

Are Kjeldsberg Skauby

En Erkeetrøndersk Rapskive

Utforskning av musikalsk arv og miljø

Bacheloroppgave i Musikkteknologi

Veileder: Daniel Buner Formo

Mai 2021

Are Kjeldsberg Skauby

En Erkeotrøndersk Rapskive

Utforskning av musikalsk arv og miljø

Bacheloroppgave i Musikkteknologi
Veileder: Daniel Buner Formo
Mai 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden

Musikkteknologi i møte med publikum

Are Kjeldsberg Skauby

«En Erkeetrøndersk Rapskive» – Utforskning av Musikalsk
Arv og Miljø

Sammendrag

I dette prosjektet har jeg skrevet og produsert en rapskive som forsøker å svare på om man kan høre lyden av et sted. Med rapskive menes et utvalg låter i hiphop-sjangeren. Jeg har lagt vekt på å finne og gjenbruke lydmateriale fra musikkinnspillinger med tilknytning til mitt hjemsted i Trøndelag / Midt-Norge. Lyd-materialet som har vært mine kilder er tidligere innspilte verker og opptak av lokale lyd miljø. I tillegg til dette har jeg fått med eksterne musikere til å sette sitt preg på uttrykket. Gjennom reflektering rundt hvordan en sjanger og et sted kan høres ut, har jeg forsøkt å gjenskape min egen oppfatning av sample-basert hiphop, identitet og sted. Sampling-begrepet i kontekst av hiphop vil si å hente ut et lydklipp fra et eksisterende stykke for så å manipulere det til gjenbruk i nye komposisjoner. Nettopp denne manipuleringen er mitt eget grunnlag og hoved-instrument for utforskningen av min musikalske arv i geografisk begrensning.

Abstract

In this project I have written and produced a rap album that tries to answer whether you can hear the sound of a place. Rap album meaning a selection of songs within the hiphop-genre. I have emphasized finding and reusing sound material from music recordings connected to my homeplace in Trøndelag / Midt-Norge. The sources of my sound material are previously recorded pieces and recordings of local sound environments. In addition to this I have brought in external musicians to leave their own mark on the expression. Through reflections around how a genre or place can sound, I have tried to recreate my own experience of sample-based hiphop, identity and place. The sampling term in the context of hiphop means extracting a sound clip from an existing piece to manipulate it for its reuse in new compositions. Exactly this manipulation is my own basis and main instrument of exploring my musical heritage in a limited geographical sense.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning — s. 1
 - 1.1 Om prosjektet, bakgrunn og inspirasjon — s. 1
 - 1.2 Spørsmål — s. 2
 - 1.3 Rapportens formål — s. 2
2. Teori — s. 2
 - 2.1 Sampling som tradisjon — s. 2
 - 2.2 Sampling som metode — s. 4
 - 2.3 Musikalsk gjenbruk og identitet — s. 5
 - 2.4 Hiphop og sted — s. 6
3. Metode — s. 7
 - 3.1 Forberedelser — s. 7
 - 3.2 Gjennomgang av lydmateriale — s. 8
 - 3.3 Sample-manipulering til komponering — s. 9
 - 3.4 Feltopptak av lokale lydmiljø — s. 10
 - 3.5 Opptak av eksterne musikere — s. 11
 - 3.6 Implementering av ulike stemmer — s. 12
 - 3.7 Tekstskrivning og rapping — s. 12
4. Resultat — s. 13
5. Refleksjon — s. 14
 - 5.1 Erfaringer fra utforskningen av den lokale musikken — s. 14
 - 5.2 Lydmaterialets forming av uttrykket — s. 15
 - 5.3 Feltopptakenes utfordringer — s. 16
 - 5.4 Eksterne musikeres påvirkning — s. 16
 - 5.5 Lokale stemmer — s. 17
6. Konklusjon — s. 18
7. Referanseliste — s. 19
8. Vedlegg — s. 20
 - 8.1 Rapskive – musikken til prosjektet — s. 20
 - 8.2 Teknisk gjennomgang – spesifikasjoner til hver av låtene — s. 20
 - 8.3 Tekster – sangtekster til hver av låtene — s. 20

1. Innledning

1.1 Om prosjektet, bakgrunn og inspirasjon

Prosjektet tar utgangspunkt i sampling som mitt hoved-instrument, med de metoder, teknikker og praksiser det fører med seg. Idéen bak prosjektet bruker sampling-begrepet og dets funksjoner som en slags ideologisk pekepinn. Prosjektet tar utgangspunkt i musikken som kommer fra det samme stedet som jeg kommer fra, nærmere sagt Malvik i Trøndelag. Selv om begrensningen ikke stopper ved kommunegrensene, vil prosjektet hovedsakelig støtte seg på midtnorsk musikk. Det musikalske miljøet som impliseres i tittelen vil si mine personlige musikalske preferanser og praksis, altså hvordan jeg lager, skriver og framfører musikk. Med dette prosjektet har jeg da utforsket arv og miljø gjennom produksjonen av en rapskive som består av 11 spor.

To store inspirasjoner og eksempler på lignende praksis er unike representasjoner av prosjektets metoder. Disse er i form av YouTube-serien til Mass Appeal, «Rhythm Roulette» og albumet *SHANGO*. Førstnevnte er et godt eksempel på hiphop-sjangerens sampling-praksis, hvor kjente produsenter inviteres til å finne plater å sample, altså skape ny musikk ut fra. Dette eksemplet viser ikke bare selve praksisen, men mer spesifikt idéen om å begrense sitt sample-materiale til en satt kilde. I videoserien får produsentene bind for øynene før de får plukke ut sitt vilkårlige kildemateriale fra en platebutikk. Her ser man et eksempel på hiphop-produksjon med en begrensning av kilder fra hvor de henter sitt lydmateriale, lik dette prosjektets geografiske begrensning. (Mass Appeal, 2015) Det andre eksempelet viser til sampling som en gjenfortelling av en felles geografisk kulturarv i vid forstand. Hiphop-produsenten Kai Asa Savon Wright, alias Sango, hadde med sitt 2020-prosjekt *SHANGO* som mål å sample musikk fra 20 afrikanske land, for å se om det finnes, så vel som skapes, noe felles i arven eller produktet. (Sango, 2020) Produsenten selv har omtalt skiva si som «antropologi gjennom musikk». (Reid, 2020) Dette er ideologisk nærliggende dette prosjektets utforskning av en felles musikalsk identitet basert på geografi. Eksempler som disse gir en viss oversikt over idégrunnlaget fra to prosjekter som ligner på dette på hver sine måter, men ikke er helt like i sin utførelse.

