

Elise Aas Ersdal

## "The Art of Backing Vocals"

Et dypdykk i støttende vokals tilstedeværelse i populærmusikken

Masteroppgave i Musikkvitenskap

Veileder: John Howland

August 2023



Elise Aas Ersdal

# "The Art of Backing Vocals"

Et dypdykk i støttende vokals tilstedeværelse i populærmusikken

Masteroppgave i Musikkvitenskap  
Veileder: John Howland  
August 2023

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for musikk



Kunnskap for en bedre verden







## **Abstract**

In this thesis, the use of backing vocals and their function in pop music is investigated in more detail. Backing vocals in this thesis means the vocals that do not form the main melodic voice or the main vocal in a song. Hence, the use of the term backing, or supportive, vocal emphasizes to a greater extent the supportive function the vocal voices have in pop music, in addition to how these vocal voices play a role in the arrangement and in the overall picture of the production. This topic of supportive vocals has received little attention in research on popular music. The purpose of the thesis has therefore been a contribution to research on supportive vocals. Furthermore, it has been an aim to contribute insight into what elements supportive vocals can have in pop music and how some of today's artists are using these elements.

Two artists, Ariana Grande and Taylor Swift, and their use of supportive vocals are closely investigated. In the analysis, it has been chosen to focus on one song from each of these artists, but the analysis has been supplemented with input from other songs to support the argument. The analysis of supporting vocals has been investigated from two distinct angles. First, questions regarding the role of the supporting vocals in the overall image of sound in the selected songs are investigated in more detail. Furthermore, an analysis of the actual arrangement, performance and production of the supportive vocals has been carried out. A central source of inspiration for the form of analysis in this thesis has been William Moylan's book "Recording Analysis". The analysis is based on Moylan's three-step process. In addition, other theories within the analysis of classical music and jazz music have been incorporated.

In the thesis, a set of categories has been drawn up to better explain how the supportive vocals function in relation to the main vocals, in addition to how vocal voices can work together as a holistic instrument. The selected categories are supportive vocals as accompaniment, rhythmic supportive vocals, supportive vocals as secondary melody and synchronous supportive vocals.

## Sammendrag

I denne oppgaven er det sett nærmere på bruk av støttende vokal og dens funksjon i sjangeren popmusikk. Med støttende vokal er det her ment den vokalen som ikke utgjør hovedstemmen eller hovedvokalen i en sang. Bruk av dette begrepet innebærer dermed at en i større grad vektlegger den støttende (supportive) funksjonen vokalstemmene har i popmusikken, og hvordan vokalstemmene spiller en rolle i arrangementet og i produksjonens helhetlige bilde. Dette tema har vært lite belyst i forskningen på populær-musikken. Formålet med oppgaven har derfor vært å bidra med å finne løsninger på hvordan en kan forske på støttende vokal. Videre har det vært et formål å bidra med innsikt i hvilke elementer støttende vokal kan ha i popmusikken og hvordan noen av nåtidens artister bruker disse elementene.

Det er spesielt sett nærmere på to artister, Ariana Grande og Taylor Swift, og deres bruk av støttende vokal. I analysedelen er det valgt å fokusere mest på én sang fra hver av artistene, men dette er supplert med andre sanger for å underbygge argumentasjonen. Det er sett nærmere på støttende vokal sett fra to forskjellige analysevinkler. Først og fremst er det sett nærmere på spørsmål omkring hvilken rolle den støttende vokalen har i det mer overordnede lydbildet i de utvalgte sangene. Videre er det utført en analyse av selve arrangementet, utøvelsen og produksjonen av den støttende vokalen. En sentral kilde til inspirasjon av analyseform i denne oppgaven har vært William Moylan sin bok *Recording Analysis*. I analysen er det tatt utgangspunkt i Moylan sin tre-steps analyseprosess. Det er også sett til teorier innenfor analyser av klassisk musikk og jazzmusikk.

Det er i oppgaven utarbeidet ett sett med kategorier for bedre kunne forklare hvordan bakgrunnsvokalen fungerer i forhold til hovedvokalen og hvordan vokalstemmer kan fungere sammen som et helhetlig instrument. De valgte kategoriene er: Støttende vokal som akkompagnement, rytmisk støttende vokal, støttende vokal som sekundærmelodi og synkron støttende vokal.

## Forord

Under bachelor-utdanningen min satt jeg en dag i en forelesning som handlet om «hvordan lage en hit». Det ble der forklart mange forskjellige kompositoriske teknikker og produksjonsteknikker om hvordan en hit er bygget opp. Her ble det forklart at det bør være et «hook», melodien skal være «catchy», men bare i en bisetning ble det nevnt at et element som «alle» hiter har er *bakgrunnsvokal*. Ikke bare var det interessant å høre at bakgrunnsvokal er så mye brukt i popmusikken, men også hvor lite fokus det var på dette tema. Jeg ønsket derfor å utforske betydningen av bakgrunnsvokal mer, og skrev derfor bacheloroppgaven min nettopp om dette temaet. Bakgrunnsvokal og vokalharmoniseringer har gjennom hele min utdanning vært det som jeg i stor grad har interessert meg for. Dette undervurderte instrumentet er med på å løfte sanger og gi en ny dimensjon til et musikkstykke. Jeg har sunget i kor så lenge jeg kan huske, og jeg har fra tidlig alder prøvd å synge andrestemmer til sanger. Nå har jeg selv arrangert mye for a capella-kor og slik fått en enda bredere kunnskap om hvordan enkeltstemmen og stemmer sammen kan gi så mange spennende og forskjellige muligheter.

Det er med bakgrunn i dette at jeg synes det er noe merkelig at dette temaet er så lite berørt i musikkvitenskapen, og at denne kunstformen er forsket så lite på. Dette erfarte jeg da jeg lette etter forskning på dette tema. Med utgangspunkt i dette så tenker jeg at det er viktig og på tide å se nærmere på hvordan dette instrumentet fungerer i samspill med seg selv og med musikken. Derfor er det interessant å belyse videre hvordan vokalharmoniseringer blir brukt og hvilken betydning spesielt den støttende vokalen har i popsanger.

Jeg ønsker da å rette en takk til de som har støttet meg i arbeidet til denne masteroppgaven.

Først og fremst ønsker jeg å takke min veileder, John Howland, for gode faglige innspill, gode samtaler og kanskje spesielt; tålmodighet. Din hjelp gjennom prosessen har vært helt uvurderlig.

Takk til mamma og pappa som har vært en utrolig stor støtte i arbeidsprosessen. Dere har alltid vært tilgjengelige, og har gitt meg oppmuntring nå det har trengtes. Og takk for god korrekturlesing.

Takk til Ingunn og vennene mine i Knauskoret som alltid har vært tilgjengelige for å prate med meg og støtte meg i tidene som var vanskelig.

Og til slutt vil jeg takke Edvard som aldri har tvilt på at jeg skulle klare å levere. Du har gitt meg selvtillit og motivasjon når det var vanskelig å jobbe videre.

Trondheim, august 2023.

Elise Aas Ersdal

## Figurer

- Figur 1: Eksempel på forskjellige typer stemmeføring. Side 30.
- Figur 2: Eksempel på tett leie i 3-stemt sats. Side 32.
- Figur 3: Eksempel på ulike typer voicinger (lukket, drop 2 og drop 3). Side 34.
- Figur 4: Eksempel på bruk av A- og B posisjoner i 4-stemt sats. Side 35.
- Figur 5: Illustrasjon av lydbildet. Side 40.
- Figur 6: Enklere illustrasjon av lydbildet. Side 41.
- Figur 7: Illustrasjon av kategorier av støttende vokal. Side 48.
- Figur 8: Transkribering av «bad guy». Side 49.
- Figur 9: Transkribering av «Happy». Side 56.
- Figur 10: Transkribering av «Somebody That I Used To Know». Side 58.
- Figur 11: Eksempel på bruk av støttende vokal som akkompagnement typen Pedal. Side 59.
- Figur 12: Transkribering av «Rolling in the Deep». Side 60.
- Figur 13: Illustrasjon av oppbygging av «Anti-hero». Side 62.
- Figur 14: Illustrasjon av oppbygging av «Anti-hero» med kategoriene for støttende vokal. Side 63.
- Figur 15: Illustrasjon av oppbygging av «No Tears Left to Cry». Side 64.
- Figur 16: Illustrasjon av oppbygging av «No Tears Left to Cry». med kategoriene for støttende vokal. Side 67.
- Figur 17: Illustrasjon av kategorier av støttende vokal. Side 68.
- Figur 18: Transkribering av utdrag fra andre vers i «No Tears Left to Cry». Side 73.
- Figur 19: Transkripsjon av pedal-stemmen i «No Tears Left to Cry». Side 74.
- Figur 20: Transkribering av utdrag fra andre vers fra «No Tears Left to Cry». Side 74.
- Figur 21: Transkribering med noteeksempel fra «No Tears Left to Cry». Side 75.
- Figur 22: Transkribering med noteeksempel fra «No Tears Left to Cry». Side 75.
- Figur 23: Transkribering med noteeksempel fra «Anti Hero». Side 76.
- Figur 24: Transkribering med noteeksempel fra «Anti Hero». Side 77.
- Figur 25: Transkribering med noteeksempel fra «Anti Hero». Side 77.
- Figur 26: Transkribering med noteeksempel fra «Anti Hero». Side 78.
- Figur 27: Moylan sin tabell for ikke-lingvistiske vokaliseringer og kroppsgenererte lyder. Side 84.

Figur 28: Illustrasjon på inndeling av typer støttende vokal. Side 90.

Figur 29: Illustrasjon på typer støttende vokal med underkategorier. Side 93.

# Innholdsfortegnelse

<b>ABSTRACT</b> .....	<b>I</b>
<b>SAMMENDRAG</b> .....	<b>II</b>
<b>FORORD</b> .....	<b>III</b>
<b>FIGURER</b> .....	<b>V</b>
<b>INNLEDNING</b> .....	<b>1</b>
BAKGRUNN .....	1
PROBLEMSTILLING.....	2
AVGRENSNING .....	4
TEORETISKE PERSPEKTIVER .....	4
<i>Nærmere om den valgte sjangeren</i> .....	4
<i>Perspektiver på analyse av popmusikk</i> .....	6
<i>Analyse av en innspilt sang</i> .....	7
<i>Lytteren og lytting</i> .....	11
<i>Melodistemme og støttende vokal</i> .....	13
METODE.....	16
OM MUSIKKEKSEMPLENE.....	20
OM NOTEKSEMPLENE.....	23
DISPOSISJON .....	24
<b>KAPITTEL 1: TEORI OM STØTTENDE VOKAL (BACKING VOCALS)</b> .....	<b>25</b>
ANALYSE AV ARRANGEMENT OG TEKSTURER.....	25
ARRANGERINGSSTEKNIKKER .....	27
UTØVELSE.....	37
PRODUKSJON .....	39
AVSLUTTENDE BETRAKTNINGER OM TEORI .....	45
<b>KAPITTEL 2: OBSERVASJON</b> .....	<b>46</b>
INNLEDNING.....	46
KATEGORIER AV STØTTENDE VOKAL (BACKING VOCALS) .....	46
<i>Generelt</i> .....	46
<i>Synkron støttende vokal</i> .....	48
<i>Støttende vokal som sekundærmelodi</i> .....	50
<i>Rytmask støttende vokal</i> .....	53
<i>Støttende vokal som akkompagnement</i> .....	56
TAYLOR SWIFT – «ANTI-HERO».....	61
ARIANA GRANDE – «NO TEARS LEFT TO CRY».....	63
<b>KAPITTEL 3: EVALUERING</b> .....	<b>68</b>
EVALUERING AV KATEGORIER AV STØTTENDE VOKAL .....	68
ARRANGEMENT- OG TRANSKRIPSJONSANALYSE .....	72
UTØVELSE.....	78
PRODUKSJON .....	86
DISKUSJON.....	89
<b>OPPSUMMERING OG KONKLUSJON</b> .....	<b>101</b>
<b>LITTERATURLISTE</b> .....	<b>104</b>
<b>DISKOGRAFI</b> .....	<b>108</b>





# Innledning

## Bakgrunn

Vokalharmonier har vært et element i musikken i århundrer og i det siste århundre har denne også fulgt utviklingen i pop-sjangeren. I en studie fra The University of Southern California, gjorde to studenter en undersøkelse av hvilke instrumenter som i størst grad ble brukt i sanger som er på topplistene. Deres funn var at de to instrumentene som i størst grad ble brukt i de fleste sangene på topplistene var synthesizer og bakgrunnsvokal.<sup>1</sup> Bakgrunnsvokal er slik sett et instrument som «alle» hiter har.

Nick Barraclough diskuterer i sin radiodokumentar på BBC «R.E.S.P.E.C.T. - the art of backing vocals» hvor vanskelig det kan være å synge bakgrunnsvokal.<sup>2</sup> Han bruker tittelsangen til Aretha Franklin som et eksempel, hvor bakgrunnsvokalistene synger «sock it to me» åtte ganger etter hverandre på kun ett pust. Barraclough nevner også hvordan bakgrunnsvokal kan erstatte instrumenter. Eksempler på dette er a cappella-grupper og bruk i den populære 50-tallssjangeren Doo-Wop.<sup>3</sup>

At bakgrunnsvokal kan være komplisert å synge og ikke minst komplisert å komponere er også min egen erfaring. Samtidig er dette et undervurdert instrument som er med på å løfte sanger og gi en ny dimensjon til et musikkstykke. I egen bacheloroppgave ble det gjort et dypdykk i bakgrunnsvokalens tilstedeværelse i populærmusikken. I oppgaven vises det til hvordan bakgrunnsvokalen på den ene siden er med på å støtte hovedmelodien, men på den andre siden så kan bakgrunnsvokalen også komplimentere med egne vokalharmonier. Bakgrunnsvokalen er et element for både lydbilde og budskapet i sangen, og kan bidra til å fylle ut lydbilde og skape dynamikk for oppbygningen av en sang.

Temaet er lite berørt i musikkvitenskapen, og bakgrunnsvokal som kunstform er forsket lite på. Dette til tross for hvor utbredt bruk av bakgrunnsvokal er i populærmusikken, slik som blant

---

<sup>1</sup> Nunes og Ordanini, «I like it the way it sounds: The instrumentation on a pop song's place in the charts. »

<sup>2</sup> Barraclough, «R.E.S.P.E.C.T. - the art of backing vocals»

<sup>3</sup> Barraclough, «R.E.S.P.E.C.T. - the art of backing vocals»

annet Nunes og Ordanini har vist i sin studie. Det er derfor interessant å belyse videre hvordan vokalharmoniseringer blir brukt i sanger i de fleste sjangre med vokal, og kanskje spesielt i nettopp populærmusikken.

## Problemstilling

Denne oppgaven vil derfor se nærmere på den vokalen i popsjangeren som ikke er hovedstemmen. Det en da finner ut er at *vokalharmonier* og *bakgrunnsvokal* begge er begreper som ikke er helt korrekt å bruke. Ingen av disse begrepene dekker egentlig all vokal i en sang som ikke er hovedstemmen. *Vokalharmonier* tilsier at det må være flere stemmer i en harmoni, og *bakgrunnsvokal* tilsier at vokalen er i bakgrunnen. Dette er ikke tilfelle for alle typer vokal som ikke er hovedstemmen, og disse to begrepene er dermed ikke dekkende den typen vokal som benyttes i sanger som denne oppgaven vil se på. I denne oppgaven er det derfor i stedet valgt å bruke begrepet *støttende vokal* som et paraplybegrep for all vokal i en sang som ikke er hovedmelodien. Begrepet *støttende vokal* er tatt fra det engelske begrepet «Backing vocals». Bruk av dette begrepet innebærer dermed at en i større grad vektlegger den støttende (supportive) funksjonen vokalstemmene har i popmusikken, og hvordan vokalstemmene spiller en rolle i arrangementet og i produksjonens helhetlige bilde. Cambridge Dictionary definerer en *backing singer* slik: «a singer who sings behind or with a main singer, performer, or band».<sup>4</sup> Begrepet *støttende vokal* vil dermed være det mest optimale begrepet å bruke for denne oppgaven.

Oppgaven ser nærmere på støttende vokal sett fra to forskjellige analysevinkler. Først og fremst vil oppgaven se nærmere på spørsmål angående hvilken rolle den støttende vokalen har i det mer overordnede lydbildet i de utvalgte sangene. Videre vil det i oppgaven bli utført en analyse av selve arrangementet, utøvelsen og produksjonen av den støttende vokalen.

For å svare på spørsmål rundt dette vil oppgaven spesielt se nærmere på to artister og deres bruk av støttende vokal i deres sanger fra de siste årene. De to artistene oppgaven tar for seg er Taylor Swift og Ariana Grande. Beslutningen om å fokusere på disse to artistene er et resultat av et behov for å avgrense oppgavens omfang, og dermed kunne gå dypere inn i materialet. Dette er

---

<sup>4</sup> Cambridge Dictionary, s.v., «Backing singer», lest 15.04.2023.  
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/backing-singer>

også to artister som har vært svært populære de siste årene ut fra streaming, billboard-liste og konsertbillettsalg.

Formålet med oppgaven er å bidra med innsikt i hvilke elementer støttende vokal kan ha i popmusikken og hvordan nåtidens artister bruker disse elementene. Oppgaven vil også se nærmere på hvordan nåtidens artister bygger på tidligere tradisjoner for arrangement, framføring og produksjon av støttende vokal i pop-musikk.

En sentral kilde til inspirasjon av analyseform i denne oppgaven er William Moylan sin bok *Recording Analysis* (2020). Denne boka tar for seg hvordan en skal analysere en innspilt sang og hvordan det å analysere pop-musikk krever at en analyserer i lyset av at det er produsert for å lyttes på som en innspilling. Slike nyere former for musikkanalyse skiller seg fra tidligere tradisjonell analyse som er mer fokusert på form og stilanalyse, og som dermed kan påstås å ha et «strengere» analysesystem. Det vil også bli hentet inspirasjon fra andre bøker og avhandlinger som bruker en lignende form for analyse. Oppgaven henter stor inspirasjon og bygger videre på min egen bacheloroppgave ved UiO i 2020, som hadde tilsvarende tema som i denne oppgaven.

Materialet som analyseres i oppgaven vil være innspilte pop-sanger fra artistene Ariana Grande og Taylor Swift. Det vil fokuseres mest på én sang fra hver av artistene, men suppleres med andre sanger når dette kan være med på å underbygge argumentasjonen. For Ariana Grande sine sanger har det vært mulighet for tilgang til *multitracks*, som da har gjort det mulig å høre vokalsporene hver for seg. *Multitracks* er i korte trekk en metode for innspilling, der en spiller inn ett lydspor med lyden av hvert instrument for seg. En separerer dermed alle de forskjellige lydsporene som sammen skaper sangen i en helhet fra hverandre. Det har derimot ikke vært mulig å gjøre dette med Taylor Swift sine sanger. Forskjellen her vil ikke være stor, men vil bestå i at både observasjonen og transkripsjonen av Grande sine sanger vil være mer korrekte enn Swift sine. Observasjonen av Swift sine sanger vil da ta utgangspunkt i hva som er mulig å høre i hele innspillingen.

