

Masteroppgave

NTNU
Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk

Lars Horn Lavik

Produsere norsk popmusikk

Kommersielle tanker rundt musikkproduksjon

Masteroppgave i Musikkteknologi

Veileder: Trond Engum

Mai 2019

Sammendrag

I denne praktisk rettede oppgaven prøver jeg gjennom å produsere låter for etablerte artister å finne ut om det er noen prinsipper man kan følge for å oppnå større kommersiell suksess. Jeg diskuter hvordan man kan anvende overordnede prinsipper som balanse mellom repetisjon/variasjon, og balanse mellom *typisk* og *nyskapende* i forhold til segmentet man skal treffe med musikken. Man skal likevel ta disse prinsippene med en klype salt, da de mest er anvendelige som et verktøy man kan ty til, fremfor å basere sin musikk på prinsippene.

Abstract

In this practical Master's thesis, I produce songs for established artists to find out if there are any principles that can be followed to achieve greater commercial success. I discuss how to apply overall principals such as balance between repetition/ variation, and balance between *typical* and *Novelty* in relation to the segment one should hit with the music. You should still take these principals with a pinch of salt, as they are most useful as a tool you can resort to, rather than basing the music on them.

Forord

Jeg vil gjerne rette en takk til alle artistene som har stolt nok på meg til at de har involvert meg i karrieren deres, og vist meg den tillitten slik at vi sammen har kunnet kommet frem til resultatene i denne oppgaven. Jeg vil også takke Audun Agnar Guldbrandsen for å være en veldig god samarbeidspartner gjennom flere av produksjonene. Jeg vil også takke alle som har bidratt til at resultatet skulle bli mest mulig fungerende. Spesielt Benjamin Sahba og Paulos Solbø. Også vil jeg takke min Veileder Trond Engum for god veiledning og støtte gjennom skriveprosessen av oppgaven, og at du har gidde å sitte og lese og gi tilbakemeldinger til alle døgnets tider. Jeg vil også rette en takk til Sony Music Entertainment Norge, spesielt Svanhild og Julie som har hørt på og bestemt at det rælet jeg har sendt de skal gis ut. (men som kan vurdere å sette produsentroyalties-satsen litt høyere i fremtiden).

Innholdsfortegnelse

SAMMENDRAG	1
ABSTRACT	2
FORORD	3
1.0 INNLEDNING	6
2.0 TEORI/LITTERATUR	8
2.1.0 BEGREPSFORKLARINGER	8
2.2.0 HVA BESTÅR EN POPLÅT AV?	8
2.2.1 <i>Verset</i>	9
2.2.2 <i>Refreng</i>	9
2.2.3 <i>Prechorus</i>	11
2.2.4 <i>Bridge</i>	12
2.3.0 HVORDAN STRUKTURERE DELENE SAMMEN?	12
2.3.1 <i>First form</i>	12
2.3.2 <i>Second form</i>	13
2.3.3 <i>Third Form</i>	13
2.3.4 <i>Fourth Form</i>	14
2.3.5 <i>Fifth og Sixth form</i>	14
2.3.6 <i>Kommentar til strukturer</i>	14
2.4.0 HVORFOR SKAL MAN HA LÅTSTRUKTURER?	16
2.4.1 <i>Legge opp til forventning, bryte forventning</i>	16
2.4.2 <i>Balansen mellom repetisjon og variasjon</i>	17
2.4.3 <i>Hvorfor liker man det man liker?</i>	17
2.4.4 KORT KOMMENTAR TIL STRUKTUR	18
2.5.0 KONSTRUERE KONSEPT	18
2.5.1 <i>Skape Konflikt</i>	19
2.5.2 <i>Mennesket og Mytene</i>	19
2.5.3 <i>"The Nut"</i>	19
2.6.0 MELODI.....	20
2.4.1 <i>Et Intervju med Stargate om melodi</i>	21
2.4.2 KOMMENTAR	22
2.4.3 STUDIO SOM INSTRUMENT OG VERKTØY.....	23
2.4.4 <i>Hvorfor skal man velge det man velger?</i>	23
2.5.0 Å TENKE MARKED GJENNOM PRODUKSJON.....	23
2.5.1 <i>Hvem skal høre på låta?</i>	25
2.5.2 PRODUKSJONEN RETTET MOT SEGMENTET	25
2.5.3 <i>Å tilpasse formatet</i>	26
2.5.4 <i>Å lage en historie som brander artisten</i>	27
2.6.0 VIDERE OM PRODUKSJON.....	27
2.6.1 <i>Produksjonskonsept</i>	27
2.6.2 <i>Vokal</i>	28
2.7.0. TRENDER	28
2.7.1 <i>Analysere trender</i>	28
2.7.2 <i>Rogers adoption/innovation curve</i>	29
2.8.0 ØVING.....	30
2.9.0 KOMMENTAR LITTERATUREN.....	30
3.0 METODE	31
3.1.0 INNLEDNING METODE	31
3.2.0 FØRSTE PRODUKSJON: STORBY	32
3.2.1 <i>Hvem skal Sturla fremstå som og hva er produksjonskonseptet?</i>	32
3.2.1 <i>Produksjonskonsept</i>	33

3.2.2 <i>Storby sin struktur</i>	34
3.2.2 <i>Storby og trend</i>	35
3.2.2 <i>Storby i etterkant</i>	35
3.3.0 ANDRE PRODUKSJON: SAGANATT	36
3.3.1 <i>Saganatts produksjonskonsept</i>	36
3.3.2 <i>Saganatt og struktur</i>	36
3.4.0 TREDJE PRODUKSJON: VENTE	37
3.4.1 PRODUKSJONSPROSESS	38
3.4.2 OPPSUMMERING OM GJENNOMFØRINGEN AV VENTE	39
3.5.0 PRODUKSJON 4: JEG HATER MINE VENNER	39
3.5.1. HVILKEN RETNING VAR DEN RIKTIGE FOR ROBIN OG BUGGE?	39
<i>Vokalproduksjon</i>	40
<i>Hva lærte jeg av Jeg hater mine venner?</i>	41
3.6.0 PRODUKSJON FEM: PISTOL.....	42
3.6.1 <i>Produksjonens idé: en morsom live-låt</i>	42
3.7.0 PRODUKSJON SEKS: STORE BARN	42
3.8.0 PRODUKSJON SYV: BARE AFTERSKI.....	43
<i>Låtens konsept</i>	44
<i>Tekstlig oppbygning</i>	44
<i>Melodisk oppbygning</i>	44
<i>Produksjon</i>	45
<i>Vokalproduksjonen</i>	46
<i>Diskusjon rundt "Bare Afterski"</i>	46
3.9.0 PRODUKSJON 8: SINNSYK.....	48
3.9.1. <i>Oppdraget til Låten</i>	48
3.9.1 <i>Mine tanker om vokalharmonier</i>	48
4.0 RESULTAT	50
5.0 DRØFTING	50
5.1 KONKLUSJON	53
6.0 LITTERATURLISTE	55
7.0 EGNE PRODUKSJONER	56
8. REFERERTE LÅTER	57
VEDLEGG	60

1.0 Innledning

Jeg har aldri hatt mye til overs for kommersiell popmusikk. Spesielt ikke på norsk. Jeg syntes den var enkel og lettvinnt, og de som lagde den musikken, hadde nok egentlig ikke skjønt hva musikk dreide seg om. Og jeg var helt sikker på at det var veldig lett å lage slik musikk. Så lett at jeg ville prøve selv. Det kan jo ikke skade med noen millioner på bok. Jeg tenkte at jeg tross alt har spilt klassisk trompet og blant annet vunnet flere nasjonale konkurranser i klassisk kammer-musikk, jeg har spilt på Oslo Jazz-festival, jeg har spilt samtidsmusikk, og jeg har skrevet mange arrangementer til korps. Jeg hadde altså arbeidet med det som ofte kalles kvalitetsmusikk. Popmusikk var jo bare Am F C G. *Piece of Cake Bitches*.

Nå er situasjonen en litt annen. Nå har jeg arbeidet mot å jobbe med kommersiell popmusikk i 5 år. Og jeg har ikke minst forstått at kommersiell popmusikk er veldig kompliserte greier. Da jeg bestemte meg for å søke på Master i Musikkteknologi på NTNU, var det med intensjonen om å forske på meg selv som produsent av kommersielle norske poplåter. For hva gjør man egentlig? Før jeg begynte på masteren, hadde jeg aldri produsert for noen andre. I løpet av de fire semestrene på masteren, har jeg til sammen produsert 8 norskspråklige utgivelser, alle gitt ut på Sony Norge. Dette har endret på veldig mye på hvordan jeg ser på kommersiell popmusikk på norsk. Jeg prøver, gjennom praktisk arbeid, å finne ut av hva jeg må mestre for å klare meg som produsent innenfor dette segmentet

Hva må man da kunne for å klare seg innenfor dette segmentet? For å dykke ned i det spørsmålet kan vi se på den amerikanske låtskrivingssituasjonen. I USA finnes det rundt 300.000 registrerte låtskrivere i performing rights-organisasjoner som BMI, ¹ASCAP² og SESAC³. (Beall, 2009, s 10) (tilsvarende TONO⁴ i Norge). Disse låtskriverne mottar vederlag for at låtene blir spilt på radio eller TV etc. Og det finnes nok utvilsomt mange flere som skriver låter. I USA finnes det rundt 275 plasseringer på Billboard Magazine sine topplister. Hver uke er omtrent 20 av disse nye låter. Det vil si at det er 1000 nye låter i året på topplistene, mens det finnes 300.000 låtskrivere som skriver låter. (Beall, 2009, s. 10) Selv om ikke alle disse låtskriverne nødvendigvis prøver å klare seg kommersielt, eller har

¹ <https://www.bmi.com/> (besøkt 08.05.2019)

² <https://www.ascap.com/> (besøkt 08.05. 2019)

³ <https://www.sesac.com/#/> (besøkt 08.05.2019)

⁴ <https://www.tono.no/> (besøkt 08.05.2019)

økonomisk overskudd nok til å vie seg fullstendig til musikk, sier forholdet fortsatt mye om at de aller fleste av dem aldri kommer på topplistene.

Ser man på krediteringene, ser man at flere låtskrivere og produsenter dukker opp igjen og igjen på topplistene. Hvordan har dette seg når sannsynligheten for å komme på listene er så liten? Dette kan selvfølgelig være fordi disse produsentene jobber med rett artist til rett tid.

Men det er også flere andre faktorer her. Dette diskuterer jeg senere i oppgaven.

Det er drøssevis med unge talentfulle og flinke produsenter som gjerne kunne jobbet helt gratis.

Noen produsenter treffer faktisk oftere enn andre. Jeg og denne andre produsenten sitter med de samme tekniske mulighetene. Låten er den samme, det er samme artist på låten, låten skal gis ut på samme tidspunkt. Det er kompetansen hans som plateselskaper har regnet seg frem til at er verdt å betale penger for.

Jeg tror selvfølgelig at det å jobbe med rett artist på rett tid, spiller en veldig stor rolle når det handler om å produsere kommersiell musikk. Men det finnes også en spesiell kompetanse hos enkelte som er med å øke sannsynligheten til en låts kommersielle nedslagsfelt. Det er det siste det er mulig for meg å gjøre noe med på det nåværende tidspunktet. Jeg kan dermed ikke henge meg opp i andre faktorer som spiller inn på om en låt gjør det bra eller ikke. Altså jeg kan ikke velge og vrake mellom artister jeg vil jobbe med. Jeg må ta de jeg har muligheten til å jobbe med. Jeg må jobbe med de plateselskapene som jeg har mulighet til å jobbe med. Og jeg må finne ut av hva jeg kan gjøre for å gjøre det beste ut av det jeg har å jobbe med.

Spørsmålet jeg prøver å finne ut av blir:

Hvordan kan jeg, gjennom å øve på å produsere norske poplåter, få en bedre følelse på hvilke produksjonsmessige valg som er med på å øke sannsynligheten for kommersiell suksess

Hoveddelen i denne oppgaven er at jeg har produsert og leverer 8 norskspråklige låter, for forskjellige artister, gitt ut på Major-selskap i Norge. Dette er for å avgrense til de mest relevante låtene jeg har produsert i løpet av tiden på masteren.

2.0 Teori/litteratur

2.1.0 Begrepsforklaringer

Hook

Når jeg i denne oppgaven skriver *hook*, så mener jeg det stedet i låten det er mest sannsynlig at man synger på etterpå. Hooket er ofte tittelen på låten, men ikke alltid. Mange bruker ordet *hook* som refreng også. Noen ganger er hooket hele refreng, men ikke alltid.

Sound

Når jeg bruker begrepet *sound* i denne oppgaven, mener jeg produksjonens soniske lydbilde. Soundet er resultatet av alle elementene til sammen i produksjonen.

Track

Når jeg skriver om *track* i denne oppgaven, menes alt som er igjen av produksjonen hvis man tar bort vokalen.

Topline

Når jeg snakker om *topline* i denne oppgaven, er det snakk om vokal-melodien. Altså det som ikke er tracket

Drop

Når jeg nevner *drop* i denne oppgaven, vil det si et instrumental-parti plassert etter refreng, med enten energimessig høydepunktsrolle, eller en annen slags ”wow”-faktor.

Build

I det jeg sier *build* i denne oppgaven, skal leseren forstå det som det som kommer før droppet. Det som bygger spenningen mot droppet.

Musikkprodusent

Når jeg skriver om rollen musikkprodusent, er det underforstått at dette er en kreativ og skapende rolle, som i mange tilfeller strekker seg fra å komme opp med idé, tekst, sound, melodi og konsept, etc. til å gjennomføre hele sangen til en ferdig låt, klar for miks og mastring.

2.2.0 Hva består en poplåt av?

Jeg har lyst til å begynne helt grunnleggende. Alle ledd i musikkbransjen bygger på at noen finner på en låt som ikke eksisterer fra før. Dette er selve grunnsteinen.

Låtskrivingsprosessen er en viktig del av hvordan jeg jobber som produsent. Når jeg snakker om å produsere musikk, gjelder dette i veldig mange tilfeller også å skrive låter, være med å

skrive låter, og bestemme oppbygning og struktur. Da er kjennskap til hvordan popsanger vanligvis bygges opp helt essensiell kunnskap.

Så for å begynne med et helt enkelt spørsmål: Hva består en låt av? Og hva er de forskjellige delenes oppgave?

2.2.1 Verset

Låtskrivermentor John Braheny sier at versets oppgave i en låt beskrives av å være hovedformidleren av informasjon i låten. (Braheny, 2006, s 83)

Det er her man kan greie ut om låtens tekstlige historien for eksempel. Den andre oppgaven verset har, fortsetter han, er å lede opp til prechoruset eller refrenget (prechorus og refreng blir forklart senere). Dette kan man gjøre både tekstlig, melodisk og produksjonsmessig.

Låtskriveren og foredragsholderen Ralph Murphy definerer verset med at det setter premisset for hele sangen. Han sier at det er i verset at detaljer og historie skal komme frem (Murphy 2011 s. 65). Det er to tydelige karakteristika i vers, i følge Braheny:

- Teksten fra vers til vers er forskjellig og tilbyr ny informasjon hver gang. Dette gjelder også i produksjonen.
- Melodien er lik for hvert vers, (underforstått at det kommer flere vers). Det er plass til noen variasjoner i melodien, og da gjerne for tekstens skyld. Men grunnen til å holde versene så like som mulig handler om å ikke forvirre lytteren. (kommer mer inn på balanse mellom repetisjon variasjon etter hvert). Poenget til Braheny er at lytteren faller av låten hvis verset blir for uforventet.

(Braheny, 2006, s 83)

2.2.2 Refreng

Refreng, sier Braheny, er der låtens følelse/essens/mening kommer frem, gjerne i en enkel, minneverdig setning. Han nevner at refreng også er den delen av låten som mange refererer til som låtens ”hook”. Refreng og hook kan være det samme. Men refreng er gjerne flere linjer som sammen blir til en helhetlig del. Et hook kan enten være tittelen, en annen setning, eller en melodi eller en spesiell lyd. Hooket er den delen av låten som man med størst sannsynlighet synger på etterpå. Der versene fokuserer på detaljer, har refreng et bredere budskap, sier Murphy. Murphy minner oss om at ordet chorus (refreng på engelsk) kommer fra det greske ordet ”khoros” som betyr en gruppe med sangere. (Murphy, 2011 s 131). Derfor mener han refrengets opprinnelig natur legger opp til allsang. Låtskriver og A&R Eric Beall

sier at tittelen bør komme frem i refrenget. Det bør være en linje som enten repeteres og/eller oppsummerer hele låtens poeng i en minneverdig setning. (Beall, 2009, s.30). Han sier at refrenget er stedet man leder lytteren til. Braheny nevner noen vanlige karakteristika ved et refreng.

- Melodien er den samme hver gang.
- Sangens tittel opptrer ofte i refrengets første eller siste linje, og kan være enda oftere også.
- Teksten er nesten alltid den samme, med få unntak., og da er det fordi den tekstlige historien krever at refrenget endrer seg tekstlig.

(Braheny, 2006, s. 84)

For å trekke frem et eksempel på en låt som endrer tekst for hvert refreng, kan man høre på ”7 Years” av Lukas Graham.⁵ Men grunnen til at det fungerer i denne låten er fordi det er en så sterk historie som blir fortalt, at det er viktigere for låten enn at det skal være samme tekst i refrenget hver gang refrenget kommer. Tematikken er mye den samme som i Frank Sinatras ”It Was a Very Good Year”⁶, hvor man går igjennom et helt liv til en person. Her gir det mening å endre teksten. Men i de aller fleste tilfellene endrer ikke refrenget seg, verken melodimessig eller tekstlig.

John Braheny trekker frem noen vanlige refrengoppbygninger.

- **Gjenta linjen to eller flere ganger.** Dette kan bli monotont, med hvis linjen er morsom å synge, enten tekstlig eller musikalsk, vil man få virkelig få hooket frem.
- **Første og tredje linje er den samme, andre og fjerde er forskjellig.** Denne oppbygningen tilbyr muligheten for å ha en skikkelig solid linje på slutten. Siste linje i refrenget har en ”maktposisjon”, og forventningene til at denne linjen skal være bra, er høye. (”The Way it is” av Bruce Hornsby)⁷.