1.2 Spørsmål

Gjennom dette prosjektet har jeg forsøkt å svare på disse spørsmålene:

- Hvordan kan et sted høres ut?
- Kan man finne og eventuelt resirkulere en samlet musikalsk identitet over et gitt område?
- Hvordan påvirkes produksjonen av en geografisk begrensning av samples?
- Vil en geografisk musikalsk identitet ivaretas og tydeliggjøres i produktet?

1.3 Rapportens formål

Denne rapporten tar for seg en gjennomgang av teorien bak sampling som tradisjon og metode i hiphop, og forsøker å supplere med teoretiske syn på noen av de større spørsmålene prosjektet stiller samtidig som den vil prøve å forbinde disse spørsmålene sammen med sjangeren og utførelsen av prosjektet. Metoden gjennomgås så i tilnærmet kronologisk rekkefølge, før resultatet legges fram som en gjennomgang av låtene. Resultatet er også lagt ved som nummererte låter, en teknisk gjennomgang av spesifikasjonene til hver låt, og alle tekstene lagt sammen. Påfølgende er refleksjonen i forbindelse med teorien som forsøker å svare på spørsmålene stilt over.

2. Teori

2.1 Sampling som tradisjon

Helt siden hiphop som kultur og musikk sjanger ble skapt av festglade ungdommer i den sosioøkonomisk dårlig stilte bydelen Bronx i New York, USA har hiphopkulturens musikalske aspekter vært todelt. Denne todelingen er basert på de to rollene som henholdsvis DJ (Disc Jockey) og MC (Master of Ceremony). Førstnevnte sto for kontinuerlig avspilling av musikk på fester, og sistnevnte adresserte publikum og sto for annonseringer, introduiseringer og generell organisering av disse samme festene. Disse to sentrale rollene har begge utviklet seg i stor grad siden sin skapelse, og er minst like essensielle for sjangeren nå som da.

Skal man se på dagens produksjon av hiphop-musikk, må vi se litt nærmere på DJ-ens historie og utvikling. I sin bok fra 1995 skriver professor i lingvistikk Russell A. Potter om hiphop og politikken rundt postmodernisme. Han nevner her hvordan det vi nå kjenner som

en typisk hiphop-produsent startet som en fest-DJ sitt arbeid med å ta elementer fra populærmusikken ment for konsumering, for så å manipulere det på forskjellige måter til å bli produksjon, eller komponering, spesifikt for sjangeren hiphop. (Potter, 1995, s. 36) Denne utviklingen av en DJ har blitt dokumentert av mange akademikere i sine studier av hiphop både som musikk og i større kulturelle kontekster. Spesielt i utviklingen av DJ-en som musiker forklares disse teknikkene for manipulering av låter som en utnyttning av en hvilken som helst låt sitt break. Her kommer blant annet et av hiphopen og denne oppgavens sentrale begreper, nemlig looping. I konteksten av en DJ som musiker gikk looping først og fremst ut på å forlenge låtenes break ved å spille to kopier av samme plate samtidig på to platespillere, med en mikser som blandet signalene mellom disse to. Utvidelsen av breaket ble gjort av at en DJ alternerte mellom hvilken av platene som spilte breaket til publikum, samtidig som nåla til den andre plata ble løftet og plassert på starten av breaket med korrekt timing slik at et break ble gjort om til en lengre loop. (Schloss, 2004, s. 31)

Komposisjoner hvor slik looping ble tatt i bruk ble referert til som breakbeats, og er de tidligste eksemplene vi har på en hiphop-beat. Joseph Schloss skriver i det andre kapittelet av boken «Making Beats: The art of sample-based hiphop» hvordan dette fokuset på breakbeats av de tidlige DJ-ene fra Bronx startet en hel rekke sosiale trender som kulminerte i skapelsen av det vi i dag kjenner som hiphop.

Han skriver videre at disse sosiale trendene «... inkluderte utviklingen av en betydelig mengde kunnskap om naturen og plasseringen til breakbeats, en muntlig tradisjon og kultur rundt bevaringen av denne kunnskapen og et verdenssyn som verdsatte den nødvendige innsatsen for å finne breaks og en estetikk som tok alle disse forholdene i betraktning.» (Schloss, 2004, s. 33) Når dette ble etablert som essensielt for skapningen av hiphopsjangeren for mange år siden, satte det utvilsomt sine spor på estetikken i sjangeren, så vel som teknikkene tatt i bruk for å produsere musikk i lignende baner.

Sampling i videre produksjon av hiphop blir beskrevet av Joseph Schloss som en praksis hvor den individuelle produsenten lytter etter og eksperimenterer seg frem til oppdagelser av nye og spennende sammensetninger av ulike elementer i tidligere innspilte verker. Det blir direkte ekstrahert fra og sammenlignet med den tidlige DJ-ens jobb med å finne breakbeats og musikalske elementer på en plate, for gjenbruk gjennom looping for å komponere ny musikk. Denne aktive søken etter og oppdagelsen av nye musikalske kombinasjoner beskrives da som en sampling-basert hiphop-produsents metodikk. (Schloss, 2004, s. 151)

Det er mange faktorer til at denne sampling-tradisjonen ble til en tradisjon for produksjon av det meste av den tidligste hiphopmusikken, men en av de største grunnene til dette kan

sies å være demokratiseringen, altså den mer allmenne tilgjengeligheten, til ulike digitale samplere. En digital sampler er kort fortalt et digitalt instrument med den hensikten å spille av lyder man legger inn i ønskede intervaller og tempo. I sin doktoravhandling fra 2014 ved navn «The Mad Science of Hip-Hop: History, Technology, and Poetics of Hip-Hop's Music, 1975-1991» beskriver musikkprofessor Patrick Rivers denne utviklingen. Han nevner hvordan utviklingen av nye trommemaskiner og samplere, og den subsekvente senkningen av prisen på disse, skapte et paradigme for produksjonsteknikker i hiphop mot slutten av 1980-tallet. (Rivers, 2014, s. 206)