Når det gjelder studier av arrangementsteknikker og analyse av transkripsjonen av vokal vil oppgaven basere seg mye på Sigvald Tveits *Harmonilære* for den klassiske tradisjonen. Jimmy

Joyce sin bok *Scoring for Voice* er en kilde som oppgaven vil hente teori fra for arrangeringsteknikker for kor og vokalensembler. For jazz-tradisjoner av arrangering vil oppgaven i stor grad ta for seg *Instrumental Jazz Arranging* av Mike Tomaro og John Wilson, samt annen relevant forskning.

Poenget med oppgaven er også å belyse et tema som har vært undervurdert i forskningen av populær-musikken. Spesielt siden støttende vokal har vært brukt som et viktig element i pop-sjangeren helt siden dens opprinnelse, vil det i oppgaven være et fokus på å bidra med å finne løsninger på hvordan en kan forske på støttende vokal. Formålet med denne forskningen er å vise hvordan støttende vokal som instrument har en stor plass i komponering og arrangering av populærmusikk-sanger og er et fleksibelt og variert instrument. Det er et ønske å belyse hvordan dette blir og har blitt brukt i sjangeren, og et ønske om at flere skal anerkjenne og se verdien av dette instrumentet.

## **Avgrensning**

Denne oppgaven setter i hovedsak søkelys på popmusikken. Popmusikk er et vidt begrep, og det er derfor også behov for å gjøre noen videre avgrensninger og forklare disse.

Popmusikken har endret seg mye i løpet av årene og sjangeren inneholder et ekstremt stort arkiv av sanger der det er helt umulig å fokusere på alt. Jeg har derfor valgt å avgrense utvalget mitt først til populærmusikken i dag. Dette er også et for stort utvalg og jeg har derfor avgrenset utvalget mitt ytterligere til de aller mest populære sangene de siste fem årene.

## **Teoretiske perspektiver**

### **Nærmere om den valgte sjangeren**

I boken *Studying Populare Music Culture* omtales begrepet populær musikk som noe kulturelt og individuelt. Det er viktig å anerkjenne at den begrepsforklaringen jeg har brukt for populærmusikk bare er én av mange forklaringer. Jeg har for min oppgave valgt å definere populærmusikk som de sangene som er og har vært på topplistene. Ifølge Tim Wall vil denne

forklaringen betyr at en setter likhetstegn mellom populær musikk og kommersiell musikk.<sup>5</sup> Dette er en påstand som gjør det problematisk å avgrense en definisjon av popmusikk, men den valgte definisjonen er likevel en hjelp for å sette en avgrensning for musikken som oppgaven skal fokusere på. Popmusikken er en sjanger innenfor populærmusikken og omfavner elementer fra flere andre musikkstiler. Denne sjangeren er preget av tilgjengelighet og bred appell. Stilen har ofte enkel harmonikk og en standardisert form og lengde. Samtidig er dette en sjanger som er vanskelig å avgrense siden den inneholder så mange ulike musikalske stilarter. Selv om det kan være problematisk å definere popmusikk til kun å være kommersiell, så er det likevel denne sjangeren som brukes mest i kommersielle omgivelser. Der for eksempel rock og hiphop skal appellere til subkulturer vil popmusikken appellere til bredden.

Begrepets konnotasjoner har forandret seg i løpet av tidens gang når det kommer til popmusikk. På slutten av 1920-tallet ble ordet "pop" første gang anvendt for å karakterisere musikk med en bemerkelsesverdig grad av popularitet. I 1950-årene begynte amerikansk musikkpresse å inkorporere uttrykket "popmusikk" som en overgripende beskrivelse av moderne underholdningsmusikk, som for eksempel country, rhythm and blues og rock'n'roll. I løpet av 1960-årene utviklet begrepet popmusikk en mer autonom og mer avgrenset betydning, og ettersom tiden gikk, så kom sjangeren til å representere en kontrast til rocken.<sup>6</sup> Den mest utbredte formatet innenfor popmusikken består av en sang med en varighet på omtrent to og en halv til tre minutter, og preges av en jevn rytme. Komposisjonsstrukturen er basert på en veksling mellom vers, refreng og potensielt en mellomdel (bridge). Refreng er ofte utformet på en måte som fester seg i lytterens minne. Alternativt kan det eksistere variasjoner som bygger på en 32-taktsstruktur, med fokus på melodiske elementer og "hooks," samt større melodiske og harmoniske kontraster mellom vers og refreng.<sup>7</sup> I tillegg til dette tar popmusikken i bruk rytmiske elementer som gir musikken en dansbar karakter. Denne kombinasjonen av strukturelle og rytmiske aspekter definerer popmusikkens særegne appell og bredt aksepterte appell blant lyttere.<sup>8</sup>

---

<sup>5</sup> Wall, *Studying populare music culture*, s. xiii

<sup>6</sup> Hansen og Ruud, «Popmusikk»

<sup>7</sup> Hansen og Ruud, «Popmusikk»

<sup>8</sup> Hansen og Ruud, «Popmusikk»

## Perspektiver på analyse av popmusikk

I møte med muntlige musikktradisjoner som populærmusikk, jazz og folkemusikk observerer vi fremveksten av en distinkt terminologi. Dersom vi erkjenner viktigheten av å beskrive musikken i henhold til de lokale standardene som manifesterer seg, og avstår fra et overordnet og objektivt perspektiv innenfor musikkvitenskapen, reises spørsmålet om hvilken form for musikkteori som bør benyttes for å analysere musikken. Nødvendigheten av å bytte ut de tradisjonelle musikalske parameterne innenfor musikkteorien med en ny teoretisk tilnærming, basert på kategorier av en annen struktur, blir tydelig. Det er nettopp i denne konteksten at elementer med en mer vag og mindre definert karakter innenfor musikkvitenskapen, slik som "groove," "sound," "trøkk," samt klanglige variabler og estetiske kategorier som "vreng", "twang" blir trukket fram som sentrale.<sup>9</sup>

Da all musikken som analyseres i denne oppgaven også er innspilt, må en også se på det innspilte materialet. Det er en stor forskjell mellom livemusikk og musikk som er innspilt, da det er mulig å gi enda mer fokus på detaljene i innspilt musikk. Popsjangeren er skapt av og formidlet av innspilte plater, og dette mediet og denne sjangeren er fundamentalt sammenføydd. Komposisjon, fremførelse og innspillingsproduksjonen er koblet og flettet sammen. Som sagt er innspilt musikk intensjonelt laget med stort fokus på detaljer, og utøverens tolkninger er fylt med nyanser og presisjon som alt er intensjonelt kapret og kombinert inn i sounden til platen. En har en helt annen kontroll i produksjonsprosessen, slik at det som blir presentert i en innspilt sang vil være det som var intensjonen, selv om det virker feilaktig. Da kan sangen være enten perfekt og feilaktig i resultatet, eller perfekt i sine feil, akkurat slik en artist eller produsent ønsker det.<sup>10</sup>

Det er mange sammen i et team som er med å skape en innspilt sang; låtskrivere, arrangører, tekstforfattere, lydteknikere, produsenter, mastere og alle andre som har overlappende roller. Komposisjonen av musikken kan fortsette, eller til og med bli skapt under innspillingen av de forskjellige utøverne. Dette gjør at en må anerkjenne at innspilt musikk ikke bare er en fremførelse og en komposisjon, men at det også er noe mer. Det er også et sett av kvaliteter og et

---

<sup>9</sup> Ruud, *Musikkvitenskap*, s. 260-261

<sup>10</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 10

forhold mellom sounds som en bare får i en innspillingsprosess. Disse kvalitetene og forholdene lager en plattform for den innspilte sangen og bidrar til kunsten og stemmen.<sup>11</sup>

### **Analyse av en innspilt sang**

Analyse av en innspilt sang kan ta for seg et stort spekter av elementer, fra notene, tekst og akkordrekke og aspekter fra innspillings- og produksjonsprosessen som bidrar til å transformere disse til det endelige produktet. Tradisjonell musikkanalyse har lenge sett på å forklare musikk gjennom rytme, melodi, harmonikk og andre formelle forhold. For å analysere musikkverket i tradisjonell musikkanalyse blir det ofte lett etter strukturer i sangene for å kunne se på sammenhenger.<sup>12</sup> Denne formen for musikkanalyse er mindre interessert i andre dimensjoner av musikken, men er mer opptatt av å se på noteanalysen.

The tools for analyzing 'serious' music assume a definitive written score which is regarded as the record of the 'composer's intentions. Those distracting elements that 'creep in' during performance can be ignored as irrelevant: the music is structure, pitches and rhythms.<sup>13</sup>

Det å bare analysere musikken som er notert i notene vil føre til at en bare analyserer gjennom hva en ser, uten å ta i betraktning den faktiske sounden av musikken som er skapt gjennom utførelse, innspillingsteknikker, miksing og mastring. Elementer av musikk i den innspilte sangen eller i en live-opptreden er altså mer enn det tradisjonelle partituret, og notene i partiturer. Elementene representerer en spesifikk fremføring på et bestemt tidspunkt og sted. Fremførelsen er iboende i den innspilte sangen og legemliggjør de musikalske elementene en hører. De musikalske elementene i fremføringen har potensial til å bidra til den musikalske ideen. Det viktigste er at de kombineres i en enkel sonisk og musikalsk uttrykk. Dermed mener William Moylan at tradisjonell analysetenking er utilstrekkelig og irrelevant.<sup>14</sup> Dette begrunner han ved at; 1) Musikken er en innspilt fremførelse, som gjør at fremførelsen er det som er sentralt i det musikalske innholdet. 2) Siden musikken er innspilt, og ikke nødvendigvis notert, bør analysen gjøres av sounden selv (lydbildet) og en må bestemme seg om transkripsjoner har noe for seg. 3) Det er da helt klart at siden vestlig kunstmusikk er annerledes fra popmusikken må analysen av

---

<sup>11</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 1

<sup>12</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 12

<sup>13</sup> McClary and Walser, *On the record*, s. 282

<sup>14</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 12



stilene da også være annerledes. Derfor kan en konkludere med at en analyse av populærmusikk må være fleksibel nok til å kunne analysere de elementene som er sentrale i den innspillingen av den individuelle sangen og dens spesifikke musikalske stil. Moore (2012) understreker også noe liknende ved å si at det å analysere en pop-sang er å forsøke å få en forståelse ved og gi en tolkning av den, å bestemme hvilket meningsinnhold den har, og i det hele tatt å forsøke å få den til å gi mening.<sup>15</sup>

Det medfører derfor vanskeligheter ved å analysere popsjangere om en kun er skolert i tradisjonell musikkvitenskap. Moylan foreslår en kontekst for analysen som inkluderer musikken, tekst, innspilling, utøvelse, følelsesmessig påvirkning, energi og uttrykk.<sup>16</sup> I tillegg viser Moylan til omliggende elementer som kontekst, tolkning og betydning. Til tross for Moylans relativt negative vurdering av bruken av tradisjonell analyse på innspilt popmusikk, så er det i denne oppgaven sett som interessant å også se på arrangering, harmoniseringer og voicinger i en analyse av støttende vokal. Noen transkripsjoner av støttende vokal vil derfor bli gjennomført i denne oppgaven som grunnlag for harmoniske analyser.

Tradisjonell musikkanalyse av hvordan instrumenter samspiller i populærmusikk har også andre utfordringer, spesielt for hvordan vokal brukes i pop-musikk. Melodien er kanskje nedskrevet, men fremføringene vil i mange tilfeller være delvis improvisert og personlig tilrettelagt for den enkelte vokalisten (for å gjøre den til sin egen). Støttende vokal i pop-musikk er kanskje i enda mindre grad nedskrevet, og synges ofte inn etter gehør.

Even Ruud skriver om dette i boka *Musikkvitenskap*.

En av utfordringene med å studere musikalske samtidskulturer, som folkemusikk, jazz eller populærmusikk er at de domineres av musikk laget innenfor muntlige musikktradisjoner. Dette betyr at stor vekt legges på bruk av formler og faste fraser, standardkjemaer, repetisjoner og liknende. Rockekritikeren Andrew Chester satte ord på dette musikkestetiske vannskillet mellom skriftlige og muntlige musikktradisjoner: Den klassiske musikken konstitueres gjennom «extensional forms». Denne musikken bruker konstruksjonsprinsipper som tema og variasjon, kontrapunkt og tonalitet som middel til diakron og synkron utvidelse av atomære musikalske ideer. Rocken kan også bruke slike prinsipper, men som de øvrige muntlige musikkformene,

---

<sup>15</sup> Moore, *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*.

<sup>16</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 25.

bygger den på en «intensional development». Her kan de musikalske kompleksitetene bygges opp gjennom variasjoner av den grunnleggende beaten.<sup>17</sup>

Moylan benevner de forskjellige elementene i musikken som rytme, melodi, harmoni, dynamikk, fargetoner og klang, register (range), teksturer og stoff, og trekker frem at analyse av innspilte sanger kan gi en klarhet i de forskjellige materielle elementene og forholdene mellom dem.<sup>18</sup> Det kan være med på å gi en forståelse av musikken. Tenk hvor fort en gjenkjenner at en ny sang er fra en spesiell artist bare fordi en kan kjenne igjen spesielle kvaliteter av sounden til sangen, eller fordi en kjenner igjen det musikalske språket som er i introen. Det er også mulig å kjenne igjen en spesiell artist bare ved å høre på hvordan den støttende vokalen er bygd opp i en sang, og dette vil denne oppgaven utforske.

Denne oppgaven vil se på støttende vokal i innspilte sanger innen popmusikk, og vil fokusere på «alle» elementene som er vurdert som relevante for støttende vokal. Analysen i denne oppgaven vil derfor inkludere både selve musikken (melodi, akkordrekke, harmonier m.m.), utøvelse med energi og uttrykk, i tillegg til produksjon.

I tillegg er det nyttig å se på funksjonen som et instrument har i en komposisjon eller en innspilling. Analysen av funksjonen (bruken) av et instrument i en komposisjon eller en innspilling består av å lytte til hva instrumentet gjør (harmonisk, rytmisk og melodisk) og hvordan dette fungerer i forhold til de andre instrumentene. For eksempel kan piano brukes harmonisk (legge akkorder), det kan brukes til å være mer rytmisk («komping») eller selvfølgelig til å spille melodien. Hensikten med å gjøre funksjonsanalyse er å se hvordan instrumentet har blitt brukt i tidligere komposisjoner eller innspillinger, for å lære seg hvordan dette instrumentet kan brukes i en komposisjon eller et samspill. Det å forske på hvordan enkeltelementer og enkeltinstrumenter i sanger bidrar til hele sangen, kan være med på å belyse hvordan musikken som så mange hører på er bygget opp. Tilsvarende vil det være relevant å analysere hvordan vokal er brukt i tidligere pop-musikk for å bedre kunne komponere, arrangere og produsere vokal i popmusikk.

---

<sup>17</sup> Ruud, *Musikkvitenskap*, s. 261

<sup>18</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 2

Dette beskrives godt av Even Ruud i boka *Musikkvitenskap*.

Ved å rette seg mot den musikalske strukturen kan musikkanalysen definere konstituerende elementer i musikken og studere hvordan de opererer. Analysen har en viktig funksjon når det gjelder å lære seg komposisjon og se samspillet mellom detaljer og helhet og skape overblikk over strukturelle forhold som betinger musikalske uttrykk.<sup>19</sup>

Videre skriver Ruud:

Musikkanalysen er viktig for musikkhistorikeren som kan bruke analyse til å oppdage empirisk verifiserbare forbindelser mellom forskjellige musikkstiler, og dermed etablere sammenhenger som opererer langs historiske linjer. Bent skriver at analytikerens kan oppdage felles stiltrekk hos to komponister, eller en gruppe av komponister, om disse trekkene representerer en gjensidig påvirkning eller finnes det som felles stiltrekk.<sup>20</sup>

Walter Piston (1969) skriver også om dette i boka *Orchestration*:

It would afford a view of the orchestration as seen from the standpoint of a single instrument and it would serve to summarise the participation of the particular instruments in the orchestral web.<sup>21</sup>

Moylan deler inn funksjonen til de forskjellige instrumenter i hva de typisk har av funksjon og element i en sang, og hvordan de er med å forme sangen.<sup>22</sup> Moylan bruker hovedkategoriene 1) primær funksjon og elementer, 2) støttende funksjon og elementer, 3) ornamentalt funksjon og elementer og 4) kontekstuell funksjon og elementer. I Moylan sin inndeling av funksjoner har han satt støttende vokal i følgende kategorier:

- *Støttende* funksjon og elementer (supportive materials and elements) ved at den støttende vokalen bidrar med chorus response, melodi, harmoni, tekst og lyd-kvalitet,
- *Ornamentale* funksjoner og elementer (ornamental materials and elements) ved at den støttende vokalen bidrar med ornamentering, vedvarende harmonier, lyd-kvalitet og register.<sup>23</sup>

Senere i oppgaven vil det også bli utforsket om støttende vokal også i noen sammenhenger kan bidra med primære funksjoner og elementer. Som beskrevet av Moylan (2020) fremgår det en felles funksjonstildeling hvor noen enkeltdeler og linjer fremføres av en gruppe instrumenter, og

---

<sup>19</sup> Ruud, *Musikkvitenskap*, s. 264

<sup>20</sup> Ruud, *Musikkvitenskap*, s. 264

<sup>21</sup> Piston, *Orchestration*, s. 355

<sup>22</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 43

<sup>23</sup> Moylan, *Recording Analysis*, 44

andre fremføres av en gruppe stemmer. Det vil si at mange materialer presenteres av et enkelt instrument, mens noen instrumenter kan presentere flere musikalske ideer samtidig. Moylan skriver for eksempel om analysen av vokal som en funksjon i en sang.<sup>24</sup> Her skriver han at fra vokalens inntreden i en sang kan vi lett identifisere en enkelt linje av tonehøyder, organisert av rytmiske mønstre og mønstre av intervaller. Vokalen leverer en tekst som viser en rekke lyd kvaliteter og rytmiske elementer, og han skriver videre at den er fremført med «dynamisk forming av den melodiske linjen og presist plasserte vokale klang kvaliteter». Dette kan ifølge Moylan gjelde for hvilken som helst vokallinje.<sup>25</sup>

For å bringe klarhet i hva vokaldelen inneholder kan en etter behov undersøke: 1) den melodiske strukturen og toneinnholdet i vokallinjen og dens fraseringer. 2) underforstått harmoni og andre mønstre av intervaller og gjentatte setninger av repetisjon og partielle setninger. 3) de rytmiske og dynamiske elementene som ytterligere former setningene. 4) tekst lyd og rimskjema, tekst rytme og gjentatte linjer og ord. Analyse av en innspilt sang, og spesielt analyse av en innspilt pop-sang med støttende vokal, innebærer dermed en noe annen tilnærming enn det en har i tradisjonell musikk analyse.<sup>26</sup>

## **Lytteren og lytting**

I denne oppgaven vil lytterens rolle i musikk analyse bli trukket frem, og hvor sentralt det er for en slik analyse hvordan en lytter på musikk.

