdifull kilde til informasjon og data, og som en interessant forskningsarena. Man kommer relativt tett på ulike praksiser og fenomener, uten å forstyrre dem i form av sitt nærvær som forsker, og har muligheten til å lete opp ferske kilder og data. Jeg har samtidig erfart hvordan nettet er dynamisk, i den forstand at nettsider for eksempel kan endres og oppdateres, flyttes eller forsvinne, i løpet av en forskningsprosess. Som nevnt i kapittel 1, så kan informasjonen og materialet skifte både innhold, fokus og form. Det virtuelle kan også skape en form for avstand; en utfordring som gir forskeren et og annet å bryne seg på, i forhold til eksempelvis forskningsmaterialets tilgjengelighet, pålitelighet og stabilitet.

Selv om jeg i denne oppgaven har kombinert et virtuelt feltarbeid med blant annet diskursanalyse, og således i teorien ikke har trengt å reise meg fra forskningspulten en eneste gang, vil det på ingen måte si at fremtidens forskningspraksis utelukkende bør se slik ut. Jeg ønsker slettes ikke å ekskludere mer tradisjonelle former for feltarbeid og direkte møter med mennesker og musikk. Hvis valget stod mellom et virtuelt og et reelt forskningsfelt, ville svaret mitt vært; ja takk, begge deler.

³⁶⁶ Barz og Cooley 2008, s. 91

³⁶⁷ loc. cit.

Forskningen på musikk og internett er massiv, og slik sett er denne oppgaven et bidrag til et spennende forskningsfelt i rask utvikling. Det metodiske arbeidet er på ingen måte banebrytende, men en del av en «nyere» forskningstradisjon, med utgangspunkt i kommunikasjonsteknologiens utvikling og internettalderen.

Som jeg har vært inne på gjentatte ganger i denne oppgaven, gir live looping som tema og utgangspunkt for forskning et vell av muligheter, og jeg kunne potensielt ha ført denne oppgaven, og materialet som ligger til grunn, i mange andre retninger. Det er i tillegg, som nevnt, mange måter å fremstille virkeligheten på.³⁶⁸ Jeg har også gitt noen eksempler på andre interessante veier og muligheter innenfor det aktuelle tema og i bruken av materiale, og potensielle problemstillinger for eventuell videre forskning.

Mulighetene for videre forskning er selvsagt mange, alt for mange til å trekke frem i detalj, men noen eksempler kan være; visuell kultur, Jarle Bernhoft som en visuell artist, *YouTube* og musikkvideokultur, eller; looping som prosess i forhold til synlighet, bevegelser og visuelle «cues and clues», signaler og kommunikasjon med publikum, eller; komparativ forskning og studier av ulike artister som benytter seg av live looping, og ulike fremføringspraksiser som involverer live looping.

Min ambisjon og motivasjon med å løfte frem teknologiske aspekter i denne oppgaven, har vært å gi en perspektivrik beskrivelse og drøfting innenfor forskningsfeltet populærmusikk og teknologi, gjennom å beskrive og drøfte live looping og Bernhofts solofremføringspraksis. Jeg håper at denne oppgaven kan utgjøre et verdifullt bidrag til forskningen på live looping og som en «stemme» i populærmusikdiskursen. Den biografiske skildringen og oversikten over den musikalske karrieren til Bernhoft, er dessuten et potensielt tilskudd til den norske populærmusikkforskningen.

I denne oppgaven har jeg gitt noen mulige svar på hvordan teknologi og live looping påvirker musikk. Mange av begrepene og fenomenene som jeg har vært innom i løpet av skriveprosessen, ligger i et såkalt tverrfaglig skjæringspunkt. Jeg tror på en tverrfaglig og mangesidig populærmusikologi og musikkvitenskapelig forskning.