2.2 Sampling som metode

Når hiphop-produsenter gjennom tidene har tatt i bruk sampling, er det spesielt to metoder som tas i bruk oftest. Disse to metodene omtales som looping og chopping. Begge metodene har en forandrende effekt på lyden som behandles, men på ulike måter. Den førstnevnte metoden, som stammer mer direkte fra gjentakelser av breakbeats gjort av en DJ, involverer å gjenta et stykke med lyd fra hvilket som helst kildemateriale. I den tidligere refererte boken til Joseph Schloss, befestes denne metoden til en nyskapende prosess som den originale skaperen av materialet ikke kunne forutsett:

«Looping – å skape en syklus ut av en lineært oppfattet melodi – gir en ny komposisjonslogikk til allerede eksisterende materiale og en-gang-tilfeldige sidestillinger.» (Schloss, 2004, s. 138)

Gjennom looping av en melodi eller annet stykke med lyd endres da de musikalske forholdene og vektleggingen av disse. Den andre metoden nevnt som en av de oftest anvendte står i kontrast med looping i så måte at den var så godt som umulig å gjennomføre på to platespillere av én enkelt DJ. Chopping, eller som jeg har valgt å kalle det «pusling av bruddstykker», er en metode som går ut på å dele opp et strekke med lyd i velutvalgte biter, for så å pusle disse sammen igjen til et nytt strekke etter egen vilje for å skape en ny melodi. Schloss beskriver denne metoden som mer eksperimenterende av natur, da den ikke tar like stort hensyn til de eksisterende musikalske forholdene i en strofe som looping gjør. Det er denne oppsøkende metodikken, som gjennom individuell eksperimentering forsøker å oppdage verdifulle musikalske kombinasjoner, som beskrives som essensielt for en produsent av sample-basert hiphop. (Schloss, 2004, s. 151)

2.3 Musikalsk gjenbruk og identitet

I bruken av sampling som metode for å lage musikk gir man enkelt sagt gammel musikk en ny drakt. Måten en gjør dette på har mye å si for uttrykket, og så lenge mennesker har laget musikk, har vi lånt, resirkulert og gjenbrukt hverandres musikalske konsepter og ideer. Dette plasserer sampling-tradisjonen i en større global kontekst med tanke på hvordan vi skaper musikk. Denne globale konteksten sees på som en svært verdifull for musikk som fenomen, noe musikkprofessor José-Luis Novo understreker i sitt kapittel om musikkens bærekraftige natur i boken «Practicing Sustainability». Et sitat herfra støttes av hans påstand om at bærekraftig utvikling krever ressurssterkhet og disiplin. Novo skriver at resirkulering av musikalsk materiale er et av de beste eksemplene på å praktisere bærekraft, siden det involverer å lage noe nytt fra det gamle med en sunn dose fantasi, innovasjon og disiplin. (Novo, 2012, s. 51) Med musikkens konstante utvikling vil ulike generasjoner kunne ha totalt forskjellige syn på musikk fra ulike tider. Dette gir de yngre generasjonene mulighet til å komme tilbake til eldre musikk gjennom musikalsk resirkulering som åpner for dynamiske, og som Novo drøfter i sin tekst; bærekraftige, nytolkninger av tid og tradisjon.

Musikkens rolle stopper derimot ikke i tid og tradisjon, men tar også konstant plass i våre sosiale og kulturelle verdener. Våre sosiale og kulturelle verdener vil kunne være vår opplevelse av samfunnet rundt oss og relasjonene mellom menneskene vi stadig omgås. Implisitt i denne forståelsen av våre personlige verdener kan det også derfor ligge en sterk følelse av plass eller sted. Martin Stokes skriver i introduksjonen til sin bok fra 1994 ved navn «Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place» om hvordan 'plassene' som skapes gjennom musikk involverer forestillinger om forskjeller og sosiale grenser. (Stokes, 1994, s. 3) Han poengterer musikkens evne til å gi oss markører for sosiale steder, og midlene for å transformere disse. I en utvidet forstand vil dette legge hver vår personlige opplevelse av musikk tett knyttet opp mot vår opplevelse av steder. Han argumenterer videre for at mye av musikkens sosiale mening ligger i de verktøyene gitt til oss av musikken for å gjenkjenne identiteter og steder, samt skillene for å separere dem. Slik bidrar musikkens 'plassering' til en skapelse av identitet. (Stokes, 1994, s. 23)

I denne oppgavens musikalske gjenbruk har metoden, som vi skal se nærmere på senere, vært av en utforskende art, nært knyttet opp mot mitt personlige forhold til musikken og området den kommer fra. Dette står i kontrast med hvordan en musikkforsker kanskje ville valgt å undersøke et slikt tentativt, men likevel geografisk begrenset, tema selv. I søken etter musikk å gjenbruke til dette prosjektet vil jeg derfor velge å låne en definisjon av min metode fra professor i etnisitets- og kjønnsstudier ved University of South California, Jack

Halberstam. I hans bok om kvinnelig maskulinitet fra 1998, nevnes en spesifikk 'skeiv' metode for å finne og produsere data og informasjon som bevisst eller ubevisst har blitt utelatt fra tradisjonelle studier av menneskelig oppførsel. I utvidet kontekst velger jeg denne definisjonen på grunn av dens løsrivning fra standard akademisk praksis tilknyttet arkivundersøkelser. Jack skriver at denne metoden aktivt tar i bruk ulike metoder som kanskje står i strid med hverandre og fraskriver seg en akademisk trang til disiplinær koherens. (Halberstam, 1998, s. 13) I overført betydning til mitt prosjekt vil denne skeive metodikken gi meg ukritisk tilgang til ulike 'arkiv' med musikk som ikke nødvendigvis speiler det akademiske synet på et fastsatt arkiv. Slik metode vil kunne gi mitt prosjekt en bredere tilgang til musikk fra Trøndelag, ved å likestille for eksempel gamle opptak av folkemusikk som er godt dokumentert gjennom ulike musikkstudier gjennom tidene med tidligere populærmusikk fra området som ikke nødvendigvis er dokumentert like godt. Slik vil metoden samtidig som den ikke kritiserer opphav, være det fysiske kopier av musikk eller vilkårlige internett-kilder, invitere inn så mange lokale musikalske uttrykk til prosjektet som mulig.