Når en skal lytte, observere og evaluere innspilt musikk der hovedformen for datainnsamling er ens egen lytteevne er det nødvendig være bevisst på lyttemetoder for analyse. I denne oppgaven skal en også avgjøre en forskjell og et skille mellom hovedvokalen og den støttende vokalen, og da må en gå nærmere inn på hvordan en kan høre forskjellen på disse. Når det er mange forskjellig vokalelementer i en sang kan det være vanskelig å skille hva som er «ment» til å være hovedmelodi og hva som skal være støttende vokal. Dette vil det kunne være flere større spørsmål rundt, som hvordan man vet hva som er hovedmelodien, eller om det i det hele tatt er

---

<sup>24</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 43

<sup>25</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 43

<sup>26</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 46

én hovedmelodi. For å svare på dette må en se på både kompositoriske elementer av en melodi, men også på produksjonen av vokalen og lydbildet. En annen faktor som er spesielt viktig her er lytteren selv og hvordan en lytter til musikk. Even Ruud utreder teorier om lytting i boka *Musikkvitenskap*, og forklarer viktigheten om lytting slik:

Lytting er et sentralt tema innenfor alle de musikkvitenskapelige deldisiplinene. Selve lyttingen til musikk utgjør en viktig dimensjon ved vår musikkoppfatning gjennom å ta utgangspunkt i musikk som et klingende fenomen.<sup>27</sup>

Da lytting og lytteren har så stor innvirkning på hvordan en skiller de forskjellige vokalelementene fra hverandre (hovedmelodi og andre typer vokal elementer som definert senere i denne oppgaven), er det svært hensiktsmessig å komme nærmere inn på teorier om dette i oppgaven. Det er utviklet flere teorier om hvordan en lytter. Siden dette er en musikkanalyse vil det naturligvis bli sett nærmere på strukturell lytting, men det er også interessant å se nærmere på forskjellen mellom hvordan støttende vokal oppfattes ved assosiativ lytting. Det som uansett vil være gjennomgående i denne oppgaven er at den som analyserer vil være svært påvirket av hvordan en selv lytter. Da deler av analysen i denne oppgaven vil ta utgangspunkt i lytterens perspektiv vil resultatet av analysen også være påvirket av dette.

Lytting er en den eneste måten som en kan erfare eller studere en innspilt sang på. Den dype lyttingen som er nødvendig for å forstå virkemåten, funksjonen, budskapet og effekten av den innspilte sangen krever en engasjert og bevisst lytteprosess. Moylan understreker samtidig at det å lytte er en personlig aktivitet.<sup>28</sup> Vår lytteopplevelse av en innspilling vil alltid være vår egen personlige lytteopplevelse, og enhver forståelse vi kan oppnå ved å lytte vil være en erfaringsbasert forståelse. Vår egen personlige erfaringsforståelse og oppfattelse av en innspilling vil igjen være basert på og formet av flere forhold. Blant annet forhold som våre personlige lytteferdigheter, vår kunnskap og våre personlige erfaringer. Vi oppfatter verden på ulik måte, og vår måte å lytte på vil på samme måte være ulik fra andre. Måten vi bearbeider lyd på og hvilket meningsinnhold vi gir lyd, musikk og språk vil også være ulik. Moylan skriver videre at hvordan vi oppfatter en innspilling vil egentlig være påvirket av alle våre medfødte

---

<sup>27</sup> Ruud, *Musikkvitenskap*, s. 34

<sup>28</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 60

evner og anlegg.<sup>29</sup> I vår analyse av en innspilling kan dermed alle disse faktorene spille en viktig rolle.

Moylan er videre opptatt av hva som kreves for å være en oppmerksom lytter. Det er blant annet nødvendig med disiplin og evnen til å lytte fokusert til ulike aspekter ved innspillingen. Som eksempel på aspekter nevner han spesifikk musikalsk idé sett fra et spesifikt perspektivnivå. Han legger videre vekt på at oppmerksom lytting krever kunnskap om hva en skal lytte etter. Det krever også evnen til å identifisere og observere hva som skjer med det en lytter til og hvilke egenskaper dette har. Moylan kommer også inn på forskjellen på aktiv og passiv lytting. I motsetning til passiv lytting, som handler om at lytteren har oppmerksomheten et annet sted, så handler aktiv lytting om at lytteren er fokusert og fullt konsentrert om lyttingen.<sup>30</sup> Aktiv lytting er helt nødvendig for at en skal kunne få med seg alle detaljer og informasjon fra innspillingen. Dermed er også aktiv lytting helt nødvendig for at en skal kunne være i stand til blant annet kritisk lytting og dermed gjennomføring av en analyse.

Å lytte med intensjon og oppmerksomhet, som er det som gjøres i analysen i denne oppgaven, gir veiledning til lytteprosessen. Det forbedrer utholdenheten og fremmer disiplinen med å holde fokus og søke etter spesifikk informasjon. Dette enkle prinsippet gir et verktøy for forbedring av lytteferdigheter til alle elementer og materialer i opptaket. Lytting med intensjon og oppmerksomhet åpner lytteren for å oppleve detaljerte, umulige verdener og den unike kunstneriske uttrykket innenfor et opptak. I denne oppgaven vil intensjonen og oppmerksomheten bli rettet mot den støttende vokalen og hvordan dette instrumentet og elementet fungerer i en popsang.

### **Melodistemme og støttende vokal**

Det vil, som tidligere nevnt, i denne oppgave være nødvendig å etablere begreper for å kunne forklare hvordan en hovedmelodi lyder i forhold til støttende vokal, og dermed for å kunne etablere en forskjell mellom støttende vokal og hovedmelodi. Det kan til tider være problematisk å plassere musikk inn i kategorier siden musikk, slik som det meste av kunst, er flytende og ikke

---

<sup>29</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 60

<sup>30</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 63

nødvendigvis egner seg for å bli plassert i båser. I tidligere forskning på tema er det allerede erfart at støttende vokal kan være komplisert å kategorisere, og at elementer av støttende vokal ofte kan oppleves som tilhørende flere av kategoriene. I utredningen av kategoriene vil teoriene som ligger til grunn for valg av kategoriene og hvordan de defineres bli presentert. Kategoriene er i stor grad basert på begreper som allerede er mye brukt i forskning på musikk.

Når en skal diskutere hva som er melodistemmen må en se på forskjellige elementer som kan påvirke lytterens mening om dette. Her kan en se på *lydbildet*, *sangteknikk* og *melodistemmeføring*. Om en sang har flere vokalelementer på en gang, og det ikke er særlig forskjell i disse elementene, kan en også stille seg spørsmålet om det er bare én melodistemme eller om det er en form for «*Likestilte harmonistemmer som melodi*». «*Likestilte harmonistemmer som melodi*» kan forklares med at det er flere stemmer i harmoni som klinger sammen som ett instrument uten at én av stemmene skiller seg ut som hovedmelodien. Dette må undersøkes nærmere for å forstå hva som gjør en melodi til en hovedmelodi.

Det er allerede nevnt at produksjon og miksing har noe innvirkning her. Spesielt vil *lydbilde* ha en innvirkning. Her vil plassering i lydbilde påvirke lytteren sin oppfatning av hvilken melodi som er den som skal tolkes som hovedmelodien. Det norske akademiske ordboken forklarer begrepet *lydbilde* slik:

- 1 hørselsinntrykk som et talt ord eller en lydforbindelse gir,
- 2 samlet lydinntrykk, særlig i forbindelse med gjengivelse eller redigering av lyd.<sup>31</sup>

Dette vil da si at lytteren sin oppfatning av stemmens plassering i et lydbilde vil være ganske subjektivt. Dette er også i tråd med Moylan sine betraktninger om lytting som en personlig aktivitet der lytteopplevelsen alltid vil være vår egen personlige lytteopplevelse. En kunne jo funnet frem til hvordan sangen spesifikt har blitt mikset og se om vokalsporene er like høye i dynamikk og hvor de er plassert, men dette vil være noe utenfor hva denne oppgaven skal handle om. Det er i stedet valgt en tilnærming med en subjektiv vurdering av om hvorvidt de forskjellige stemmene i vokalharmonien er like langt fremme i lydbilde eller ei.

---

<sup>31</sup> Det Norske Akademis Ordbok, «Lydbilde»

Det er ikke bare plassering i lydbilde som kan få én av stemmene til å skille seg nok fra de andre slik at den høres ut som hovedmelodien. Dette kan også gjøres med stemmeteknikk. Hvis alle stemmene utenom én bruker samme teknikk og “blender” sammen, men den siste stemmen har en helt annen teknikk som gjør at den skiller seg ut, så kan dette også være med på å få lytteren til å oppleve denne stemmen som hovedmelodien. Dette vil, slik som lydbilde, være en representasjon av hva lytteren hører og kan da være annerledes fra andres lyttere sin oppfattelse. Det kan være tydelige forskjeller på stemmeteknikker og hvordan de høres ut i forhold til hverandre. Dersom hovedmelodistemmen synger skarpt i brystklang og den støttende vokalen synger luftig i mix vil dette gi et skille mellom de to elementene og en følelse av to forskjellige instrumenter.

En siste måte å skille mellom om det er én melodi og støttende vokal, eller om alle stemmene stiller likestilt både i lydbilde og harmonikken til sanger, er å se på om en av melodiene stiller sterkere som en melodi. For å kunne se på dette må en først finne ut av hva en sterk melodi er. Her er det flere teorier, men det er noen spesielle komposisjonsteknikker som gjør at en melodi er sterk. Melodier i popmusikken er ofte repetitive. Dette vil da både si at en lengre melodifrase repeteres, men også at kortere rytmikker eller intervaller kan repeteres og sekvenseres. Registeret til melodien er ofte ikke større enn én oktav. Det pleier også å være trinnvis bevegelse i frasene med sporadiske sprang. Melodier i popmusikken hopper sjeldent mer enn en ters. En god melodi har et klimaks. Dette er ofte den lyseste tonen, men dette har også unntak. Dette vil være avhengig av sangeren som synger og hvor deres tessitura ligger i forhold til hvor den største intensiteten ligger. En popmelodi har ofte en god blanding av konsonanten og dissonante toner.

<sup>32</sup> Alle disse «reglene» er selvsagt ikke uten unntak, men kan være med på å veilede lytteren hvis det er uklart.

I analysen av støttende vokal i denne oppgaven vil det derfor bli sett nærmere på alle disse elementene: den støttende vokalen sin plassering i lydbildet, bruk av stemmeteknikk og melodi-stemmeføring.

---

<sup>32</sup> Lashibes, «Melody Writing For Pop Songs»



## Metode

Det er som tidligere nevnt lite relevant akademisk litteratur eller tidligere oppgaver med støttende vokal som tema. Ved litteratursøk er det funnet noen små artikler som var til hjelp for inspirasjon, men ikke utfyllende nok for å kunne bruke som teori som en går ut ifra i en slik oppgave. Det er lite litteratur om funksjonen av støttende vokal som et instrument eller hvordan den støttende vokalen blir komponert. Det har derfor vært nødvendig å utvikle egen teori for denne oppgaven, som presentert i delkapittelet «Kategorier av støttende vokal» i kapittel 2. Det er her hentet mye inspirasjon fra teorier innenfor analyser av klassisk musikk og jazzmusikk.

Det er derimot en del litteratur om hvordan en kan bli en «flink» bakgrunnsvokalist. BBC-radiodokumentaren med Nick Barraclough, som er vist til under bakgrunn, er til en viss grad relevant. I radiodokumentaren snakker han i hovedsak om sin egen erfaring og egne meninger om støttende vokal.

Det er også forsøkt å trekke inn teorier om arrangering og komponering for å se nærmere på vertikal musikkanalyse. Både den klassiske og den rytmiske teorien om arrangering og komponering er benyttet og det vil brukes begreper fra begge disse disiplinene i oppgaven.

Den generelle analysemetoden som Moylan presenterer i sin bok «Recording analysis – how the record shapes the song» er ansett som relevant også i denne sammenhengen. Moylans tilnærming til rammeverket for analysen av innspilte sanger forklarer han som en fleksibel, praktisk og funksjonell prosess. Hensikten er å kunne utforske bidragene til innspillingen. Disse bidragene kan inneholde materialet, forhold, konsept, karaktereristikk, uttrykk og mer. Dette rammeverket vil derimot ikke inneholde metodologi, et sett med instruksjoner, en filosofisk eller en estetisk basis, og heller ikke et teoretisk premiss. Hensikten med rammeverket er heller å etablere referansepunkt som grunnlag for en prosess for videre utforskning.<sup>33</sup> Dette er en prosess som skal kunne tilpasses den individuelt innspilte sangen som blir ledet av sangen selv, og der en kan gå mer direkte inn på prinsipper og konsepter. Moylan skriver at de forskjellige prinsippene en kan inkorporere når en utfører en analyse av en innspilt sang er: musikk, tekst, innspillingen,

---

<sup>33</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 27

utøvelsen, affekter (følelser, energi og uttrykket), kontekst, tolkning og mening. Videre skriver han om at en selv må bestemme hvilken metode en skal bruke for den individuelle sangen og for den individuelle analysen.<sup>34</sup>

Rammeverket for analysene har to stadier: et foreløpig og forberedende stadium og en omfattende tre-steps analyseprosess. I det foreløpige stadiet settes det et mål for analysen og etableres en parameter for innholdet. Målet med analysen identifiserer hva en ønsker å lære og undersøke om den innspilte sangen. I denne oppgaven er målet for analysen å se på den støttende vokalen og dens betydning for helhetsinntrykket den innspilte sangen gir.<sup>35</sup>

Moylan sin tre-steps analyse, som han også skriver selv, ligner veldig på tradisjonell analysestil. De tre stegene ser slik ut:<sup>36</sup>

1. *Observere* den innspilte sangens elementer og materiale, og aktivt samle inn informasjon og data.
2. *Evaluere* informasjonen som en får tak igjennom denne observasjonen.
3. *Konklusjon* som er formulert av undersøkelsen og analysen av evaluasjonene.

Moylan skriver også at det er noen distinkte forskjeller fra tradisjonell analysestruktur. Denne prosessen er designet for å fungere godt spesielt for analyse av innspillinger. Den vil kunne brukes på typiske strukturorienterte prosesser og stilanalyser, og vil også kunne gjelde for andre tilnærminger. Observasjonsstadiet er en enkelt datainnsamling over hva som en kan finne i den innspilte sangen. Her er poenget å hente inn informasjonen uten å evaluere eller analysere den, og ved å bekrefte så lite som mulig. I evalueringsstadiet skal en bruke analytiske og metodiske teorier for å undersøke syntaksen (regler for sammensetning) av hvert element og formuleringen av materialene for å identifisere funksjonen og fastslå forholdet av materialene og mer. Formelle teorier og spesifikke teorier er ikke så viktig her, men en skal heller fokusere på å få avklart innholdet til den innspilte sangen. I konklusjonsstadiet kan en derimot ta i bruk teorier og metoder for analysen. Moylan skriver at dette stadiet er det største og mest komplekset i analysen. Det er her at linjene blir trukket og analysen blir formulert.<sup>37</sup>

---

<sup>34</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 25

<sup>35</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 26

<sup>36</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 26

<sup>37</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 27

I avslutningsstadiet vil det være størst fokus på definisjonene av teorier, sett i forhold til analysens posisjon. Dette stadiet er det bredeste og mest komplekse stadiet. Det er også her at den som analyserer kan tilføre mest i samsvar med kravet til innspilling. Det flerdimensjonale samspillet mellom alle elementene, og alt materiale i de tre domene (arrangering, utøvelse og produksjon) blir undersøkt, betraktet som en innsikt, formulert, testet og ferdigstilt. Det er her sammenhenger og funn gjøres, informasjon syntetiseres, og hvor analysen sammenstilles og formuleres. Målene og bredden i den enkelte analyse kan omfatte en grundig undersøkelse - kanskje en sentral undersøkelse - av sosial kontekst og virkning, semiotikk og tolkninger, en ekspressiv kvalitet og betydning, i tillegg til de tre domene (arrangering, utøvelse og produksjon). Det komplekse sammenløpet som legemliggjør den enkelte posten, dechiffreres og avsløres her.<sup>38</sup>

Det er tenkt at dette rammeverket skal være begrepsmessig enkelt, og det er derfor utledet av noen få prinsipper og begreper. Dette er prinsipper som gir mer kontekst til rammeverket for forskningen og begreper som gir referansepunkt for analysen. Prinsippene som en skal ha i mente er: *alle innspilte sanger er unike, ekvivalens, perspektiv og å lytte med oppmerksomhet og intensjon.*

Denne oppgaven vil ikke dekke alle instrumenter, funksjoner og teksturtypene som beskrives av Moylan, da den fokuserer på samspillet mellom de forskjellige vokal-elementene i tillegg til samspillet mellom vokal og resten av instrumenteringen.

Moylan stiller også flere relevante spørsmål som i denne oppgaven vil bli tatt med videre i analysen av støttende vokal i dagens pop-sjanger. Analysen i denne oppgaven vil starte, slik som Moylan anbefaler, med et observasjonsstadium. I dette stadiet vil den musikalske teksten bli lyttet til og undersøkt uten å evaluere eller transkribere den støttende vokalen. Det vil i dette stadiet av analysen bare presenteres hvilke kategorier for støttende vokal som er til stede i sangene. Det vil da også være hensiktsmessig å snakke om formen og oppbygningen til sangen for å gjøre det mer oversiktlig å gi et overblikk over den støttende vokalen. Oppbygningen til

---

<sup>38</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 27

sangen vil også være relatert til å diskutere hvordan den støttende vokalen er med på å bygge opp det musikalske materialet og hvordan den støttende vokalen endres og utvikles i løpet av sangen. Det som vil være annerledes fra Moylan sitt observasjonssteg er at her vil det være nødvendig å bruke teorien om kategoriene for støttende vokal for lettere å kunne presentere observasjonene om elementene og materialene. Det vil derimot ikke bli gjort noen evaluering av funksjonen eller påvirkningen til sangen før i evalueringsstadiet.

I evalueringsstadiet vil det foregå en sammenligning av de ulike elementene som ble presentert i observasjonsstadiet. Det vil bli gjort en evaluering av hvilken effekt den støttende vokalen har på sangen og hvilken funksjon støttende vokal har i pop-sanger. Det vil bli trukket frem både hvordan den støttende vokalen samspiller med hovedmelodien og samspillet med akkompagnementet. Det vil også være interessant å se på hvordan karakteristikken til sangen blir påvirket av den støttende vokalen og hvordan dette gjøres forskjellig hos de ulike artistene. En fortsettelse på evalueringsstadiet vil være å se på forskjellige elementer som kan være med på å forme den støttende vokalen og dermed også hele innspillingen. Det som da vil bli sett nærmere på er *arrangeringen, utøvelsen og produksjonen*.