³⁶⁸ Sørensen mfl. 2008, s. 67

4.2 Litteraturliste og kildemateriale

- Adorno, Theodor. 2001: *The Culture Industry – Selected essays on mass culture*, New York: Routledge.
- «Amazing One-Man-Band Street Performer [...]», klipp fra *YouTube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=uXMuWi0dUBc>> [Tilgang 01.05.16]
- Andersen, Svein. 2014: «Sånn passe funky», *Aftenposten*, 25.04.14, <<http://www.aftenposten.no/kultur/anmeldelser/Sann-passe-funky-7546291.html>> [30.04.16]
- Ansnes, Jostein. 2016: «Livelooing og Bernhoft», e-postkorrespondanse, 01.05.16.
- «Antall treff på YouTube, 'live looping'», *YouTube*, <<http://www.youtube.com/results?q=live+looping>> [Tilgang 27.04.16]
- «Antikkens filosofi», *Wikipedia*, <https://no.wikipedia.org/wiki/Antikkens_filosofi> [Tilgang 14.04.16]
- Auslander, Philip. 2008: *Liveness – Performance in Mediatized Culture*, 2. utgave, New York: Routledge.
- Bale, Kjersti. 2009: *Estetikk*, Oslo: Pax forlag.
- Barz, Gregory F. og Timothy J. Cooley (red.). 2008: *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*, New York: Oxford University Press.
- Barthes, Roland. 1968: «Forfatterens død», i Stene-Johansen (red.). 1994: *I tegnets tid: utvalgte artikler og essays*, Oslo: Pax. S. 49-54.
- Benjamin, Walter. 1936-39: «Kunstverket i reproduksjonsalderen», i Bale og Bø-Rygg (red.). 2008: *Estetisk teori*, Oslo: Universitetsforlaget. s. 214-239.
- Bergan, Jon Vidar. 2009: «rhythm & blues», *Store norske leksikon*, <https://snl.no/rhythm_%26_blues> [Tilgang 12.04.16]
- Bergan, Jon Vidar. 2011: «soul», *Store norske leksikon*, <<http://snl.no/soul>> [Tilgang 02.05.16]
- Bergan, Jon Vidar. 2015: «Jarle Bernhoft», *Store norske leksikon*, <http://snl.no/Jarle_Bernhoft> [Tilgang 29.04.16]
- Bergh, Johs. 2009: «Bugge Wesseltoft», *Store norske leksikon*, <http://snl.no/Bugge_Wesseltoft> [Tilgang 02.05.16]
- Bergh, Johs. 2015: «Nils Petter Molvær», *Store norske leksikon*, <http://snl.no/Nils_Petter_Molv%C3%A6r> [Tilgang 02.05.16]

- «Bernhoft Interview and Performance Sept 28 2011», <http://www.dailymotion.com/video/xldclb_bernhoft-interview-and-performance-sept-28-2011_fun> [Tilgang 12.04.16]
- «BERNHOF – interview: Hvordan bruger man loop station – TV2» (Intervju med dansk TV2), klipp fra *YouTube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=800s7-wokj0>> [Tilgang 12.04.16]
- Bernhoft, Jarle «Choices», klipp fra *YouTube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=GAnC7RTAMok>> [Tilgang 17.04.16]
- Bernhoft, Jarle «Cmon Talk», klipp fra *YouTube* <<http://www.youtube.com/watch?v=GjEsAEsYCw4>> [Tilgang 17.04.16]
- Bernhoft, Jarle. 2010: «Cmon Talk», *Solidarity Breaks*, Kikitepe Cassette, Universal Music Norge, 2010.
- Bernhoft, Jarle «Come Around», klipp fra *YouTube* <<http://www.youtube.com/watch?v=srKryDriCW0>> [Tilgang 01.05.16]
- Bernhoft, Jarle «Fly Away» [NRK, Lydverket], klipp fra *YouTube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=xQd4go1ESvM>> [Tilgang 12.04.16]
- Bernhoft, Jarle «So Many Faces (Lydverket spanderer)», klipp fra *YouTube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=yRrWHwlG594>> [Tilgang 29.04.16]
- Bernhoft, Jarle «Spellemannsprisen 2011 [...]», klipp fra *YouTube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=6kZq4EttuVs>> [Tilgang 29.04.16]
- Bernhoft, Jarle «Streetlights» [Albumversjon], klipp fra *YouTube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=vIAZtdTgsWU>> [Tilgang 01.05.16]
- Bernhoft, Jarle «Street Lights» [Bonnaroo, Jam In The Van], klipp fra *YouTube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=EEemC-oGxh0>> [Tilgang 12.04.16]
- Bernhoft, Jarle «Wind You Up» [Glastonbury BBC Sessions 28.06.14], klipp fra *YouTube*, <http://www.youtube.com/watch?v=1f1_deQagNY> [Tilgang 12.04.16]
- «Bernhoft performs 'C'mon Talk'», <<http://www.ellentv.com/2011/09/28/bernhoft-performs-cmon-talk/>> [Tilgang 12.04.16]
- «Bernhoft på YouTube», *YouTube*, <<http://www.youtube.com/user/flurryface/about>> [Tilgang 22.04.16]
- Billington, Lasse. 2015: «Finanskrisen», *Store Norske Leksikon*, <<https://snl.no/finanskrisen>> [Tilgang 12.04.16]
- «Biography» [Gammel], Bernhofts hjemmeside: <<http://www.bernhoft.org/biography>> [Tilgang 12.04.16]