2.4 Hiphop og sted

I tidligere nevnte bok av Joseph Schloss, diskuteres valg av samples som essensielt for ulike musikalske uttrykk i hiphop-sjangeren. Han beskriver de tidligste hiphop-produsentenes valg av samples som basert på en konsensus i musikkmiljøet om hvilke vinylplater som var kule og ikke, og statusen til de platene. Slik ble sample-valgene en sosial prosess, hvor produsentene introduserte sine ideer om originalitet, kreativitet og smak gjennom valg av samples. Gjennom sine estetiske preferanser både i kildeutvalget og de tekniske metodene skapte de tidligste, så vel som kontemporære, produsentene av sample-basert hiphop en referanseramme som tillot sjangeren å opprettholde en konsekvent karakter på tross av sample-materialets svært varierende grad. Schloss skriver at denne konsekvente karakteren, basert på repetisjon, variasjon og hinting, var en aktiv og spesifikk afrikansk amerikansk måte å ta til seg og bruke musikalsk materiale på. Gjennom sin spesifikke gjenbruk ble produsentenes bevisste eller ubevisste aktivisme synlig i sin tilegnelse og omformulering. (Schloss, 2004, s. 168) Sample-basert hiphop gjennom tidene har da, om vi skal bruke Schloss sin beskrivelse av musikkens karakter, alltid vært en måte for produsentene å skape sin egen identitet gjennom skapningen av musikken. Denne plass-skapende karakteren med sine tilhørende sosiale verdener gjenspeiler poenger fra tidligere diskuterte Stokes sin tekst om skapelsen av identitet gjennom musikk.

Et eksempel på denne skapningen knyttet til identitet og sted kan vi få fra en av de mest innflytelsesrike hiphop-produsentene som noensinne har levd, nemlig J Dilla. Før hans død i 2006, fikk han gitt ut flere kritikerroste album og jobbet med mange av de daværende største rapartistene i USA. I boken om J Dilla sitt magnum opus, albumet *Donuts*, skrevet av musikkjournalisten Jordan Ferguson i bokserien 33 1/3 får vi lese om Dillas valg av samples i sine produksjoner. Dilla hadde etter hvert en enorm platesamling han hentet sine uttrykk fra, men det nevnes tidlig i boken at han startet samlingen sin, som så mange andre hiphop-produsenter, med den musikken foreldrene hans hadde hjemme og den som ble spilt på den lokale radioen. (Ferguson, 2014, s. 13) Ferguson nevner senere i boken hvordan Dillas første studioalbum, *Welcome 2 Detroit*, viser nettopp denne geografisk- og tradisjonsspesifikke innflytelsen. Selv om Dillas debutalbum var banebrytende på mange måter, ser man en overhengende konsekvent karakter som gjør musikken gjenkjennbar innenfor sjangeren på tross av unike og uventede valg av samples som ikke var brukt før. Disse spesielle valgene av samples gjenspeiler samtidig Dillas oppvekst i Detroit, og forfatteren nevner den elektroniske musikken som var typisk for byens radiostasjoner og hvordan den resirkuleres og gis ny drakt og mening på Dillas låter. (Ferguson, 2014, s. 45) Slik ser vi effekten av Dillas sosiale verden, hans bruk av musikken og sjangerens iboende metoder for uttrykk og skapelse av identitet.

3. Metode

Denne delen av rapporten vil gå gjennom metodene tatt i bruk i arbeidsprosessen i prosjektet i tilnærmet kronologisk rekkefølge fra starten til slutten av gjennomførelsen.

3.1 Forberedelser

I forberedelsen til dette prosjektet gikk jeg hovedsakelig gjennom lokale bibliotek og platesjapper for å finne lokal musikk. Gjennom min oppvekst har jeg fra før av tatt med meg mye musikalsk bagasje, men til dette prosjektet ville jeg gå dypere til verks. Det gjorde jeg ved å bruke de to første ukene av prosjektet til å kun grave i gamle plater, og iblant også søke opp lokale trønderske artister på internett i håp om å kjenne igjen noen navn i de mange kassene med vinylplater jeg gikk gjennom. I tillegg til å bla gjennom utallige vinylplater, leste jeg også deler av boken «Jazz ved Nidelven: en musikkhistorisk byvandring», for å få et

større bilde av hvilke artister og aktører som har vært essensiell for å skape et jazzmiljø i Trondheim. (Hansen, 2016) En annen bok jeg leste til forberedelsen av prosjektet var visesamlingen «Trøndervisan» fra 1986 som jeg fant i min egen families bokhylle. (Hordvik et al., 1986) Mellom dette hadde jeg også flere samtaler med mine foreldre, som er fra henholdsvis Trondheim og Malvik, om deres musikalske forhold til området som musikkinteressert ungdom på 80-tallet. I lesingen og samtalene jeg hadde var jeg ikke nødvendigvis bevisst på å sette ut for å finne og høre alt jeg hadde lest eller fått høre, men heller på å forsøke å skape et eget større bilde av både byen Trondheim, men også det større området Trøndelag som musikalsk sted. I denne utforskningen var jeg relativt ukritisk til sjanger eller artist/gruppe for kildemateriale, som gjorde at jeg endte opp med å gå gjennom 31 ulike vinylplater totalt. Gjennom utforskningen ble jeg også bevisst på mange andre navn og mulige kilder jeg ikke fant noe spor av på bibliotekene eller i platesjappene, så jeg gikk også gjennom en god del ekstra materiale på internett. Blant disse ekstra kildene på internett var arkivfilmer av lokale festivaler, NRK-arkivenes mange programmer om musikk fra hele landet, visekataloger og opplastede diskografier av lokale artister. Grunnen til at denne utforskningen kan beskrives teoretisk som en form for skeiv metodikk for akademisk praksis, er nettopp denne nært personlige tilknytningen til stedet og musikken, med den oppsøkende naturen som forsøker å svare for personlige spørsmål og tolkninger av sted uavhengig av musikkildenes opphav.