*Arrangeringen* vil bli analysert ut ifra et transkribert materiale. Dette er ikke alene nødvendigvis en god og representativ måte å analysere en innspilt sang på, men det vil gjøre det lettere å diskutere arrangementet av enkelte deler fra de forskjellige sangene. Spesielt når formålet med analysen av arrangementet er å se på hvordan de forskjellige sammensetningene av stemmene spiller sammen, med hovedfokus på stemmeføring og voicing. Det som vil bli sett nærmere på i arrangementet er hvilke forskjellige arrangerings- og komponeringsteknikker som er brukt. Det vil bli trukket inn både klassiske harmonilære-teknikker og nyere arrangeringsteknikker for vokal.

Evalueringen som tar utgangspunktet i *utøvelsen*, vil se på hvordan selve vokalen har påvirkning på sangen. Utøvelsen av en vokalfremførelse vil bli påvirket av hvem som synger og hvordan det synges. Det er da interessant å se på hvilke sangteknikker som benyttes og hvordan den støttende vokalen blir frasert, både rytmisk og melodisk. Her vil det også evalueres hvilke følelser som fremstilles i den støttende vokalen og dermed også få et bilde på hvordan støttende vokal kan

være med på å bygge opp det sangen ønsker å kommunisere. Hvem som synger den støttende vokalen er også et interessant tema for diskusjon av den støttende vokalens funksjon, og om det er artisten selv som har spilt inn den støttende vokalen eller om det er andre vokalistene som en kan høre.

I en diskusjon av *produksjonen* vil det presenteres og evalueres hvordan selve produksjonen og mikseringen av støttende vokal er med på å skape dens element og funksjon i den innspilte sangen. Plassering i lydbildet og effekter er viktig å se på her. Det vil her evalueres hvor tydelig den støttende vokalen er i lydbilde og hvilke effekter som er lagt på den støttende vokalen, og hvordan begge disse teksturene endres i løpet av sangen. Dette vil også være forskjellig fra de forskjellige elementene av støttende vokal som er til stede, og det vil dermed sannsynligvis ikke være felles for alt av støttende vokal i sangen. Det vil i analysen av de enkelte sangene bli hørt på de forskjellige elementene av støttende vokal hver for seg for å gjøre en enda dypere evaluering av produksjonen, utøvelsen og arrangeringen. På «No tears left to cry» har det vært mulighet til å analysere og observere den støttende vokalen i multitracks. Dette gjør at det er mulig å høre stemmene hver for seg og gjør det da lettere å høre hvilke elementer av støttende vokal som er i sangen. Det vil i analysen av produksjonen også bli sett på den overordnede sounden av lydbilde og sangen, og hvordan den støttende vokalen er med på å skape sounden. Da dette er en musikkvitenskapelig oppgave så vil det være et ganske grunnleggende nivå på analysen av produksjonen.

Avslutningsvis vil det i likhet med Moylan konkluderes og trekkes linjer. Det vil bli gitt konklusjoner om substansen og lydbildet til låten, med vekt på bidraget fra den støttende vokalen.

## **Om musikkseksemplene**

Et viktig kriterium for valg av musikkseksempler i denne oppgaven er at de er representative for nå-tidens populærmusikk. Musikkseksemplene skal derfor velges blant det som kan regnes som populære artister i nå-tiden, i tillegg til at sangene som velges av disse artistene kan regnes som hinner. Utvalget av sangene er også gjort ut ifra hvor relevante de er for forskning på vokalharmonier og hvor interessante de er i forhold til oppgaven. Sangene som velges ut fra de

aktuelle artistene må dermed ha et bredt spekter av vokalharmoni i seg. Det å studere de to valgte artistene sammen gir et blikk på hvordan støttende vokal i kvinnelig pop-musikk brukes i dag, og da i to forskjellige typer pop-musikk.

Begge artistene som oppgaven tar for seg er på Billboard sin liste over Artists top 100, og har vært på denne listen i minst 200 uker i strekk (Billboard). Disse artistene vil også representere et bredt spekter av popmusikken siden begge framfører og behersker forskjellige stiler innenfor popsjangeren. På Billboard sin hjemmeside kan en finne at listene deres er et produkt av likningen: Radio Airplay + Sales Data + Streaming data.<sup>39</sup> Når en sang blir strømmet én gang vil det si at sangen har blitt avspilt i mer enn 30 sekunder på den respektive strømmetjenesten. Data som måler streaming vil bare gjelde for de nyeste sangene som har blitt utgitt etter at streaming-tjenester ble tatt i bruk. Begge artistene er amerikanske. Selv om det nok er mange gode eksempler på musikk fra Norge eller andre land som også kunne vært en god illustrasjon på problemstillingen i denne oppgaven, er det i størst grad artister fra USA som oppnår så stor popularitet på et internasjonalt nivå. For å gjøre det lettere å relatere musikk eksempene til stil, og for å gi litt grunnleggende innføring i musikken som skal analyseres, er det behov for en introduksjon av de to artistene.

Taylor Swift er en amerikansk singer-songwriter. Hun har vært en av de aller mest populære artistene i verden siden debuten i 2006. Hun har vunnet en rekke priser og utmerkelser for sitt arbeid, inkludert 12 Grammy-priser og 14 Billboard Music Awards. Swift begynte sin karriere som countrymusiker, men har senere utviklet sin stil til å omfatte popmusikk og andre sjangre. Hun er kjent for å skrive og produsere sine egne sanger, som ofte tar for seg personlige erfaringer og temaer som kjærlighet, hjertesorg og identitet. Swifts debutalbum,<sup>40</sup> *Taylor Swift*, ble utgitt i 2006 og debuterte på andreplass på Billboard 200-listen. Hun har siden dette utgitt flere album som har solgt millioner av eksemplarer og som har fått svært mye ros av kritikerne. De siste fem årene har hun gitt ut hele seks album: *Lover* (2018), *Folklore* (2020), *evermore* (2020), *Fearless (Taylors version)* (2021), *Red (Taylors version)* (2021) og det siste albumet: *Midnights* (2022).

---

<sup>39</sup> Billboard, «Decade end charts»

<sup>40</sup> Ray, «Taylor Swift»

Hennes turné som går nå, Era (2023), har solgt ekstreme mengder billetter. Dette gir et godt bilde på hvor populær Taylor Swift er.

Det siste albumet Taylor Swift utgav, *Midnights*, er et konseptalbum om nattlige refleksjoner. Det er skrevet og produsert av Taylor Swift selv sammen med Jack Antonoff.<sup>41</sup> Albumet eksperimenterer med de forskjellige pop-sjangrene chill-out, electropop, dream pop and bedroom pop. Singelen «Anti-Hero» toppet listene i åtte uker. Sangen av Taylor Swift som denne oppgaven skal ta for seg er nettopp «Anti-hero» fra albumet *Midnights*.<sup>42</sup> Singelen har støttende vokal som er representativt for Taylor Swift sin bruk av dette instrumentet.

Ariana Grande (født 1993) er en amerikansk sanger og låtskriver som har hatt stor suksess som musiker siden hun debuterte i 2013 med albumet "Yours Truly". Dette albumet oppnådde en førsteplass på Billboard 200. Dette gjorde Grande til den første kvinnelige artisten til å debutere på førsteplass med sitt debutalbum på flere år. Grande har siden gitt ut flere suksessfulle album, inkludert "My Everything" (2014), "Dangerous Woman" (2016), "Sweetener" (2018), "Thank U, Next" (2019) og «Positions» (2021). Hun er kjent for sin soul-aktige vokalstil og sin evne til å kombinere ulike sjangere, som pop, R&B og hip-hop. Grande har vunnet flere priser for sitt arbeid, inkludert en Grammy-pris, flere Billboard Music Awards og MTV Video Music Awards. Hun har også samarbeidet med en rekke andre artister, som Justin Bieber, Nicki Minaj og The Weeknd.<sup>43</sup> Det må derfor kunne sies at Ariana Grande er svært relevant for denne oppgaven, da hun uomtvistelig har hatt stor suksess innen popmusikken.

I 2018 ga hun ut to album på kort tid: *Sweetener* og *thank u, next*. *Sweetener* er det fjerde studioalbumet til Grande, og ble utgitt i august 2018. Albumet ble produsert av flere anerkjente produsenter, inkludert Pharrell Williams og Max Martin, og inneholder hit-singler som "No Tears Left to Cry" og "God is a Woman". Musikalsk sett er dette fjerde studioalbumet preget av en kombinasjon av pop, R&B, og elektroniske elementer. *thank u, next* er det femte studioalbumet til Grande, og ble utgitt i februar 2019. Albumet inneholder hit-singler som

---

<sup>41</sup> Swift, *Midnights*

<sup>42</sup> Billboard, «Taylor Swift»

<sup>43</sup> Britannica, «Ariana Grande»

tittelsporet "thank u, next" og "7 Rings". Begge albumene ble godt mottatt av kritikere og fans, og hjalp til med å befestet Grande som en av de største artistene innen popmusikk.

Ariana Grande bruker vokal som et veldig viktig instrument i hennes produksjoner, og dette inkluderer mange elementer av støttende vokal (backing vocals). Hun har også spilt inn en youtube video om hvordan hun spiller inn støttende vokal på hennes siste album.<sup>44</sup>

I denne oppgaven er «No Tears Left to Cry» valgt som et musikkseksempel da denne må kunne regnes som en «hit» og representerer Ariana Grandes produksjon og bruk av vokal på en god måte.

## Om noteeksemplene

Analysen av selve notene vil ta utgangspunkt i en transkripsjon av vokalharmoniene som jeg har utført selv. Notene har enten blitt transkribert fra multitracks der en kan høre de forskjellige vokalsporene hver for seg, eller så har de blitt transkribert rett fra originalsangen. Det er da en mulighet for at det ikke er en helt tro transkripsjon av originalmaterialet, men derimot det som har vært mulig å høre av vokalharmonier i sangen. Det vil i analysen av enkelte sanger bli hørt på de forskjellige elementene av støttende vokal hver for seg for å gjøre en enda dypere evaluering av produksjonen, utøvelsen og arrangementen.

Hvorfor er det nødvendig å transkribere sangene? Det er vanskelig å transkribere en fremførelse uten å forvrengt innholdet. Noen form for transkripsjon er ofte til hjelp for å analysere materialet grundig, eller for å illustrere et poeng. Moylan skriver at en signifikant kvalitet med popmusikk er at den motstår samsvar med vestlig notasjon, faktisk trosse den, og dette er en av dens karakteristiske egenskaper. Moylan mener da at han selv er en motvillig talsmann for strategisk bruk av transkripsjoner fordi det i hovedsak er nyttig å bringe de materialene og passasjene som presenterer eller genererer sangens identitet i fokus.<sup>45</sup>

Transkripsjoner er også en måte å få selve analytikeren inn i musikken og introduserer dem til detaljer og nyanser de kanskje ikke hadde oppdaget uten. Den største grunnen for at det vil forekomme transkripsjon og analyse av transkripsjon i denne oppgaven er fordi dette var nyttig

---

<sup>44</sup> YouTube, «studio footage: vocal arranging the “positions” bridge - ariana grande»

<sup>45</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 150



for å analysere arrangementet og se på stemmeføring og voicings. Det er dermed ikke nødvendig, men et fint hjelpemiddel for å billedliggjøre og lettere se hvordan arrangementet av den støttende vokalen er bygget opp.

Alle eksemplene er transkribert til et partitur i noteprogrammet Sibelius.

## **Disposisjon**

Den videre inndelingen av oppgaven vil være som følger:

I det første kapitlet vil det bli gjort greie for teoretiske tilnærminger som danner grunnlaget for den videre analysen. Her vil analyse av arrangement og teoriene om arrangering av støttende vokal bli presentert. Dette vil både være fra mer tradisjonell harmonilære, teorier mer rettet mot a capella-kor og blåserekkearrangering fra jazzen og ikke minst teorier om analyse av moderne musikk. Videre vil denne delen omfatte litt generelle teorier om utøvelse og produksjon.

Resten av oppgaven vil ta utgangspunkt i rammeverket fra Moylans *Recording Analysis* og vil starte med en observasjonsdel. Her vil det presenteres hvilke elementer av støttende vokal en kan høre. Disse forskjellige elementene vil bli satt inn i kategoriene som har blitt etablert tidligere. Dette kan som sagt være komplisert. Både Taylor Swift og Ariana Grande sine sanger vil blir observert, og elementene og kategoriene vil bli presentert før det vil bli gjort en analyse og evaluering.

Etter observasjonen vil elementene som er trukket frem evalueres og analyseres. Evalueringen vil bli utført sett fra tre forskjellige vinkler: arrangement, utøvelse og produksjon. Gjennom disse tre forskjellige analysevinklene vil det kunne diskuteres hvilken funksjon støttende vokal kan ha for en sang og hva det gjør med det musikalske materialet.

Til slutt vil det i en konklusjon bli trukket linjer og konklusjoner om substansen og lydbildet til låten med vekt på bidraget fra den støttende vokalen.

# Kapittel 1: Teori om støttende vokal (backing vocals)

## Analyse av arrangement og teksturer

Veien fra ideen om en enkel sang til kvalitetene av den endelige produserte innspilling krever et musikalsk og produksjonsmessig arrangement. Arrangering er en prosess for å lage den innspilte sangen, og det er et element av forholdene mellom sound og deler, som inneholder variabler som blir skapt og bidrar til sangen mener at sangen ikke blir til når den blir komponert, men i mye større grad blir til når den blir arrangert og innspilt, det vil si ved orkestreringen, besetningen, innspillingen og miksingene.<sup>46</sup> Kombinasjonen av lydkilder i innspillingen gir kompleksitet til det som kan kalles den overordnede tekturen, men også de individuelle linjene eller grupper av linjer som jobber sammen, som for eksempel mellom bassgitar og basstromme.

Både i tradisjonell musikkanalyse og i analyse av moderne musikk brukes begrepet teksturer for å forstå dette samspillet. I Moylan beskrives tekstur som antallet av musikalske deler en kan høre i en sang, eller identifiserbare deler av sangen, og typen materiale som fremføres (som for eksempel monofonisk enkel melodi).<sup>47</sup> Typen teksturer er definert ved de karakteristiske trekkene ved de enkelte partene og hvordan disse forholder seg til hverandre. Teksturer kan være tynne, med kun få (2-3) parter til stede, eller tykke, bestående av mange parter av individuelle instrumenter eller stemmer. Moylan beskriver at teksturer tradisjonelt identifiseres som:<sup>48</sup>

- monofone (enkle uakkompagnerte melodilinjer),
- homofone (for eksempel harmonier som beveger seg med samme rytme),
- kontrapunktisk polyfone,
- melodi og akkompagnement.
- kontekstuelle lag, som droner, groove, rytme og rytmeseksjon.

Moylan trekker også frem funksjoner som forskjellige instrumenter kan ha i en sang. Han skriver at de forskjellige instrumentene vil i en innspilt sang ha en av disse funksjonene på sin egen måte. Moylan trekker fram fire funksjoner: primærfunksjon, støttende funksjon, ornamenterende

---

<sup>46</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 94

<sup>47</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 36 og 97

<sup>48</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 97

funksjon og kontekstuell funksjon. Disse fire fundamentale funksjonene er roller, elementer og verktøy (musikalsk, tekst eller innspillings-verktøy) som tjener for å fremme primærideer, støtte de primære ideene, dekorere eller lage en sonisk kontekst eller bakteppe.<sup>49</sup> Primærfunksjon vil utgjøre kjerneidéene i en sang og formidler innhold og uttrykk. De kan være musikalske elementer som melodi, som formes av tonehøyde, eller rytme, samt tekstlige elementer. Instrumentene med primærfunksjon bærer den sentrale funksjonen med å formidle sangens temaer og ideer. Moylan skriver at de instrumentene (element) som har denne funksjonen er hovedvokal, lead-gitar, tekst og innspilling da disse instrumentene domineres av elementene: melodi- og tonehøydeforhold. Instrumentene som har støttende funksjon, styrker de primære elementene og legger til viktige dimensjoner i sangens karakter. De forsterker kjernematerialene og bidrar til sangens overordnede kvaliteter. Moylan skriver de instrumentene og elementene som har denne funksjonen er rytmisk gitar, piano, strykere, støttende vokal og innspilling da disse instrumentene domineres av elementer av rytmisk aktivitet, tonehøydeforhold som gir harmoni og andre kvaliteter som legger vekt på lyd kvalitet. Instrumenter som har ornamenterende funksjon, tilfører de nødvendige kvalitetene dekorasjon og karakter. De er ikke avgjørende for sangens kjerne, men legger til nyanser og utsmykning, ofte i samsvar med den musikalske stilen. Moylan skriver de instrumentene og elementene som har denne funksjonen er støttende vokal, perkusjon, blåseseksjon, tekst og innspilling som er instrumenter som domineres av dynamisk og klangfargeendring av tolkning. Kontekstuelle elementer etablerer en konsekvent bakgrunn eller atmosfære gjennom hele sangen. De skaper en stabil sonisk kontekst som de andre elementene spilles mot, og bidrar til en følelse av enhet. Moylan skriver de instrumentene og elementene som har denne funksjonen er trommesett, bass, synth-pad og innspilling og er instrumenter som gjenspeiles i lydscenens dimensjoner eller oppfattet fremføringsmiljø.<sup>50</sup> Moylan skriver at disse forklaringene og funksjonene ikke er universale da innspillingen er mer kompleks enn så.

For å kunne besvare oppgavens problemstilling vil oppgaven også ta for seg en musikkanalyse der utgangspunktet er selve den musikalske teksten, altså det transkriberte partituret. Hensikten er å se hvordan støttende vokal både fungerer isolert, men også for å se hvordan støttende vokal

---

<sup>49</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 44

<sup>50</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 44-45

samspiller med resten av musikken. Dette blir en empirisk analyse som bare tar for seg analysen av selve musikken. Det er flere temaer som går mer på aspektet rundt selve vokalisten og bakgrunnsvokalistene sin rolle som musikere. Selv om dette også er et spennende tema, vil ikke dette være fokuset i denne oppgaven siden dette vil være en ren musikkanalyse av elementet støttende vokal. De andre musikkvitenskapelige disiplinene som derimot vil trekkes inn er arrangementsteknikker, sang-utøvelse og produksjon.

Even Ruud forklarer forskjellige teorier innenfor musikkanalysen, både eldre og nyere tendenser.<sup>51</sup> I den eldre musikkanalysen beskriver han hvordan analyse med harmonilæren og komposisjonsteknikker utgjorde en stor rolle i framveksten av musikkvitenskapen. Tendensene i den eldre analysen var at fokuset var på musikkens individuelle form. Tendensene i de nyere analysene er et fokus på hvordan forskjellige musikkstykker har kjennetegn med hverandre og kan settes inn i en sjanger. I denne oppgaven vil det både bli sett på pop-sjangeren som en stil og på hvordan den støttende vokalen har utviklet seg med stilen, men også på selve notene og komposisjonsteknikkene som er brukt.