⁵ <https://open.spotify.com/track/7LMtp4HBhWLQ2P2POpN6li?si=bfbuhpxiRKGL7XV0eBiiEQ>

⁶ <https://open.spotify.com/track/2ID3rNM3hFBjqrLcV0Wr0y?si=pLlaxo50SVWI-2TLRGjt5A>

⁷ <https://open.spotify.com/track/6V50MyHPGhEmwYu0Wdyf0t?si=6hzTZaDiRUCujX-sFi2utg>

- **Første og tredje linje er like, andre og fjerde linje er like.** Dette tilbyr en maksimal repetisjon av begge delene, og gjør refrenget veldig lett å huske. ("Save Tonight" av Eagle Eye Cherry)⁸
- **De første tre linjene er like, fjerde er forskjellig.** Denne risikerer å være monoton. Når man bygger opp refrenget på denne måten, bør siste linjen være verdt å vente på. ("Higher Love" av Steve Winwood)⁹
- **Alle linjene er forskjellige.** Med denne oppbygningen risikerer man ikke å være monoton, men på mulig bekostning av at det kan være vanskeligere å få med seg refrenget. ("Dreamlover" av Mariah Carey)¹⁰

Dette er bare noen refrengstrukturer. Det finnes mange flere, og refrengstrukturer mener Braheny er generelt mye mindre standardiserte enn låtstrukturer. (Braheny, 2006, s. 84)

2.2.3 Prechorus

Prechoruset er den delen som binder verset og refrenget sammen sier Braheny. Prechoruset bygger gjerne opp til refrenget både melodisk og produksjonsmessig. Et prechorus burde bygge spenning opp mot refrenget, slik at det blir en avløsning å komme til refrenget. Ralph Murphy sier at prechoruset vanligvis omorganiserer rimene. (for eksempel fra ABAB til AABB). Siden oppgaven til prechoruset er å bygge spenning til refrenget, liker han å bruke ord som "but", "maybe", "when", "because" etc. I sangteksten (Murphy, 2011, s. 130) Brahenys prechorus-karakteristika er:

- Det kommer før refrenget
- Det er ofte samme tekst på prechoruset hver gang, men det kan også ha tekstlig variasjon
- Melodien er lik hver gang
- Lengden kan variere, men prechoruset er sjelden over 8 takter langt.

(Braheny, 2006, s.85)

⁸ https://open.spotify.com/track/7v02Sn9vYRQ6pc1lqhnkWY?si=K_BQ_fU3QvG8_vIA39v5uA

⁹ https://open.spotify.com/track/17Ng10tIgnYmAitl0SgT3R?si=3wXedfjXTEK7_dn2OE0peQ

¹⁰ <https://open.spotify.com/track/6HcQZfMrw3KwGyZrKw1Pjy?si=R4hgZ8y3Ru-NwzJfMTNkGQ>

2.2.4 Bridge

Braheny har en forklaring på ”bridge” også. En låts bridge, eller ”middle8” som den også blir omtalt som mange steder, har en viktig rolle i låtens utvikling. Den representerer en variasjon som forhindrer at lytteren kjeder seg, og inntreer gjerne rundt to tredjedeler ut i låten. Uten en bridge kan lytteren gå litt lei, og sjansen for at lytteren slutter å høre på låten øker, skal vi tro Braheny. Men med denne variasjonen får låten igjen lytterens oppmerksomhet og dermed kan man høre refrenget enda en gang, som igjen gjør lytteren enda mer oppmerksom på låtens tittel i refrenget. En bridges melodi bør være så forskjellig fra resten av låten som det går an, uten at det blir en totalt annen låt. Karakteristikaene er til en bridge i følge Braheny er:

- Melodien, eller energien står i kontrast til alle tidligere deler i låten, selv om man kan bruk noen fragmenter i noen tilfeller.
- Som oftest dukker bridgen bare opp en gang i løpet av en låt
- En bridge er som oftest ikke særlig mye lenger enn 8 takter, men det finnes store variasjoner
- Det er helt valgfritt å bruke en bridge

(Braheny, 2006, s.84)

Nå har jeg skrevet om de forskjellige delene av en vanlig poplåt, og hvilken funksjon de tradisjonelt har. Videre vil jeg skrive om hvordan man kan sette disse sammen i låtstrukturer.

2.3.0 Hvordan strukturere delene sammen?

I følge Ralph Murphy er det hovedsakelig 6 låtstrukturer innenfor populærsanger, som de aller fleste låter enten bruker, eller som brukes som grunnlag for å restrukturere strukturene. Han sier videre at uansett hvordan man endrer på låtstrukturen, må man holde seg trofast til intensjonen av strukturen. Han sier at hvis man har ledet lytteren inn i en spesifikk struktur, burde man ikke ha en for stor distanse til strukturen man har innledet. (Murphy, 2011, s. 130-131)

2.3.1 First form

Det Murphy omtaler som ”first form” er strukturen vers–refreng. Denne var veldig vanlig på 30-, 40-, og 50-tallet. På denne tiden satt gjerne låtskriverne med vanlig kontortid i et rom med et piano og prøvde å komme på en sang. Når de hadde et refreng gikk de til forleggeren

sin. Hvis forleggeren syntes det var en bra idé, ble man bedt om å fullføre den, og det innebar og skrive et vers. Man hører gjerne denne strukturen fortsatt i teater og jazz-klubber. I denne strukturen går gjerne verset i et annet tempo, og i radio begynte man å klippe bort verset for å ikke forvirre lytteren. Dermed forbinder de fleste disse låtene kun med refrenget. Men det er altså veldig vanlig å innlede med et vers som legger premisset før refrenget. Siden det bare er to deler i denne strukturen, er hver del lenger enn de vanligvis er i dag. I Cole Porter sin ”I Get A Kick Out Of You”¹¹ er de fleste versjoner som er tilgjengelige i dag, kun med refrenget som er bygget opp med en AABA-struktur. I mange versjoner er det lagt til en instrumentaldel. Men opprinnelig er sangen skrevet med et vers og et refreng. Noen sanger forbinder man derimot fortsatt med sin helhet som for eksempel i ”I Left My Heart In San Fransisco”.¹² Grunnen til det mener Murphy er at hvis man tar bort verset i denne sangen, mister lytteren helt grunnleggende informasjon til låten.

Struktur nr. 1: V (vers) REF (refreng) (Murphy, 2011, s. 132,133,134)

2.3.2 Second form

Videre skriver Murphy om det han kaller ”Second form”. Denne strukturen er i sin grunnleggende form vers (første vers er valgfritt) refreng, vers, refreng, instrumental, refreng, refreng. Hvis føler at man ikke har gitt nok vers-informasjon i løpet av sangen, burde man heller legge til et vers etter første vers fremfor å legge inn et vers til etter instrumentaldelen fordi radio gjerne klipper bort den biten. Likevel sier han at man bør nå refrenget innen 60 sekunder. Dette er en struktur som er veldig vanlig i rock, metal og hip-hop. Linkin Park sin låt ”Shadow of the day”¹³ og ”Satisfaction”¹⁴ av Rolling Stones er eksempler på denne strukturen. Coldplay sin ”Fix You”¹⁵ bygger også på denne strukturen, men med ekstra sang på instrumental-delen som en endring. Det som er ”second form” sitt formål, i følge Murphy, er å lede lytteren til det han kaller hooket.

Struktur nr. 2: V (valgfritt), (V), REF, V REF INSTR, REF, REF (Murphy, 2011, 135-136)

2.3.3 Third Form

”Third form” er i følge Murphy bare en mer komplisert versjon av ”second form”, men den tillater låtskriveren å ha en annerledes følelsesmessig tilnærming. I denne strukturen legger

¹¹ https://open.spotify.com/track/3mKdw0sll6wmnb1FBrvwn2?si=ZReN14g_T_uM4gPlfzFVlg

¹² <https://open.spotify.com/track/1bYItjcPRtxZs6Ir7105RB?si=T0Vhp-4NRTE43P8ZWs7Mw>

¹³ <https://open.spotify.com/track/00YcEfskah1egYHjYRvbg1?si=MJWmrj4yQpSGZ2vEVVMfFA>

¹⁴ <https://open.spotify.com/track/2PzU4IB8Dr6mxV3lHuaG34?si=xtbMhlyWTOSUS5ssg-PSiw>

¹⁵ <https://open.spotify.com/track/7LVHVU3tWfcxj5aiPFEW4Q?si=yjlv09yPSc0vKRuKwSveSQ>

man til en bridge. Ved å benytte seg av en bridge etter andre refreng oppfordrer man lytteren til å ta en ekstra titt på historien, siden bridgen gjerne legger til et nytt element. Tekstlig mener Murphy at en vanlig tekstlig tilnærming i bridgen er ”what if?” Etter bridgen er det ekstremt uvanlig å ha et vers til. Det vanligste er å gå tilbake til refreng. Murphy sier at bridgen kan være så lang eller kort man bare vil (innen rimelighetens grenser), men at bridgen uansett må representere en forandring i låten.

Struktur nr. 3: V, (V), R, V, R, B (Bridge), R, R (Murphy, 2011, 137-138)

2.3.4 Fourth Form

I ”fourth form” legges det enda en dimensjon inn i låten i form av et prechorus. Murphy kaller helst prechorus for ”lift” siden det er det han mener prechorusets funksjon er. Prechoruset skal løfte låten inn til refrenget. Han sier videre at hit-låtskrivere ofte tekstlig plasserer en ”but”, ”if”, ”maybe” som fort blir utløst når refrenget kommer. Originalt var det ikke en bridge i ”fourth form”, men en instrumental etter andre refreng. Her tok vokalen etter hvert plass og et tredje prechorus ble lagt til før det siste refrenget kom tilbake igjen. I senere tid har det blitt mer og mer vanlig å droppe instrumental og tredje prechorus og bytte det ut med en bridge. Da får man gitt lytteren enda mer informasjon, og det blir enda mer spennende å høre på.

Struktur nr. 4 V, (V), PRE, REF, V, PRE, REF, B, REF, REF (Murphy, 2011, s. 139-141)

2.3.5 Fifth og Sixth form

Det er de fire første formene som er mest relevant for min oppgave. Jeg vil kjapt gå gjennom de to siste, men ikke bruke mye tid på dem.

I ”fifth form” finner vi strukturer AABA. Her er A vers og B bridge. Det er ikke noe refreng i ”fifth form”. Dette er en form som som er mye brukt i visesang. Sixth form er ”rondo” strukturen. Dette er en velkjent struktur innenfor både klassisk musikk og jazz. I klassisk musikk er rondo i sin grunnform bygget opp med et hovedtema, så kommer et kontrasterende tema før hovedtemaet kommer inn igjen (Renwick, 2011). Murphy sier at Rondo-formen er mest appellerende sett i lys av en ”live”-setting. (Murphy, 2011, s.141-146)

2.3.6 Kommentar til strukturer

De nevnte strukturene er veldig vanlige måter å strukturere poplåter på. Men selv om det er noen strukturer som er vanlige å bruke, er det ikke dermed sagt at man må bruke dem. Det man kan se av å sette opp disse strukturene slik etter hverandre, er å se at de har likhetstrekk.

De ser ut som variasjoner av hverandre. Det Murphy ikke nevner i sine former er den relativt nye formen som har sin røtter i EDM (Electronic Dance Music). I utgangspunktet er EDM strukturert med *INTRO-BREAKDOWN-BUILD-DROP-BREAKDOWN-BUILD-DROP-OUTRO*, gjerne som instrumental-låter. Det som skjedde når EDM-en ble en del av popmusikken, var at det ble vanlig å utvide den vanlige popstrukturen med et build og et drop. Et drop er i utgangspunktet et instrumentalt parti, gjerne et høydepunkt energimessig. Et build er at instrumental-delen begynner rolig, og bygger opp mot dropet. Det vil si en slik oppbygning: *V, (V), PRE, REF, BUILD, DROP, V, PRE, REF, BUILD, DROP*. Et eksempel på denne strukturen er ”Stole The Show”¹⁶ med Kygo (feat Parson James). Etter hvert har det blitt vanligere og vanligere å kutte ned på instrumental-delene og ha et forlenget refreng som går over det som hadde funksjon som dropet. Enten som et rolig refreng først (funksjon som en build) og så refrenget på nytt, men da med mye elementer i produksjonen (funksjon som drop). Dette kan man høre for eksempel i ”The Middle”¹⁷ av Zedd, Maren Morris og Grey. En annen variant er at prechoruset får funksjon som et build og at refrenget kommer på dropet, slik som i ”Faded” med Alan Walker.¹⁸ På den sistnevnte måten kan vi lett se parallellen tilbake til en standard *V, PRE, REF, V, PRE, REF, BRIDGE, REF* oppbygning. Men her er det produksjonen som gjør at man likevel tenker på det som build og drop. Murphy mener at det eneste som endrer seg fra sjanger til sjanger er vokabularet, teknologien, lyder, instrumenter og produksjonen. Han mener at de grunnleggende låtstrukturene og formene går igjen i alle sjangere. (Murphy, 2006, s. 56)

Jeg vil si meg i stor grad enig med Murphy i at de grunnleggende låtstrukturene er de samme, men det er også store variasjoner, både innenfor og mellom sjangrene. Det finnes også mange unntak fra de standardiserte strukturene. For eksempel er ”Roses” med The Chainsmokers og Rozes, et eksempel på en sang som bryter med strukturene.¹⁹ Den har en struktur som begynner veldig velkjent: *V, PRE REF, BUILD, DROP*, men etter det fortsetter bare låten med instrumentalvariasjoner av dropet. Og denne instrumentalvariasjonen sammen med dropet gir oss over 1 minutt med instrumental-del midt i sangen. Og etter dette går den tilbake til *ref*, for så å gå tilbake til *drop*. I tillegg til dette nevnes ikke tittelen på låten et eneste sted i låten tekstlig. Den bryter altså med et av refrengkriteriet i 2.2.2. Det er ikke noe nyskapende å bryte regler. Det gjøres hele tiden. Det som er greit å tenke over når man leser

¹⁶ <https://open.spotify.com/track/5maskPHeA0VNgxdLebIcK7?si=6rUsBmmmQVa0Tv2FMEhnWw>

¹⁷ <https://open.spotify.com/track/09IStsImFySgyp0pIQdqAc?si=2eXFMu1dSCCf2XDq1fAr-Q>

¹⁸ https://open.spotify.com/track/698ItKASDavgwZ3WjaWjtz?si=7ed9o-f-TV6lljd_SFiOkQ

¹⁹ <https://open.spotify.com/track/3vv9phlu6Y1vX3jcqaGz5Z?si=o8oTDHcOS6aZqmHwEt7Jwg>

bøker som de jeg referer til er at de ofte er skrevet av en låtskriver, som skriver fra sitt eget synspunkt og erfaringer, og gitt ut på eget forlag. Både Braheny, og Murphy er eksempler på dette. Men det er likevel nyttig å lese det de sier, for det er gode poenger i det de sier, og det de nevner er ganske etablerte låtsrivningsregler. Men som jeg allerede har vist, er det mange unntak. Hvordan kan det være regler når det finnes så mange unntak fra regelen? For å forstå når man kan bryte eller ikke med de grunnleggende strukturene, tror jeg man er nødt til å forstå hva slags funksjon struktur egentlig har. Altså jeg vil gå et plan dypere.

2.4.0 Hvorfor skal man ha låtstrukturer?

Som jeg avsluttet forrige kapittel er det er lov å bryte med strukturer, noe man hører i låter hele tiden. Noen ganger brytes reglene, og andre ganger følges reglene. Mange av de største låtskriverne bryter konvensjonene gang på gang. Noen låtskrivere bryter nok reglene ved ”uhell”, og noen gjør det nok bevisst. Vi kan anta at det finnes tilfeller av begge deler. Men hvorfor finnes det strukturregler? Hva slags effekt har struktur på en låt? Kanskje det kan gi svar på hvorfor reglene ble laget i utgangspunktet, og kanskje kan det gi en pekepinn på hvordan man eventuelt kan bryte dem bevisst og effektivt.

2.4.1 Legge opp til forventning, bryte forventning

Det struktur gjør for en låt, er i følge John Braheny å opprettholde en balanse mellom det forutsigbare og det uforventede. Er sangen for forutsigbar, vil lytteren kjede seg og ”sone” ut. Hvis sangen er for kompleks vil lytteren føle seg ukomfortabel og ”sone” ut. Braheny sier at for å ha noe uforventet trenger man å etablere noe forutsigbart. Han mener videre at det uforventede elementet blir etablert av repetisjonen av minst to forutsigbare elementer. (Braheny, 2006, s. 83)

Dette finner man også igjen i vitsefortellinger. For eksempel i svensken, dansken og nordmannen-vitsene er det alltid lagt opp slik at svensken og dansken gjør to lignende ting (løper ut av grisehuset fordi grisen promper), før nordmannen gjør noe uforventet (promper i grisehuset, slik at grisen er den som løper ut). Det hadde ikke vært gøy om det bare var en historie om en nordmann som gikk inn i et grisehus og prompet (for uforståelig) eller om nordmannen også løp ut (for kjedelig).

Jazzmusiker Jerry Coker sier i sin bok *Improvising Jazz* (A Fireside book) fra 1987 at en lytter ikke kan la være å forutsi om den musikalske frasen vil bli den samme eller forandre seg i forhold til den frasen som akkurat ble spilt. Hvis alt er for repetitivt, blir det for lett for

lytteren, og lytteren vil miste interessen. Men også motsatt: Hvis vi aldri får en repetisjon, vil lytteren bli frustrert og miste interessen. (Coker, 1987)

Beall siterer Richmond Browne ved Yale University som sier :

Too Much Difference is sameness: Boring. Too much sameness is boring – but also difference once in a while. (Beall, 2009, s. 102)

2.4.2 Balansen mellom repetisjon og variasjon

Musikkviter David Huron gjordet et eksperiment på mus, som blir diskutert i boken *Hit Makers: How to succeed in an Age of Distraction*, Og det gikk for seg ca. slik: Ta en mus og spill en høy lyd. Kall den B. Musen vil stoppe opp og se etter hva som lagde lyden. Spill B igjen og igjen, og musen vil reagere mindre og mindre, og vil etter hvert slutte å reagere. Lyden vil ikke lenger interessere den. Musen har vendt seg til lyden.

Men hvis det er sant at publikum liker repetisjon, men at det også er sant at publikum kjeder seg ved for mye repetisjon, hvordan får man da publikum til å bli grepet uten å bli for tilvendt?

Tilbake til musen igjen: I stedetfor å spille B for alltid kan man spille B noen ganger, og rett før musen vender seg til lyden, kan man sette på en ny lyd: C. C-en vil opprøre musen litt, men den vil også få musen til å glemme B-en litt. Dermed kan man avvenne musen litt fra B-en ved hjelp av C-en. Men etterhvert vil musen ha vendt seg til både C-en og B-en. Men det er jo ikke noe videre problem, for forskerne trenger bare å spille av enda en note: D.

Hvis man skal skremme en mus over lengst mulig tid med færrest mulig noter har forskerne funnet best resultater med følgende sekvens: B B B B C B B B C B B C B C D. (Thompson, 2018)

2.4.3 Hvorfor liker man det man liker?

Professor i industriell design Paul Hekkert har stilt seg spørsmålet hvorfor vi kan sanse estetikk, hvis det ikke er noe logikk i hvor den følelsen kommer fra. Hekkert mener det finnes flere gamle lover om estetikk. Et av dem er prinsippet ”unity-in-variety”. Denne tanken ble utviklet allerede på Aristoteles tid. Dette prinsippet går ut på at vi liker ting som har en stor variasjon, men samtidig er så enhetlig som mulig. Et annet kjent prinsipp hevder han er MAYA-prinsippet (Most Advanced, Yet Acceptable). Dette prinsippet går ut på at man på den ene siden liker det som er så avansert som mulig, men samtidig akseptabelt på den andre siden. Hekkert har prøvd å spesifisere dette mer, og kaller *avansert* for nyskapende (novelty) og *akseptabelt* for typisk.(typicality). Gjennom sin forskning fant Hekkert ikke noe særlig respons på verken det som var typisk, eller det som var nyskapende alene, men det som hadde

en blanding av de to, stimulerte kandidatene i forsøket. Han mener videre at hans forskning viser at man kan maksimere effekten av noe nyskapende ved å preservere det typiske ved det. Relasjonene mellom disse faktorene henger sammen på en kurvet linje. Det vil si at det finnes et punkt som både har maksimal nyskapenhet og maksimal typiskhet. Han er likevel påpasselig med å forklare videre at vi mennesker har forskjellig oppfatning av hva nyskapende eller typisk er. Derfor kan man ikke lage noe fasit for alle mennesker ut av dette, siden mennesker i India har en annen oppfatning av hva som er typisk enn mennesker i Amerika. Men Hekkert sitt poeng er at det er motstridende lyster i oss, som stimulerer sansene våre på forskjellige plan, og som sammen skaper oppfatningen av om vi liker noe eller ikke. (Hekkert, Berghman, 2014).