3.2 Gjennomgang av lydmateriale

I gjennomgangen av lyd materialet jeg hadde funnet forsøkte jeg å lytte med et spesifikt formål. Dette formålet har jeg delvis lært av å gjøre mange egne forsøk tidligere, samt studert andre hiphop-produsenters arbeid og metode i utforskning av mulige samples. Når jeg går gjennom en innspilling, hører jeg enkelt sagt etter et hvilket som helst strekke jeg synes det høres interessant ut å manipulere og gjenbruke. Dette kan være alt fra korte anslag av enkelte instrumenter, lengre strekker av fulle band eller ensembler, eller spennende melodier i enkelte instrumenter i kontekst av mengden det kan befinne seg i. Utforskningen av lyd på internett generelt, men vinylplater spesielt, forutsetter en svært aktiv og retrospektiv lytting, altså å kunne plukke opp enkelte strekker jeg vil bruke, og så notere meg disse så snart jeg hører de for å unngå å bli distraheret av nye inntrykk i musikken som spilles av fortløpende. Kun ut fra personlig preferanse i kildematerialet jeg hadde valgt, ville jeg for det aller meste styre unna strekker av musikk som hadde mye tekst eller for mange elementer på en gang. Dette fordi jeg i konteksten av en hiphop-produksjon vil forsøke å skape plass til

min egen stemme på produksjonen. Når de ønskede bitene med lyd er oppdaget, klipper jeg de ut og lagrer de med et nummer som indikerer hvilken plate de er fra, og navngir de med et passende beskrivende navn for å føre inn i egen oversikt. Denne oversikten muliggjør nøyaktigheten til vedlegg 2, samtidig som det tradisjonelt sett står i kontrast med ideer innenfor hiphop-sjangeren om hemmelighold rundt kildematerialet. For prosjektets del velger jeg selvfølgelig å være så åpen som mulig om kildematerialet, i motsetning til det sjangerens tradisjoner ville tilsagt.

3.3 Sample-manipulering til komponering

Så snart jeg har funnet en betydelig mengde samples jeg har lyst til å bruke, laster jeg de inn i min foretrukne DAW (Digital Audio Workstation), som er Logic Pro X. Her har jeg en «plug-in», eller plugg, ved navn Serato Sample som jeg bruker til å legge opp og manipulere samples slik jeg foretrekker, samt endre tonehøyde og avspillingshastighet.



Figur 1: Skjerm bilde av Serato Sample

Denne figuren viser pluggen Serato Sample som er en emulator, eller etterligning, av en digital sampler med visuell representasjon av lyden. Denne behandler samplet som en lydfil jeg har lastet inn, med tilhørende fargede streker og knapper som bestemmer hvor i lydfilen jeg vil spille av ulike deler fra. Denne pluggen gir meg frihet til å bruke sampling-teknikker som strekker seg lengre enn det å kun manipulere to platespillere, slik metodens opphav ville tilsagt. Samplere som denne anvendes ifølge bedriftens nettside av mange andre store navn i moderne hiphop-produksjon. (Serato, 2021) Som nevnt i teori-delen om sampling som metode, finnes det mange måter å manipulere samples på som er typiske for hiphop-sjangeren.

Det finnes også mange andre metoder for manipulering av lyd, men de jeg har tatt i bruk mest til dette prosjektet er looping, pusling av bruddstykker, og reversering av lyden. Når jeg komponerer med samples forsøker jeg å skape strekker av lyd eller omformulering av melodier som gir mening for lytteren, og bringer noe nytt til musikken. I vedlegg 2, om de tekniske spesifikasjonene til hver låt, er det inkludert hvilken sampling-teknikk jeg tar i bruk per låt. I skapningen av skisser til ferdige produksjoner handler det om å få ned ideer tilknyttet disse teknikkene, for så å kanskje legge på trommer som akkompagnement. I starten av komposisjonsfasen ligger fokuset kun på å realisere ideene først, for så å senere eventuelt komme tilbake til de mest minneverdige skissene.

3.4 Feltopptak av lokale lydmiljø

Et annet aspekt ved oppgaven har vært å forsøke å inkludere egne feltopptak jeg har tatt av mitt nærmiljø. Gjennom aktiv lytting til nærmiljøet og et forsøk på å plukke opp merkverdige lyder fra området. I forbindelse med feltopptak og tilknytning til et geografisk bestemt område, prøver jeg å finne særegne lyder fra byen, samtidig som jeg anerkjenner og blir utfordret av den åpenbare likheten mellom for eksempel trafikkens susing fra Trondheim kontra Oslo, eller bølger som slår inn mot Malvikfjæra kontra en hvilken som helst annen strand i verden. Slike forskjeller og likheter vil uansett bli satt i videre kontekst av musikken de forbindes med på det ferdige produktet.

3.5 Opptak av eksterne musikere

Et av denne oppgavens mange fokus ligger på dualiteten i musikk som er min egen kontra noen andres. Denne ambivalensen forsterkes både av resirkuleringen av eldre musikk til egen bruk, og egne komposisjoner i forhold til eksterne musikeres påvirkning. I en fortolkende kontekst av sample-basert hiphop vil lytteren som regel kunne bli møtt med to lydbilder, et der lyden tydelig gjenkjennes som spilt av et band eller en artist ved sampelets opphav, og et annet der musikken gjenkjennes som produsentens uttrykk og nytolkning av samplet. Slik ambivalens i hva som er originalt og ikke, hva som er 'live' og hva som er spilt inn, blir diskutert i tidligere nevnte drøfting av den sample-baserte hiphopens estetikk og stilvalg av Joseph Schloss. Han nevner her at hiphop er samtidig og supplerende live og ikke-live. (Schloss, 2004, s. 159)

Til dette prosjektet vil en slik tanke om innspilling kontra spilling av musikk komme en lang vei i å forklare broen mellom de to i forbindelse med uttrykket sampling-metoden tilbyr musikken. I vedlegg 2 nevner jeg også hvilke artister som spiller på de ulike låtene til prosjektet, og hva de spiller. Hva de spiller vil da altså være metoden for innspilling vi ble enig om på forhånd av, eller i, studio-sammenhengen. Disse innebærer tre forskjellige utgangspunkt; ren improvisasjon, forhåndsbestemte melodier, eller etterligningen av spesifikke melodier.

Musikerne som hjalp meg med prosjektet og deres tilhørende instrumenter:

- Aksel Rønning, Saksofon
- Elias Fløtre Løstegaard, El-bass (med flere ulike effektpedaler)
- Martin Johannes Sandaker Blom, Fløyte
- Sigbjørn Sæbø, Trompet
- Sondre Sørensen Brønstad, Trommer

I arbeidet sammen med disse artistene hadde jeg for det meste skissene til produksjonene klar før innspilling, slik at de fikk muligheten til å høre gjennom hva de skulle få spille på før de kom til studio. Alle artistene er gode venner av meg, og ble valgt mye på grunn av deres musikalske kompetanse. Bortsett fra trommene ble alle artistene tatt opp i Studio Fjordgata ved musikkteknologi på NTNU. Trommene ble tatt opp på artistens eget øverom hjemme hos artisten selv.