## **Arrangeringsteknikker**

Vokalharmoniseringen kan ha stor betydning for hvordan det totale lydbildet oppfattes. Harmoniseringen kan bidra til å gi et mildt og fyldig lydbilde, men kan også bidra til å gi et mer hardere eller sterkt dissonerende lydbilde. Mange elementer i den innspilte sangen bidrar til å få frem slike lydbilder, men vokalharmoniseringens bidrag er spesielt relevant i denne oppgaven. Analyse av vokalharmoniseringer av støttende vokal vil derfor være en del av evalueringen av sangene i denne oppgaven.

For å etablere grunnlaget for en slik analyse er det her gitt en kort oversikt over harmonilæren, som danner grunnlaget for denne analysen, men med fokus på hvordan arrangeringsteknikkene kan bidra til å endre lydbildet.

---

<sup>51</sup> Ruud, *Musikkvitenskap*

### ***Kort om harmonilære og betydningen for lydbildet***

Beskrivelsen av klassisk tenkning på vokalsats og stemmeføring er her basert på Sigvald Tveits bok *Harmonilære*. Denne boka går gjennom både tradisjonell 4-stemmig koralsats, men også nyere måter å tenke harmonisering på. Tveit skriver i introduksjonen av boka at han går igjennom vokal sats fra populærmusikk til koraler, da mange av de grunnleggende prinsippene er de samme i begge sjangrene.<sup>52</sup> Det er da visse rammer som en komponist eller en arrangør i praksis må arbeide innenfor.

Tilsvarende skriver Don Sebesky i sin bok *Contemporary Arranger* om hvordan tradisjonelle inndelingen for vokal fortsatt brukes i kommersiell innspilt musikk av enkelte artister.<sup>53</sup> Sebesky trekker frem eksempler på at mens klassisk koralsats kan minne mer om slik en arrangerer for strykere, kan kor-arrangering i rytmisk musikk ligne mer på slik en arrangerer for blåserrekker. Han beskriver også hvordan voicingene gir en kvalitet i lydbildet som også andre instrumentseksjoner kan gi. Det første eksemplet han trekker frem for dette er hvordan den støttende vokalen kan minne om en saxofonrekke, og gi samme kvalitet på grunn av at voicingen er satt i tett leie med hovedstemmen doblet i en oktav lavere. I det neste eksempelet viser han til hvordan den støttende vokalen kan minne mer om fire tromboner fordi voicingen er en kombinasjon av tett og semi-åpen voicings.<sup>54</sup> Dette er en «sound» som for eksempel Beach Boys brukte, men de forenklet harmoniene og forsterket med en hovedstemme i lyst falsettleie.

Russel Garcia skriver i *The Professional Arranger Composer* hvordan det er ganske likt å arrangere for stemmer som det er å arrangere for instrumenter, utenom at en må skrive intervaller som er enkle og naturlige i en stemmeføring.<sup>55</sup>

Sebesky skriver hvordan det også er vanligere i moderne musikk å arrangere ut for flere enn fire stemmer. For å få et mer fyldig lydbilde skal en gjerne ha mange som synger hver stemme. Dette vil gi sangen en «warm glow».<sup>56</sup> Sebesky skriver at stemmer kan kombineres sammen med

---

<sup>52</sup> Tveit, *Harmonilære*, s. 17

<sup>53</sup> Sebesky, *Contemporary Arranger*, s. 194

<sup>54</sup> Sebesky, *Contemporary Arranger*, s. 192-193

<sup>55</sup> Garcia, *The Professional Arranger Composer*, s. 81

<sup>56</sup> Sebesky, *Contemporary Arranger*, s. 191

andre instrumenter unisont for å skape originale teksturer, for eksempel fløyte med kvinnestemme.<sup>57</sup>

Neslon Riddle skriver i sin bok *Arranged* om arrangeringen av vokal, og sammenligner de forskjellige stemmene en kan ha med andre instrumenter, for eksempel sopran er som fløyte, trompet eller 1. fioliner, grunnet klang og tonehøyde. Han skriver da at et kor kan være med på å forsterke et orkester og vica versa.<sup>58</sup> Dette kan bidra til å gi et «trøkk» i lydbildet.

### ***To-stemt sats***

Sigvald Tveit skriver at enkel og god stemmeføring skaper jevnhet og kontinuitet. Vi bruker uttrykket *regelmessig stemmeføring når stemmene beveger seg korteste vei til neste akkord*.<sup>59</sup>

To-stemt harmoni er den enkleste, men også den mest lærerike måten å begynne med.<sup>60</sup> Når en arrangerer en slik to-stemt harmoni viser Tomaro og Wilson til at en må tenke både vertikalt og horisontalt. Dette er fordi harmonistemmene skal være komplementære med både hovedmelodien og akkordkvaliteten. I to-stemt harmoni er det en lang tradisjon med å ha en effektiv blanding av konsonans og dissonans. Dette avhenger av intervallet som blir brukt.

Tomaro og Wilson beskriver kategoriene som de enkelte akkordtoner faller inn under:

1. Basistoner: grunntone og ren kvint i akkorden.
2. Ledetoner: både stor og liten ters og septim i akkorden. Forminsket kvint fungerer også som ledetone i en halvt forminsket b5-akkord.
3. Fargetoner: både naturlig og alterert 9., 11., og 13. trinn i akkorden.<sup>61</sup>

Når en lager to-stemt harmoni er det essensielt å se på akkordkvaliteten. Bruken av ledetoner er viktig i etableringen av dette. Bruker en kun basistoner i løpet av en frase vil en da oppleve at akkordkvaliteten ikke kan bli identifisert. En må da ta i betraktning hvilke toner som er i hovedmelodien for å kunne bestemme hvilke toner en trenger i harmoniseringer, men at en skal

---

<sup>57</sup> Sebesky, *Contemporary Arranger*, s. 191

<sup>58</sup> Riddle, *Arranged*

<sup>59</sup> Tveit, *Harmonilære*, s. 27

<sup>60</sup> Tomaro og Wilson, *Instrumental Jazz Arranging*, s. 27

<sup>61</sup> Tomaro og Wilson, *Instrumental Jazz Arranging*, s. 27

bruke en “guide tone versus basic tone” prosedyre som første steget i harmonisering.<sup>62</sup> Når en mestrer dette, kan en gå videre til det lineære aspektet ved arrangeringen. Her kommer det kjente begreper fra den klassiske teorien med: Parallell motion (parallell bevegelse), Similar motion (likebevegelse), oblique motion (sidebevegelse) og contrary motion (motbevegelse).<sup>63</sup>

Tveit (2022) trekker også frem tre forskjellige bevegelsesretninger. Han skriver at når to stemmer føres i samme retning, kalles det *likebevegelse*. Når de føres i motsatt retning av hverandre, kalles det *motbevegelse*. Hvis en av stemmene i et stemmepar får tonen repetert mens den andre beveger seg opp eller ned, kalles dette *sidebevegelse*. Under er det vist et eksempel på dette.<sup>64</sup>



Figur 1: Forskjellige typer stemmeføring

Annenstemmen blir ofte plassert under hovedmelodien slik at hovedmelodien får mest fokus. Siden annenstemmen er underordnet og akkompagnementisk i natur, er det ikke så viktig med selvstendighet i annenstemmen.

Jimmy Joyce skriver også om tistemtsats i *Scoring for Voice*. Han skriver at tistemtsats er den vanligste metoden for å harmonisere en melodi på, og skriver videre at annenstemmen bør ha fokuset på å fremheve melodilinjen, heller enn å fremheve harmonikken i sangen. Videre skriver han at når en arrangerer en slik linje for annenstemmen, bør en strebe etter å lage den så melodisk som mulig.<sup>65</sup> Resultatet av et slikt mål medfører ikke at den ikke kan være med på å fremheve harmonikken også, men dette skal ikke være hovedfokuset.

<sup>62</sup> Tomaro og Wilson, *Instrumental Jazz Arranging*, s. 29

<sup>63</sup> Tomaro og Wilson, *Instrumental Jazz Arranging*, s. 29

<sup>64</sup> Tveit, *Harmonilære*, s. 27

<sup>65</sup> Joyce, *Scoring for Voice*, s. 13

Den enkleste formen for 2-stemmig sats er *Melodisk kopling*. En melodisk kopling understreker og forsterker karakteren i en melodi. Typisk for denne stemmen er at den ikke virker forstyrrende på hovedmelodien i og med at den skal følge dens kontur. De vanligste formene for melodisk kopling er terskopling og sekstkopling. Tveit skriver at melodisk kopling er like vanlig i dagens moderne musikk som det var i barokken.<sup>66</sup> En kan veksle mellom intervallene mellom hovedstemmen og annenstemmen og da holde akkordgrunnet. I jazz derimot er det vanligere å holde nøyaktig samme intervallavstand mellom stemmene. Dette kan skape dissonanser og spenning i harmonien.

Det vil være stor forskjell på om de parallelle stemmene står alene eller om de fremføres med et akkompagnement. Den ensformigheten som koplingsteknikken lett kan resultere i når den ikke har støtte i et akkompagnement, svekkes når et eller flere uavhengige instrumenter kommer til.<sup>67</sup> Melodisk kopling egner seg derfor best når vokalen er akkompagnert av andre instrumenter, som er tilfelle i nesten all popmusikk. Tveit skriver så at denne teknikken vil gi hovedmelodien en klanglig endring og da gir en fortykket melodisk linje. Han skriver at parallelle terser og sekster gir en rund, mild og fyldig klang, parallelle kvarter og kvinter gir en hardere og åpnere klang og parallelle sekunder og septimer er sterkt dissonerende og sjeldne.<sup>68</sup>

Tveit skriver i kapittelet sitt om 2-stemmig sats at dette er en begrenset form for vokalsats, da det begrenser mulighetene for klanglig fylde og variasjon. Til tross for det, er det som vist her muligheter for å bidra med forskjellige klanger, fra runde og fyldige til harde og dissonante, til det totale lydbildet ved bruk av 2-stemt sats.<sup>69</sup>

### ***Tre-stemt sats***

Sigvald Tveit går så i boken sin videre til å utrede for 3-stemmig sats. Tveit skriver da om triosats som er ganske lik melodisk kopling, som ble beskrevet under 2-stemt sats. Denne vil i likhet med sistnevnte ikke være et harmoniseringsprinsipp i seg selv, og vil ikke fungere tilfredsstillende uten akkompagnement. Det er igjen en endring og fortykning av hovedmelodiens

---

<sup>66</sup> Tveit, *Harmonilære*, s. 31

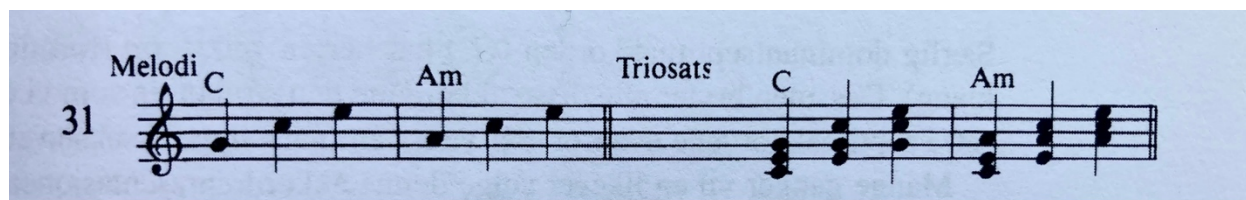
<sup>67</sup> Tveit, *Harmonilære*, s. 33

<sup>68</sup> Tveit, *Harmonilære*, s. 36

<sup>69</sup> Tveit, *Harmonilære*, s. 37



klanglige karakter. En kan arrangere en triosats i både tett leie og i spredt leie. I tett leie vil akkordtonene ligge tett under hovedmelodiens toner. <sup>70</sup>



Figur 2: Tett leie <sup>71</sup>

I en septimakkord vil en prioritere grunntone, tersen og septimen da disse tonene vil definere akkorden klarest. Tveit forklarer at når hovedmelodien er akkordens kvint eller ters vil en legge akkorden til den omvendingen som gjør at melodien vil ligge øverst. Er det hovedmelodien på grunntonen vil det være en smakssak avhengig av stilen som vil definere hvordan akkorden representeres. Triosats vil også som regel ha et sekstintervall som avstand mellom ytterstemmene. Midtstemmen vil da automatisk havne enten på en ters eller en kvart under melodien. En slik konstruksjon vil alltid resultere i treklanger i første eller andre omvendning. <sup>72</sup>

En kan også skrive triosats i spredt leie. Spredt leie vil si at andrestemmen flyttes en oktav ned. Dette skriver Tveit at en vil gjøre slik at alle stemmene ligger i mellomregisteret til sangerne. Tveit legger i boka vekt på at stemmeplassering er viktig å ta i betraktning når en arrangerer for vokal. Dette vil gi stor effekt på hvordan sangen høres ut, da det kan være vanskelig og for eksempel synge svakt og mykt i lyst register. <sup>73</sup> Når en da har alle stemmene i sine respektive mellomregister, vil det medføre en jevn og balansert korklang. I en sang der melodien ligger dypt i register vil derimot ikke være optimalt for spredt leie. Det er mulig å skifte mellom spredt og tett leie. Dette bør derimot begrenses til spesielle punkter i arrangementet, slik som overganger, spesielle høydepunkt og markerte endringer av melodisk, rytmisk eller harmonisk karakter. <sup>74</sup> En finner også friere tre-stemmig satser som har stor vekt på stemmeføringen til enkeltstemmene. Disse vil spesielt være best når den akkompagneres. Denne frie formen for tre-stemmig sats har

<sup>70</sup> Tveit, *Harmonilære*, s. 39

<sup>71</sup> Tveit, *Harmonilære*, s. 39

<sup>72</sup> Tveit, *Harmonilære*, s. 40

<sup>73</sup> Tveit, *Harmonilære*, s. 41

<sup>74</sup> Tveit, *Harmonilære*, s. 46

fokus på å lage en bass-stemme som har en melodisk profil, og fungerer til en viss grad som en motstemme til melodien og virker som naturlig fundament i hver akkord.<sup>75</sup>

En siste teknikk som Tveit tar opp for tre-stemming sats er et gammelt harmoniseringsprinsipp kalt *fauxbourdon*. Her følges melodien av en annen stemme en kvart under og en tredje stemme en ters under der igjen. Melodien kan også ligge i andrestemmen og denne blir da kalt *cantus firmus*.<sup>76</sup> Teknikken er også aktuell i dag, spesielt som et variasjonsmiddel, men er også i stor grad brukt i country-basert popmusikk (som for eksempel Brad Paisley og Alison Krauss' «Whiskey Lullaby»). Joyce tar også opp i *Scoring for Voice* at i en 3-stemt sats kan en gi forskjellig effekt med blokkharmoniseringsstil og friere tre-stemt stil.<sup>77</sup>

### ***Fir-stemt sats***

Tomaro og Wilson skriver også om konstruksjonen av “vertical sonorities” og hvordan virkemidlet med å legge toner over og under hverandre er fundamental for jazzarrangering. Det er da snakk om voicings og hvordan tonene som er til stede ligger i forhold til hverandre. De starter med å skrive om lukket posisjon, ofte kalt blokkakkorder i tett leie på norsk. Tett leie vil si at alle tonene i harmoniseringen er innenfor én oktav. Denne formen for voicing har flere forskjellige karakteristikk. Dette er den tetteste («most dense») voicingen en kan få siden intervallene er primært bare sekunder og terser.<sup>78</sup> En tett voicing vil gi en homogen «sound» til musikken grunnet denne tettheten. Det vil da også være vanskeligere å skille ut en individuell linje fra denne harmoniseringen. For å bygge opp denne voicingen må en først definere ut hvilken tone som er meloditonen. Etter en har gjort det så bygger en harmoniseringene ut ifra meloditonen. Tomaro og Wilson gir forskjellige eksempler på hvordan en kan gjøre dette med meloditonen som den lyseste i harmonien.<sup>79</sup>

Er det ønskelig med en mer åpen sound, kan en gå for spredt leie, som i jazz blir kalt for drop 2, drop 3 og drop 2 og 4 voicinger. Dette tar Sigvald Tveit også opp i sin *Harmonilære*, Hvor han

---

<sup>75</sup> Tveit, *Harmonilære*, s. 52

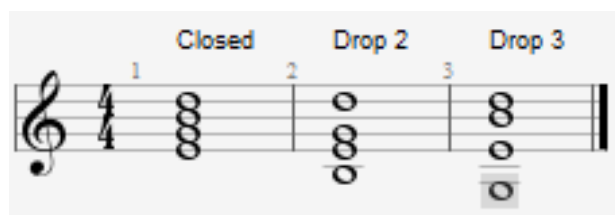
<sup>76</sup> Tveit, *Harmonilære*, s. 53

<sup>77</sup> Joyce, *Scoring for Voice*, s. 14

<sup>78</sup> Tomaro og Wilson, *Instrumental Jazz Arranging*, s. 64

<sup>79</sup> Tomaro og Wilson, *Instrumental Jazz Arranging*, s. 71

kaller dette for A-posisjon (drop 2) og B-posisjon (drop 2 og 4).<sup>80</sup> Tomaro og Wilson skriver at grunnen til at en gjerne bruker spredt leie er for å skape en variasjon av farger og teksturer og forbedre stemmeføring. De skriver også at når tett leie fungerer bedre i raskt tempo og korte noteverdier, vil spredt leie egne seg bedre for saktere tempo og lengre noteverdier.<sup>81</sup> En kan også kunne skille ut de forskjellige stemmene i spredt leie og få en åpnere lyd.