2.4.4 Kort Kommentar til struktur

Man kommer ikke unna at det er fullt mulig å bryte de konvensjonelle strukturene og likevel oppleve nå bredt ut. I dette kapitlet prøver jeg å se på grunnene til at struktur eksisterer. Og det som må være lov å peke ut som en gjenganger, er en balanse mellom repetisjon og variasjon, enten om det er Braheny, som sier at man må bygge opp forventning og så bryte den, eller det er Hekkert, som sier at det er en balanse mellom der nyskapende og det typiske. De vanlige strukturene er bare velprøvde balanseringer mellom disse faktorene. Gjør man noe annet enn de velkjente strukturene, så er likevel konseptet det samme. Det er fortsatt en balansering mellom repetisjon og variasjon. Dette diskuteres grundigere i drøftingskapitlet.

Struktur er heller ikke alt. Har man ingenting å strukturere, kommer man ikke særlig langt. Neste kapittel dreier seg om konsept.

2.5.0 Konstruere konsept

Eric Beall sier at strukturen eksisterer for å kommunisere idéen man må ha i bunnen best mulig. En struktur kan aldri kommunisere en idé uten at idéen allerede eksisterer. For å lage en sang noen kan bry seg om, er man nødt til å ha substans. Man må ha noe å si, noe som betyr noe. Dette kaller han konsept og definerer det med ordene:

A concept is a big picture, seen through a small frame

(Beall, 2009, s 146)

På denne måten hevder Beall at man tvinger seg selv til å finne en veldig spesifikk måte å uttrykke en mer generell følelse eller tanke.

Beall forklarer med dette eksempelet: Hvis man skulle skrevet en bok om en gutt og en jente som forelsker seg, hadde det antakelig ikke trigget så utrolig stor respons hos noen. Men hvis man skriver en bok om en gutt og jente som til tross for stigma og press fra venner og familie forelsker seg, og desperat kjemper en kamp for å kunne være sammen, har man kanskje noens oppmerksomhet, og konseptet til blant annet "Romeo Og Julie" og "West Side Story". Et konsept er ikke en vag historie om forelskelse. Et konsept er tydelig og talende. Et konsept er noe helt spesifikt. (Beall, 2009, s. 145)

2.5.1. Skape Konflikt

Eric Beall mener at en av mange tilnærminger for å lage et konsept er først å sette opp en tekstlig konflikt. Konflikten kan gjerne være fysisk, følelsesmessig, morsom eller tragisk. Han sier videre at vanlige konflikter som har fungert som en idé for utallige hits er "jeg vil ha deg, men jeg kan ikke få deg", "Alle sier jeg ikke burde, men jeg må gjøre det likevel", eller "hvorfør får du meg til å gjøre ting jeg egentlig ikke burde". (Beall, 2009, s. 147) Og det er ikke bare i låter konflikter er spennende.

2.5.2 Mennesket og Mytene

Historiker Yuval Harari mener at alle de store "mytene" vi mennesker forteller oss selv, grunner i en balansegang mellom to motsetninger. For eksempel i vestlig politikk der "frihet og likhet" er grunnleggende verdier. Men de to er også to motsetninger. Frihet utgjør utgangspunktet for høyrevendt politikk, og likhet utgjør utgangspunktet for venstrevendt politikk. I religion finner vi ofte motsetningene godhet mot ondskap, for eksempel Kristendommen med Gud mot djevelen. Harari mener at de to motsetningene og konfliktene driver oss til å tenke. (Harari, 2014). Det er selvfølgelig ikke sånn at det trengs en konflikt for å skrive en låt som fungerer. Men den dramatiske effekten av to motsetninger vendt opp mot hverandre kan bidra til å oppfylle de elementene som gjør at en historie blir overbevisende. Murphy skiller mellom tema og konsept, selv om de bygger på hverandre. Han nevner eksempler på tema som rett mot galt, ung mot gammel, dydig mot korrump. Igjen kan vi se tema som bygget opp rundt konflikt. Men både Murphy og Beall sier at konseptet kommer ut fra temaet. (Murphy, 2011, s. 96) Eric Beall mener at konseptet kommer an på synsvinkelen man ser hele konflikten fra. Å se noe stort gjennom en liten bilderamme. (Beall, 2009 s. 148).

2.5.3 "The Nut"

Ralph Murphy snakker om det han kaller for "The Nut". Her må vi tolke nøtten som en spire eller et frø, ikke en nøtt å knekke. Og "nøtt" kan vi tolke som konsept i denne sammenhengen.

Begrepet "The Nut" er noe som skiller seg fra temaet til låten. Han forklarer at en sang skal dreie seg om å lede lytteren til poenget med låten. Poenget med låten er "The Nut". Murphy har tre forklaringer på hva "The Nut" er. Den første er

"every great song has a hook, a central idea or a theme that I call The Nut".
(Murphy, 2009 s. 92).

Den andre forklaringen hans er

"The Nut is the conclusion, the point, the message the result of the story or the action, The resolution of the idea".(Murphy, 2009, s92).

For å finne nøtten i en sang stiller Murphy spørsmålet: *"What is it REALLY about"*. (Murphy 2009 s.94). Den tredje måten Murphy forklarer "the Nut" på er følgende:

"...is the essence, the substance, the correct conclusion, the very thing from which mighty oak trees grow... the Nut." (Murphy, s. 93).

På mange måter kan vi se at både Beall og Murphy skiller mellom tema, som er den overordnede følelsen, og konsept, eller "The Nut", som er selve synsvinkelen i det overordnede temaet.

Murphys måte å få frem gode konsepter på er å skrive med en annen person. Da kan man alltid spørre den andre personen hva låten egentlig handler om, og man kan dirigere hverandre inn igjen på konseptet og den riktige innfallsvinkelen hvis man faller av. Beall mener at innfallsvinkelen må komme fra artistens utgangspunkt, og det blir dermed viktig at artisten har noen karakteristika. Hvor gammel er artisten? Hva slags livstil har artisten? Hva liker artisten? Generelt, hva er artistens image, "merkevare"? Hvis man vet svarene på disse spørsmålene, kan det være lettere å finne et originalt grep på et konsept. Men man må klare å se det gjennom noen andres øyne. (Beall, 2009 s.148).

2.6.0 Melodi

Låtskriver Jason Blume hevder at melodien i de fleste tilfeller er hovedgrunnen til at en låt blir "cutet" eller ikke. (blir plukket opp og gjennomført). Men når det gjelder å lage melodiene, finnes det få regler for hvordan det skal gjøres. Blume sitt forslag er å skrive

melodiene helt *a capella*, for å fokusere mest mulig på kun melodien. (Blume, 2010, Men min erfaring når det kommer til melodiskapning, er at alle har forskjellige metoder å finne melodi på. Mange liker også først å ha en akkordrekke, som man bruker til å improvisere over, eller noen liker å ta utgangspunkt i en tekst. Som produsent forholder jeg meg til mange forskjellige melodimakermetoder, og jeg tror ingen metode er mer suveren enn andre metoder. Men Jason Blume har også en mening om at melodier bør være lette og minneverdige, man burde derfor la seg inspirere av hymner, eller barnesanger. (Blume, 2010). Blume har denne sjekklisten basert på hva han mener kjennetegner hymner og barnesanger.

- Frasene er korte og konsise
- De anvender melodisk og rytmisk repetisjon
- De melodiske intervallene har en tendens til å være små, som igjen gjør at de er lette å huske.
- Melodilinjene inneholder symmetriske fraser
- De er måteholdne i ordforråd

(Blume, 2010)

Som med alle retningslinjer som blir omtalt i denne oppgaven, er det grunn til å ikke legge for mye i slike utsagn. Det er åpenbart noen gode poenger i det Blume legger frem. Men jeg tror ikke man må la seg forlede til å tro at man har en dårlig melodi, hvis den for eksempel ikke har små intervaller. ”Take On Me”²⁰ av Aha er jo et eksempel på at dette ikke nødvendigvis er sannheten.

Vi kan også nevne Mozart i denne sammenheng. Mozart stod ved at et melodisk motiv kunne repeteres en gang, men den tredje frasen må representere en forandring. (Beall, 2009, s110)

2.4.1 Et Intervju med Stargate om melodi

I et intervju med musikkprodusentduoen Stargate gjort av Eric Beall (Beall, 2009, s.193-198) kan vi lese at de gjennom mange år har prøvd ut mye og studert alle de store som Stevie Wonder, Prince, Jam og Lewis. Men da de kom til Amerika, var det de unike melodiene som de selv kom opp med som ble det som definerte dem, som at de har ubevisste skandinaviske tilnærminger til melodiene sine, som de blander inn med annen utypisk amerikansk musikk

²⁰ <https://open.spotify.com/track/2Wfa0iMkCvy7F5fcp2zZ8L?si=m5I8MYlpT5C13pgjH5pCBw>

som Depeche Mode. Men de sier også at det er en noen typer melodier som tenderer til å fungere bedre. Det oppdaget de først da de så et intervju med Sir George Martin, som mente at alle mange velfungerende popsanger, er bygget opp på en bestemt måte: Først en linje som blir repetert to ganger, så et klimaks og så en resolusjon. Og selv om det selvfølgelig er mange unntak fra den regelen, innrømmer de selv at deres egne beste sanger er bygget opp på dette viset. De har også oppdaget en annen effektiv måte å tenke melodier på. Mikkel Eriksen går så langt som å si at de har økt sin ”strikerate” ved å tenke på ting som at melodifrasen bør være nokså monoton, men at delen av linjen har en tvist. De sier også at man som produsent ikke trenger ikke komme opp med melodiene, men man kan hjelpe toplineren med å ta de rette valgene, ved å styre personen ubevisst innom disse poengene. De mener at det kommer med erfaring å kunne kjenne igjen når en melodi fungerer eller ikke. Man sitter heller ikke nødvendigvis med en hit, eller en god låt selv om melodiene passer inn i formelen deres. Formlene er mer nyttige verktøy å bruke i låtskrivingsprosessen, ikke det man skal lene hele låten på. Nå skriver sjelden Stargate vokalmelodien på låtene de produserer, de lager tracket først og fremst. Men det er mye melodier i tracks også. Toplinen blir imidlertid ofte skrevet av noen andre. Mange låtskrivere skriver vokalmelodien intuitivt, og dette handler ikke om å ikke skrive melodiene intuitivt. Men det Stargate bringer til bordet er evnen til å dra melodien i riktig retning for låten. Å finne balansen mellom når man skal følge konstruksjonsregler og når man skal la det gå, kommer med erfaring, sier Beall i sin kommentar til intervjuet. Mens jeg satt og leste dette intervjuet, gikk Stargate sin produksjon ”Only Girl (in the world)”²¹ med Rihanna på radioen. Det som slo meg et at melodien på refrenget er bygget opp akkurat slik Mikkel Eriksen forklarer om monotone melodifraser med en variasjon på slutten.

2.4.2 Kommentar

Nå har jeg beskrevet og trukket frem en del litteratur som dreier seg mest om ren låtskriving. Det er fordi det er helt essensielt å kjenne til, og det er en stor del av produsent-tradisjonen jeg er en del av. Videre i oppgaven vil jeg diskutere mer rent produksjonsmessige problemstillinger, men siden de to glir litt over i hverandre, vil det være spor av begge deler i både delen om låtskriving og delen om produksjon.

²¹ https://open.spotify.com/track/0AH6WMe30lAlUb5miXt2FQ?si=gpwss_5ER8uHDCBlpGvIwQ

2.4.3 Studio som instrument og verktøy

I min produsenttradisjon brukes studioet som et instrument. I prinsippet kreves det ikke noe særlig dyrt utstyr for å lage det jeg gjør. Det jobbes altså ikke sånn at en artist kommer med en ferdig sang skrevet på gitar, så skaffer jeg et band og spiller inn instrumentene. I veldig stor grad handler den tekniske biten i min produsent-tradisjon om å programmere med lyder i ”MIDI”, og velge ut ”samples”. MIDI er en måte å fortelle datamaskinen til hvilken tid den skal spille hvilken tonehøyde, hvor sterkt, og mange andre parametere som vibrato, (vibrere tonehøyden litt opp og ned mens tonen spilles), eller pitch-bend funksjon. (skli tonalt fra tonen man velger). I begrepet ”samples” legger jeg relativt korte lydfiler, som jeg kan dra inn i prosjektet og manipulere. Det kan være for eksempel trommelyder, eller det kan være melodiske lydfiler, vokal-klipp, gitar-klipp eller atmosfærellyder. Det meste foregår i datamaskinen.

Det er dermed ikke sagt at datamaskinen gjør den kreative biten av seg selv. Jeg som produsent er nødt til å finne på akkorder, og akkordstillinger jeg skal bruke. Jeg er nødt til å finne på hvilke lyder som skal spille akkordene. Skal det være synthet som spiller akkordene, eller piano, eller gitar? Jeg er nød til å finne ut hvordan trommebeaten skal gå. Hva slags stortrommeslag skal spilles? Hva slags skarptromme skal spilles? Hva slags hihat? Skal det i det hele tatt være en shaker? Hva slags bass? Hvordan skal melodiene i tracket være? Hvordan skal topline til tracket være? Hvordan skal vokalmelodien synges? Hvordan skal bakgrunns-vokalene synges? Hvordan skal det hele arrangeres? Det finnes et hav av valg å ta når man skal produsere.

2.4.4 Hvorfor skal man velge det man velger?

Jeg tror at hvilke lyder som velges, eller hvilken fremtoning produksjonen får, har mye å si for hva slags personer låten ender opp med å appellere til. Velger man 808 hip-hop-baserte lyder, appellerer produksjonen til et annet segment (*urban/R&B*), enn den gjør hvis man velger at gitarer skal spille riffbasert (*rock*). Det kan være en godt skrevet poplåt i bunn av begge disse produksjonene, men målgruppen forandrer seg drastisk. Det vil si at produksjon er knyttet opp til markedsforståelse.

2.5.0 Å tenke marked gjennom produksjon

Det er bare å innse at det lages og lastes opp mye mer musikk enn det lyttere kan klare å konsumere. Skal man som produsent tjene nok penger til sitt eget Spotify-abonnement, så

burde den musikken man lager, ha blitt lyttet på i hvert fall noen millioner ganger. 1.000.000 streams omsetter for ca kr. 45.000. Plateselskapet gir standard produsentroyalties på 4% = 1.800 kr. Et premium Spotify-abonnement koster 1188 kr i året. Så en million streams dekker Spotify-utgiften pluss en middag med dessert på restaurant. Ikke at Spotify er eneste musikk-inntekten, men man skal bli lyttet på veldig mye for å tjene en helt vanlig årslønn kun på streams.

Det at et plateselskap tar så mye av inntekten, vil ikke si at de er eneansvarlig for å forstå markedet til låten. Å prøve å forstå markedet er ikke viktig bare for plateselskapet og/eller de som skal promotere låten. Som produsent produserer man selve produktet plateselskapet skal selge. Man bør altså gjøre seg opp noen tanker om hvordan låten man produserer skal komme seg gjennom ”støyen” fra alle de andre sangene som finnes. Det paradoksale her er at alle, fra låtskriver, artist, produsent, A&R og plateselskap osv. bidrar til denne ”støyen”, som man også vil komme seg igjennom. Og for å komme seg gjennom støyen så lager man en *hype* og skriker høyt. Resultatet er at det blir mye mer hype og sanger enn det er konsumenter. Skal vi tro Eric Beall finnes det ingen rolig og stille måte å komme seg igjennom ”støyen” på. Han sammenligner det med å svømme i kvikksand. Han drar inn diskusjonen passiv eller reaktiv. Her betyr passiv behagelig, uobjektiverbart og generelt ok. Eric Beall mener at passive låter er en lite effektiv måte å nå igjennom støyen med.

”A passive record is like one more of those little glass animal figurines on a shelf already full of them. It simply disappears among all the other ones just like it.” (Beall, 2009, s 65)

Han mener man burde sikte på han kaller det reaktive. Det reaktive her betyr overraskende og kontroversielt, muligens også offensivt og provoserende. Men poenget er at det skal skapes en respons. Reaktive sanger får folk til å prate og reagere, slik at sangen generer publisitet av seg selv. Slike sanger er mye lettere å markedsføre, i følge Eric Beall. (Beall, s. 64-65)

Og jeg ser poenget til Eric Beall. Et typisk eksempel i Norge er russemusikk, som er kjent for å være provoserende. Her har tekster som ”vi driter i om du er tretten, vi skal sett´den”²², og ”i kveld er det lov å være hore”²³, skapt både hits og artistkarrierer. Samfunnsdebatten i kjølvannet av en slik låt, gjør at alle får høre om låten, som igjen genererer mengder med streams.

²² <https://open.spotify.com/track/6PbtrTly6DyfQCsNT2RfDx?si=T8luS7pRQz2otH2dFdc6tA>

²³ https://open.spotify.com/track/6RqfD0pbD769SEd3NVBZlo?si=rB4wAeF_Q-050bv8gdx7Q

Men det er bare å ta en titt på topplistene så ser man at det å provosere, eller si noe ekstremt, ikke er eneste måte å lage noe reaktivt på. Vi mennesker har et stort følelsesspekter, og selv om det er effektivt å provosere, finnes det også nok mennesker som kan sette pris på at noe er ekstremt fint, eller bare at de blir veldig glade av å høre en bestemt låt, og dette er også reaktive responser. Her må vel poenget til Beall være at en låt blir lettere å selge hvis den trigger følelser hos segmentet den er ment for. Da kan man spille på mange forskjellige følelser, man bør bare ha en oversikt over hvem disse følelsene resonerer hos.