- «Biography, april 2016», Bernhofts hjemmeside: <<http://www.bernhoft.org/#biography>> [Tilgang 27.04.16]
- Bird, Andrew «A one-man orchestra of the imagination», klipp fra *TED* <http://www.ted.com/talks/andrew_bird_s_one_man_orchestra_of_the_imagination> [Tilgang 28.04.16]
- Björk, Cecilia. 2011: *Claiming Space. Discourses on Gender, Popular Music and Social Change*, doktoravhandling, Universitetet i Gøteborg.
- Bonnaroo*, <<http://www.bonnaroo.com/>> [Tilgang 02.05.16]
- «Boss Loop Station World Championship», <http://www.bossus.com/go/loop_station/> [Tilgang 28.04.16]
- «Boss OC-3 Super Octave», <<http://www.bossus.com/products/oc-3/features/>> [Tilgang 12.04.16]
- «Boss RC-50 Loop Station», <<http://no.boss.info/products/rc-50/>> [Tilgang 18.04.16]
- Brønstad, Petter. 2014: «Anmeldelse, Bernhoft: Islander», *GAFFA*, 25.04.14, <<http://gaffa.no/anmeldelse/83388>> [Tilgang 30.04.16]
- Cleveland, Barry. 2006: «Looping», *Guitar Player*, April 2006.
- Cleveland, Barry 2009: «Les Pauls New Sound», 01.12.09, <<http://www.guitarplayer.com/artists/1013/les-pauls-new-sound/12882>> [Tilgang 28.04.16]
- Collins, Nick and Julio d'Escriván (red.). 2007: *The Cambridge Companion to Electronic Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Cox, Christoph and Daniel Warner (red.). 2004: *Audio Culture – Readings in Modern Music*, New York: The Continuum International Publishing Group Inc.
- Dagbladet*, 14.01.12: «Takker sønnen Samuel (2) for den store oppturen», <http://www.dagbladet.no/2012/01/14/kultur/musikk/spellemannprisen/jarle_bernhoft/19800139/> [Tilgang 30.04.16]
- «Dekonstruksjon». 2009: *Store norske leksikon*, <<http://snl.no/dekonstruksjon>> [Tilgang 22.04.16]
- «Deichmanske musikkblogg», 26.03.12: «Historien om loopen – en historie som gjentar seg», <<http://blogg.deichman.no/musikk/2012/03/26/historien-om-loopen-en-historie-som-gjentar-seg-2/>> [Tilgang 25.04.16]
- Demers, Joanna. 2010: *Listening through the noise – the aesthetics of experimental electronic music*, Oxford: Oxford University Press.

- «Discourse», *Oxford Dictionary of English*, <<http://www.ordnett.no/search?drillPub=24&search=discourse&lang=en&searchmodes=1>> [Tilgang 21.04.16]
- «DL4, manuals», <<http://line6.com/support/manuals/dl4>> [Tilgang 18.04.16]
- Dub FX, «Made» [Livelooping], klipp fra *YouTube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=lvyDy15vW6U>> [Tilgang 02.05.16]
- Dybo, Tor. 2013: *Representasjonsformer i jazz- og populærmusikkanalyse*, Trondheim: Akademika forlag.
- Egeland, Marianne. 2000: *Hvem bestemmer over livet? – Biografien som historisk og litterær genre*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Eggum, Jan og Jon Vidar Bergan (red.). 2013: «Span», *Norsk pop- og rockleksikon*, Vega Forlag, <<http://www.rockipedia.no/mediateket/norsk-pop-og-rockleksikon/span/>> [Tilgang 12.04.16]
- «Eldbjørg Raknes, Concepts, Solo», hjemmeside: <<http://eldbjorgraknes.com/concepts/solo/>> [Tilgang 30.04.16]
- Emilsen, Ann-Sofi S. 2015: «Deathprod», *Store norske leksikon*, <<http://snl.no/Deathprod>> [Tilgang 02.05.16]
- Emmerson, Simon. 1994: «'Live' versus 'Real-time'», *Contemporary Music Review*, Vol. 10, Part 2, s. 95-101, Malaysia: Harwood Academic Publishers GmbH.
- Emmerson, Simon. 2007: *Living Electronic Music*, Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- «En mann og hans band» [Plateanmeldelse], <<http://www.groove.no/anmeldelse/36257517/1-man-2-band-jarle-bernhoft>> [Tilgang 29.04.16]
- Engum, Trond. 2011: *Beat the Distance – Music technological strategies for composition and production*, kunstnerisk utviklingsarbeid, NTNU, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.
- Fabbri, Franco. 2004: «A theory of musikal genres: Two applications», *Popular Music – Critical Concepts vol. 3*, Simon Frith (red.), New York: Routledge.
- Facebook*, «Bernhoft», <<http://nb-no.facebook.com/jarlebernhoft>> [Tilgang 30.04.16]
- Facebook*, #livelooping [Emneknagg/hashtag], <<http://www.facebook.com/hashtag/livelooping>> [Tilgang 30.04.16]
- Faye-Schjøll, Andreas. 2011: «Stor stemme og travle føtter», *Instrumental*, nr. 6, Oslo: 4SOUND – Music Retail Norway AS