Figur 3: Bilde av lukket (closed), drop 2 og drop 3 voicinger<sup>82</sup>

Her trekker Tveit frem koplingsprinsippet og triosatsprinsippet igjen og forklarer hvordan dette kan gjøres med fire stemmer.<sup>83</sup> Dette kan gjøres da med doblinger av melodien og / eller en kopligng. En har også blokkharmoniseringsprinsippet når en arrangerer for fire stemmer. Her kan en igjen dele inn i både tett og spredt leie. I en blokkharmonisering vil de fire stemmene danne en firklange og teknikken forårsaker et inntrykk av parallellbevegelser. I en blokkharmonisering kan en bruke septimakkorder, metningstoner til en treklange, gjennomgangstoner, dreietoner og forslagstoner. De tre sistnevnte blir gjerne harmonisert ved gjennomført parallellføring til neste tone. Tveit skriver at blokkharmonisering blir brukt mye i jazz- og underholdningsmusikk. En kan også ha fire-stemmig sats i spredt leie. Da har en det Tveit kaller A-posisjon og B-posisjon. A-posisjon er når annenstemmen er lagt ned en oktav. B-posisjon er når både annenstemmen og fjerdestemmen er lagt ned en oktav. Tveit skriver at «jo mer vi åpner satsen, jo fyldigere klinger den. Til spesielle høydepunkter og til bakgrunnsklinger i langsomme ballader, egner A- og særlig B-posisjon seg best.»<sup>84</sup>

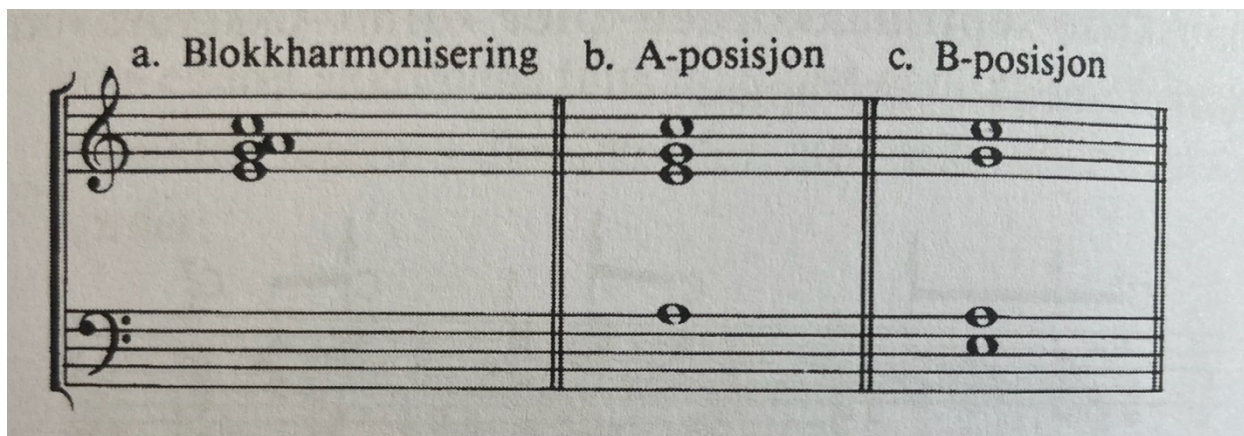
<sup>80</sup> Tveit, *Harmonilære*, s 60

<sup>81</sup> Tomaro og Wilson, *Instrumental Jazz Arranging*, s. 115

<sup>82</sup> Brent, Bianco og Ersdal, *Chordalogy*.

<sup>83</sup> Tveit, *Harmonilære*, s. 70

<sup>84</sup> Tveit, *Harmonilære*, s. 61



Figur 4: Bilde av A- og B-posisjon <sup>85</sup>

Bruken av omvendinger kan være med på hjelpe på hvordan en fire-stemmig sats kan låte. Bruker en første omvendning, der tersen blir basstonen, vil det gi nye harmoniseringsmuligheter siden basslinjen får mer spillerom. <sup>86</sup> Denne omvendingen vil i motsetning til grunnstillingsakkordene ha noe ustabilit og midlertidig over seg. Det vil da være en måte å skape flyt i satsen og en følelse av at en skal videre. Brukes andre omvendning, når kvinten er basstonen, vil denne effekten bli enda sterkere. Tveit skriver at denne derfor ikke bør få for stor vekt og varighet. <sup>87</sup> Joyce skriver også om dette. Han skriver at med spredt leie vil en få en mer «lush» tekstur. I tett leie skriver Joyce derimot at en får en effekt av styrke. <sup>88</sup>

### **Praktisk tilnærming til vokalharmonisering**

Youtube-kanalen «12tone» har en video «7 steps of vocal harmony» som forklarer forskjellige steg av arrangering av vokalharmonier (youtube.com). I videoen tar han opp teori som stammer mer fra klassisk tenking rundt vokalharmonier, men har fokus på den praktiske utførelsen. Her forklarer han hvordan disse forskjellige “stegene” har forskjellig effekt, men ingen er “bedre” enn den andre. Slik som Youtuberen sier selv så er det flere enn syv steg og han har endt opp med disse stegene: <sup>89</sup>

<sup>85</sup> Tveit, *Harmonilære*, s. 60

<sup>86</sup> Tveit, *Harmonilære*, s. 103

<sup>87</sup> Tveit, *Harmonilære*, s. 103

<sup>88</sup> Joyce, *Scoring for Voice*, s. 16

<sup>89</sup> YouTube, «7 steps of vocal harmony»

Steg 1 *Bakgrunnslinjer*: Her sier kanalen 12tone at dette egentlig ikke er støttende vokal siden bakgrunnslinjer ikke er knyttet til melodien. Han har likevel tatt det med siden dette er noe som bakgrunnsvokalister gjør. Harmonien synger på toner som ligger i akkorden og da gjerne på en vokal eller på en klingende konsonant. Dette er det som Joyce, og Tomaro og Wilson kaller for pedal. 12tone sier at dette synges gjerne på *ledetoner* under hovedmelodien, som gir en rikere følelse og karakter til sounden.

Steg 2 *Dobling*: Dobling er når en dobler melodistemmen enten i samme oktav eller en annen oktav, men det skal være samme toner. Å doble melodistemmen kan gi effekten av en større og tykkere sound, både ved bruk av flere forskjellige stemmer på samme melodi. Jo flere stemmer en legger på og dobler melodien med, jo større følelse vil det gi til lydbildet.

Steg 3 *Tett harmoni*: Tett harmoni er når en legger en ny linje som følger rytmen og teksten til melodistemmen, men på andre toner enn melodistemmen. Denne harmonien vil ha omtrent samme sprang i samme retninger som også melodien går, og kan minne om det Tveit kaller kopling. I kanalen 12tone sier en da at det da er vanlig å bruke en ters enten over eller under, og at en da prøver å holde denne avstanden hele veien i denne harmonien. Han forklarer også at en må følge harmonien i akkordene og endre intervallene enkelte steder for å passe med harmonien i sangen.

Steg 4 *Oblique harmoni*: Denne harmonitypen synger samme rytme og samme tekst som melodien, men vil slik som “bakgrunnslinjer” holde samme tone i løpet av samme akkord. Dette sier 12tone at gir en anker-effekt når harmonistemmen står stille og melodistemmen “flyr fritt”. Her sier han at det er flere måter å gjøre dette på. En kan holde seg på guidetoner, typisk ters og septim i akkorden. En kan bare holde samme tone hele veiene og da på en pedalharmoni. Denne harmonitypen er for å understreke melodien og harmonien.

Steg 5 *Emphatic harmony* Her synger harmonistemmen bare på ordene som er “viktig” i melodilinjens. Disse er gjerne harmonisert ut i en kopling.

*Steg 5 Heterofoni:* Her synger harmonistemmen samme toner og samme tekst som melodistemmen, men kan synges en annen rytme. Denne formen for støttende vokal er ofte ikke arrangert på forhånd, men heller improvisert. En kan også gjøre dette steget i en “tett harmoni” istedenfor “dabling”. 12tone mener at dette ikke forekommer i vestlig popmusikk, men kan forekomme i jazz noen ganger. Denne observasjonen som 12tone gjør kan nok diskuteres, da popvokalister gjør dette typisk i siste refreng av en sang.

*Steg 6 Kontrapunkt:* Her synger vokalharmonien samme tekst og rytme som melodien, men dette steget arrangeres eller komponeres mer som en egen fungerende melodi, men likevel noe som skal støtte (backe) melodien. Her gir 12tone et tips om å lage kontrapunktet som en motsetning til hovedmelodien, så når hovedmelodien går lysere - går kontramelodien nedover ovs.

*Steg 7 Komplet uavhengighet:* Her er det bare samme tekst som holdes i harmonien der tekst og rytme ikke følges. Her kan en enten finne pauser i melodilinjen og fylle inn med en kontralinje, eller en kan velge ett ord eller en linje å dra den ut, eller synges den i en pause for å vektlegge det.

### ***Oppsummering om arrangeringsteknikker***

Det er i denne gjennomgangen av arrangeringsteknikker vist at disse kan være med å påvirke lydbildet på en sentral måte. Stemmeføringer i tett voicing kan være myk og lett som støtte for en melodi, mens en vokallinje harmonisert i kvarter kan bidra til en «hardhet» i lydbildet. Doblinger av vokallinjer, både hovedvokal og støttende vokal, kan bidra til bredde i lydbildet.

### **Utøvelse**

Utøvelsen av den støttende vokalen har en stor innvirkning på hvilken effekt og funksjon dette instrumentet har på en sang. Stemmebruk, sangteknikk og formidling av en melodi og en tekst vil ha mye å si for lytterens forståelse av hele produksjonen. William Moylan trekker også frem dette poenget ved å si at alle sangere har en unik stemme. Kvalitetene som en sanger har i stemmen sin, vil påvirke sangens tekstur og sound. Måten enhver sanger artikulere ord og sangernes naturlige resonans vil skape en kombinasjon som kulmineres til sangerens sound. Sangeren har også gjerne en «vokal væremåte», særegenheter i fremførelse og musikalsk stil som bidrar til å definere sounden til artisten. Disse manierismene kan være relatert til uttrykk,

sjanger-tradisjon og ikke-språklige lyder, så mye som relatert til hvordan sangeren former vokallyder, bruken av vibrato eller deres holdning til intonasjon.<sup>90</sup> De spesifikke tingene Moylan trekker frem i analyse av vokale utøvelser er: Iboende kvaliteter i sangerens unike stemme, særegenhet i sangerens utøvelsesstil, bruk av lyder og språk, uttrykksegenskaper og bruk av ikke-språklige ord. Det som ikke blir særlig nevnt her, men som er helt avgjørende for hvordan en sangers utøvelse påvirker sounden er sangteknikk. Dette er et tema som det er mange forskjellige meninger om. De mest populære teknikktradisjonene i dag er: *Speech level singing technique (SLS)*, *Estill voice technique* og *Complete vocal technique (CVT)*. Disse forskjellige teknikkene har fått utspring i forskjellige stiler og tradisjoner og er dermed ganske forskjellige. SLS og Estill er nærmere hverandre ved at de bruker begreper som hodeklang, falsett, miks, snakkestemme og bryststemme. CVT derimot ble skapt for å ikke bruke disse begrepene, og har dermed en helt annen tilnærming til tanken om sangteknikk.<sup>91</sup> I denne oppgaven er det lagt vekt på å forsøke å forklare sangteknikk enkelt, og det er dermed valgt å bruke de mer «vanlige» begrepene *hodeklang*, *falsett*, *mix* og *brystklang*. Dette er da forskjellige måter å plassere tonen på og bruke stemmebåndene på når en synger. Hodeklang er ikke at en synger fra hodet, men heller at resonansen til tonen er i hodet. Dette er en myk måte å synge på, som også er mer naturlig i lysere register. Hodeklang kan beholde dybde i stemmen og trenger ikke være luftig. Falsett er derimot mer luftig og hul. Hodeklang og falsett er ganske like i lyden det gir, men denne dybden utgjør forskjellen. Brystklang bruker de større og tykkere stemmebåndene og har en dyp, tykk sterk og varm klang. Denne teknikken brukes ofte for å synge med mye kraft. I brystklang trekker man gjerne stemmebåndene tykt sammen. I hodeklang og falsett trekker en da heller stemmebåndene tynnere sammen. Mix er i enkle trekk en mellomting mellom brystklang og hodeklang. Dette er en avslappet stemme uten spenninger, som kan være sterkt i hele registeret til sangeren. I mix trekker en stemmebåndene moderat sammen. For enkelheten skyld vil det være disse begrepene som brukes, men et vil også bli forklart med beskrivende ord som: luftig, skarpt, åpent, mykt osv.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 180

<sup>91</sup> Ramsey, «Singing Technique»

<sup>92</sup> Ramsey, «Mixed Voice»

## Produksjon

Musikkproduksjon er prosessen der musikk skapes, blir tatt opp, manipuleres og bevares for distribusjon og lytting. Profesjonell musikkproduksjon er kreativ og teknisk. Det krever velutviklede lytteferdigheter, et godt grep om innspillingsteknologi, en dyp musikalsk kunnskap og effektiv prosjektledelse og lederegenskaper av en musikkprodusent. Produksjonen bør ha som mål å hjelpe en artist med innspillingsprosjektet, bidra til at deres visjon blir til virkelighet, men også til et salgbart produkt. Som en del av produksjonen vil en også se på elementer som det rent musikalske, utøvelse, instrumentvalg, valg av opptaksutstyr, miksing, mastring og andre elementer som er med å forme de enkelte lydene og det totale lydbildet.

I forhold til videre analyse av støttende vokal er plassering i lydbildet et viktig element. Panorering og equalizer er typiske verktøy som brukes for å lage en «åpen» miks der instrumenter ikke «trækker på» hverandres frekvens eller plassering i stereofeltet. I tillegg brukes mer subtile dybderelaterte effekter og teknikker for å få miksen til å høres mer levende ut. Primært inkluderer dette effekter som volum, romklang og ekko, som alle kan brukes til å skape en naturlig avstand. En god miks er ofte ment å etterligne naturlig etterklang og plassering av instrumentene, og kan få miksen til å høres ut som om bandet spilte rett foran deg. Andre tyngre og mer kreative teknikker kan bli brukt for å bevisst skape uskarpe atmosfærer.

I en poplåt er vokalen klart hovedattraksjonen, og det instrumentale er ment å bidra til å bære den med seg. Rock og metal legger ofte vekt på gitarnivået, EDM fremhever synthesizere, og hip-hop gjør tilstedeværelsen av trommer godt kjent. Siden dette er de drivende kreftene bak de ulike sjangrene av musikk, kommer ingenting av dette som noen overraskelse. Likevel opplever produsenter som forsøker å mikse popvokaler fra andre musikkjangre ofte utfordringer med å sette vokalnivåene på riktig måte. Basert på det de er vant til, kan justering av vokalnivået slik at de er ekstremt fremtredende og nærværende virke merkelig.<sup>93</sup>

Det er mulig å visualisere lydbildet med «bredde» og «dybde», som illustrert i Figur 5. I spesielle situasjoner kan en også ønske et dypere lydlandskap eller enorme romklanger som med vilje

---

<sup>93</sup> Waves, «4 Tips for Mixing 2021 Pop Vocals»



«svelger» melodier og tekster. Det er også mulig å skape avstand med en kort forsinkelse og litt aggressiv kompresjon, for å beholde en følelse av å være tett på og allikevel holde noe avstand. I nyligere tider kan en høre flere artister bruke mer eksperimentelle former for panorering slik som Billie Eilish i de fleste av hennes sanger. Charlie Puth og Jung Kook sin sang «Left and Right» som leker seg med dette virkemiddelet, der teksten sier «I can feel you over her, i can feel you over her, you take up every corner of my mind» som da blir ganske bokstavelig for lytteren også.

94

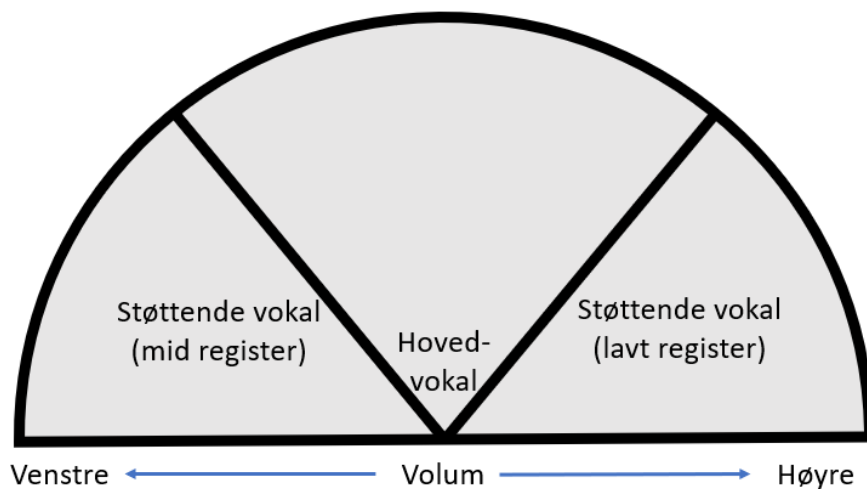


Figur 5: Illustrasjon av lydbildet <sup>95</sup>

En enklere figur for å illustrere plassering i lydbildet, tilstrekkelig for vurderingene i denne oppgaven, er utarbeidet for denne oppgaven og er vist i Figur 7 under.

<sup>94</sup> Charlie Puth og Jung Kook, «Left and Right»

<sup>95</sup> Gibson, *The Art of Mixing*



Figur 6: Enklere illustrasjon av lydbildet hvor hovedvokal er i midten og deler av den støttende vokal er panorert til høyre (lavt register) og deler av den støttende vokalen er panorert til venstre (middels register).

Generelt finner en ofte støttende vokal panorert noe og gjerne plassert lenger bak i lydbildet, mens hovedvokal er sentrert og plassert langt fremme. Dette vil likevel være avhengig av hvilken effekt det er ønsket å oppnå i miksing. Støttende vokal som er mikset langt bak kan gjerne kalles bakgrunnsvokal. Her tilkjenne gir bakgrunnsvokalens plass i lydbildet tydelig at dette er et bakgrunnsteppe for hovedvokal, I motsetning vil støttende vokal som er mer likestilt, om enn noe panorert, gjerne kalles for likestilt støttende vokal. For likestilt vokal kan det være utfordrende og egentlig si hvilken vokalmelodi som er hovedvokal og hvilken som er støttende. Mellom disse to ytterpunktene kan det være en glidende overgang med potensielle mulige løsninger i de spesifikke arrangementene.

I pop-sjangeren er det vanlig at akkompagnementet og «backing tracks» blir lagd først, før teksten og melodien til hovedvokalen. Hovedmelodien til vokalen legges da oppå til slutt som en *topline*. Dette skriver Jason Blume om i artikkelen “How to Write to a Music Track: The Art of Toplining”.

The topline of a song can be defined as the melody and words a vocalist sings—the elements that go on “top” of the instrumental track. The topline is what you would hear if you were to mute all the instruments and background vocals except for the lead vocal track.<sup>96</sup>

<sup>96</sup> Blume, «The Art of Toplining»

Blume går videre med å skrive at dette ikke er vanlig i sjangre som Country, men har blitt mer populært over årene.<sup>97</sup> Det vil være sannsynlig av den støttende vokalen kommer etter hovedvokalen igjen i innspillingsrekkefølgen, men det lydsporet som en tenker på som *topline* vil være hovedmelodien.