2.5.1 Hvem skal høre på låta?

Selv om mange nå anser EDM (sjangeren kalt Electronic Dance Music) som dødt, ser vi fortsatt EDM på topplistene. Artister som Avicii, Kygo og Calvin Harris har fortsatt millioner av lyttere og avspillinger og det er ingen tvil om at de er av dagens største artister. Deres låter appellerer både til de som liker EDM og de som liker pop og er generelle musikk-konsumenter. Så da er det vel bare å sette i gang selv med å lage EDM-låter som også har kommersielt potensiale? Hvis vi igjen skal lytte til Eric Beall, er dette en skikkelig felle. Han sier at alle artister som klarer å treffe flere segmenter på en gang, har begynt med å treffe et veldig spesifikt segment. Han sier videre at selv om Justin Timberlake og 50 Cent treffer både Urban- og popkulturen, startet begge to i hvert av de segmentene og brukte momentet til å utvikle seg til flere segmenter. Justin Timberlake begynte i NSYNC med rene popsanger, 50 Cent traff Urban på hodet til spikeren. Man må først vinne kredibilitet i det ene markedet før man kan ta det videre. Å ta Urban over til pop-segmentet dreier seg mye om produksjonen. Hvis beaten er aggressiv nok for Urban-markedet, for eksempel, kan en mer pop-vennlig vokallinje øke sannsynligheten for å krysse over til popmarkedet. Men mangler beaten Urban-kredibiliteten, vil låten falle mellom to stoler, og ikke treffe noen, konkluderer Beall. (Beall, 2009, s. 69).

2.5.2 Produksjonen rettet mot segmentet

Skriver man for eksempel en rockelåt, holder det ikke å bare skrive en rockelåt, for det er det hundretusenvis som gjør fra før. Man må forstå akkurat hva slags rock man holder på med, og hvem som er kjernemålgruppen for denne musikken (hvem følger målgruppen din på Instagram, hvilke andre bands t-shorter bruker de?). Å treffe markedet sitt handler ikke nødvendigvis å beskrive hva man selv liker, og hva man blir inspirert av. Det handler om å forstå hvilke mennesker man vil treffe med musikken man lager. Når man har funnet ut av

det, må musikken, tekstene, produksjonen, bildene sikte rett på disse menneskene. Det er først når man gjør det at man vil treffe rett, mener Eric Beall. (Beall, 2009).

Ralph Murphy snakker også om å kjenne publikummet sitt. Stort sett mener han at man må huske på at publikum ikke bryr seg om deg som låtskriver/produsent. De bryr seg om seg selv. (Murphy, 2012, s 45) Så å treffe rett handler om å spille på deres banehalvdel. Hymner på en polkafestival eller polka i en begravelse er åpenbart dårlige matcher.

Musikkprofessor og produksjonsunderviser Michael Zager sier generelt om produksjon at produsenten er nødt til å bli godt kjent med musikken produsenten skal lage. Man må lytte nøye og analysere de forskjellige produksjonsteknikkene innenfor sjangeren man skal lage. Han sier videre at noe av det vanskeligste med å produsere populærmusikk er valgene mellom når man skal lage soundet som er ”in” akkurat nå, eller når man skal begi seg inn i kreativt uprøvd territorium. Han sier at svaret som oftest ligger et sted midt i mellom. Å produsere sanger som emulerer soundet til nåværende hits kan skape flere problemer. For det første kan soundet være utdatert før sangen er sluppet. I tillegg kan uteblivelsen av originalitet gjøre artister mindre attraktive for et plateselskap, selv om låtene høres ut som hits. Det finnes selvfølgelig unntak fra dette og låter som ikke har noe originalitet, kan bli hits. Men artistkarrierene til disse artistene blir gjerne korte, skal vi tro Zager. (Zager, 2012, s. 11-12).

2.5.3 Å tilpasse formatet

Eric Beall sammenligner radio med en eksklusiv klubb man er nødt til å kle seg riktig for å ha tilgang til. (Beall, 2011, s. 41). I følge ham er sangens suksess avhengig av en bestemt radiostasjon. Men det må ikke være en kopi av andre sanger likevel, for å lage en kopi gir ingen mening. Hvorfor skulle man vel ta en velkjent sang bort fra radiatorotasjonen for å legge til en ukjent helt lik sang? spør Beall. Å kopiere sanger er ikke det samme som å lage noe som kan stå i dialog med de eksisterende sangene. Sangen må passe inn med de resterende sangene fordi radiokanalen har en bestemt målgruppe å treffe.

If you write a song for a soft , adult contemporary type artist, but stick a rap section in the middle, the only rotation you'll see is your CD flying like a Frisbee out of the (radio)programmer's office. (Beall, 2009, s. 42)

Radio i Norge er også viktig, selv om åpenbart ikke er like avgjørende som i USA. Også i Norge er det tydelige forskjellige segmenter som hører på P1, P2, P3, P4 og de kommersielle

radiokanalene. Så Eric Beall sin tankegang er også høyst relevant for Norge. Men med Spotify gjelder ikke dette bare radiolisting; det gjelder også for Spotify-listing. Og Eric Beall sitt prinsipp kan lett overføres til Spotify. På Spotify er listene delt først inn i det de kaller for "Moods", så kan man velge en liste innenfor de forskjellige "moodsene". For eksempel under "Chill" kan man blant mye annet velge for eks "The Hangover Cure", eller. "Your Favorite Coffehouse". Disse listene er kurert, altså det er fysiske personer som generer dem, de er ikke av de listene som er algoritmebasert. Altså, hvis vi skal høre på Eric Beall burde vi overføre denne tankegangen til Spotify, og være klar over hvilke lister musikken man produserer og skriver har potensial for å ligge på.

2.5.4 Å lage en historie som brander artisten

Hver låt er en ny mulighet for en artist til å vise en del av seg til publikum. Eric Beall sier at man bør gjøre så grundig som mulig bakgrunn-sjekk av artisten før man jobber med vedkommende, nettopp for å finne noe spennende å skrive om. Hvis det ikke finnes noe spennende, burde man finne på noe. Videre mener han at hvis man bare skal gjøre en låt for en hvilken som helst kvinnelig pop-vokalist eller en mannlig country-artist, uten å gjøre seg opp en mening om hvem de er, vil sangen uunngåelig bli vag både musikalsk og tekstlig. Jo mindre konkret man er med artistens historie, jo vagere vil låten korrespondere med denne. (Beall, 2009, s. 32) Det å fokusere på en historie for artisten kan være en fin måte å kommunisere med fans på.

2.6.0 videre om Produksjon

2.6.1 Produksjonskonsept

Skal vi tro Zager mener han at en av de avgjørende stadiene i en produksjonsprosess er å utvikle et produksjonskonsept (Zager, 2012, s.15). Hva skal musikken fortelle lytteren rent sonisk? Artisten og produsenten er nødt til å bli enige om et sonisk bilde begge vil gå for. Produksjonskonseptet bør stå i stil med resten av artistens fremtoning, som artwork, klesstil, musikkvideoer, meninger, osv., også kalt artistens image. Slike faktorer er nødt til å komme fra en kombinasjon av idéer. Hvis man for eksempel skal lage en låt som høres romantisk og intim ut, vil kanskje produsenten velge en reverb-setting med et lite rom som kan transportere lytteren fra stua til en intim nattklubb. Et lite ensemble fremfor et stort orkester kan også være med å sette den rette stemningen i dette eksempelet, sier Zager. Videre mener han at dette bunner i psykoakustikk som dreier seg om en hvordan en lytter mottar et musikalsk landskap. (Zager, 2012, s.15).

2.6.2 Vokal

Zager mener at man som produsent er nødt til å være en slags amatørpsykolog. De fleste sangere har et ego og liker ikke å bli korrigert, men hvis det er en toveis respekt mellom produsent og vokalist, pleier det som regel å gå greit, fortsetter Zager. (Zager, 2012, s.107)

2.7.0. Trender

Som oftest bør man som produsent forsøke å finne artistens unike sound sier Zager. Videre sier han at akkurat som de fleste sangere og musikere spesialiserer seg i spesifikke sjangere, gjør også mange produsenter dette. Men skal man drive med populærmusikk, kan man ikke gro for mye fast i bare én sjanger, for trendene endrer seg konstant. (Zager, 2012, s. 14-15)

Populærmusikk er gøy fordi den konstant utvikler seg. På samme måte som med all mote og trender, er det plutselig én spesiell ting som blir kjempekult, og alle hopper på den. Det spennende med trend er at den blir definerende for energien, følelsene, det brillante og det tullete for den spesifikke tiden den er blitt til i. For eksempel i 2014-2016 (Overraskende lang tid) var det ekstremt populært med såkalt ”vocal chop” på droppet (klippe opp en lyd fra vokalen og spille med den lyden som kommer når man gjør dette). For eksempel ”Lean On”²⁴ av Major Lazer og MØ, eller ”I took a Pill in Ibiza” Seeb remix²⁵ Begge disse låtene er veldig definerende for året sitt, ikke bare for vocal-chop-lyden, men også for resten av lydbildet. Sånn som tempoet (rundt 100BPM) myke ”pluck”-lyder som spiller en velkjent rytme fra EDM (som pleide å gå i 128 BPM før denne perioden). Så plutselig var den ”greia” over. Det vanskelige med dette er at som låtskriver og produsent holder det ikke å kunne håndverket man driver med ut og inn. Man må få en følelse for hva som er in i tiden. Hva er in og hva er ut og hva er kult om 6 måneder? Hvilke rytmer og kule nå? Hvilke lyder eller instrumenter låter kontemporært. Hvilke samples låter fresht, og hvilke samples er utgått på dato?

2.7.1 Analysere trender

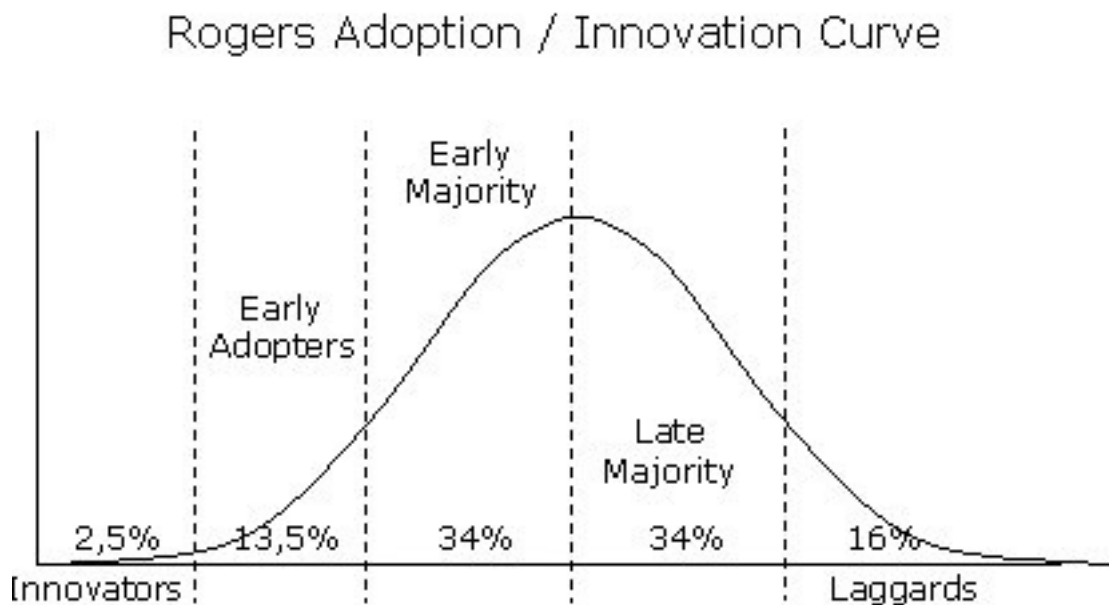
Mange produsenter følger godt med på trender, og har evnen til å analysere trendene kjapt, og prøver gjerne å spå fremtidens sound. Hvert år forandrer stiler og trender seg. Zager mener at trender og musikkens evolusjon, bevarer publikums interesse for musikk over tid. Ikke alle populærmusikkssjangere er trendbasert, jazz og tradisjonell rock er eksempler på populærmusikk som ikke følger trender. Lytterne til disse sjangrene forventer heller ikke at denne musikken skal følge trendene.

²⁴ <https://open.spotify.com/track/2YWjW3wwQIBLNhxWKBQd16?si=XvOrjglzSyuEbZuB6YZDbQ>

²⁵ https://open.spotify.com/track/0vbtURX4qv1l7besfwmnD8?si=IVG7mjo2QGGwED_7kfF0yg

Men hvordan fungerer egentlig trendene i popmusikken? I følge Zager er det mye lettere å skrive om trender enn det er å få til å ri på dem. (Zager, 2012, s. 14) Men han forklarer det slik: Et sted begynner noen å like en ny type musikk, for eksempel studenter som er på ferie på Ibiza. Der hører de på den ”nye undersjangeren” Chillout. Så tar de med seg den musikken tilbake igjen og viser den til flere venner, og den blir mer og mer populær. Etter hvert begynner radioen også å spille musikken. Hvis publikum fortsetter å ha en positiv reaksjon og salgene og streamsene øker, oppstår det en dominoeffekt. Så begynner ”alle” å lage den musikken, og markedet blir overfylt Trenden blir ”mainstream” og forsvinner, og alle i bransjen begynner å vente på neste trend. Denne beskrivelsen passer veldig godt med innovasjonskurven

2.7.2 Rogers adoption/innovation curve



Innovasjonssyklusen begynner med at en liten gruppe mennesker, som man kaller *innovators*, gjør noe nytt. Disse utgjør ca. 2.5 % av befolkningen. Så er det en annen gruppe man kaller *early adopters*. Disse utgjør ca. 13.5 % av befolkningen og de begynner å like det *innovators* driver med. Neste steg er at det sprer seg til *early majority*. Her ligger 34 % av befolkningen. Dette sees på som salgets ”golden era”. Når man har nådd ut til denne gruppen, har man nådd høydepunktet for salgene. *The late majority* utgjør også 34%. Men i denne fasen begynner markedet å bli mettet. Den siste gruppen kalles *laggards* og utgjør 16 %. Når min mormor forteller meg om at trenden som er nå til dags med hull på knærne er å flørte meg

fattigdommen, viser det at hun er en skikkelig *laggard*, med tanke på at den trenden ble ferdig for rundt 15 år siden. (Diffusions of Innovations, Everett M. Rogers s. 11).

2.8.0 Øving

Robin Frederick, tidligere Vice President of the Los Angeles Chapter of the Recording Academy (the Grammy organization), mener at man ikke kun kan lese seg opp til å skrive verken sanger eller hits. Det å skrive sanger er en trenings sak: Man er nødt til å gå gjennom prosessen igjen og igjen, på samme måte som når man øver seg opp på et instrument.

Alle som har tatt pianotimer vet at det ikke nytter å bli forklart at man skal spille den og den tonen. Man må spille de tonene. Dette gjelder også for låtskriving og produksjon, sier Frederick. Måten man gjør det på foreslår hun er å skrive og produsere låter regelmessig, men også å synge med på melodier man liker godt, danse med til dansbare låter, lese seg gjennom utallige sangtekster, og spille akkordprogresjoner. Dette for å innprente i underbevisstheten hva gode melodier og rytmer og sangtekster er. Så kan man underbevisst skape seg en følelse på hva som fungerer og ikke. Det gjelder å kunne håndverket så godt at man kan improvisere med det, og være kreativ med det. (Frederick, 2014 s.167)

2.9.0 Kommentar litteraturen

Det finnes altså en god del teori om låtskriving. Og det er veldig nyttig. Det er lurt å lære av hva andre mennesker har kommet frem til og prøve å bruke noen av deres prinsipper i egne produksjoner. Men er det slik at det bare er å legge opp en velkjent struktur med variasjon mellom versene og ha en melodi som gjentar seg to ganger for så og endre den på slutten? Og dette med å ha det velkjente og det overraskende i en god blanding, hvilken blanding er dette? Mange bruker ordet formelmusikk. Det hadde vært utrolig deilig hvis en slik formel fantes, om man bare kunne bruke en formel til å skrive en låt og tjene penger fordi den blir en stor hit! Men jeg har ikke funnet noen formel. Jeg finner noen prinsipper, og forslag og tanker, men ingen sikker måte å få en effektiv låt på. Robin Frederick har utvilsomt et viktig poeng: Det nytter ikke å bare kunne det teoretiske: Man må *gjøre det* mange ganger. Prøve å feile. Men all litteraturen om låtskriving er likevel nyttig i den forstand at det er verktøy i verktøykassa. Det kreves altså erfaring med å produsere og/eller skrive effektive låter. Og hoveddelen av min oppgave dreier seg nettopp om dette: Mitt eget arbeid med å skrive hits rettet mot et norsk marked. Målet har vært å få det å skrive hits innunder huden, forstå og beherske hele feltet: melodier, strukturer, tekster, arrangement, og markedssegmenter og trender.

3.0 Metode

3.1.0 Innledning metode

I dette kapitlet skal jeg fokusere på produksjonene jeg selv har gjort. Jeg vil, så godt det la seg gjøre. Jeg vil snakke om tankene som ligger bak de valgene jeg har tatt. Når det kommer til å forklare om hvorfor man gjør som man gjør rent praktisk, er det noen ganger litt vanskelig å si sikkert. Et eksempel er spørsmålet om bruk av kompressor: Hvor er det riktige stedet og sette ”thresholdet” på? Antakelig setter jeg ”thresholdet” der jeg for eksempel føler det appellerer til sangens funksjon. Ja, en kompressor kan få en lyd kraftigere, mer energifull, ved å presse opp de lavere lydene i selve lyden. Ja, en kompressor kan få frem ”attacken” i lyden, eller få bort ”attacken” i lyden, og så videre. Men det i seg selv er ikke så interessant for meg. Spørsmålet som er mer interessant for meg, er hvorfor man for eksempel skal få kraftigere lyd her, eller mindre ”attack” der, og da er det ikke så viktig at jeg brukte en kompressor til å få til akkurat det. Det viktige er intensjonen. Det er grunnen til at jeg i teorikapitlet fokuserer på de temaene jeg mener kan trekkes frem som bakgrunn til hvorfor man tar alle de tekniske valgene. Jeg er opptatt av å prøve å få alle disse elementene til å jobbe mot det samme målet. Jeg kommer ikke til å skrive om alt om hver eneste låt, men prøve å trekke ut det jeg synes er de viktigste poengene i de forskjellige produksjonene.

En annen ting å merke seg ved produksjonene er at jeg har gjort alle låtene i samarbeid med artisten(e), og mange av de er også jobbet med andre produsenter. Derfor vil jeg poengtere at refleksjonene jeg kommer med nedenfor i oppgaven, er min personlige oppfatning, mine personlige refleksjoner og tanker, og de deles ikke nødvendigvis av de andre medansvarlige. Jeg vil også komme med en oppfordring til leseren at de følgende sangene bør lyttes til på et sett gode høyttalere i respekt for arbeidet jeg har lagt ned i produksjonene.

Det er to måter å høre produksjonene på. Enten kan man bruke Spotify-linkene som ligger under **7.0 Egne produksjoner**, eller de kan høres i mappen ”låter vedlegg”, som jeg legger ved oppgaven. Inne i ”låter vedlegg” er det en annen mappe som må åpnes som heter ”produksjonene”. Der skal alle produksjonene ligge nummerert og navngitt. Noen av låtene ligger som Wav og noen ligger som mp3. Grunnen til at det er forskjell, er at jeg ikke er i besittelse av selve master-filen på en del av produksjonen, siden de er sendt til mastering av plateselskapet, og jeg ikke har vært OBS på å ta vare på alle mastringsfilene jeg har fått tilsendt. Jeg kunne lagt ved pre-mixene, men det hadde ikke lått helt likt som de utgitte

versjonene, så derfor tok jeg avgjørelsen med å kjøpe resten. (jeg får i hvert fall 4% av de pengene tilbake).