- Fels, Sidney. 2004: «Designing for Intimacy: Creating New Interfaces for Musical Expression», *Proceedings of the IEEE*, vol. 92, nr. 4, IEEE, Institute of Electrical and Electronics Engineers.
- Frisell, Bill «Poem for Eva», [3:49 ut i videoen] klipp fra *YouTube* <<http://www.youtube.com/watch?v=IO3xLtP2dHA>> [Tilgang 28.04.16]
- Fulford-Jones, Will: «Sampling», *Grove Music Online* <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47228>> [Tilgang 14.04.16]
- Gjersøe, Jørn. 2008: «Soulprinsen Jarle Bernhoft», NRK Kultur og underholdning, 01.09.08, <<http://www.nrk.no/kultur/mannen-bak-soulprinsen-bernhoft-1.6201134>> [Tilgang 29.04.16]
- Gjestad, Robert Hoftun. 2015: «Bernhoft fra Askim til Grammy», *Aftenposten*, 30.01.15, <<http://www.aftenposten.no/kultur/Bernhoft-fra-Askim-til-Grammy-7882682.html>> [Tilgang 12.04.16]
- Grob, Mathias. 2003: «History & Concepts», <http://www.livelooping.org/history_concepts/> [Tilgang 28.04.16]
- Grue, Jan. 2013: «diskurs», *Store norske leksikon*, <<http://snl.no/diskurs>> [Tilgang 21.04.16]
- Grue, Jan. 2015: «diskursanalyse», *Store norske leksikon*, <<http://snl.no/diskursanalyse>> [Tilgang 21.04.16]
- «G-Sharp Guitars», <<http://g-sharpguitars.freesite.host/index.php/products/g-sharp-of-1>> [Tilgang 12.04.16]
- «Gullsnutten 2016», *NRK3*, [Sett 16.04.16]
- Gundersen, Dag. 2009: «live», *Store Norske Leksikon*, <<http://snl.no/live>> [Tilgang 14.04.16]
- Hammerø, Tor. 2009: «Eivind Aarset», *Store norske leksikon*, <http://snl.no/Eivind_Aarset> [Tilgang 02.05.16]
- «Happy 80th birthday, Terry Riley», 24.06.15 <<http://www.livelooping.org/happy-80th-birthday-terry-riley/>> [Tilgang 28.04.16]
- Harmony Central*, <<http://www.harmonycentral.com/forum/>> [Tilgang 28.04.16]
- Heap, Imogen «Just For Now», klipp fra *YouTube* <<http://www.youtube.com/watch?v=25VGdNU3nrU>> [Tilgang 28.04.16]
- Hegarty, Paul. 2007: *Noise/Music – A History*, New York: Bloomsbury.

Holmes, Thom. 2008: *Electronic and Experimental Music – Technology, Music and Culture*, 3. utgave, New York: Routledge.

Hovde, Kristoffer. 2013: «Jarle Bernhoft spilte for millioner av TV-seere i USA», *TV2*, 11.07.13, <<http://www.tv2.no/a/4086195>> [Tilgang 30.04.16]

Hugill, Andrew. 2008: *The Digital Musician*, New York: Routledge.