I ganske grunnleggende kilder om miksing av vokal i popsanger tar de fleste artiklene opp enkelte verktøy og effekter. En av disse verktøyene er *tuning* eller *pitch correction*. Dette er når en manipulerer intonasjonen eller tonehøyden til en sangstemme til en spesifikk høyde for å oppnå et ønske om sangens sound. Dette verktøyet har graderinger, så en velger om en vil at vokalen i sangen skal være stemt perfekt sammen med resten av instrumenteringen eller om en ønsker at vokalen skal ha en «robotisk» effekt på seg. Effekter som *reverb* (klang) og *delay* blir også tatt opp i disse artiklene. En artikkel fra *Waves* skriver at pop-vokal i 2021 bruker klang og *delay* ganske sparsommelig. De skriver at en typisk hører en skånsom mengde klang som er konsistent lagt på vokalsporene gjennom sangen, for å få til en dramatisk effekt.<sup>98</sup>

Creating a throw involves automating the amount of signal sent to a reverb or delay on an aux track at a specific point in time. On the word or phrase that you'd like to apply extra reverb/delay, boost the level of the signal being sent to the aux track.<sup>99</sup>

Å skjære i lave frekvenser rundt 300-500 Hz og i høye frekvenser rundt 2 000-2 500 Hz på *throws* hjelper med å skille dem fra hovedvokalen. Når kastene inneholder for mye dypbass, kan de gjøre miksen uklar og få vokalene til å høres rotete ut. Hvis det er overdreven topp, blir det vanskelig å skille mellom den tørre vokalen og effekten som sendes, noe som vanligvis resulterer i en uklar lyd. Stemmen på hovedvokalen må være tett, men en må ikke overdrive med hard pitch-korreksjon på den støttende vokalen. Nivået på hovedvokalen må flyte forsiktig over resten av miksen. De bør være tydelig hørbare. En kan bruke reverb og delay-effekter for å fylle rommet og holde lytternes oppmerksomhet. I tillegg må en sørge for å ta opp vokalharmonier for å gi mer fylde til miksen på ulike tidspunkter. Subtraktiv EQ (subtraktiv utjevning) lar en

---

<sup>97</sup> Blume, «The Art of Toplining»

<sup>98</sup> Waves, «4 Tips for Mixing 2021 Pop Vocals»

<sup>99</sup> Waves, «4 Tips for Mixing 2021 Pop Vocals»

redusere energien i frekvensområder. Dette fjerner ulike typer "mudder" som kan skjule klarheten i vokalen. For eksempel kan en bruke et høypassfilter med en mild helling rundt 80-100 Hz for å frigjøre plass i den dype enden av miksen, slik at andre instrumenter kan skinne. I popmusikk er det vanligvis en dedikert basslinje og kick, så dette lavfrekvente innholdet vil ikke bli savnet. <sup>100</sup>

Kvinnelige popvokaler kan til og med kreve et høypassfilter satt lenger opp i frekvensspekteret, rundt 150+ Hz. Det er ikke tilrådelig å bruke EQ på vokalene når de spilles alene, fordi det da vil være vanskelig å høre hvordan de samhandler med resten av miksen. <sup>101</sup> Det er veldig vanlig å spille inn doble harmonier og vokaler. De vil gi vokalene den fulle, ultra-brede lyden som finnes på hit-pop-opptak. En kan lage doble vokaler ved å duplisere hovedvokalen, panorere duplikatene til venstre og høyre, forsinke hver av dem med en annen verdi (10-20 ms), og deretter bruke tone modulasjon. For å oppnå mer separasjon, kan en også filtrere duplikatsignalene. Vokaldoblinger for popmusikk har en tendens til å være ganske tette når det gjelder hvordan de er justert med hverandre. Doble vokaler er vanligvis forskjøvet i tid ved hjelp av en forsinkelse som knapt er stor nok til å bryte lytterens ekko-terskel. Dette betyr at lytterne ofte oppfatter hovedvokalen og doble vokaler som én bred vokal i stedet for tre eller flere separate vokaler. <sup>102</sup>

Joe Wolfe viser i en artikkel til at lyder består av en komplisert blanding av vibrasjoner med mange forskjellige frekvenser, alle med forskjellig intensitet (amplitude). <sup>103</sup> Et lydspekter er en representasjon av en lyd og viser de forskjellige frekvensene som er til stede i en lyd og hvilken intensitet disse har. Et lydspekter utarbeides vanligvis av et kort utvalg (varighet) av en lyd, og er vanligvis presentert som en graf av enten trykkamplitude (kraft) som en funksjon av frekvens. Vanligvis måles kraften i desibel og frekvensen måles i vibrasjoner per sekund (eller hertz). Mange programvarer for lydredigering har applikasjoner som kan ta et kort utvalg av et

---

<sup>100</sup> Waves, «4 Tips for Mixing 2021 Pop Vocals»

<sup>101</sup> Waves, «7 Tips for Mixing Clean Pop Vocals»

<sup>102</sup> Waves, «7 Tips for Mixing Clean Pop Vocals»

<sup>103</sup> Wolfe, «What is a sound spectrum?»

lydopptak, utføre beregninger for å utarbeide et lydspekter, og noen slike programmer kan vise disse i "sanntid".<sup>104</sup>

Wolfe viser videre til at klangen til en lyd (timbre) er summen av alle kvalitetene som er forskjellige i to forskjellige lyder som har samme tonehøyde og samme lydstyrke. En av tingene som bestemmer klangen er den relative størrelsen på de forskjellige komponentene i spekteret.

105

I en artikkel på [globalnotation.org.uk](http://globalnotation.org.uk) vurderes klangen til å kunne være avhengig av:

(1) «Attack» (innsatsen): Dette refererer til hvor brått lyden begynner. Begynner det med en kortvarig fading inn av lyden, eller starter det med lyden på et fullt volum. Videre spiller det en rolle hvordan den påfølgende samlede intensiteten er, f.eks. gjennom hastigheten på forfallet av impulsive lyder og gjennom hvordan hver lyd ender ("utgivelsen"). Det er vanligvis likevel innsatsen av lyden som er mest avgjørende, nettopp fordi dette kommer først.

(2) Overtoner: Normalt omfatter en lyd med bestemt tonehøyde en rekke forskjellige frekvenser, primært er dette multipler av den "grunnleggende" frekvensen som en kan høre som tonehøyden til lyden. Det vil være variasjon i lyder av ulik klang i den relative styrken til disse "overtone", og det samme gjelder forskjellige vokallyder i tale. Lyder med bestemt tonehøyde produsert av solide gjenstander, som for eksempel bjeller og xylofonnøkler, vil ofte involvere overtoner som ikke er multipler av grunnfrekvensen. Dette er også med på å påvirke klangen deres.

(3) Støy: Det vises videre til at lyd med ubestemt tonehøyde kan kombineres med en av de ovennevnte. Dette kan gjør at både begynnelsen av en lyd og dens påfølgende "steady state" blir annerledes. Eksempel på dette er klangen til cembalo som i stor grad utmerker seg ved dets "støyende" perkussive angrep. Et annet eksempel er japanske shakuhachi-fløytespillere som ofte med vilje blander ustemte pustelyder med fløytylyder med bestemt tonehøyde.

---

<sup>104</sup> Wolfe, «What is a sound spectrum?»

<sup>105</sup> Wolfe, «What is a sound spectrum?»

I artikkelen påpekes det at å indikere alle disse tingene i et partitur høres ut som mye trøbbel. Selv da kan informasjonen om klangfarge være tilbøyelig til å dominere partituret i en grad som overskygger andre aspekter av musikken. Det er dermed nok bare verdt å gjøre hvis klang er en spesiell interesse. Det er likevel mulig å gjøre dette, og i noen tilfeller kan det fange opp viktige aspekter ved musikken <sup>106</sup>.

### **Avsluttende betraktninger om teori**

Det er i dette kapittelet vist hvordan teksturer og bruken av forskjellige instrumenter, arrangeringsteknikker, utøvelse og produksjon er med å forme lydbildet i en innspilt sang. En følelse som artisten ønsker å formidle kan understrekes med hvilke instrumenter som brukes, hvordan disse arrangeres, hvordan utøvelsen gjøres og hvordan dette produseres og mikses.

I denne oppgaven er det kun de vokale elementene som vil bli analysert, og spesielt bruken av støttende vokal, men de samme konklusjonene kan trekkes også for «dette instrumentet». Elementer herfra, om måtene å påvirke lydbildet, vil bli tatt videre i denne oppgaven og vil danne grunnlaget for observasjoner og analyse av støttende vokal i sanger.

---

<sup>106</sup> Global Notation, «Representing timbre with a spectrogram»

## **Kapittel 2: Observasjon**

### **Innledning**

Som vist til i metodekapitlet er det vesentlig for enhver analyse at den først observerer det en skal analysere. Det er gjennom observasjon at generelle data blir samlet inn, og det blir vurdert hvilke deler av sangen og hvilke data som igjen kan være et grunnlag for videre analyse og evaluering. Observasjon er gjort ved å lytte og undersøke den musikalske teksten relatert til formen på sangen uten å transkribere eller videre analysere sangen. For denne oppgaven betyr det at observasjonen er å lytte til den støttende vokalen uten å transkribere den. Under observasjonen vil det bli undersøkt hvilke kategorier av støttende vokal en kan høre når en lytter til sangen.

De sangene som analyseres i denne oppgaven eksisterer også med enkeltspor hvor det er mulig å høre på de ulike vokal-stemmene hver for seg (Ariana Grande – «No Tears Left to Cry») og uttrekk hvor bare vokalsporene finnes (Taylor Swift – «Anti-hero»). Disse lydfilene kan gi en mer korrekt observasjon av de enkelte elementene av den støttende vokalen. Disse lydsporene vil bli benyttet i videre analyser og evalueringer, mens observasjonene vil i hovedsak hentes fra den utgitte innspillingen av sangen, det vil si ikke fra enkeltspor med bare sang.

Siden oppgaven blant annet skal ta for seg hvilke elementer som kommer til de ulike tidspunktene i sangen, er det også behov for å etablere en forståelse eller billedgjøring av hvordan sangen er bygget opp.

### **Kategorier av støttende vokal (backing vocals)**

#### **Generelt**

For å diskutere hvordan støttende vokal har en funksjon i populærmusikken, kan det være nyttig å definere noen kategorier av støttende vokal for å lettere kunne kategorisere de forskjellige elementene som høres. Dette for å lettere kunne kommunisere hva slags element den støttende vokalen er i musikken. Kategoriene er en forklaring på både hvordan støttende vokal er i forhold til hovedvokalen og hvordan stemme kan fungere sammen som et helhetlig instrument. Disse kategoriene er inspirert fra forskjellige disipliner innenfor musikken, som klassisk musikk, a

capella kor-musikk og rytmisk musikk. Kategoriene er utarbeide for denne oppgaven som en del av den tidlige forskningsprosessen etter å ha observert mange forskjellige popsanger for å finne ut hvilke kategoriseringer som egner seg for analyse av støttende vokal. Det er da forsøkt å finne kategorier som vil fungere best og som vil kunne dekke over alle typer støttende vokal for støttende vokal i populærmusikken.

Det er mange forskjellige former for støttende vokal. Jimmy Joyce skriver om *bakgrunnsvokal* i *Scoring for Vocal: A guide to writing vocal arrangement*. Joyce skriver at når en arrangerer for a capella-kor kan en la arrangementet gi en samlet sound, men en kan også tilføre effekten av at én stemmegruppe har melodien og resten synger bakgrunnsvokal til melodistemmen. Det som da kan klassifiseres som bakgrunnsvokal vil dermed kunne ha muligheten til å gli inn i bakgrunnen og ikke ta lytterens oppmerksomhet vekk fra hovedmelodien i noen særlig grad.<sup>107</sup> Han skriver at det ikke er noen regler for hvordan en arrangerer ut bakgrunnsvokal, og at det ikke finnes en ordbok for bakgrunnsvokal. Han skriver dette om å arrangere for bakgrunnsvokal: «Vocal arranging is more than just the distribution of tones into chords that singers sing; it is the weaving of vocal sounds into a tapestry of music that has variety and life».<sup>108</sup>

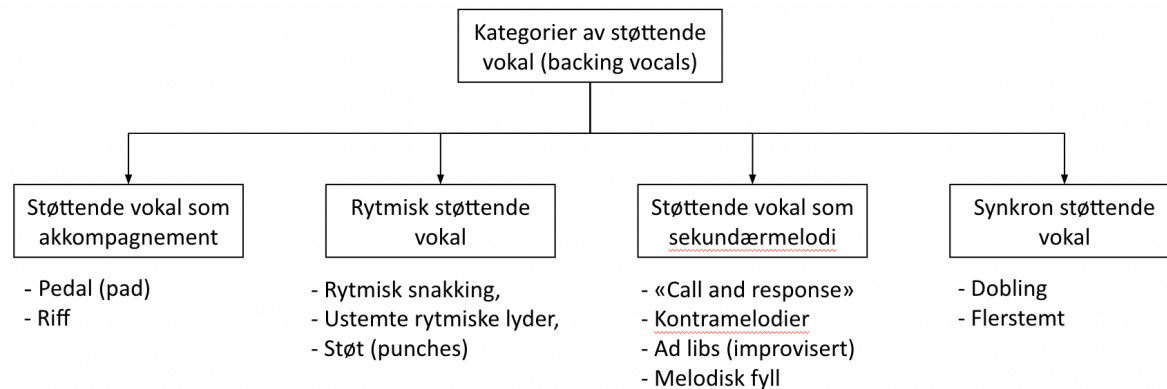
Dette vil da være former for støttende vokaler som er helt underordnet hovedmelodien og skal være med på å forsterke harmoniene eller rytmene i sangen. En kan ha forskjellige former for støttende vokal, og i denne oppgaven er disse definert som *Rytmisk støttende vokal*, *Støttende vokal som sekundærmelodier*, *Støttende vokal som akkompagnement* og *Synkron støttende vokal*. I denne oppgaven er kategoriene som er vist i Figur 7 blitt benyttet. Disse kategoriene er videre beskrevet under.

---

<sup>107</sup> Joyce, *Scoring for Voice*, s. 32

<sup>108</sup> Joyce, *Scoring for Voice*, s. 32





Figur 7: Kategorier av støttende vokal

## Synkron støttende vokal

Synkron støttende vokal vil da si at alle stemmene synger samme tekst og rytme samtidig, men kan synge forskjellige toner. Synkron blir i Store Norske Leksikon forklart slik (om svingninger) at det må være et gitt faseforhold mellom samsvarende, signifikante tidspunkter i de to signalene.<sup>109</sup> Dette vil da for støttende vokal bety at de forskjellige stemmene må ha et gitt forhold mellom hverandre i tid. Synkron støttende vokal er med andre ord når melodiene i den støttende vokal og hovedmelodien utøves samtidig. Dette vil innebære at begge melodiene har samme rytmer og samme tekst og synges samtidig hele tiden. Dette vil dermed gjelde både unison dobling av hovedmelodi, og når den støttende vokalen ligger over og under hovedmelodien og for eksempel skape blokkharmoniseringer. Her kan stemmene bevege seg homofont med hovedmelodi innenfor den gitte akkorden. Joyce skriver i boka *Scoring for voice* at hvis det finnes et prinsipp for vokalarrangering som er helt essensielt er det dobling.<sup>110</sup> En kan da ha dobling i form av at alle synger unisont. Alle synger med andre ord den samme melodien, men de kan synge den i forskjellige oktaver. Effekten dette gir er at melodien blir fremhevet. Hvis en bruker denne teknikken i sammenheng med andre vil det være med på å skape en «stillhet». En kan også ha dobling på de andre stemmene som harmoniserer med hovedmelodien. Dette vil gjøre harmoniene sterkere i lydbilde. Hovedmelodien er generelt den viktigste linjen, og med dobling og synkron støttende vokal kan en være med på å fremheve denne.<sup>111</sup>

<sup>109</sup> Nilstun, «Synkron»

<sup>110</sup> Joyce, *Scoring for Voice*, s. 12

<sup>111</sup> Joyce, *Scoring for Voice*, s. 13

Billy Eilish's «bad guy» kan brukes som et eksempel på synkron støttende vokal. Denne sangen ble lansert i 2019 på albumet *WHEN WE ALL FALL ASLEEP; WHERE DO WE GO?*.<sup>112</sup> De støttende vokalene er alle sunget av Billie Eilish selv og starter i verset med at en og en synkron støttende vokal kommer inn, hele tiden med samme tekst og samme rytme som hovedmelodien. I refrengene er den støttende vokalen synkron i form av både unison og flerstemte støttende vokaler. I andre vers er det også synkron blokkharmonisering.

The image displays a musical score for the song "bad guy" by Billie Eilish. It consists of four systems of music, each with a vocal line (labeled "Sng.") and an accompaniment line. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The lyrics are written below the notes. The score is numbered 1 through 16. The lyrics are: "White shirt now red, my bloody nose. Sleepin', you're on your tip-py toes. Cree-pin' a-round like no one knows. Think you're so cri-mi-nal. Brui-ses on both my knees for you. Don't say thank you or please I do. what I want when I'm wan-ting to. My soul? So cyn-ni-cal." The accompaniment line features a consistent rhythmic pattern of eighth notes, often with chords that provide harmonic support to the vocal line.

Figur 8: Transkripsjon av "bad guy"

<sup>112</sup> Eilish og O'Connel, «bad guy»

## Støttende vokal som sekundærmelodi

### *Kontrastemmer*

Kontrastemmer er en type støttende vokal der det er melodiske stemmer med tekst som blir en kontrasterende stemme i forhold til hovedmelodien. Teksten til den melodiske stemmen vil være med språk og ikke sang med bruk av lange vokaler. Disse kontrastemmenene kan komme både samtidig som hovedmelodien, eller etter hovedmelodien. Den selvstendige kontrapunktiske melodien er en teknikk som har en lang historie. Mange store komponister, som for eksempel Palestrina og Bach, har brukt denne teknikken mye i sin musikk. Kontrastemme som støttende vokal er en form for kontrapunktisk støttende vokal der den støttende vokalen synger en egen melodi som er uavhengig av hovedmelodien. Denne teknikken kan også innebære at kontralinjen har annen tekst enn den som hovedmelodien har, noe som gir en ekstra dimensjon til musikken.

Boka *Instrumental Jazz Arranging* av Mike Tomaro og Jon Wilson forklarer hvordan en arrangerer kontralinjer som kombinasjonen av to eller flere selvstendige melodier.<sup>113</sup> Denne linjen må operere innenfor den allerede eksisterende harmonien. Konturen av kontralinjen er til en viss grad betinget av naturen til den første melodien, og av at praktiske hensyn kan begrense kontralinjen. I prosessen med å kombinere to selvstendige melodier, kan da disse to faktorene samspille med hverandre i kontrast og som en enhet. Det at melodiene spiller sammen som en enhet er også viktig for å skape en helhet. Tomaro og Wilson viser også til forskjellige måter en kan lage en kontrastemme på. De trekker frem hvordan melodiens bevegelser, det rytmiske innholdet og «target notes» blir brukt som verktøy for å lage kontralinjer. Etter at en da har identifisert alle disse trekkene ved den allerede eksisterende melodien kan en dermed lage en kontramelodi som kan komplimentere og være kontrasterende.<sup>114</sup>

En slutning som en da kan trekke ut ifra begge disse teoriene er at en kontralinje i vokalharmoni ikke trenger å ha samme tekst og samme rytme samtidig som hovedmelodien. Om det derimot har både samme tekst og rytme, vil det ikke være synkront med hovedmelodien. Tomaro og Wilson sier det slik:

---

<sup>113</sup> Tomaro og Wilson, *Instrumental Jazz Arranging*, s. 45

<sup>114</sup> Tomaro og Wilson, *Instrumental Jazz Arranging*, s. 45-57

Accompaniment devices, like countermelodies, involve newly composed material. They differ from each other for the following reason: a countermelody divides the listener's attention between it and the melody and assumes an almost equal importance with the melody, whereas a background device is intended to enhance the melody without diverting attention from it.<sup>115</sup>

Joyce skriver om kontrastemmen i *Scoring for Voice*. Han skriver at kontrastemmen er en veldig effektiv måte å arrangere støttende vokal på. Den kan både fungere som en selvstendig melodi, og den kan være med på å støtte opp den harmoniske strukturen. Han skriver at det er mer hensiktsmessig å se på kontrastemmen horisontalt mer enn vertikalt. Lyden av stemmer har en stor emosjonell innflytelse på lytteren, og når en arrangerer støttende vokal vil det å ha mye vokal minske denne påvirkningen.<sup>116</sup>

En moderne form for kontrapunktisk støttende vokal kan høres i sjangere som gospel og soul, og har også funnet veien inn i popmusikken. I disse sjangrene er det vanlig at bakgrunnsvokalistene synger en egen melodi som harmoniserer kontrapunktet på samme måte som synkron støttende vokal i form av blokkharmoni eller unison sang. Denne formen for kontrapunktisk støttende vokal gir en følelse av dybde og kompleksitet i musikken, og kan bidra til å skape en mer interessant og variert musikkopplevelse.