3.2.0 Første Produksjon: Storby

”Storby” ble sluppet i september 2017 på Sony, og var debut-singelen til artisten Sturla. Sturla er en gutt fra trønderlag med et ønske om å synge pop på trøndersk, og nå ut til hele Norge. Storby er skrevet av Sturla Larssen, Raymond Hellem, Audun Agnar Gulbrandsen og meg. Den er produsert av Audun Agnar Gulbrandsen og meg

3.2.1 Hvem skal Sturla fremstå som og hva er produksjonskonseptet?

Som beskrevet i 2.5.4 er hver låt en måte å fortelle publikum om artisten på. Plateselskapet var også opptatt av dette med å ha en historie på Sturla. I 2.6.1 kan vi også lese om det soniske konseptet til en produksjon, produksjonskonseptet som Zager kaller det for. Hvordan fungerer disse konseptene i praksis? Når det er snakk om å gi ut en debut-singel, har ikke publikum noe forhold til artisten fra før. Altså trengte ikke jeg og Audun å forholde oss til hva Sturla hadde laget av produksjoner fra før. Det gjorde at vi var de som måtte finne på hva slags sound Sturla skulle ha, sammen med Sturla og Raymond. Sturla var inspirert av Coldplay og Håkan Hellstrøm musikalsk, og Sturla kler seg med urbane klær. Hvilke spor gir dette for hvem Sturla er? Jeg opplever Coldplay som litt storslagent, og Håkan Hellstrøm forbinder jeg med litt intrikate tekster og bandbasert sound. Men så er det klesstilen og Sturlas framtoning som ikke fremstår som trendy og *Urban*.

Coldplay hadde store deler av 2017 en hit sammen med, på den tiden den mer trendy EDM-artisten, The Chainsmokers. Denne låten heter ”Something Just Like This”²⁶. Produksjonen på ”Something Just like this” inspirerte mye av retningen til produksjonen. Det ble altså en slags vri på EDM-trenden *future bass*. Litt senere i beskrivelsen av ”Storby” drøfter jeg hva jeg tenker denne avgjørelsen har hatt å si for låten. I tillegg er teksten på refrenget til Storby ganske drømmende. Sturla ønsker seg bort fra storbyen. Dermed var det et poeng at det skulle låte litt drømmende og svevende.

Som leseren kanskje har forstått, fant vi ikke direkte svar på hvordan denne låten fortalte publikum om hvem Sturla er. Men gjennom produksjonen hadde vi i hvert fall en vag idé om retningen på produksjonskonseptet. Vi gjorde oss ikke noe særlig tanker på dette tidspunktet

²⁶ <https://open.spotify.com/track/6RUKPb4LETWmmr3iAEQktW?si=OKBzVAziQAaD2jS6rgyGNw>

om hvem Sturla hadde potensialet for å nå ut til. Vi hadde mer idéen om at ”folk” liker The Chainsmokers, da liker sikkert ”folk” Sturla også.

3.2.1 Produksjonskonsept

Hva slags type tromme-samples som vi valgte ble i stor grad bestemt av retningen på stilen vi gikk for, altså inspirert av *future bass* I Punkt 2.7.1 snakkes det om å analysere trender musikalsk. Vi valgte ut samples som vi hørte andre brukte i samme stil på den tiden. Vi reflekterte ikke mye rundt i hvilken grad disse samplene låter utdatert eller ikke. Så min tanke var at å flytte akkordene slik at de treffer melodien litt lenger ut fra tonikas treklang enn de ellers kunne gjort, kanskje var noe som kunne fungere. Vi reflekterte over hvordan få låten svevende, drømmende. Min filosofi er at svevende ikke er helt ”rett frem”. Hva som er ”rett frem” kommer jo an på hva man er vant med, altså hva som er typisk for lytteren eller ikke, slik Hekkert nevner (se punkt 2.4.3.). I dette tilfelle er det mennesker uten særlig musikkteoretisk bakgrunn sin oppfatning av hva som er ”rett frem” eller ikke jeg tenker på. Her kan vi tenke på Jason Blume som peker på at enkelheten i barnesanger og hymner er noe å sikte mot (se 2.4.0.). I så fall, hvis det er slik at barnesanger er det som er ”rett frem”, er det å legge akkordene litt lenger borte, musikkteoretisk sett, fra melodiens grunnmur antakelig nok. Låten går i H-moll og vokalmelodien er veldig sentrert rundt Ciss. Så jeg la akkordene E-dur add 9, så en ren Giss-moll, så Fiss-dur add4. Grunnen til at jeg valgte å legge akkordene slik, er at når vokalmelodien hovedsakelig ligger rundt Ciss, tvinger man frem en variasjon av mange spenningsakkorder og resultatet jeg opplever er nettopp lengtende og drømmende, svevende. Men innimellom ender melodien på Ciss samtidig som akkorden spiller Fiss (altså kvinten i akkorden). Å legge både Aissen og A-en sammen i Fiss-duren synes jeg er avgjørende for å ikke få forløsningen. Dette gjør at produksjonen fortsatt holder spenningen, selv om melodien ligger på et spenningsfritt intervall. Jeg viser dette visuelt med noter:

The image shows a musical score with two staves. The top staff is the melody in G major (one sharp) and 4/4 time. The bottom staff is the bass line with chords. The melody starts on C5 and moves up to G5, then down to E5, D5, C5, B4, A4, G4. A '5' is written above the melody line at the end of the first measure. The bass line consists of chords: E major add9, G minor, F major add4, and G major.

Det samme gjelder for gitarhooket på droppet. Det gitarhooket baserer seg hovedsakelig rundt tonen Fiss, og man får dermed enda mer variasjon i spenningsakkordene som oppstår av dette. Blant annet forsterker denne Add9-en i E-duren, legger til en sekst i Giss-mollen, mens Fiss-duren blir en sus4 ned til ters da gitarmelodien her beveger seg fra Fiss til H til Aiss.



For å bygge enda mer rundt disse spenningene, så er det enda et par elementer som bruker samme konsept. Et element er et piano som kun spiller en kvint fra H til Fiss. Og en nedadgående arpeggio som går fra H-Aiss-Fiss.

Disse akkordvalgene er gjort med den hensikt å gi en estetisk utfylling til grunnfølelsen i låten. Det er mitt forsøk på å få tekst og akkord til å dra i samme retning.

3.2.2 Storby sin struktur

Strukturen i Storby følger litt prinsippet jeg skriver om i forbindelse med videreutvikling av de kjente strukturene i punkt 2.3.6. Jeg ser på strukturen på Storby som *V, REF, DROP V REF, DROP INSTR, REF/DROP*, men med drop etter refrenge. Det vil si at refrenget er produsert som en build. Refrenget er dermed en oppbygning. Men formen er nær det Murphy kaller for second form (se punkt 2.3.2), med tanke på at etter det andre refreng og drop, er det en instrumental-del.

Dette er ikke et bevisst valg, det har mer bare ”blitt sånn”, men i etterkant nå ser jeg likhetstrekkene. Etter bridgen er det refreng oppå droppet. Et valg som er tatt for å ha ekstra mye energi siste gang man hører refrenget.

Det som er et ganske uvanlig valg i denne strukturen, er at vers ikke endrer seg fra første til andre vers. Det er helt prikk like og dermed bryter det med det John Braheny mener er et av to kjennetegn med vers i 2.2.1, nemlig at vers endrer seg tekstlig og tilbyr ny informasjon. Vi har likevel produsert en endring i tracket i andre vers for at det ikke skal være helt likt. Hva har dette å si for låten egentlig? Da vi skrev den var det ingen som tenkte på at dette var noe rart. Ikke plateselskapet, og ikke bookingselskapet heller. Alle var egentlig overbevist om at det var en ”hit”. Men i ettertid kan jeg se at låten mangler essensiell informasjon. Hvor er substansen til låten? Kommer poenget frem? Hvor er det Beall kaller for konsept og Murphy

kaller for ”the Nut”? (se punkt.2.3.0 og 2.3.2). Vi mistet veldig mye forklaringsdetaljer ved å ikke ha ny tekst på andre vers, og ikke ha en bridge, men en instrumentaldel. Så ingen lytter kan egentlig forstå låten. Meningen i teksten blir ikke forklart. Vi klarer ikke å besvare Murphys spørsmål ”What is it REALLY about”. (se punkt 2.3.3)

3.2.2 Storby og trend

I punkt 2.7.1, ser vi at er det lettere å skrive om trender enn å ri på dem. Og det er i hvert fall mye lettere å se trender i etterkant enn det er når man er midt oppi trendene. Når jeg tenker på det nå, innser jeg at når vi valgte produksjons-soundet, tror jeg det var rett tanke av oss å få det litt svevende, men helstom å tenke *future bass*. Nå i etterkant kan jeg se at Sturla slapp Storby midt i det Rogers kaller for ”late majority” (2.7.2) av *future bass*-trenden. *Future Bass* hadde ”peaket” allerede, og var på vei ned.

3.2.2 Storby i etterkant

I etterkant kan vi se at Storby ikke gjorde det så bra, målt opp mot forventningene. Det er vanskelig å si noe sikkert om hvorfor det ikke gikk så bra. A&R-en på Sony mente i etterkant at det kunne ha noe å si at låten ikke ble kredibel nok for P3’s eller Spotify sine kurerter lister. A&R-en hevder at det er personer med personlige sine preferanser om musikk som sitter som voktere og bestemmer hvem som skal slippe inn gjennom disse kanalene. Her er vi inne på det Eric Beall snakker om i 2.5.3, nemlig viktigheten av å tilpasse formatet. Kanskje det å produsere *future Bass* sound i en late majority-tid nettopp gjorde at den ikke ”fikk innpass på den eksklusive klubben” som Beall bruker som metafor. Da var allerede listekuratorene på utkikk etter nye trender. Selv om jeg personlig hører mest etter melodi når jeg hører på musikk, innbiller jeg meg ikke at alle hører på musikk på den måten. Det at låten manglet ordentlig tekstlig innhold, tror jeg var med på å senke låten mange hakk ned. Men tekst var ikke det jeg tenkte på når vi lagde Storby, det er noe jeg har blitt mer opptatt av etter hvert. Men er det ikke viktig å bryte strukturer innimellom? Jo, jeg tror det er viktig, men i denne låten fungerte det ikke så bra å bryte med versets oppgave, med å tilby nye detaljer til historien. Dette er et eksempel på en feilvurdert brudd på regler. Det å gå i mot konvensjonene kan i noen tilfeller fungere bra, men det er ikke ensbetydende med at det fungerer bra. Det kan bli dårlig også. I Denne settingen synes jeg vi bryter for mye det jeg tar opp i punkt 2.2.0, nemlig balansen mellom repetisjon og variasjon. Det blir for mye repetisjon, og lytteren kjeder seg.

3.3.0 Andre produksjon: Saganatt

”Saganatt” ble sluppet i desember i 2017, og var produsert for artist-duoen Robin og Bugge, og Gaute Ormåsen. ”Saganatt” er skrevet av Fredrik Auke, Jesper Borgen, Magnus Bertelsen, Magnus Clausen, Robin Sharma, Thomas Bugge, Audun Agnar Gulbrandsen og meg. Den er produsert av Audun Agnar Gulbrandsen og meg.

3.3.1 Saganatts produksjonskonsept

Å produsere for etablerte artister er noe annet enn å produsere for nye artister. Robin og Bugge har allerede en fanbase. De har et navn. Publikummet deres har forventninger til hvordan låten skal være. For meg dukker det da opp et spørsmål om hvilken retning man skal ta. I hvilken grad skal man følge trender, og i hvilken grad skal man følge artistens etablerte sound? Eller hvilke reelle muligheter har man egentlig? Teoridelen 2.7.0 handler det om hvor viktig det er å analysere trender. Men i denne sammenhengen er det ikke stort poeng å foreslå at Robin og Bugge skal lage *Urban-musikk*, selv om det var in høsten 2017. For det er helbom på den generelle lytteren til Robin og Bugge? Men Robin og Bugge hadde laget en låt med Gaute Ormåsen før, og den låten ble fort referansen. Denne låten heter ”Fedrelandet”²⁷. På denne produksjonen hører jeg referanser til for eksempel musikk som Mumford & Sons.²⁸ Det jeg synes er smart med dette er at det er et sound som jeg opplever at ”alltid” kan fungere, og det er et sound som kan passe den litt folkelige vokalen til Gaute Ormåsen bra. Da slipper man i litt større grad unna at låten skal passe ”inn i tiden”. Derfor ble fokuset på produksjonen mye gitar, banjo, piano, orgel. En fiolin er også med på deler av melodien i refrenget. Trommesamplesene ble valgt ut med tanke på en mer akustisk lyd, fremfor å velge trommer som har mye *punch*. Bare for å nevne det med akkordvalg også: I ”Saganatt” er akkordene mye nærmere det toniske senteret til melodien altså melodien går mer innom terser og kvinter i forhold til akkordene. Dette synes jeg får en låt til å bli tydelig, hvis det er det man er ute etter i en låt.

3.3.2 Saganatt og struktur

”Saganatt” er bygget opp med en struktur som er basert på det Murphy kaller ”Third Form”. Altså *REF, V, REF, V, REF, BRIDGE, REF*. Men hvilken struktur den har, kan man diskutere. Det kommer litt an på hvordan man ser på refrenget. Er refrenget hele delen til Gaute Ormåsen eller ikke? Er det et refreng som består av AABB struktur, eller er det et det en prechorus først med AA og så et refreng etterpå med AA? Jeg ser på hele delen til Gaute

²⁷ <https://open.spotify.com/track/02Le8nLv14XvnjYiIdv7mj?si=5PQvektUQkSTbL6ZFBmqOQ>

²⁸ <https://open.spotify.com/track/1PuLHwFZoh5qYK89I5YBdZ?si=BI9U4ndxQUOHBNNfZkCoQA>

som refrenget, men de to delene kan likevel være deler for seg. Blant annet begynner hele sangen med bare første delen. Tracket er også lagt opp slik at første halvpart av refrenget er en build, og resten er et drop. Dette forsterker egentlig følelsen av prechorus til refreng. Man kan også se på refrengoppbygningen slik at den første delen er refrenget, og den siste delen er et B-hook. I litteraturen jeg har lest, er det få som snakker om B-hook. Men B-hook er det jeg kaller for en ekstra del, etter refrenget som har et tydelig hook. ”Shake it Off”²⁹, av Taylor Swift er et eksempel på dette. Her kommer B-hooket etter andre refreng. Jeg synes dette er et godt eksempel på at litteraturen kan forvirre med sine begreper. Det er ikke alltid begrepene er til hjelp, for lytteren er det ikke relevant hva skaperen av musikken kaller de forskjellige delene. Det jeg tror lytteren bryr seg om er: Liker jeg låten? (les: Synes jeg låten skiller seg ut nok til at jeg gidder å legge den til spillelisten min?), det vil si det som berører punkt 2.3.4. om variasjon, og videre: Klarer jeg å synge med på refrenget? Altså: er låten repetitiv nok til at man lærer seg refrenget kjapt? Akkurat refrengoppbygningen synes jeg funker fint i denne sangen, uten at man trenger å tenke så mye over hva hver del nødvendigvis skal kalles. Det jeg personlig ikke synes fungerer så bra er bridge-delen. Da har vi allerede hatt to tre refrenger, hvis man regner med refrenget helt på begynnelsen. Hva er det bridgen tilfører låten som gir lytteren enda en dimensjon? I tracket var idéen å roe alt helt ned, men når siste refreng kommer inn igjen, føler jeg med litt lei av refrenget. Jeg synes David Huron sin forskning på mus, beskrevet i 2.4.2, er en fin sammenligning. Jeg tror ikke at vi skal legge for mye i akkurat hvilken rekkefølge Huron kommer frem til er rekkefølgen som skremmer mus lengst mulig. Hvis man prøver å få slike museforsøk til å passe inn med en pop-struktur, slik Thompson forsøker med å påpeke at den siste delen i museforsøket stemmer overens med en vanlig popstruktur, tror jeg fort man kan bli litt ”confirmation biased”. Jeg er mer opptatt av essensen i sånne forsøk, ikke det konkrete resultatet. Og essensen er at jo lenger ut i låten, jo hyppigere og større variasjoner kreves for å opprettholde interessen. Og det synes jeg gir veldig mening inn i poplåter. Det tror jeg er feilen i bridgedelen på ”Saganatt”. Vi får ikke et kraftig nok avbrekk fra resten av låten, så jeg opplever at det er litt slitsomt å høre refrenget enda en gang på slutten.

3.4.0 tredje produksjon: Vente

”Vente” ble sluppet i februar 2018 og den er fremført av Yung Smul og Agnes Stock. Låten er skrevet av Samuel Riiser, Agnes Stock, Audun Agnar Gulbrandsen og meg. Den er produsert av Audun Agnar Gulbrandsen og meg.

²⁹ https://open.spotify.com/track/0cqRj7pUJDkTCEsJkx8snD?si=ST6NS6nXS3GcNMFzj-8_7A

3.4.1 Produksjonsprosess

Dette er den av låtene jeg har vært involvert minst i. Her har jeg egentlig bare laget grunnidéen til tracket. Deretter ble den sendt over til artistene, før Audun satte det meste sammen til sist. Så derfor kan jeg ikke si mye om valgene i gjennomførelsen. Jeg kan heller ikke si noe særlig om målgruppen den skulle nå heller, for det var ikke i bevisstheten min da jeg begynte på idéen. I dette tilfellet ”bare lagde jeg noe”, som ble plukket opp, uten at jeg involverte meg ikke så mye mer. Det er mange som lager låter på denne måten, men jeg liker bedre å være involvert i hele prosessen; jeg mister litt eierskapsfølelse når jeg ikke er med på selve gjennomførelsen. Men grunnen til at jeg likevel har skrevet og produsert låten, er at alt annet i låten er basert på min grunnidé.

I de fleste andre produksjonene vet jeg hvorfor jeg har valgt akkurat det eller det sampelet, eller den eller den pianolyden, eller den og den synth-lyden. Da er det for å treffe den potensielle lytteren på den måten jeg tror er den beste måten. Men det vil ikke si at jeg ikke har tenkt over lydene som er valgt ut i ”Vente”, de er bare ikke tenkt mot et bestemt segment. Men det at det ikke er tenkt ut et segment fra begynnelsen av, vil ikke si at det ikke finnes et segment for låten.

Tracket her består av to deler, slik jeg lagde det. En del med liggende akkorder, og en del med korte akkorder, hvor rytmen blir drevet frem av forskjellige korte, halvtonale tre-lyder. Disse lydene er helt tørre. Når disse lydene spilles over de liggende akkordene, har de veldig mye klang på seg. Denne kontrasten liker jeg veldig godt, og det er med på å skape variasjon. Her mener jeg Hekkerts forskning er relevant (punkt 2.4.3). Det ene er hva man forventer og hva som bryter i strukturen, det andre er hvordan helhetsuttrykket i lydbildet fremstår. Målet med tracket var å lage noe som skilte seg litt ut. Hvordan blander man *typicality* og *novelty*?