«Interview with Bernhoft» (Intervju med Jyske Bank TV), klipp fra *YouTube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=RsR7NEBLtFY>> [Tilgang 12.04.16]

«Jarle Bernhoft», *Rockipedia*, <http://www.rockipedia.no/artister/jarle_bernhoft-18922/#> [Tilgang 12.04.16]

Katz, Mark. 2010: *Capturing Sound – How Technology Has Changed Music*, Berkeley, University of California Press.

«KT Tunstall: Refusing To Be ‘The Suicidal Girl With A Guitar’», 06.11.07, <http://www.ultimate-guitar.com/interviews/interviews/kt_tunstall_refusing_to_be_the_suicidal_girl_with_a_guitar.html> [Tilgang 12.04.16]

Kvidal, Håkon. 2014: «Live Electronics – Muligheter og begrensninger», <<http://liveelectronics.wordpress.com/2014/09/03/live-electronics-muligheter-og-begrensninger/>> [Tilgang 14.04.16]

«Line 6 DL4», <<http://line6.com/dl4/>> [Tilgang 18.04.16]

«Live», Bernhofts hjemmeside: <<http://www.bernhoft.org/#biography>> [Tilgang 30.04.16]

«Live», *Oxford Dictionary of English*, <<http://www.ordnett.no/search?drillPub=24&search=live&lang=en&searchmodes=1>> [Tilgang 14.04.16]

«Live looping», *Wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Live_looping> [Tilgang 30.04.16]

livelooing.org, <<http://www.livelooing.org/>> [Tilgang 28.04.16]

«Loop», *Engelsk-norsk ordbok*, <<http://www.ordnett.no/search?search=loop&lang=en>> [Tilgang 30.04.16]

«Loop», *Oxford Dictionary of English*, <<http://www.ordnett.no/search?search=loop&lang=en>> [Tilgang 30.04.16]

Looper’s Delight, <<http://www.loopers-delight.com>> [Tilgang 28.04.16]

Loopstock [opptreden med Mathias Grob og Jon Wagner fra 2002], «Loopstock [...]», klipp fra *YouTube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=r-sBBHwUiaQ>> [Tilgang 30.04.16]

- «Lydverket», *Wikipedia*, <<http://no.wikipedia.org/wiki/Lydverket>> [Tilgang 29.04.16]
- «Lydverket spanderer», *NRK*, <<http://arkiv.nrk.no/lydverket/spanderer/index.html>> [Tilgang 29.04.16]
- Markussen, Emil Johan. 2014: *Vokal i neo-soul*, masteroppgave, UiO, Universitetet i Oslo.
- Mattsson, Hållbus Totte. 2015: «Audiovisuella loopar och kollektiv live-looping», *Dansk Musikkforskning Online (DMO)*, Vol. 6, s. 47-63.
- «Michael Peters' hjemmeside», <<http://www.michaelpeters.de/>> [Tilgang 14.04.16]
- «Middle English», *Oxford Dictionary of English*, <<http://www.ordnett.no/search?search=Middle+English&lang=en>> [Tilgang 30.04.16]
- Middleton, Richard. 1990: *Studying popular music*, Philadelphia: Open University Press.
- Middleton, Richard. 2006: *Voicing the Popular – On the Subjects of Popular Music*, New York: Routledge.
- Midling, Anne Sliper. 2012: «Rockens kinderegg», 11.07.12, <<http://forskning.no/musikk/2012/07/rockens-kinderegg>> [Tilgang 30.04.16]
- Miyakawa, Felicia M.. 2012: «Hip hop», *Grove Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2224578>> [Tilgang 11.04.16]
- Moore, Allan F. 2001: *Rock: The primary text: Developing a Musicology of Rock*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- Moore, F. Richard. 1988: «The Dysfunctions of MIDI», *Computer Music Journal*, Vol. 12, nr. 1, MIT, Massachusetts Institute of Technology.
- Morris, Jeffrey Martin. 2007: *Live sampling in improvised musical performance: Three approaches and a discussion of aesthetics*, doktoravhandling, University of North Texas.
- Morris, Jeremy Wade. 2008: «Delegating the live: Musicians, machines and the practice of looping», *Sonic Mediations: Body, Sound, Technology*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- «MR ORKESTER @ Karl Johan [...]», klipp fra *YouTube*, <http://www.youtube.com/watch?v=AkLL_LClQ90> [Tilgang 01.05.16]
- NAMM*, <<http://www.namm.org>> [Tilgang 28.04.16]
- «NAMM Show», *Wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/NAMM_Show> [Tilgang 28.04.16]