Saksofonen, fløyten, og trompeten tok jeg opp i innspillingsrommet med en stormembrans kondensator-mikrofon foran selve instrumentet omtrent en meter fra lydkilden.

I tillegg til dette hadde jeg en mindre retningsstyrt kondensator-mikrofon i hjørnen av rommet plassert høyt oppe og pekt ned for å inkludere romlyden. El-bassen tok jeg opp direkte fra artistens pedalbrett til lydkort. Trommene ble tatt opp med mikrofonen på telefonen til trommeslageren for å få ønsket lyd kvalitet.

3.6 Implementering av ulike stemmer

I tillegg til samples, feltopptak og innspilte instrumenter, tok jeg i bruk et fjerde element for å forsøke å gjenskape lyden av et sted til prosjektet. I den ovenfornevnte metoden som gikk ut på forberedelser og gjennomgang av lyd materiale kom jeg også over store deler lyd materiale som ikke var musikk per se. En stor del av identitet er tilknyttet språk, og språk på lydinnspillinger er umiddelbart gjenkjennbart, så i tillegg til min egen stemme på prosjektet vil enhver annen stemme som høres automatisk gi lytteren et bilde av språklig identitet til en viss grad. I tillegg til sjanger-tradisjonen med å legge på små avbrekk mellom låter og musikk på hiphop-album er dette et aspekt som raskt knytter lytteren opp mot spesifikke situasjoner og skaper egne bilder som til dels er uavhengig musikken. Til dette prosjektet ble det naturlig for meg å søke etter stemmer jeg kjente godt til som en del av denne skapningen av et sted ispedd nostalgi, humor og andre hint for å forsøke å speile min opplevelse av området.

3.7 Tekstskrivning og rapping

Selv om prosjektets fokus definitivt ligger på produksjonen, samplene og bruken av disse, er det fremdeles en rapskive. En rapskive i denne konteksten vil da være et utvalg låter innenfor hiphop-sjangeren, både med låtskriving med typisk oppbygning lik populærmusikken, låter med preg av formløs 'fristil' typisk for hiphop, og rene instrumentale låter uten rapttekster på. I skrivingen av tekstene til dette albumet kommer inspirasjonen fra mange både lokale og internasjonale rappere, og tekstene mine varierer som oftest mye mellom å være nære personlige skildringer i den ene enden og en ren tekstuell lek med ord i den andre enden. Her har jeg ingen spesifikk metode for låtskriving annet enn at det aller meste av tekstene kommer underveis, og spilles inn og skrives om hverandre.

Til vokalinnspeilingen brukte jeg på grunn av omstendighetene min egen vokalmikrofon, en stormembrans kondensator-mikrofon.

4. Resultat

Dette prosjektet resulterte i en 11 spors lang rapskive, som tok i bruk flere ulike metoder for sampling, tre ulike feltopptak, tre ekstra trønderske stemmer og innspilling av fem ulike instrumenter på flere forskjellige måter. Jeg har enda ikke bestemt et albumnavn for prosjektet. Se vedlegg 1 for låtene i nummerert rekkefølge, vedlegg 2 for tekniske spesifikasjoner per låt og vedlegg 3 for rap-tekstene.

De 11 låtene som utgjør prosjektet, hver med en kort beskrivelse:

- 01 Forkastelig – Lyden av trikken som lukker dørene og kjører av sted starter vår alles kjære Tande P som forteller om noe som ikke burde skje, og orkesteret spiller med. Beaten lander tungt i hoveddelen for å forsøke å fange all mulig oppmerksomhet.
- 02 Brekk nakka – Trommeslageren slår til på skarp trommen og kontrabassen slår hardere tilbake, og låta hentes inn i en todelt loop som presenterer et kort vers i sjangertypisk 'fristil'-format, altså uten refreng eller annen oppbygning. Denne korte starten legger standarden og forventningene for tekstene du får høre videre.
- 03 Blande aldri blod – En ukjent vise får nytt liv i denne tolkningen som er halvt om halvt cover-versjon og rap om hvorfor vi ikke blander blod i underholdningen. Første og tredje vers er mitt eget, mens andre vers og refrengene er direkte lånt fra originalen.
- 04 For tidlig – To korte, mer personlig og reflekterende, vers over en instrumental som prøver å binde sammen trekkspillet og trompeten, mens vispene fører et suggerende driv gjennom.
- 05 My vil ha mer – En typisk jazz-inspirert raplåt, ispedd saksofon som får ta mye plass for å binde sammen loopene i verset og refreng for å skape konstant framdrift i låten. Saksofonisten bytter mellom å spille en forhåndsbestemt melodi og videreføring av improvisasjon på de to refrengene.
- 06 VM i basse – En typisk 'skit' eller lyd-sketsj, klassisk for sjangeren. Med den lokalt kjente reportasjen fra VM i sporten basse, får de tre musikerne på bass, saksofon og trommer lag for lag bestemme store deler av låtens retning og uttrykk. Trommeslager Sondre fikk beskjed fra meg om å legge telefonen sin i midten av øverommet sitt for opptaket, i det han improviserte over låten for å få en ønsket 'dårlig' kvalitet på opptaket, for å matche tech-nostalgien lydklippet fra 80-tallet ellers kan fremkalle.
- 07 Når sant ska sies – Enda en fristil-type av en låt over en lang gjentakelse av den samme loopene. Introen minner om låt 02 i sin omgjøring av tydelig jazz-inspirerte

strekker til en loop, men differensieres fra denne igjen i den frie bruken av innspilt saksofon til dette prosjektet. Lengden til denne låten tillater større fokus på teksten og åpner for lytterens utforskning av feltopptaket som brukes som ekstra perkusjon og tekstur gjennom store deler.