Forsøket her er å ha en åttendelsrytme som en hi-hat vanligvis har, altså *typicality*, og så bytte ut hi-hat-lyden med lyder som vanligvis ikke spiller denne vanlige rytmen, som muligens blir *novelty*. Jeg skal ikke påstå at å gjøre dette er revolusjonerende, men det er et kjapt knep for å skape noe litt annerledes, altså gjøre noe vanlig med en uvanlig lyd.

Jeg vil heller ikke påstå at akkordene i den liggende akkord-delen er spesielt avanserte eller uvanlige, men for en vanlig lytter, kan moll-9 akkorder fremstå litt annerledes. Akkordene her er A-moll7, D-moll9, E-moll7. Jeg personlig mener jo ikke at en akkord blir bedre jo flere toner man presser inn i den. Men poenget mitt er at de som for eksempel ikke liker Robin og Bugge fordi de synes musikken er for ”rett frem”, har muligens større tilbøyelighet til å like litt tettere akkorder. En som driver med jazz, har gjerne en opplevelse av at det ikke bare skal være tette akkorder, men også mange akkorder. For meg så kommer det an på stemningen jeg

skal lage. Det blir litt mer mystisk med moll-akkorder, gjerne moll7 og 9, og hvis *det* er stemningen jeg ønsker å skape, så er det det trikket jeg bruker.

3.4.2 Oppsummering om gjennomføringen av Vente

Som sagt var jeg ikke med på gjennomføringen av "Vente", og jeg var ikke med på å skrive toplinen heller. Jeg hørte noen av opptakene etter de var gjort, men da var det for sent å endre på noe. Hvis jeg hadde vært med på toplinen da denne ble skrevet, hadde jeg forsøkt å få frem tittelen bedre. Jeg synes prechuset og refreng-toplinen mangler litt grunnleggende kunnskap om låtskriving. Braheny mener at hooket gjerne er tittelen på låta. I denne sangen er tittelen gjemt inni en verselinje. Tittelen skal jo gjerne oppsummere hele låtens essens, og helst plasseres med et hook. "Orker ikke vente på en som aldri kommer" sier teksten. Er "vente" egentlig en sterk tittel i denne sammenhengen? Hvis dette er kjernen i låten hadde det gitt mer mening å kalle låten for hele setningen eller deler av den. Men med tanke på konsept, synes jeg det faller litt sammen å ordlegge seg på denne måten. Poenget i låten er jo mistillit mellom et par. Jeg tror man kunne spisset det konseptet enda bedre. Her hadde det vært lurt å høre på Eric Beall og prøvd å se denne store idéen i enda større grad gjennom en liten bilderamme. Jeg hadde også ryddet opp i vokalmelodilinjene spesielt i prechorus for å få melodiene mer effektive. Jeg opplever at prechuset har altfor lange melodistrekk. Det er for få tydelige, eksakte repetisjoner i melodien, som gjør at i hvert fall jeg faller av.

3.5.0 Produksjon 4: Jeg hater mine venner

"Jeg hater mine venner" ble sluppet i april 2018. Den er fremført av Robin og Bugge. Den er skrevet av Anders Nilsen, Andre Jensen, Magnus Clausen, Robin Sharma og Thomas Bugge. Den er produsert av meg.

3.5.1. Hvilken retning var den riktige for Robin og Bugge?

Noe av det aller vanskeligste med denne låten, var hvilket produksjonskonsept den skulle ha. På "Saganatt" fungerte det bra i mine ører å gå for en litt mer "folkelig" retning, med akustiske elementer. Denne nye låten passet ikke til en "folkelig" løsning. Vi var enige om at det tekstlige temaet, ikke passet den retningen. Låten måtte gå i en annen retning. Så da var igjen spørsmålet: Hvor er balansen mellom trend og kjernemålgruppen? I denne situasjonen prøvde jeg ikke å analysere hva som var trendy. Jeg prøvde å analysere hva Robin og Bugge tidligere hadde gjort. Når man hører på eldre Robin og Bugge-låter, er det visse ting som går igjen. For eksempel er det ofte et stort synth-sound, men med enten trekkspill, saksofon,

fioliner, eller andre instrumenter oppå synthene. (Bongo Drum³⁰ eller Elak Elak³¹) En annen ting som ofte skjer i Robin og Bugge sine gamle låter, er at det går i veldig raske melodier i instrumentene som er til stedet. Hvis trekkspillet spiller, så er det for eksempel ofte høy åttendelfaktor, eksempelvis trekkspillet på ”Best når jeg er full”³² De har også ofte med staccato MIDI-fioliner i låtene sine, slik som i ”Overlegen”³³ Alt dette er noe også Robin og Bugges lyttere allerede kjenner til. Sånn sett var det logisk å tenke at hvis jeg bruker de konseptene, men prøver å fornye noen av lydene til å passe litt mer for dagens ører, så kanskje det er en god løsning. Så det ble idéen for gjennomføringen av produksjonen.

I stedet for å bruke trekkspill, brukte jeg marimba, men med samme funksjon i produksjonen, altså litt raske melodier som ligger på akkordtonene. Sånn sett kan man si at det er å bruke strategien MAYA, altså med utgangspunkt i lytterne til Robin og Bugge: Most Advanced, (andre lyder enn vanlig), og Yet Acceptable (lydene spiller noe de er vant med å høre). I stedet for å bruke saksofon (slik som i ”Best når jeg er full”) hentet vi inspirasjon fra Robins ”opprinnelse” og hentet inn en tumbi, som er et vanlig instrument i Punjab-regionen i India. Men i norske ører er det litt annerledes. Tumbien er kanskje i denne settingen det mest avanserte (MA) i markedssegmentet til Robin og Bugge. Det er nettopp det som er idéen med den også. Eller som mange også kaller det for: X-faktoren, det som gjør låten annerledes. Jeg vil ikke påstå at vi klarte å skape en X-faktor med ”Jeg hater mine venner”. Den gikk ganske dårlig faktisk. Men det var likevel tanken.

Vokalproduksjon

Leadvokalen på refrenget av denne låten er det ikke Robin eller Bugge som synger. Det er en person som har sin egen artistkarriere under navnet Morgan Sulele.

Men det skal ikke høres ut som om det er ham. Både Robin og Bugge synger også refrenget, men fordi Morgan Sulele er en bedre vokalist i utgangspunktet enn dem, er det hans vokal som ligger i lead. Bugges vokaler ligger på sidene og Robins vokaler ligger bak hovedleaden. Poenget er å blande alle stemmene til det låter som én stemme. Stemmen er også prosesert veldig hardt. Blant annet er melodien på den andre ”Jeg hater mine venner” på refrenget en fullstendig pitchet melodi. Jeg har brukt en funksjon som kalles ”flex-pitch” og dratt tonene til andre toner enn de som opprinnelig ble sunget. Ingen av stemmene synger den melodien i

³⁰ https://open.spotify.com/track/306udTS0BvytMuBDnJ790S?si=-p6-e2f6RrWuQchcVLW_VA

³¹ https://open.spotify.com/track/4CPjO40aE2dkRjzKGnxW2E?si=-2UedEK5QNCJ_OU8CLmEfQ

³² <https://open.spotify.com/track/4aYfAxfAt3YVZrWt6ipVr4?si=hiqzkxsESSadtnXbBzlLbw>

³³ <https://open.spotify.com/track/4yKCrtugW3Da8mnHeSXVBI?si=4DWmSya4Qs-3do97dDEVvQ>

utgangspunktet, den er endret i programmet til å treffe de tonene. Dette er med på å ta bort Morgan Suleles personlighet i stemmen, og tilføre en slags robotaktig personlighet i stedet. På prechoruset er det mange harmonier. De fleste av disse er tatt fra de mange stemmene vi har tatt opp, og så har jeg gått inn og endret tonene som ligger i opptakene. Da får jeg fullstendig kontroll på alle stemmene i harmoniene, og resultatet blir veldig tight, og det låter nesten som en harmonizer. Det passer også veldig godt sammen med den ellers robotaktige vokalen som er på refrenget. Generelt er alt av vokalmelodier veldig hardt tunet og klippet så nøyaktig til taktslagene som overhodet mulig.

Hva lærte jeg av Jeg hater mine venner?

Det som gjorde at det var vanskelig å produsere denne låten, var nettopp å finne ut hvordan den skulle låte for både å holde den røde tråden for Robin og Bugges del, men også for å nå dagens musikkmarked. Jeg forsøkte å gjøre grundig bakgrunnsjekk av tidligere Robin og Bugge-låter. Jeg prøvde å ha de samme melodiske konseptene, men å bytte lydene til hakket mer kontemporære lyder. Jeg hadde likevel mye EDM-samples i trommeseksjonen. Det tror jeg var med på å gjøre låten litt gammeldags i produksjonen. I tillegg tror jeg det er vanskelig for lytteren å henge helt med på historien. Tittelen på låten tror jeg er god i utgangspunktet. Den sjokkerer litt. Men poenget med at man *egentlig* elsker sine venner, kom nok ikke godt nok frem. Teksten i B-hook-delen sier heller ikke så mye til lytteren, fordi man ikke forstår hva han sier. I noen tilfeller fungerer det å ha hooks der det ikke er så farlig om man hører teksten eller ikke. Men ordet ”kamanbrush” (come one brusj (som i bror)), ble kanskje for fjernt igjen? Mange har spurt om han som synger ”skal ta seg en dusj”, eller hvorfor ”Bush” skal bli med på festen. Men samtidig. Hvis låten hadde fungert i utgangspunktet, så kunne det vært morsomt med setninger man lager sin egen mening med. Låten ”Blue”³⁴ av Eiffel er et godt eksempel på en tekst hvor folk ikke vet hva som blir sagt, men har det gøy med å synge med uansett.

En annen ting jeg lærte ved å produsere denne låten, er viktigheten av en X-faktor, det vil si ha en lyd eller et konsept i produksjonen som gjøre låten forskjellig fra alle andre låter. I akkurat denne produksjonen ble det tumbien. Personlig synes jeg tumbien ikke fungerer så godt. Men likevel gjør tumbien låten til den låten med tumbien. Den tar da et lite steg bort fra alle andre låter i samme segment. Å tenke sånn er veldig gøy og inspirerende og jeg tror det er viktig, selv om man også kan bomme på det man prøver å få til som X-faktor.

³⁴ <https://open.spotify.com/track/2yAVzRiEQooPEJ9SYx11L3?si=28x70wTkQQmayAG-UbOD8w>

3.6.0 Produksjon fem: Pistol

”Pistol” ble sluppet i april 2018 og er fremført av Skei og PT. Låten er skrevet av Kristoffer Skei, Per Thomas Holtan, Paulos Solbø, Benjamin Aune Sahba, Audun Agnar Gulbrandsen og meg. Den er produsert av Benjamin, Audun og meg.

3.6.1 Produksjonens idé: en morsom live-låt

Skei og PT sin musikk treffer langt utenfor Ring 3. Tekstene deres er ofte veldig rett frem, og det er produksjonene også. Vi bestemte oss for å prøve en litt annen vinkling enn det det Skei og PT vanligvis gjør, med litt hardere både track og tekst. Men ikke så hardt at det ble en totalt annen verden. Vi tenkte på at låten kunne bli morsom å spille live. Derfor ble det et poeng at teksten skulle oppfordre publikummet til å engasjere seg. Teksten på refrenget ble da ”opp med henda, som om du er sikta på med pistol”. Tracket trengte et energifullt *drop* som kunne assosieres med litt kul og god stemning. Midi- trompetene synes jeg er med på å sette den stemningen, pluss melodien trompetene spiller. Trompetmelodien er bygget over tonikas treklang, noe som jeg ofte bruker hvis jeg skal lage melodier som skal assosieres med ”godstemning”. Det samme er vokalmelodien på hooket. ”Ooååpp” blir sunget på en oppadgående kvint, noe jeg tror er veldig lett for publikum å bli med på, selv hvis de ikke har hørt sangen før. Det er mye white-noise på refrenget, som er et triks jeg bruker for å få det til å låte litt mer energisk..

3.7.0 Produksjon seks: Store Barn

”Store Barn” ble sluppet i Juni 2018, og er fremført av Sturla. Låten er skrevet av Sturla Larsen, og meg, og er produsert av Jesper Borgen, Audun Gulbrandsen og meg.

Sturlas målgruppe er ikke veldig definert. Men man kan likevel tenke seg at Sturla kan nå ut til et publikum i alderen 18-30, litt flere jenter enn gutter, og de som er litt opptatt av å følge med i tiden. Storby som var Sturlas forrige slipp ble litt for nær et EDM-sound til at det fremsto som trendy. Denne gangen prøvde vi å komme nærmere Sondre Justad, uten å kopiere. Vi ville prøve å lage noe som radio i større grad ville plukke opp. Radio spiller nemlig mye Sondre Justad. Så vi ville tilpasse oss det formatet. Erik Beall minner oss om at å tilpasse formatet ikke handler om å kopiere regelrett (se punkt 2.5.3). Det må fortsatt være en grunn at de skal spille Sturla i tillegg til Sondre Justad. Vi ville sikte mer pop-rock tradisjon, men samtidig beholde et tydelig synth-sound, for å ikke gå i en helt annen retning enn den forrige produksjonen, og dermed skille oss ut fra de andre. Vi måtte ikke strukturere denne låten etter *build*, *drop*, for da hadde vi vært rett tilbake til EDM-verdenen. Jeg arrangerte med

mye el-gitarer. Akkordvalgene mine er litt mer intrikate enn det jeg hadde valgt for Robin og Bugge for eksempel. Jeg valgte ut litt mer ”spesielle” samples. Alt dette for å få låten til å passe P3-formatet litt bedre.

Mens jeg og Audun jobbet med denne låten ble Jesper Borgen, som er en veldig anerkjent produsent, også involvert i låten. Jeg leverer derfor to versjoner av denne låten. En som er så langt jeg kom, og det ferdige resultatet til Jesper Borgen. Den ferdige versjonen er selvfølgelig ferdig og låter dermed som et ferdig produkt, noe den første versjonen ikke gjør. Det er noen markante forskjeller i de to versjonene (i tillegg til vokalen, som på den første versjonen bare er en prøvevokal som vi tok en dag Sturla var syk). Den første er trommerytmen. Jeg var redd for å plassere kicket på hver fjerdedel, fordi jeg var redd det kunne assosieres for mye med EDM. Jeg synes den endelige versjonen fikk mye bedre driv på refrenget av at kicket spiller på hver fjerdedel. Refrenget på den tidligere versjonen faller litt sammen. Det andre er at det er mer ryddig produsert i versene. I første versjon er det litt mange ting som skjer, i den endelige versjonen er det strippet mer ned i versene. Det jeg savner i den endelige versjonen er en ordentlig start. Jeg tror ikke det var et godt valg å fjerne melodien i begynnelsen.

Dette den låten av alle jeg leverer i denne oppgaven, jeg liker best. Hvis jeg skulle valgt å bare høre én av dem, eller presentere bare én for andre, så hadde det vært denne.

3.8.0 Produksjon syv: Bare Afterski

”Bare Afterski” ble sluppet i mars 2019, og er fremført av Lazz. ”Bare Afterski” er både skrevet og produsert av Audun Agnar Guldbrandsen og meg.

Bare Afterski går i 90 BPM, Tonearten er Bb-dur. Den er bygget opp med 4 takter intro, 8 takter vers, 4 takter prechorus, 8 takter refreng 8 takter vers, 4 takter prechorus 8 takter vers, 8 takter refereng, 4 takter B-hook, 4 takter bridge, 8 takter refreng og 8 takter B-hook. Den er 2 minutter og 46 sekunder lang.

Målgruppen til låten er afterski-publikummet og småsteder litt utpå bygda. Produksjonen og låta er sterkt inspirert av Mads Hansens ”Sommerkroppen”³⁵, så inspirert at Mads Hansen til og med skrev på Instagrammen sin at denne låten lignet på hans låt.

³⁵ <https://open.spotify.com/track/6HqobDaKcliv7iRierChsK?si=nX2FGEebQLe9t7bbBnvWrA>

Låtens konsept

Det som er meningen å formidle i denne låten er å lage en bakvendt hyllest til de som drar opp på fjellet i påsken kun for å feste. Hovedidéen var ”dra på afterski uten staver og ski”. Dette utviklet seg til å bygge refrenget opp med å nevne ting man ikke har med seg, for så å komme med punchlinen - ”for jeg skal bare være med på afterski” Så hva har man ikke med seg opp på fjellet hvis man bare skal på afterski? Man har ikke med staver og ski. Og man trenger jo hvert fall ikke stillongs. Versene utbroderer detaljene (se punkt 2.2.1) . Første vers handler om at alt er klart til å dra, og om alt av skiutstyr som man ikke eier eller har mistet. Linjer som ”rakk i siste liten skifte om til vinterdekk” maler et bilde av at vi har med en rotekopp å gjøre. I prechoruset får vi vite hva sangeren faktisk har pakket i bilen, når det ikke er hjelm og termos. Det er øl og sprit han har stappa bilen full av. Andre vers omhandler bilturen opp på fjellet. I bridgen har sangeren rukket og bli full og rabler rundt. Da kunne man valgt å ha en linje hvor man synger: Nå er jeg på afterski og er full. Men i mine ører hadde det blitt dårlig. Jeg-ets tilstand blir her formidlet ved å la han ”rølpe” rundt.

Tekstlig oppbygning.

Låten er skrevet i jeg-form. I parentes bemerket så har ingen av oss har noen gang vært på afterski, så det er ikke en ektefølt sang rett fra hjertet. Personlig går jeg heller en rolig langrennstur i marka.

Refrenget har en rim-ord med AAAA. Det er like mange stavelser på første linje og tredje linje (13). Andre og fjerde linje har også like mange stavelser (12). Det å ha så orden i stavelsene har mye og si for sangen (fulle mennesker på afterski skal skjønne låten med en gang, det er viktig å ha orden på stavelsene). I versene er stavelsene strukturert ganske likt som i refrenget, her er det også AAAA. Og annenhver gang 11 og 13 stavelser. I prechoruset skjer det en endring i rimordenen: Her blir det ABAB. (6 stavelser og 12 stavelser). Dette korresponderer med Murphy sitt råd om å bytte rimorden mellom delene. (se punkt 2.2.3).

Melodisk oppbygning.

Melodien i refrenget er bygget opp rundt én tone, men med en endring på slutten av stavelsen. I linje 1 og 3 går melodien opp, på linje 2 og 4 går melodien ned. Melodien holder seg veldig rundt tonen Bb som også er grunntonen i Bb-dur. På denne måten blir melodien så lett som den bare kan bli for de som vil synge med, og den passer også inn med det Stargate sier om en velfungerende melodi (se 2.4.1.). Det er ikke en melodi der man skal vise hvor stort register man har på stemmen. Melodien i versene er bygget opp på en veldig lik måte, med stort sett

en tone med variasjoner opp eller ned på slutten av linjene. Det er også kontraster til disse grunntonemelodiene. I prechoruset begynner melodien på F (kvinten) og jobber seg ned igjen til grunntonen. B-hooket er noe helt annet igjen. Både rytmisk og tonalt. Den begynner også på Bb, men den beveger seg mye mer opp og ned. Melodisk er denne også bygget opp med at den på én frase beveger seg oppover og i neste frase ender nedover tonalt sett. B-hookets oppgave i låta er å ha en variasjon, men også å ha et sted der alle kan synge, plystre eller nynne med. Det er også denne melodien som plystres i introen.