- «New band of the week», *The Guardian*, 14.05.12, <<http://www.theguardian.com/music/2012/may/14/new-band-bernhoft>> [Tilgang 27.04.16]
- Nilsen, Morten Ståle. 2014: «Plateanmeldelse: Bernhoft – ‘Islander’», *Verdens Gang*, 22.04.14 <<http://www.vg.no/rampelys/musikk/musikkanmeldelser/plateanmeldelse-bernhoft-islander/a/10147761/>>
- NRK, 10.02.11: «Enmannsartisten Jarle», <<http://www.nrk.no/arkiv/artikkel/enmannsartisten-jarle-1.7493923>> [Tilgang 25.04.16]
- NRK, 20.12.11: «Jarle sørget for årets julegavehit», <<http://www.nrk.no/nordland/jarle-bernhoft-skaper-julegavehit-1.7923749>> [Tilgang 25.04.16]
- NRK, 18.03.13: «Bernhoft satser i USA», <<http://p3.no/musikk/bernhoft-satser-i-usa/>> [Tilgang 30.04.16]
- NRK, 29.01.15: «Bernhoft vender hjem til Norge», <<http://www.nrk.no/kultur/bernhoft-vender-hjem-til-norge-1.12180023>> [Tilgang 30.04.16]
- NRK P2. 2014: *Radiodokumentaren: Popstjernepappa. Portrett av Jarle Bernhoft*, <<https://radio.nrk.no/serie/radiodokumentaren/mdup01002714/21-06-2014>> [Tilgang 11.04.16].
- «NWS Acoustics, Jarle Bernhoft», <<http://www.norwegianwoodseries.com/index.php/guitars/acoustic/jarle-bernhoft>> [Tilgang 12.04.16]
- Olseth, Torbjørn. 2013: «autentisk», *Store norske leksikon*, <<http://snl.no/autentisk>> [Tilgang 02.05.16]
- «Om Lydverket», NRK, <<http://arkiv.nrk.no/lydverket/om-lydverket/index.html>> [Tilgang 29.04.16]
- «Om YouTube», *YouTube*, <<https://www.youtube.com/yt/about/no/>> [Tilgang 22.04.16]
- «Omtale av ‘Cmon Talk’», *Sound Online Magazine*, 25.05.11, <<http://www.soundmagonline.com/%E2%80%9Cc%E2%80%99mon-talk%E2%80%9D-%E2%80%94jarle-bernhoft/>> [Tilgang 27.04.16]
- «Paradis Loop Delay», <<http://www.loopers-delight.com/tools/LoopDelay/paradis.html>> [Tilgang 28.04.16]
- Pelbo «Join The Game» [2:14 ut i videoen], klipp fra *YouTube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=7Yg9RpltiVI>> [Tilgang 30.04.16]
- «Performance: Bernhoft at TEDxSeattle», <<http://tedxtalks.ted.com/video/Performance-Bernhoft-at-TEDxSea>> [Tilgang 12.04.16]