- 08 Tilgi dem ikke – En saktegående, betydelig mørkere låt som er eneste låt som tar i bruk flere kilder til samme produksjon for å sette sammen relativt ny jazz (2002) med en gammel tradisjonell folketone spilt på et bukkhorn. Med både bass og saksofon som ekstra instrumenter forsøker den å skape et helt nytt uttrykk fra de vidt forskjellige kildene til samplene.
- 09 Bare bråk – En alenestående hiphop-beat med stor tyngde og bevisst tittelvalg. I tillegg til beaten og bassens tilstedeværelse står introen med det lokalt kjente opptaket av den sinte mannen i sterk kontrast til forrige låt for å skape dynamikk i helheten.
- 10 Stopp Volden – En enda mer politisk rettet låt om lokal politivold som forsøker å forsterke budskapet som leveres rundt bruken av reversering av allerede aggressiv fiolinspilling for å skape ikke-gjenkjennbare lydbilder. Låten karakteriseres også av en såkalt beat-switch som faller inn og ut av takt for å vekke oppsikt og utfordre lytteren.
- 11 Slukne i sæ sjøl – Avslutningen er et forsøk på å oppsummere både mengden med tekst og de fengende melodiene og rytmene resten av prosjektet har bygget på. Teksten er skrevet som et noe abstrakt men veiledende ønske om å ta vare på det man enda har.

5. Refleksjon

5.1 Erfaringer fra utforskningen av den lokale musikken

I starten av prosjektet satte jeg et ganske ambisiøst mål i å forsøke å finne lyden av et sted, samtidig som prosjektets skapende fokus krevde av meg at jeg måtte bli ferdig utforsket på et punkt for å kunne begynne produksjonen. Dette punktet kom etter et par uker med aktiv leting og lytting som ga meg masse materiale, samtidig som det ga meg et materiale som er farget av to ting. Jeg fant noen klare favoritter, og fraskrev veldig mye materiale som estetisk ubrukelig som et tidlig, men aktivt kunstnerisk valg. Som man kan se på vedlegg 2, så henter resultatet på 11 låter samples fra kun 8 forskjellige album. Dette er ikke nødvendigvis et

dårlig resultat med tanke på sample-utvalg da det kan åpne for et mer samlet og gjenkjennbart uttrykk, men det er vanskelig å kunne si at jeg har funnet lyden av byen basert på kun 8 album. Samtidig skal man ikke avskrive arbeidet lagt ned i utforskningen med tanke på at jeg fikk gjort meg opp mitt eget bilde av hva som var byens musikkbilde. Det at disse albumene ble noen av mine favoritter skal heller ikke nødvendigvis avskrives som mangel på fullstendig representasjon, da prosjektet legger like mye trykk på mitt eget uttrykk, og derfor også egne preferanser, som utforskningen av den musikalske arven.

Jeg fikk kanskje ikke et helhetlig inntrykk av musikken fra Trøndelag, og det kan debatters om det uansett vil være mulig å få, men jeg har uansett fått et inntrykk, en forestilling og en følelse av hva musikken for dette området innebærer. Det i seg selv speiler min sosiale verden og plasseringen av min egne musikalske identitet i denne, slik vi så skapelsen av og koblingen mellom identitet og musikk. I utvidet forstand vil dette igjen kunne være tilstrekkelig utforskning så lenge den likevel kan svare for seg i lys av prosjektets overhengende spørsmål.

5.2 Lydmaterialets forming av uttrykket

Dette prosjektets bruk av sampling som metode setter et overordnet preg på musikken i den sans at en kan kjenne igjen bruken av looping og chopping på så godt som alle låtene, i ulik grad. I utforskningen av musikken som kildemateriale så vel som gjenbruksmateriale har jeg utforsket uttrykket mitt i ulik grad på de forskjellige låtene. For eksempel på låt nummer 3, «Blande aldri blod», lar jeg det fullstendige uttrykket bli sterkt påvirket av låten og låner, så vel som formes av, det originale materialet. På den andre siden igjen, på låt nummer 10, «Stopp Volden», obskures det originale materialet til det ugjenkjennelige, som gjør at mine kunstneriske valg lener seg på en større uavhengighet fra kildematerialet.

Tidlig i utforskningen tenkte jeg heller ikke over sjangeren til de ulike vinylplatene jeg plukket med meg for å høre gjennom, men sett i lys av et fullført prosjekt ser jeg at prosjektet kunne vært strengere i sitt valg av kildemateriale for å gi et spissere, men kanskje mer representativt lydbilde av området. Samtidig, så vil en slik tilspisning av kildemateriale før utforskning farge produktet allerede før det er laget. Derfor vil min utforskning på sin måte svare bedre for et slags tverrsnitt av den lokale musikken jeg tok utgangspunkt i. Siden jeg har forsøkt å likestille utforskningen med egne produksjonspreferanser, svarer etter min mening denne metoden best for en likestilling av påvirkning i utforskningen av min musikalske arv og miljø.

Både metodikken tatt i bruk, og bestemmelser rundt samplenes musikalske verdi og påvirkning av produktet viser seg da å være min egne personlige praksis satt i en lokal kontekst. Både den lokale konteksten til, og teknikkene jeg tar i bruk i, produksjonen kan derfor sies å være nært tilknyttet min subjektive opplevelse av stedet.

5.3 Feltopptakenes utfordringer

Som nevnt i gjennomgangen av metoden har feltopptakene bragt med seg sin egen utfordring med tanke på plassering av lyd. Prosjektet ellers, altså sample-valgene, de innspilte instrumentene, implementering av stemmene, og raptekstene, har sine egne metoder for plassering av lyd i forbindelse med sted. Her kommer feltopptakenes utfordringer bedre fram nettopp fordi feltopptakene jeg fikk tatt opp er relativt nøytrale i sine lydbilder. En skal om mulig, være ekspert på det lokale fuglelivet eller trafikk-statistikken for å klare å kunne skille noe plass-spesifikt ut fra de enkelte feltopptakene. På den andre siden derimot, blir disse utfordringene satt i kontekst av musikken de er del av, slik at lytteren uansett hører de i kontekst av resten av musikken som samtidig gir egne midler for plassering av lyd. Denne forståelsen av oppfatning av feltopptakene i forbindelse med det komplette lydbildet vil derfor heller bidra til den musikalske skapelsen av sted, heller enn å være malplassert. Feltopptak i musikken kan da bidra med å bringe isolert musikk ned til omgivelser vi kjenner bedre og gjenkjenner som nærmere for den daglige lytteropplevelsen vi opplever. Det vil si at opptakene jeg har brukt i prosjektet, av Liantrikken, seilmaster i vinden og forbipasserende trafikk, kan være med på å skape et gjenkjennbart lydbilde.