Produksjon

Akkordene var et av de første elementene som kom til etter tittel-idéen. Først de akkordene som er på refrenget, B-hooket, bridgen og prechoruset, altså Ess-dur, Bb-dur, F-dur/A, G-moll F-dur. I versene er det noen andre akkorder: Bb-dur, G-moll, Ess-dur F-dur. På denne måten opplever jeg at versene senterer seg rundt Bb-dur (tonika) og resten senterer seg rundt Ess-dur (subdominant). Min personlige mening om akkordprogresjoner som senterer seg rundt tonikaen, er at de har en tendens til å virke rett frem og avsluttende. Akkordprogresjoner som senterer seg rundt subdominanten har litt mer spenningsbygging i seg, men samtidig er det jo ganske rett frem likevel. Men ved å blande de to akkordprogresjonene opplever jeg at man får følelsen av at det skjer noe mer, noe spennende. Mange barnesanger og enkle marsjer modulerer jo faktisk tonalt til subdominanten, så det er et gammelt triks, men man trenger ikke å modulere tonalt. Man kan flytte senteret til subdominanten uansett. Ved å gjøre dette opplever jeg at selv om vers og refreng melodisk sett er veldig like, blir det en variasjon likevel.

Lydene som er valgt ut er valgt ut med tanke på å skape litt ”dumhet”. Derfor er det elementer som midigitar, litt tynne synther og logics eget midi-elektrisk piano suitcase som er hovedelementene i akkordene. På refrenget har vi også et *trap-horn* (hører til sjangeren trap), men i denne sammenhengen får man en litt fordummende tuba-vibe av dette *trap-hornet*. Det er også spilt inn en litt slurvete gitar som ikke klinger helt bra. Det er også for å få den følelsen av ”her er det bare å slenge seg med”. På B-hooket er det spilt inn plystring og på siste B-hook er det også spilt inn en trompet, som, i tillegg til å ligge i vanlig register, er pitchet en oktav ned slik at den høres ut som en trombone. Siden mine fordommer mot afterskimiljøet tilsier noe litt tysk ompa-aktig, syntes jeg trompeten kom på rette plass. Trommene er også veldig enkle. De består hovedsakelig av et litt tungt kick, en rimshot, og en shaker. Det er også andre effekter her og der, men alt slikt er gjort veldig enkelt. De skal ikke gjøre så mye ut av seg, de skal bare bygge oppunder alt annet.

Vokalproduksjonen.

På refrenget er det en lead, to lead dubs, 2 harmonier (to opptak per stemme), 4 koringer til av selve melodien og et "fjellkor". fjellkoret" synger kun med på selve punchlinen ("For jeg skal bare være med på afterski"). Dette koret er spilt inn med at vi to står langt unna mikrofonen og skriker melodien. Dette gjør vi 4 ganger, per stemme. Koret synger både hovedmelodien og kvinten. Det blir altså 8 stemmer per stemme. Dette koret er kuttet veldig i bunnfrekvensene, og har en stor "hall-klang" på seg. I tillegg er det panoreringer på stemmene, slik at de når ut til sidene på stereobildet. For min del var poenget at denne skulle symbolisere å stå oppå et fjell å rope ut, for å bringe fjellet litt inn i produksjonen. De fire koringene til melodien er klippet til å matche hovedleaden til punkt og prikke. Så er de kraftig komprimert og helt klangfri. De er panorert ut fra midten til hver sine sider. De to harmonistemmene er spilt inn med to i opptak på hver stemme, slik at de kunne panoreres ut. Den ene harmonien dekker de viktigste akkordutfyllende tonene, den andre harmonien ligger på F hele veien og lager da både nier og 6 akkorder bortover for å krydre litt. Alt av vokalene er det tatt mye bunnfrekvenser på. Vi tok først opp en demovokal, før vi fikk sendte den til vokalisten. Han la lead og dubs, så derfor er det fortsatt mye av våre vokaler som backinger. På B-hook-delen er det til og med ikke noe av den leaden til vokalisten, fordi opptakene på akkurat den delen var av en slik kvalitet at de ikke var brukbare. Men vokalisten gjorde låten veldig riktig med tanke på publikummet og levde seg godt inn i en rolle som passet låten.

Diskusjon rundt "Bare Afterski"

Rundt jultider prøver "alle" å slippe en julelåt. Påskesesongen er på en måte den lille juletiden der hvor afterski-låtene er den tilhørende musikken. Det å lage en afterski-låt er nesten en helt egen sjanger. Hvert år er det mange som prøver, og de fleste feiler. Men hvert år er det også et par låter som fungerer.

"Bare Afterski" er en veldig utprøvd hit. Mange av kriteriene var på plass. Låskrivermessig er det en veldig ryddig skrevet låt. Enkle melodier, variasjon mellom en tonebasert melodi i refreng og vers, og mer melodiske elementer i de andre delene. Refreng og vers skilles også fra hverandre med flere elementer og andre akkorder i refreng. Jeg synes vi har oppnådd en god balanse mellom de forskjellige delene. Grunnen til at jeg opplever det som viktig at de forskjellige delene har ulike rim-oppbygninger, forskjellig type energi og trøkk i produksjonen, eller har andre toner melodisk sett, er nettopp fordi det er andre deler. Her kan vi trekke inn Brehany og hans beskrivelse av balansen mellom det forutsigbare og det uforventede. Man blir vant til at verset er på den og den måten. Hvis refrenget er for likt

verset, så har man ikke klart å skape variasjon. Dermed blir hele låten forutsigbar. Det er selvfølgelig snakk om små grader av forutsigbarhet og uforventethet i denne sammenhengen. Men poenget mitt er at jeg synes de forskjellige delene i en låt bør være så forskjellige at man opplever de som tydelig forskjellig, noe jeg synes vi lyktes med i ”Bare Afterski”.

En annen ting som stemmer veldig bra i denne låten er at rytmisk går setningene opp med hverandre. Ingen ord føles presset inn på noen måte, eller tilpasset. Alle ordene passer rytmisk til melodien.

Jeg synes også vi klarte å skape det Eric Beall beskriver som å se et stort bilde gjennom en liten ramme. Vi lot være å skrive generelt om fjellet og drikking, som man fort kan bli fristet til å gjøre i en afterski-låt. Vi så heller for oss denne karakteren som egentlig ikke er noe interessert i å være på fjellet. Han liker ikke friluft. Han liker ikke skigåing. I mitt hode gidder han heller ikke å stå i slalom-bakken, for han orker ikke fryse i heisen. Men han gleder seg likevel hele vinteren til å dra opp til Trysil i afterski-sesongen, men kun for å være med på afterski. Så tekstlig synes jeg vi traff et konsept.

Produksjonen er veldig inspirert av ”Sommerkroppen” av Mads Hansen og ”Juletragedien”³⁶ av Erik Follestad og Linnie Meister. I begge disse låtene underbygger produksjonen en ”dumrianfølelse”. Hele markedsføringen med disse låtene handler om at de som ga ut musikken ikke kunne lage musikk, og at hvem som helst egentlig kan lage poplåter som blir populære. Det skal låte teit og litt billig. Nå er jo faktisk låtene skrevet av folk som kan skrive låter. Det er Petter Bjørklund Kristiansen, Anders Nilsen og Andre Jensen som har skrevet Både ”sommekroppen” og ”Juletragedien”. De er alle veletablerte låtskrivere og produsenter, så markedsføringen er bare bløff. Vi tenkte at målgruppen som liker ”Juletragedien” og ”Sommerkroppen” også ville like vår afterski-låt. Og det er i akkurat her jeg tror at det vanskelige punktet mellom å lage noe lett gjenkjennelig og noe originalt, oppstår. Dette punktet som alle som jeg refererer til i teorikapittelet snakker om. På den ene siden ville vi treffe målgruppen som er passende for låten med produksjonen. På den annen side: Tåler folk 3 ”like” sanger på under 1 år? Eller er 3 ganger 1 for mange (eller 3 for mange som mange hadde sagt om den musikken). Vi tenkte at det kan gå hvis en med en veldig stor Instagram-følgerskare blir artisten. Da kan man spille videre på det med at ”hvem som helst kan lage populærmusikk”. Sånn sett tenkte vi at det var riktig å gå for den stilen vi gikk for. Sony klarte å få med Norge-Jodel, som er en av Norges aller største Instagram-kontoer på norsk

³⁶ <https://open.spotify.com/track/4hS14RwcNzMr09QZ76mVII?si=es7tUCL9SzdZPCEIEnWIQ>

med oppunder 700.000 følgere, og da følte vi at låten hadde en sjanse, selv om en tredje lignende låt kanskje er én for mye.

Låten lå på topp 20 i løpet av sesongen. Men det var en annen afterskilåt som fungerte enda bedre. Det var ”Raske Brilller”³⁷ med Nicolay Ramm. Denne ble sluppet en uke før ”Bare Afterski” og jeg tror at den rakk å etablere seg som årets store afterski-låt, og vår låt ble litt lillebroren. Selv om vi hadde Norge-Jodel til å promotere vår låt, hadde Nicolay Ramm NRK til å promotere sin låt. Om det skyldes markedsføring, eller om den av låtene var mer iørefallende, er vanskelig å si. En stor del av målgruppen for denne typen musikk er jo også barn. Kanskje det også ble for hard kost å si at ”bilen er stappa full og øl og sprit, jeg skal bli så drita når jeg kommer dit”? Det er veldig vanskelig å si noe sikkert om hvorfor en låt fungerer eller ikke fungerer.

3.9.0 Produksjon 8: Sinnsyk

”Sinnsyk” kommer ut i mai 2019. Den er fremført av Robin og Bugge. Den er skrevet av Magnus Clausen, Robin Sharma, Thomas Bugge og meg. Den er produsert av meg.

3.9.1. Oppdraget til Låten

Artistduoen Robin og Bugge hadde en hypotese før vi begynte med denne produksjonen. Hvert år er det en norsk reggae-låt som ”klikker” på sommeren. (Freddy Kalas sin ”Jovial”³⁸, Mads Hansen ”Sommerkroppen”, Admiral P med ”Engel”³⁹ eller ”Kallenavn”⁴⁰ blant mange andre). I fare for å gjenta meg selv sier jeg bare at jeg har valgt lydene jeg har valgt for å prøve å tilfredsstille denne hypotesen til Robin og Bugge.

3.9.1 Mine tanker om vokalharmonier

Vokalharmoniers oppgave her er å fylle ut akkordtonene som melodien ikke rekker over. Altså ikke å følge melodien ters-vis. Jeg opplever nesten alltid at vokalharmonier bør fylle ut akkordene, og bevege seg så lite som mulig. Jeg vil helst at de fyller ut viktige toner i akkorden, så første tone som ryker hvis jeg skal ta bort noe, er kvinten. Konseptet har jeg hentet fra satslære for arrangering av firestemmig sats. (Jeffs, 1995) Jeg prøver også å unngå for mye stemmekryss (at stemmene krysser hverandre tonemessig), at kvinter eller kvarter

³⁷ https://open.spotify.com/track/5lwU311GwiiWBhcXrdy1R4?si=vchUk8xlQ5KpzW_rDCNbLQ

³⁸ <https://open.spotify.com/track/5paNYIC0vrVj1EWGVzfjzb?si=sBJGcZ0mQ2GCqaCQjxjVzw>

³⁹ https://open.spotify.com/track/6QVX8WQQ80iFnHQ23kHxJm?si=WA4aOclGTSS_zkI1MprPFA

⁴⁰ <https://open.spotify.com/track/568Ykjzese1nhuq2KmX1ux?si=kJfnGa9mRMCPzIXwBqzNdQ>

følger hverandre, og stemmeskred (at alle stemmene beveger seg samme retning på en gang). Selv om jeg følger korsatsregler, gjør jeg som jeg vil også. Jeg har ofte harmonier som er lysere enn hovedstemmen. Jeg kan bruke hvilke akkordrekker jeg vil, og jeg bryter reglene, for eksempel stemmeskredregelen: Hvis et prechorus beveger seg melodisk oppover mot et refreng kan det være fint at alle stemmene følger etter, for da virker det litt tynnere før refrenget. Harmonier burde - slik jeg ser det - være klippet til å matche hovedvokalen til punkt og prikke. Alle harmoniene er nødt til å være helt rene. Jeg synes også det er en god idé å fylle opp akkordene med niere og syvere i vokalharmonier. Særlig med vokaler som ikke bærer så bra alene, føler jeg dette er viktig, for da skjuler man at vokalister egentlig ikke er så flinke bak fyldige harmonier. Jo flinkere vokalisten er, jo mindre føler jeg at jeg trenger å fylle opp med harmonier eller dubs.

Når jeg klipper vokaler, følger jeg følgende prinsipp: Har jeg en kjempeflink musiker som med artistisk musikalsk særpreget som ikke har noen rytmiske eller tonale utsving som gir musikalsk mening, så beholder jeg det som det er. Er det bare ukontrollerte tilfeldigheter fordi musikeren ikke har det musikalske eller tekniske overskuddet til å gjøre innspillingen bra, da får jeg det til å sitte rytmisk og tonalt. Vokalen i ”Sinnsyk” tilhører sistnevnte. Både S-ene og F-ene høres veldig rare ut når Robin skal synge dem. Og stemmen hans er generelt ikke så god, og trenger mye finpuss. Dette høres i det endelige resultatet, selv om jeg nok tror det er bra nok for låtens funksjon. Men for å prøve å skjule leadvokalen litt, har jeg i denne produksjonen fokusert mye på å ha mye koringer og backingvokaler. Og jeg elsker å arrangere backingvokaler. Da har jeg virkelig sjansen til å leke med akkordene, uten at resultatet blir for avansert for målgruppen, fordi man ikke hører at man avanserer akkordene opp, men å avansere opp akkordene opp i vokalharmoniene opplever jeg som et veldig effektivt triks for å få litt ”wow”-faktor på veldig enkle melodier. Blir melodien for enkel, og det ikke er noen harmonier som lager litt spenning, synes jeg låter blir kjedelige. Ikke at man nødvendigvis skal legge merke til backingvokalene. Som man kan høre i vedlegg 9, kalt ”SINNSYK vokal harmonier på kor”, kan man høre hvordan jeg har arrangert ut bakgrunnskoret på refrenget på ”Sinnsyk”. Man kan høre at det er to kor, som synger forskjellig tekst og rytme og toner, og til sammen sprer stemmene seg utover og fyller opp både niere, kvarter, stor septim, sekster, rundt akkurat der hvor vokalen synger *Sinnsyk* første gangen. Dette er gjort for å åpne opp refrenget på en spennende måte, og skjule litt av leadvokalens mangler. Andre repetisjon av *sinnsyk* på refrenget, er uten *helt spesiell* –koret, og dermed hører man den akkordlige forskjellen dette utgjør for de to sinnsyken. Den første sinnsyken leder videre med å legge på sterk vekt av niere og en stor septim, men uten noen ters på andre akkorden.

Andre sinnsyken legger mer opp til å nå tersen, i det som blir C-duren. (altså akkordene er E-moll, C-dur, G-dur, D-dur). På andre *Sinnsyk* hører vi en ny stemme som kommer inn. Den når tersen som lander på E på C-dur akkorden, selv om den triller seg ned til D og dermed lander på nieren etterhvert, så er dens poeng å tydeliggjøre tersen, samtidig som den fungerer som et ekko til selve leadvokalen. Det å variere med slike ting synes jeg gjør at man underbevisst synes låten er mer spennende, fordi det drar det litt bort fra rene repetisjoner.

4.0 Resultat

De låtene jeg leverer med i denne oppgaven, hører sammen på den måten at alle er gjort for artist, alle er norske og alle er gitt ut på major-selskap. Planen med å velge ut produksjoner som oppfyller disse kravene, var for å lettere å kunne sammenligne streamingresultatene. Men jeg har et alt for lite datagrunnlag for å si noe sikkert om de forskjellige streamingtallene skyldes ”riktig eller galt”. Det gir ikke mening å sette låtene opp mot hverandre, og det gir heller ikke mening å måle dem opp mot teorien for å se hvor godt til følger teorien med tanke på kommersielt gjennomslag. Til en viss grad hadde det gitt mening hvis jeg hadde lagt opp oppgaven annerledes. Jeg kunne gjort en kvantitativ undersøkelse hvor jeg analyserte minst 2000 låter og prøvde å kartlegge korrelasjon mellom for eksempel når første refreng begynner og hvor godt den har gjort det på Spotify i forhold til størrelsen til artistens fanbase. Da hadde jeg fått et teoretisk svar på når refreng statistisk burde inntreffe. Det kan sikkert være nyttig å vite statistisk når et refreng burde inntreffe, men det er ikke å vite det som gjør en person til en god produsent. Selv om jeg skulle ha funnet statistikk på hva som i produksjonene øker sannsynligheten for en låts kommersielle suksess, hadde jeg likevel ikke hatt den praktiske erfaringen til å klare å bruke kunnskapen til noe. For det er faktisk sånn som Robin Frederick sier, at for å lære seg å skrive og produsere låter, er man nødt til å skrive og produsere låter (se 2.8.0). Resultatet mitt er låtene jeg har produsert, men jeg har ikke noe sikkert resultat knyttet opp til hvordan en låt får kommersiell suksess.

5.0 Drøfting

I denne oppgaven trekker jeg inn teori, alt fra grunnleggende låtskriverkunnskap til konsept og marked og trender. Det er ingen hemmelighet at det ikke nødvendigvis blir gode sanger, eller hits, eller noen av delene, av å følge disse reglene. Forfatterne av teorien fremhever selv dette poenget igjen og igjen. Og man kan finne mange unntak på alle retningslinjene forfatterne fremlegger. Hva er egentlig verdien i teorien?

Den sangen som har gjort det aller best rent kommersielt er "Bare Afterski". Hvordan forholder "Bare Afterski" seg til teorien jeg trekker frem? Den har et tydelig refreng, og refrengtet bygger opp til låtens tittel slik Braheny poengterer. Den endrer rimordene i prechorus slik Murphy foreslår. Den gir de tekstlige detaljene i versene. Melodisk sett følger den Stargate sin oppskrift på melodioppbygning med å ha tydelige en tone helt til slutten av frasen der melodien beveger seg litt tonalt. Den er bygget opp etter Murphy sin "fourth form", (som er av de aller vanligste av de aller vanligste strukturene som er). Den har et tydelig konsept slik Beall skriver om. Den har en tydelig "nut" som Murphy kaller det. Den har en hel spesifikk målgruppe å treffe. Og alle lydene i produksjonen er valgt ut med tanke på å treffe en målgruppe. Elementene har et felles mål: å treffe Afterski-publikummet. "Bare Afterski" er den som følger teorien jeg trekker frem tettest av alle produksjonene, og det er den av produksjonen i denne oppgaven som har gjort det best på kortest tid av alle sammen. Hvorfor fungerer det noen ganger å forholde seg til teorien, men noen ganger fungerer det å bryte med teorien? "Bare Afterski" er veldig strukturert og skrevet "etter boka". Men det finnes utrolig mange sanger som fungerer veldig bra, som ikke er skrevet "etter boka". Hvorfor kan det også fungere?