- Peters, Michael. 2006: «The Birth of Loop – A Short History of Looping Music», <<http://www.loopers-delight.com/history/Loophist.html>> [Tilgang 06.04.16]
- Pettersen, Jonas. 2012: «Jarle Bernhoft forsov seg til Roskildefestival-flyet», *Dagbladet*, 06.07.12, <http://www.dagbladet.no/2012/07/06/kultur/musikk/roskildefestivalen/jarle_bernhoft/22449510/> [Tilgang 22.04.16]
- Piene, Arthur Kay. 2011: «Frykten for å stå alene», <<http://www.ballade.no/sak/frykten-for-a-sta-alene/>> [Tilgang 12.04.16]
- «Pines of Rome», *Wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Pines_of_Rome> [Tilgang 28.04.16]
- Postholm, May Britt. 2010: *Kvalitativ Metode*, Oslo: Universitetsforlaget.
- Potter, Keith mfl. (red.). 2013: *The Ashgate research companion to minimalist and postminimalist music*, Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Prendergast, Mark. 2003: *The Ambient Century*, London: Bloomsbury Publishing.
- Ramstad, Ellen. 2011: «Jarle Bernhoft til Lydverket», NRK Lydverket, 12.01.11, <<http://arkiv.nrk.no/lydverket/jarle-bernhoft-til-lydverket/?replyto=38841>> [Tilgang 12.04.16]
- «RC-20», *Looper's Delight*, <<http://www.loopers-delight.com/tools/RC20/boss-rc20.html>> [Tilgang 01.05.16]
- «RC-50», *Looper's Delight*, <<http://www.loopers-delight.com/tools/RC50/Boss-RC50.html>> [Tilgang 18.04.16]
- «RC-50 Owner's Manual», <<http://roland.com/support/article/?q=manuals&p=RC-50>> [Tilgang 19.04.16]
- Ross, Michael. 2012: «Boss RC-300 Loop Station», 27.12.12, <<http://www.guitarplayer.com/miscellaneous/1139/boss-rc-300-loop-station/22865>> [Tilgang 28.04.16]
- Rudi, Jøran: 2013, «Den elektroniske musikkens historie: Del 1 – Pionertiden», *Musikkultur* nr. 5, side 34-35
- Rye, Howard: «Rhythm-and-blues», *The New Grove Dictionary of Jazz*, 2. utgave, Barry Kernfeld (red.), *Grove Music Online*, <<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J676400>> [Tilgang 12.04.16]
- Rønning, Øyvind. 2014: «Jarle Bernhoft har et låtproblem», *Dagbladet*, 23.04.14, <http://www.dagbladet.no/2014/04/23/kultur/musikk/anmeldelser/musikkanmeldelser/jarle_bernhoft/32911532/> [Tilgang 30.04.16]
- «Sampling – musikk». 2012: *Store norske leksikon*, <<http://snl.no/sampling%2Fmusikk>> [Tilgang 14.04.16]

- Schloss, Joseph G. 2004: *Making Beats – the art of sample-based hip-hop*, Middletown: Wesleyan University Press
- Scott, Derek B. (red.). 2009: *The Ashgate Research Companion to Popular Musicology*, Farnham: Ashgate Publishing Limited.
- Sheeran, Ed «Wayfaring Stranger», [live on Jools Holland] klipp fra *YouTube* <http://www.youtube.com/watch?v=cid5xYP7_NU> [Tilgang 28.04.16]
- «Siri», *Wikipedia*, <<http://en.wikipedia.org/wiki/Siri>> [Tilgang 02.05.16]
- Skei, Hans H.. 2009: «Omkved», *Store norske leksikon*, <<https://snl.no/omkved>> [Tilgang 15.04.16]
- «Solidarity Breaks (BONUS TRACK VERSION)», *Deezer*, <<http://www.deezer.com/album/1144067>> [Tilgang 29.04.16]
- Sommerfeldt, Axel. 2015: «etnografi», *Store norske leksikon*, <<https://snl.no/etnografi>> [Tilgang 02.05.16]
- «SOULFULNESS with Bernhoft» (Intervju med Scandinaviansoul.com), klipp fra *YouTube*, <http://www.youtube.com/watch?v=55_uclHqKz0> [Tilgang 12.04.16]
- «South by Southwest», <<http://www.sxsw.com/about>> [Tilgang 30.04.16]
- «Span», *Rockipedia*, <<https://www.rockipedia.no/artister/span-10836/#>> [Tilgang 12.04.16]
- «Spellemannprisen 2011», *Wikipedia*, <http://no.wikipedia.org/wiki/Spellemannprisen_2011> [Tilgang 30.04.16]
- Steen, Siren mfl. (red.). 2005: «Jarle Bernhoft», *Norsk pop- og rockleksikon*, Vega Forlag, <http://www.rockipedia.no/mediateket/norsk-pop-og-rockleksikon-2005/jarle_bernhoft/> [Tilgang 12.04.16]
- Sterne, Jonathan (red.). 2012: *The Sound Studies Reader*, New York: Routledge.
- «Street Musician [...]» [Livelooping], klipp fra *YouTube*, <<http://www.youtube.com/watch?v=at8jUWoyBeQ>> [Tilgang 02.05.16]
- «Street performance», *Wikipedia*, <http://en.wikipedia.org/wiki/Street_performance> [Tilgang 01.05.16]
- Sæther, Eivind E. T. 2011: «Comeback kid», *Dagbladet Magasinet*, 15.11.11, <http://www.dagbladet.no/2011/11/15/magasinet/jarle_bernhoft/musikk/19029491/> [Tilgang 12.04.16]
- Sørensen, Anne Scott mfl. 2008: *Nye Kulturstudier*, Oslo: Scandinavian Academic Press og Spartacus forlag AS.