5.4 Eksterne musikeres påvirkning

Et aspekt som er delvis frakoblet skapelsen av sted for dette prosjektet, er påvirkningen av de eksterne musikerne jeg har hatt til hjelp på prosjektet. Dette valget er basert utelukkende på personlig preferanse forbundet med live hiphop. Jeg har vært på mange rapkonserter oppigjennom livet, og mine absolutte favoritter har vært de med et helt band til stede. Dette inspirerer, så jeg foretrekker å la andre musikere enn meg selv bidra på mitt arbeid på forskjellige måter. Mine kunstneriske valg utvides til å la andre kunstnere ta valg i den samme skapende prosessen. I hiphop som tradisjon, som nevnt i metoden til opptaket av eksterne musikere, ser vi at sjangeren har et ambivalent forhold til spilling kontra innspilling, altså hiphop som både live og ikke-live. En slik ambivalens synes jeg som en utforsker av sjangeren det er spennende å bruke til nye og spennende prosesser for musikkskapning. I denne konteksten åpnes flerdimensjonale perspektiv på låtskrivingen, hvor to ytterpunkt kan

være forskjellen på egen komposisjon og påvirkning av andre musikere. For eksempel så har låt nummer 11, «Slukne i sæ sjøl», ikke hatt noe påvirkning av eksterne musikere, samtidig som låt nummer 6, «VM i basse», hatt mye påvirkning gjennom improvisasjon fra flere eksterne musikere. Resultatet er selvfølgelig forskjellige låter med ulik påvirkning av musikerne, men i forbindelse med samplingens påvirkning kan en se forskjeller i hvor låtenes tyngde eller fokus ligger ulikt.

5.5 Lokale stemmer

I skapelsen av lyden til et sted gir det i norsk kontekst spesielt mening å legge vekt på språket som tas i bruk og oppfattes som særegent for ulike regioner. Det er antagelig lite tvil blant norskspråklige at forskjellene mellom dialekter i Norge utgjør en plassering basert på lyd. I dette prosjektets kontekst gjelder dette både min egen vokal, og de tre stemmene jeg har valgt å hente fra lokalt kjente videoklipp fra internett, og brukt på henholdsvis låt nummer 01, 06, og 09. Alle karakterene jeg har hatt med har sin egen lille sfære av personer som tar referansen, men for alle som ikke er del av den sfæren vil de høres som 'bare trønderske'. Med denne bruken av smale referansegrunnlag, samt i flere linjer i raptekstene, forsøker jeg å hinte til flere dimensjoner av betydning, som er typisk for rap ellers. I forbindelse med de tre stemmene jeg har lagt inn i prosjektet gir disse en språklig dimensjon for å gjenkjenne sted i musikken.

6. Konklusjon

Gjennom en dyp respekt og sterk interesse for det man kan kalle en musikalsk arv, har jeg forsøkt å sette meg inn i samplings muligheter, utfordringer og påvirkning på min gjenbruk av musikalsk materiale og skapelsen av sted. Trøndelag som musikalsk sted har nok sine definitive trekk, og iboende forskjeller som gjør det unikt for regionen, men gjennom denne utforskningen av min musikalske arv og miljø har jeg sett at det er gjennom bruken og bevaringen av musikken vi skaper et lydbilde av et sted. Produktets bruk av ulike elementer prøver å peke på sine mange koblinger med både området og sjangeren, samtidig som det står for seg selv som en utvidelse av mitt musikalske subjektive jeg. I konteksten av den objektive globale, nasjonale og lokale lytter vil prosjektet kunne tolkes i mang en retning, men det er nettopp gjennom denne tolkningen at man skaper seg tanker om skapelsen av sted, og sin egen personlige plassering i dette stedet. Samplene jeg har valgt for dette prosjektet har gjort seg opp sitt eget tverrsnitt av et felles geografisk lydbilde. Om det ikke kan måles på et utvalg, kan det da noensinne måles? Vi skaper våre egne sosiale verdener uavhengig av denne målbarheten, men avhengig av hverandres oppfatninger. Jeg har forsøkt å skape en rapskive som forsøker å ta dette i betraktning.

7. Referanseliste:

- Ferguson, J. (2014). *J Dilla - Donuts*. Bloomsbury.
- Hansen, J. D., & Midtnorsk jazzsenter. (2016). *Jazz ved Nidelven : en musikkhistorisk byvandring* (p. 396). Stiftelsen Midtnorsk jazzsenter.
- Hordvik, G., Åldstedt, F. M., Ledang, O. K., & Olsen, S. L. (1986). *Trøndervisan : trønderviser i utvalg* (p. 197). Adresseavisens forlag.
- Mass Appeal, (2015) *Rhythm Roulette: 9th Wonder* [Video]. YouTube.
<https://youtu.be/Ce8r9RfK1wk>
- Novo, José-Luis. (2012). *Recycling Reinvented: Music and Sustainability*. In *Practicing Sustainability* (pp. 51–53). Springer New York.
https://doi.org/10.1007/978-1-4614-4349-0_10
- Potter, R. A. (1995). *Spectacular vernaculars: hip-hop and the politics of postmodernism* (pp. X, 197). State University of New York Press.
- Reid, B. G. (2020, 13. november). *Sango Samples Sounds From 20 Different African Countries On New Mixtape, 'SHANGO'*. Thissongissick.
<https://thissongissick.com/post/sango-shango/>
- Rivers, Patrick, "The Mad Science of Hip-Hop: History, Technology, and Poetics of Hip-Hop's Music, 1975-1991" (2014). CUNY Academic Works.
https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/467
- Sango. (2020). *SHANGO* [Album]. Wright Music Group
- Schloss, Joseph G, & Chang, Jeff. (2013). *Making beats: the art of sample-based hip-hop*. Wesleyan University Press.

- Serato (2021) Serato Sample. Hentet 19. mai 2021 fra <https://serato.com/sample>
- Stokes, M. (Red.). (1994). Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place. Berg.

8. Liste over vedlegg

- Vedlegg 1: Rapskive – en komprimert mappe med låtene til prosjektet.
- Vedlegg 2: Teknisk gjennomgang – spesifikasjoner til hver av låtene.
- Vedlegg 3: Tekster – sangtekster til hver av låtene.