Det å strukturere en låt handler først og fremst om en balanse mellom repetisjon og variasjon, ikke vers og refreng. For å få en god følelse for man skal repetere og når man skal gå videre til en ny del, trenger man etter min mening erfaring. Jeg tror dette sitter dypt i den menneskelige natur. Vi er rett og slett skrudd sammen slik at vi kjeder oss hvis ikke balansen mellom repetisjon og variasjon er god. Hvordan hjelper det en låtskriver eller produsent i praksis? Produksjon handler mye om å ta valg. Og hvis man vet at det er viktig med en god balanse mellom variasjon og repetisjon, da kan man faktisk bruke dette i praksis, og jeg har gjort det i samtlige av mine produksjoner. Og jeg mener at man kan høre på låtene jeg har produsert at jeg har blitt mer og mer observant på denne balansen. Og jeg bruker det på en slik måte at det grunnleggende tankesettet er at alle de forskjellige delene skal høres ut som forskjellige deler. Poenget at de delene som man bruker for å variere låten med, faktisk må oppleves som forskjellig fra hverandre. Det er nok derfor Murphy sin regel med å skifte rimorden på prechorus har en effekt. Da er de med på å variere. Det samme synes jeg gjelder for melodier og rytme. Har man et refreng med en AABA oppbygning, synes jeg at B-delen skal være markant forskjellig fra A-delen. Enten tonalt, rytmisk, eller helst begge deler. Kanskje skal man da vurdere om versene skal ha en ABAB oppbygning? Man trenger ikke strukturere rimene annerledes, men da bør man kanskje være obs på å variere med andre

elementer i produksjonen. Forskjellig innfallsvinkel på de forskjellige delene mener jeg også er en god huskeregel. Er det lange toner i refrenget, så er det et poeng å for eksempel ha korte toner på verset, eller en annen variasjon. Dette ser jeg på som ganske universelle teknikker som på mange måter uansett gjelder innenfor alle populærmusikksjangere. Jeg har også brukt dette konseptet helt bevisst, og jeg får omtrent alltid bedre resultater i egne øyne når jeg gjør det. Poenget er ikke at man *må* følge strukturene, men de kan være kjempenyttige verktøy for lettere å få en god balanse.

I tillegg så tror jeg mange svar egentlig ligger i Hekkert sin forskning på hvorfor vi liker det vi liker. Vi vet fra Hekkert at man liker det som er annerledes, men akseptabelt nok likevel. Men han er også rask til å minne oss på at hva folk er vant til, og hva som overrasker dem, er basert på hva de er vant med fra før. Hvordan kan man bruke den informasjonen? Problemet med at noe skal være typisk, men likevel nyskapende, er at verken typisk eller nyskapende er definerte begreper. Alle personer har sin egen oppfatning av hva typisk eller nyskapende er. Vil det si at det er umulig å bruke denne kunnskapen da? Nei, fordi man kan dele befolkningen inn i segmenter, som statistisk sett har tilbøyelighet til å like de samme tingene. Jeg mener at det er derfor det er så utrolig viktig å forstå hvem man lager musikken til. Forstår man seg på målgruppen eller segmentet, så kan man i neste omgang analysere hva det segmentet jeg ønsker å treffe, vanligvis liker. Da får man en følelse av hva som er typisk for segmentet, og hva som er nyskapende for segmentet.

Dermed kan man begynne å prøve å utforske hvor det perfekte stedet mellom disse to faktorene er.

Men det er fortsatt bare min antagelse av hva et gitt segment mener om låter som avgjør hvilke valg jeg tar. Det er derfor det er så viktig å faktisk gjøre det i praksis. Selv med denne kunnskapen, må man faktisk øve på det man gjør: Altså på å finne balansen mellom hvor nyskapende man bør være i forhold til segmentet, og hvor typisk det skal være i forhold til segmentet. Og uansett må man finne på en idé som fungerer, og det er antakelig mye letter å vurdere i etterkant enn i forkant.

Kanskje "Bare Afterski" hadde gjort det enda bedre hvis den hadde hatt en litt mer nyskapende tilnærming til segmentet sitt? Det at den låter såpass tett opptil "Sommerkroppen" og "Juletragedien", kan være bra fordi det gir publikummet noe de er vant med. Men det kan være dårlig fordi det blir for kjedelig for dem igjen, at de krever en forandring. Her kommer vi også inn på trendsyklusen. Hvor mange ganger kan de samme triksene fungere, før publikum er lei? Dette er spørsmål som er vriene å svare på.

Denne tankegangen om at det er publikummet som avgjør om noe er bra eller ikke, kan provosere.

Man kan tenke at man mister det mange anser som kjernen i sin egen musikkklaging, egen musikalsk integritet., ens egen smak og preferanser. Hva jeg personlig synes er bra eller ikke, avgjør ikke om jeg treffer målgruppen for musikken, med mindre jeg er arketyper i min egen målgruppe. Med den tilnærmingen til låtskriving og produksjon jeg har presentert ovenfor, blir min personlige mening om hva som er god musikk helt irrelevant. En slik tankegang er derfor litt uglesett blant mange. Skal ikke musikk komme fra inspirasjon? Skal man ikke lage det man bare føler? Er ikke ekte musikk noe som man skal lage bare fordi man *bare ikke klarer å holde kreativiteten inne*. Skal ikke kreativiteten bare ramle ut? Jeg tror det er en helt riktig tankegang. Men bare hvis det er de menneskene som er opptatt av at disse aspektene, som er ens foretrukne målgruppe.

Det finnes utrolig mange segmenter man kan treffe. Alle sjangere appellerer til et bestemt marked eller publikum. Dette gjelder i høyeste grad listepoppmusikk også. Jeg skriver om kommersiell musikk, men musikken jeg har laget i et kommersielt øyemed, er egentlig nisjemusikk. Jeg skal ikke nå alle mennesker med alle produksjonene. Jeg krever ikke at alle mennesker skal synes musikken jeg produserer er bra. Men jeg er opptatt av at målgruppen for låten skal synes den er bra. Jeg har brukt de tidligere omtalte prinsippene i ganske stor grad i mine produksjoner. Jeg har tenkt meg en målgruppe som jeg prøver å treffe i hver eneste produksjon. Det jeg likevel ser mangler i de fleste produksjonene mine, er at jeg kunne ha gjort enda mer unike valg. Det er helt umulig å si om det hadde endret på resultatene til noen av låtene, men det er likevel den følelsen jeg sitter igjen med.

5.1 Konklusjon

Gjennom denne oppgaven har jeg fordypet meg i mitt eget virke, og prøvd å finne ut av hva jeg kan gjøre for å bli bedre på det jeg gjør. Jeg har utforsket teorier, og produsert i praksis, og jeg har forsøkt å finne noen overordnede prinsipper som jeg har prøvd å implementere i mitt produksjonsarbeid. Jeg tror at det jeg diskuterer i drøftingen har vært viktige spørsmål for meg å tenke over, og noe jeg i enda større grad kan bruke i fremtidige produksjoner. Jeg tror at å ha en liten tanke rundt prinsippene med balansen mellom repetisjon/variasjon og typisk og nyskapende i forhold til segmentet man skal treffe kan være med på å få kommersiell suksess. Men ikke noe mer enn at det er et verktøy man kan bruke. Altså ikke den store løsningen på hvordan man oppnår kommersiell suksess. Jeg skal ikke påstå at jeg har knekket

en kode som gjør at jeg fremover bare kommer til å produsere hits. Jeg skal fortsette min egenutvikling. Spesielt vil jeg i de neste produksjonene utforske hvor langt jeg kan strekke meg i nyskapende retning overfor den målgruppen jeg sikter mot.

6.0 Litteraturliste

Beall, E. (2009) *The Billboard Guide to Writing and Producing Songs That Sell, How to create in today's music industry*. Forlag: Billboard Books.

Blume, J. (2010). *6 steps to songwriting success the comprehensive Guide to writing and marketing Hit songs*. Forlag: Billboard Books. Enlarged 2nd edition

Braheny, J. (2006) *The Craft and Business of Songwriting a practical guide to creating and marketing artistically and commercially succesful songs*. Forlag John Braheny

Coker, J. (1987). *Improvising Jazz (A Fireside book*. Touchstone; reprint edition

Everett R. (2010). *Diffusions of Innovations* . Fourth Edition

Frederick, R. (2014) *Study the hits learn the secrets of today's chart topping hits songs*. Forlag: Sound Experience.

Hekkert, P., Berghman, M. (2016), Towards a unified model of aesthetic pleasure in design. *New Ideas In Psychology: an international journal Innovative theory in Psychology*.
<http://dx.doi.org/10.1016/j.newideapsych.2017.03.004>

Jeffs Roger. (1995) *Satslære*. Gyldendal Forlag

Murphy, R. (2011). *The Book, Murphys Laws of Songwriting*. Forlag: Murphy Music Consulting, Inc.

Renwick, W. (2011) *Rondo and Ritornello forms in Tonal Music*, hentet fra
<https://web.archive.org/web/20160608152021/http://www.humanities.mcmaster.ca/~mus701/macmacvol2/contents/appendix.htm> (Besøkt 09.05.2019)

Thompson, D. (2017) *Hit Makers: The Science of Popularity in an age of Distraction*. Forlag: Penguin Random House Audio

Zager M, (2012) *Music Production For Producers, Composers, Arrangeres and Students*, Forlag: Scarecrow Press, Inc. Second Edition.

7.0 Egne produksjoner

Produksjon 1: ”Storby”, Sturla. (2017). *Sony Music Entertainment Norway, AS*

<https://open.spotify.com/track/46XkxesZFIdA8UM0gyiae8?si=H3SzSyokTBmkqLaAtfObdg>

Produksjon 2: ”Saganatt”, Robin og Bugge, Gaute Ormåsen. (2017). *Robin og Bugge DA, under exclusive license to Sony Music Entertainment AS*

<https://open.spotify.com/track/6ZuE9Gk8Q5HxFenEeeQse2?si=Q8V7KA0uRuKAQMZn3REzwmw>

Produksjon 3: ”Vente”, Yung Smul. (2018). *Sony Music Entertainment Norway, AS*

<https://open.spotify.com/track/7c1lgz8MnHDkkIJqP54CY9?si=hE-IOajkRUu7jn4h9G5WWQ>

Produksjon 4: ”Jeg hater mine venner”, Robin og Bugge. (2018). *Robin og Bugge DA, under exclusive license to Sony Music Entertainment AS*

https://open.spotify.com/track/6SXcDv41tQv854r6R9o0qh?si=_eqr9xCKSyq_eAkcpheojg

Produksjon 5: ”Pistol”, Skei og PT, (2018). *Sony Music Entertainment Norway AS*

https://open.spotify.com/track/6Ljx3Fh7LmE0XYFMmrOu6h?si=pMxh_VP2QU6CJ-4b8qUUEQ

Produksjon 6: ”Store Barn”, Sturla. (2018). *Sony Music Entertainment Norway AS*

https://open.spotify.com/track/0VI51lyos8sc4BIIguNBSQ?si=s_sVvMLXT7isD80wQXIIHQ

Produksjon 7: ”Bare Afterski” (feat lazz), DJ NorgeJodel (2019). *Sony Music Entertainment AS*

https://open.spotify.com/track/65OPUc9SqbYfcRqEnCFmJW?si=Zt47-l_vQneYkaIAPI3TAA

Produksjon 8: ”Sinnsyk”, Robin og Bugge (2019). *All in/GG music, distributed by Sony Music Norway AS*

https://open.spotify.com/album/33P15ZCx0h7TiK9YD5Jytt?si=gvp1KwTzTviupQs-_Cul9w

8. Refererte låter

”7 Years” Lukas Graham

<https://open.spotify.com/track/7LMtp4HBhWLQ2P2POPn6li?si=bfuhpxiRKGL7XV0eBiiEQ>

”It Was A very Good Year, Frank Sinatra

<https://open.spotify.com/track/2ID3rNM3hFBjqrLcV0Wr0y?si=pLlaxo50SVWI-2TLRGJt5A>

”The Way it is, Bruce Hornsby,

<https://open.spotify.com/track/6V50MyHPGhEmwYu0Wdyf0t?si=6hzTZaDiRUCujX-sFi2utg>

”Save Tonight, Eagle Eye Cherry

https://open.spotify.com/track/7v02Sn9vYRQ6pc1lqhmkWY?si=K_BQ_fU3QvG8_vIA39v5uA

”Higher Love, Steve Windwood

https://open.spotify.com/track/17Ng10tIgnYmAitl0SgT3R?si=3wXedfjXTEK7_dn2OE0peQ

Dreamlover, Maria Carey

<https://open.spotify.com/track/6HcQZfMrw3KwGyZrKw1Pjy?si=R4hgZ8y3Ru-NwzJfMTNkGQ>

I Get a Kick Out Of you

https://open.spotify.com/track/3mKdw0sII6wmb1FBvwn2?si=ZReN14g_T_uM4gPIfzFVlg

I Left My Heart in San Fransisco

<https://open.spotify.com/track/1bYItjcPRtxZs6Ir71O5RB?si=T0Vhp-4NRTeE43P8ZWs7Mw>

Shadow of the day, Linkin Park

<https://open.spotify.com/track/0OYcEfskah1egYHjYRvbg1?si=MJWmrj4yQpSGZ2vEVVMfFA>

Satisfaction, Rolling stones

<https://open.spotify.com/track/2PzU4IB8Dr6mxV3lHuaG34?si=xtbMhlyWTOSUS5ssg-PSiw>

Fix You, Coldplay

<https://open.spotify.com/track/7LVHVU3tWfcxj5aiPFEW4Q?si=yjlvo9yPScOvKRuKwSveSQ>

Stole The Show, Kygo

<https://open.spotify.com/track/5masKPHeAOVNngxLebIcK7?si=6rUsBmmmQVaOTv2FMEhnWw>

The Middle, Zedd,

<https://open.spotify.com/track/09IStsImFySgyp0pIQdqAc?si=2eXFMu1dSCCf2XDq1fAr-Q>

Faded, Alan Walker, https://open.spotify.com/track/698ItKASDavgwZ3WjaWjtz?si=7ed9o-f-TV6lljd_SFiOkQ

Roses, Chainsmokers

<https://open.spotify.com/track/3vv9phIu6Y1vX3jcqaGz5Z?si=o8oTDHcOS6aZqmHwEt7Jwg>

Take On Me, Aha,

<https://open.spotify.com/track/2WfaOiMkCvy7F5fcp2zZ8L?si=m5I8MYlpT5C13pgjH5pCBw>

Only Girl (in the world), Rihanna

https://open.spotify.com/track/0AH6WMe3OIAIUb5miXt2FQ?si=gpwss_5ER8uHDCBlpGvIwQ

He-man 2015, ZL project

<https://open.spotify.com/track/6PbtrTIy6DyfQCsNT2RfDx?si=T8luS7pRQz2otH2dFdc6tA>

Sjeiken 2015, Tix,

https://open.spotify.com/track/6RqfD0pbD769SEd3NVBZlo?si=rB4wAeF_Q-O5Obv8gdxe7Q

Lean On, Major Lazer

<https://open.spotify.com/track/2YWjW3wwQIBLNhxWKBQd16?si=XvOrjglzSyuEbZuB6YZDbQ>

I took a pill in Ibiza, Seeb remix

https://open.spotify.com/track/0vbtURX4qv1l7besfwmnD8?si=IVG7mjo2QGGwED_7kfF0yg

Something just like this, Chainsmokers

<https://open.spotify.com/track/6RUKPb4LETWmmr3iAEQktW?si=OKBzVAziQAaD2jS6rgyGNw>

Fedrelandet, Robin og Bugge,

<https://open.spotify.com/track/02Le8nLvl4XvnjYiIdv7mj?si=5PQvektUQkSTbL6ZFBmqOQ>

I will Wait, Mumford & Sons

<https://open.spotify.com/track/1PuLHwFZoh5qYK89I5YBdZ?si=BI9U4ndxQUOHBNNfZkCoQA>

Shake it off, Taylor Swift,

https://open.spotify.com/track/0cqRj7pUJDkTCEsJkx8snD?si=ST6NS6nXS3GcNMFzJ-8_7A

Bonge Drum, Robin og Bugge

https://open.spotify.com/track/306udTS0BvytMuBDnJ79OS?si=-p6-e2f6RrWuQchcVLW_VA

Elak Elak, Robin og Bugge https://open.spotify.com/track/4CPjO40aE2dkRjzKGnxW2E?si=-2UedEK5QNCJ_OU8CLmEfQ

Best når jeg er full, Robin og Bugge

<https://open.spotify.com/track/4aYfAxfAt3YVZrWt6ipVr4?si=hiqzkxsESSadtnXbBzlLbw>

Overlegen, Robin og Bugge

<https://open.spotify.com/track/4yKCrtugW3Da8mnHeSXVBI?si=4DWmSya4Qs-3do97dDEVvQ>

Blue, Eiffel

<https://open.spotify.com/track/2yAVzRiEQooPEJ9SYx11L3?si=28x70wTkQQmayAG-UbOD8w>

Sommerkroppen Mads Hansen

<https://open.spotify.com/track/6HqobDaKcIiv7iRierChsK?si=6R3DsrJuQ66w39iibdIDVQ>

Erik Follestad, Linnie Meister, Juletragedien

<https://open.spotify.com/track/4hS14RwcNzMrO9QZ76mVII?si=es7tUCL9SzqdZPCEIEnWIQ>

Raske Brilller, Nicolay Ramm

https://open.spotify.com/track/5lwU311GwiiWBhcXrdy1R4?si=vchUk8xlQ5KpzW_rDCNbLQ

Jovial, Freddy Kalas

<https://open.spotify.com/track/5paNYIC0vrVj1EWGVzfJzb?si=sBJGcZ0mQ2GCqaCQjxjVzw>

Engel, Admiral P

https://open.spotify.com/track/6QVX8WQQ80iFnHQ23kHxJm?si=WA4aOclGTSS_zkI1MprPfA

Kallenavn, Admiral P

<https://open.spotify.com/track/568Ykjzese1nhuq2KmX1ux?si=IkQj8T3JR02fzigrlwup9g>

Vedlegg

Vedlagt ligger:

- Produksjon 1, Storby, Sturla.mp3
 - Produksjon 2, Saganatt, Robin og Bugge, Gaute Ormåsen.mp3
 - Produksjon 3, Vente, Yung Smul.mp3
 - Produksjon 4, Jeg hater mine venner, Robin og Bugge.mp3
 - Produksjon 5, Pistol Skei og PT.wav
 - Produksjon 6, Store Barn Sturla tidlig versjon.mp3
 - Produksjon 6, Store Barn, Sturla, Endelig versjon.mp3
 - Produksjon 7, Bare Afterski, (feat Lazz), DJ JodelNorge.wav
 - Produksjon 8, Sinnsyk, Robin og Bugge.wav
- "SINNSYK Vokal harmonier på kor".mp3