- Sørensen, Søren og Bo Marschner (red.). 2007: *Gads Musikhistorie*, 6. opplag, København: Gads Forlag.
- Taylor, Timothy D.. 2001: *Strange Sounds – Music, Technology and Culture*, New York: Routledge
- Taylor, Timothy D. 2007: *Beyond Exotism*, London: Duke University Press.
- «Torsdag Kveld fra Nydalen – (Bernhard Bernhoft)», klipp fra *YouTube*, <http://www.youtube.com/watch?v=2m_xlPOoz5U> [Tilgang 25.04.16]
- «Trondheim ensemble for Electronic Music Performance», <<http://www.researchcatalogue.net/view/48123/53020>> [Tilgang 02.05.16]
- Truax, Barry. 2001: *Acoustic Communication*, 2. Utgave, London: Ablex Publishing.
- Tunstall, KT «Black Horse & The Cherry Tree», klipp fra *YouTube* <<http://www.youtube.com/watch?v=DehtqLVmdcA>> [Tilgang 28.04.16]
- Twitter*, #livelooing, [Emneknagg/hashtag], <<http://twitter.com/hashtag/livelooing>> [Tilgang 30.04.16]
- Unosen, Hilde. 2014: «Soulsikker», *Dagsavisen*, 03.05.14, <<http://www.dagsavisen.no/helg-nye-inntrykk/portrett/soulsikker-1.284954>> [Tilgang 12.04.16]
- «VG-lista» [Topp 40 Album], *Verdens Gang*, <<http://lista.vg.no/artist/jarle-bernhoft/album/solidarity-breaks/11938>> [Tilgang 29.04.16]
- Vik, Olga Gøril. 2011: «Bernhoft mutters alene», NRK Lydverket, 26.01.11, <<http://arkiv.nrk.no/lydverket/bernhoft/?replytocom=38968>> [Tilgang 12.04.16]
- Warner, Timothy. 2003: *Pop Music – Technology and Creativity*, Aldershot: Ashgate Publishing Limited.
- Y2K International Live Looping Festival*, <<http://y2kloopfest.com/>> [Tilgang 28.04.16]
- «YouTube», *Wikipedia*, <<http://no.wikipedia.org/wiki/YouTube>> [Tilgang 22.04.16]
- Østbø, Stein. 2012: «Milionstipend til Jarle Bernhoft», *Verdens Gang*, 18.02.12, <<http://www.vg.no/rampelys/musikk/millionstipend-til-jarle-bernhoft/a/10069750/>> [Tilgang 30.04.16]
- Østlandets blad*. 30.01.13: «Kristoffer Lo returnerte til musikklinjen», <<http://www.oblad.no/folloliv/folloliv/kristoffer-lo-returnerte-til-musikklinjen/s/2-2.2610-1.7745334>> [Tilgang 25.04.16]

«Åpent Hus: USA-satsing krever godt forarbeid», *Music Norway*, <<http://no.musicnorway.no/2013/08/21/usa-satsing-krever-godt-forarbeid/>>
[Tilgang 17.04.16]

Åse, Tone. 2012: *The voice and the machine, and the voice in the machine – now you see me, now you don't*, kunstnerisk utviklingsarbeid, NTNU, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet.

Åse, Tone. 2016: «Maskinsang», *Forskerforum*, nr. 2 2016 s. 24-27, Oslo: Fagpressen.

4.3 Anmerkninger til referering fra kommentarfeltet på *YouTube*

Når det refereres til kommentarfeltet på *YouTube*, er fotnotene merket med: [kommentarfelt]. I litteraturlisten står URL-adressen til YouTube-videoen oppført på standard måte. Det finnes ingen egen URL for kommentarfeltet, eller for hver enkelt kommentar til en video på *YouTube*, og det føres heller ikke opp datoer for når en kommentar er lagt ut i kommentarfeltet. Derfor kan det være litt kronglete å orientere seg i dette materialet. I mine utklipp fra kommentarfeltet ser man et cirka tidspunkt for når kommentaren ble lagt ut, til høyre på den øverste linja. Her står det cirka hvor lenge det er siden kommentaren ble lagt ut, for eksempel: «For 2 år siden». Slik kan man til en viss grad orientere seg i kommentarfeltet, og finne igjen kommentarer hvis man ønsker det.