Beach Boys' «Good vibration» kan ansees som det klassiske eksempelet på støttende vokal som kontrastemme, hvor en stemme synger melodien på teksten «I'm thinking of the good vibration» en kontrastemme synger «Good, good, good, good vibration») og nok en kontrastemme synger «oh-bap-bap, good vibrations».<sup>117</sup>

### ***Call & Response***

Call & Response er en form for støttende vokal hvor enten hovedmelodien eller den støttende vokalen først har en melodifrase som fungerer som "call", og deretter blir det besvart som "response" av enten hovedmelodien eller den støttende vokalen. Denne formen for vokalsang har røtter fra spirituelle og rituelle sammenhenger, som for eksempel Afro-Amerikanske Work-songs. Nick Barracloughs radio-dokumentar «R.E.S.P.E.C.T. The art of backing vocals» viser

---

<sup>115</sup> Tomaro og Wilson, *Instrumental Jazz Arranging*, s. 159

<sup>116</sup> Joyce, *Scoring for Voice*, s. 38

<sup>117</sup> Beach Boys, «Good Vibrations»

hvordan Call & Response har blitt brukt i populærmusikkhistorien. Han peker også på at call & response er en vanlig form for vokalsang i religiøse sammenhenger, spesielt i kirken. I tillegg har Call & Response vært et vanlig virkemiddel i sjangre som blues, jazz og country.<sup>118</sup> Det bør også nevnes at i disse sjangrene kan det være instrumenter som responderer i stedet for støttende vokal. Derfor kan Call & Response være et allsidig verktøy for å skape variasjon i vokalarrangementer i ulike sjangre og sammenhenger.

### ***Melodisk fyll***

Joyce skriver om «The Fill». Dette blir brukt for å fylle inn musikalske «hull» i slutten av frasene. Joyce skriver at selv om en også kan fylle inn med instrumenter, vil det skape en spesiell kvalitet ved å bruke stemmer. Forskjellige vokaler gir forskjellig lyd, og verdien i bruken av vokal ligger i teksten. Ofte velger en å repetere teksten til hovedmelodien.<sup>119</sup> Ved å repetere teksten blir den vektlagt samtidig som en kan skape en ny rytmisk følelse til sangen. Han skriver at vokalen «o» kan gi en myk lyd, men en «å» og en «a» gir mer en artikulert og konsonant lyd. «The fill» kan også være med på å fremheve den harmoniske strukturen i sangen i tillegg til å komplimentere hovedmelodien. Disse «melodic fills» kan være unisone, harmoniserte eller en kombinasjon. Et melodisk fyll kan ta fokuset vekk fra hovedmelodien siden det melodiske fyllet kan ha en lengre varighet og er i pausene til melodien.

### ***Ad-libs***

Ad-libs kommer fra det latinske uttrykket Ad libitum som betyr «så mye man ønsker».<sup>120</sup> I klassisk musikk så står dette ofte på notene. Dette kan i den sammenhengen bety at en får frihet i å improvisere og ornamentere frasene. Det kan også bety å improvisere teksten i sjangre som rap. En ad-lib vil da uansett være en improvisasjon. Hovedvokalen kan også ofte ha ad-libs i en popsang. Ad-libs er svært populært i popsanger. En ad-lib og et melodisk fyll kan i enkelte tilfeller være vanskelig å skille fra hverandre om ad-liben kommer i pausene av hovedmelodiens fraser. Et skille mellom dem er at en ad-lib er improvisert og vil ha karakteren til en improvisert frase, og kan dermed heller ikke være flerstemt slik et melodisk fyll kan være. Ad-libs trenger

---

<sup>118</sup> Barraclough, «R.E.S.P.E.C.T. The art of backing vocals»

<sup>119</sup> Joyce, *Scoring for Voice*, s. 35

<sup>120</sup> Fuller, «ad libitum»

heller ikke forekomme kun i pausene til hovedmelodien slik et melodisk fyll vil gjøre, men kan derimot forekomme når som helst i løpet av en frase.

### **Rytmask støttende vokal**

Kategorien «rytmisk» vil innebære den støttende vokalen som gir sangen en rytme. Det kan da være sunget støttende vokal, men også snakket. Fenomenet «snakket støttende vokal» har vært framtrepende i både rap og hiphop i lengre tid, men har de siste årene kommet inn i populærmusikken. Det viktigste med denne kategorien er at vokalen er med på å gi en rytmikk for låten, oftest en motrytme til trommenes hovedrytme. Denne kategorien vil ha annerledes rytme, melodi og tekst enn hovedvokalen. Den rytmiske støttende vokalen kan da komme inn som «stabs» som er korte stakkato noter eller akkorder, som ofte er spilt av blåsere i sjangere som soul og jazz. Når begrepet rytmisk blir brukt i denne oppgaven er det ment som et kort ord som er snakket eller sunget stakkato. Rytmask støttende vokal kan også forekomme i form av en ostinattytme som er et gjentagende rytmisk motiv. Ofte er denne kategorien av støttende vokal sunget eller snakket i korte ord som har betydning. Det kan også bli snakket ord som ikke har mye betydning, men heller etterligner lyder fra verden. I hiphop og rap kan det ofte være våpenlyder som «Brrr» (maskingevær) og «pah!» (pistol). Ordet «yeah» er mye brukt i denne kategorien, både sunget og snakket.

### ***Punches***

Punches er korte, rytmiske ideer som fremhever en melodi. De kan være så korte som én note eller så mange som fem eller seks. Det grunnleggende premisset med et punch er at det har en synkope, «anticipation» og / eller en rytmisk forsinkelse. Dette kan plasseres på både på-og avslag. Punches vil først og fremst ha en rytmisk funksjon, men kan også ha en melodisk funksjon. Tomaro og Wilson skriver om at forskjellen på melodisk fyll og punch ikke er stor, men et melodisk fyll vil ikke ha synkoper og trenger ikke ha overvekt på rytmikken. Disse punchene kan komme i den melodiske frasen, før, etterpå og i pauser.<sup>121</sup>

---

<sup>121</sup> Tomaro og Wilson, *Instrumental Jazz Arranging*, s. 164-165

Joyce skriver at gospel er en sjanger som har brukt mange rytmiske vokalelementer i sanger opp igjennom, og dette er en sjanger som har hatt stor påvirkning på samtidens musikk. Han trekker spesielt frem intensitet, driv og entusiasmen som sjangeren innehar. Joyce skriver at forskjellige rytmiske figurer kan brukes i forskjellige sanger, men en må ta høyde for den rytmiske følelsen av akkompagnementet.<sup>122</sup> En skal da ha en sammenheng og enighet mellom rytmikken til den støttende vokalen og akkompagnementet. Joyce trekker frem bruken av teksten en velger å ha i støttende vokal for å gjøre den mer rytmisk. En har da gjerne en konsonant på begynnelsen som gir en artikulerende (tekstmessig) effekt, slik som «ba». En kan også ende ordet med en konsonant på noter en ønsker å artikulere (komposisjonsmessig), slik som «dap» og «bop».

Melodiske fyll ligner ganske mye på punches. Den største forskjellen er at punches er mer rytmiske. Det vil ikke si at melodiske fyll ikke har rytmiske kvaliteter. Disse skal også kunne inneholde rytmiske elementer som: synkoper, «anticipation» og rytmisk «suspension».<sup>123</sup>

Pharrell Williams' sang «Happy» inneholder tydelige eksempler på rytmisk støttende vokal. Figur 9 viser en transkribering fra halvveis ut i bridgen og ut i refrenget etter bridgen. Resten av transkriberingen kan en se i vedlegg C. De kvinnelige koristene kommer inn i 2. vers med rytmisk støttende vokal der de synger «yeah» i siste slaget i takten etter hver frase rett før neste frase. Disse rytmiske elementene har kvalitetene til en stab. I starten av bridgen fortsetter det med en rytmisk støttende vokal som synger «Happy» i stakkato.

Deretter kommer det inn en og en stemme som kontrapunktiske sekundærmelodier. Her startet første stemmen med frasen som synger ordet «Happy» i en melodiføring som går nedover. Det legges på en og en stemme for hver andre takt, se figur 9.

Det er og underliggende rytmisk støttende vokal i hele bridgen. Det er bare markert i transkriberingen med de som er mest tydelig å høre. Hører en godt etter kan en høre at Pharrell Williams bruker pusting og flere vokale rytmiseringer. Dette var for lavt og for mye innblandet i

---

<sup>122</sup> Joyce, *Scoring for Voice*, s. 40

<sup>123</sup> Tomaro og Wilson, *Instrumental Jazz Arranging*, s. 169

produksjonen til at det var mulig å høre det tydelig nok for å kunne transkribere det til denne oppgaven.

I de siste refrengene synger alle bakgrunnsvokalistene med som et større kor den samme kontrapunktiske melodien som Williams sang alene i de første refrengene. Her blir den delt inn i tre stemmer i en blokkharmoni. Dette er vist i figur 9.

En kan diskutere om koringen i refrenget er støttende vokal som akkompagnement eller kontrapunktisk. På den ene siden følger koringen i stor grad de gitte harmoniske funksjonene. De er absolutt med på å angi akkordprogresjonen til refrenget. På den andre siden kan en også argumentere for at koringen er selvstendig. Dette kunne ikke bli utført av et instrument for å gi samme effekt. Av den grunn har jeg valgt å kalle det for støttende vokal som akkompagnement. I mine ører høres det ut som om den støttende vokalen er mer med for å indikere akkordprogresjonen enn at det er en selvstendig melodi. Denne melodien er to-stemt i første refreng, men blir tre-stemt i de siste refrengene.



Figur 9: Transkripsjon av "Happy"<sup>124</sup>

## Støttende vokal som akkompagnement

Denne formen for støttende vokal vil innebære den støttende vokalen som er med på, eller er den som angir de harmoniske funksjonen i sangen (legger akkordene). Dette kan gjelde for bare en bestemt del i sangen, eller gjennom hele sangen – alt etter som en ønsker det. Begrepet «akkompagnement» blir i Store Norske Leksikon beskrevet som: ledsagelse av en melodibærende stemme.<sup>125</sup> Støttende vokal som akkompagnement er ofte et element som kan byttes ut med stryke-instrumenter, gitar, piano eller andre instrumenter som gir en flerstemt harmoni til sangen. En kan kanskje høre denne typen støttende vokal som et bakteppe for låten. Denne typen støttende vokal synges gjerne på en åpen vokal som «o», «a» eller «å». Et kjennetegn for denne kategorien er at denne støttende vokalen verken trenger å ha samme tekst, rytme eller melodi som hovedvokalen. Dette er en form for støttende vokal som lenge har vært et

<sup>124</sup> Williams, «Happy»

<sup>125</sup> Djupvik, «Akkompagnement»

fenomen i vokalmusikken og populærmusikken. Hører en på første verset i Elvis sin sang «Can't Help Falling in Love» fra 60-tallet kan en høre et godt eksempel på dette.<sup>126</sup> Innenfor støttende vokal som akkompagnement tar denne oppgaven for seg to underkategorier: *pedal* og *riff*.

### ***Pedal***

Joyce kaller denne kategorien for «The Pad» (pedal). Han skriver at «the pad» holder de harmoniske strukturene og har lite bevegelse. Selv om det er lite bevegelse, trenger det ikke å bety at linjene ikke kan være interessante og rytmiske. Han skriver at bruken av tekst kan variere mellom forskjellige vokaler som kan gi forskjellig effekt på sangen. Joyce skriver at «the pad» skal lage et harmonisk bakteppe for hovedmelodien. Joyce legger også ved et eksempel der det synges samme tekst som hovedmelodien, men i fraser som er dratt ut og som komplimenterer harmonien i sangen.<sup>127</sup>

Gotye's «Somebody That I Used To Know» inneholder gode eksempler på støttende vokal som akkompagnement. Melodien og det vokaliserte akkompagnement er vist i figur 10. Her synger Gotye hovedmelodien til refrenget, men den støttende vokalen synges på vokalen «a» med toner i henhold til akkordene (Am – G – F – G). Der er også innslag av synkron støttende vokal i dette musikkeksempel. Disse kommer på de to siste ordene i flere fraser i form av blokkharmonisering. Det kan en se i takt 6 og 10 på ordene «your love» og «so low». Siden Gotye synger både hovedvokal og støttende vokal er det vanskelig å skille disse fra hverandre, og visse valg er gjort i transkriberingen i Figur 10.

---

<sup>126</sup> Peretti, «Can't Help Falling In Love»

<sup>127</sup> Joyce, *Scoring for Voice*, s. 32

Figur 10: Transkripsjon av "Somebody That I Used To Know"

Mike Tomaro og John Wilson skriver også om «Pads» i *Instrumental Jazz Arranging* og i kapittelet deres om akkompagnement-verktøy (devices). De skriver at «Pads are sustained multiple-note voicings that provide harmonic underpinning. They should create a backdrop for the melody and support it without overpowering it». <sup>128</sup> De skriver at det som utgjør forskjellen mellom dette og kontrastemme er at «the pad» er mindre «aktiv» og bruke mye fargetoner (9., 11. og 13. trinn) og altererte toner. Disse harmoniseringene burde komplimentere melodien både

<sup>128</sup> Tomaro og Wilson, *Instrumental Jazz Arranging*, s. 159

rytmisk og harmonisk. Den øverste harmonistemmen i «the pad» skal gjerne kunne stå alene og være en interessant melodi.<sup>129</sup>

The image shows a musical score for a vocal solo. It consists of five staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and Piano. The lyrics are: "chance for me then I don't care" and "chance there for me". The piano part features chords C7(b5), C7, Gmi7/C, C9, and Gmi9/C, with a "grad. cresc." marking.

Figur 11: Støttende vokal som akkompagnement - Pedal

## Riff

Innenfor denne kategorien vil en også finne støttende vokal som akkompagnement som er mer rytmiske enn «pad». Dette kaller Tomaro og Wilson for «Riffs». Hovedkarakteristikken til et riff er at det er repeterende. Det rytmiske og melodiske innholdet kan variere stort, og det kan vare alt fra to slag til to takter. Et riff kan være unisont, flerstemt, eller en kombinasjon av begge. Det som skiller riff fra andre vokaliserte akkompagnement, er at riff er den eneste som defineres av repetisjoner.<sup>130</sup> Hvis et riff spilles over en akkordprogresjon vil det melodiske innholdet endres for å tilpasse seg akkordene, men vanligvis ikke så stort intervall. I motsetning til melodisk fyll og punches så trenger ikke riffet tilpasse seg hovedmelodien rytmisk og harmonisk, siden riffet er så repetitivt. Det melodiske og rytmiske innholdet kan variere. Lengden kan også variere veldig mye. Dette kan da også komme i noe som minner om en flerstemt kontralinje, så det kan

<sup>129</sup> Tomaro og Wilson, *Instrumental Jazz Arranging*, s. 161

<sup>130</sup> Tomaro og Wilson, *Instrumental Jazz Arranging*, s. 171

da være vanskelig å skille. Det vil derimot være riffets repeterende kvalitet som gjør det til et riff.<sup>131</sup>

Adele's låt «Rolling in the Deep» kan sees på som et eksempel på slike riff, men kan også vurderes som kontrapunktisk støttende vokal. Her blir det brukt kvinnelige bakgrunnsvokalister som kommer inn først på refrenget. Da synger Adele sin hovedmelodi og den støttende vokal svarer som en «call and response», men med et gjentakende riff som er typisk for støttende vokal som akkompagnement i form av et riff. Transkripsjon av disse to stemmene kan sees i Figur 12 henholdsvis på øverste linjen (Adele) og nederste linje (støttende vokal). Argumentet for å vurdere dette som en selvstendig sekundærmelodi er at den alene ikke er en fungerende melodi, men komplimenterer hovedmelodien. Den støttende vokalen er igjen to-stemt, som vist i transkripsjonen.

The image shows a musical score for the song "Rolling in the Deep" by Adele. It consists of two staves, both in 4/4 time and B-flat major. The top staff is labeled "sing" and contains Adele's vocal line. The bottom staff is also labeled "sing" and contains a supporting vocal line. The lyrics are: "We could've had it all, rolling in the deep. You're gonna wish you never had met me. Tears are gonna fall, rolling in the deep." The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics.

Figur 12: Transkripsjon av "Rolling in the Deep"<sup>132</sup>

I observasjonen vil disse kategoriene blir brukt for å forklare observasjonene som gjøres av «Anti-Hero» og «No tears left to cry». Hvis der er usikkerhet om hvilken kategori av støttende vokal som høres under observasjonen, det vil si hvilken kategori en tenker de forskjellige elementene faller inn i, vil observasjonen inkludere en viss analyse at dette. Selv om dette kan argumenteres for å være en evaluering, vil det være hensiktsmessig å kunne presentere elementene inn i de kategoriene og begrepene som er tidligere forklart i teoridelen for å klargjøre

<sup>131</sup> Tomaro og Wilson, *Instrumental Jazz Arranging*, s. 172

<sup>132</sup> Atkins, «Rolling in the Deep»

videre analyse og evaluering. Derfor er det nyttig å gjøre en slik type vurdering som en del av observasjonen.

## **Taylor Swift – «Anti-hero»**

Taylor Swift sier i et Instagram-innlegg 3 oktober 2022 at Anti-hero er en sang inspirert av hennes personlig usikkerhet og følelser av å hate seg selv. Hun sier videre at sangen er som en guidet tur omkring alt hun har en tendens til å hate ved seg selv, og at dette er ting og tanker som en må komme overens med hvis en skal være den personen en er.<sup>133</sup> Sangen er skrevet mer som et dikt og har mange lyriske virkemidler ved seg. Dette er en del av imaget til Taylor Swift, at hun er en både en god låtskriver og en god tekstforfatter. Hun har selv sagt følgende om sangen:

Track three, “Anti-Hero”, is one of my favorite songs I’ve ever written. I really don’t think I have delved this far into my insecurities in this detail before. You know, I struggle a lot with the idea that, you know, my life has become unmanageably sized. Not to sound too dark but I just struggle with the idea of not feeling like a person, but don't feel bad for me you don't need to. But this song really is a real guided tour throughout all the things I tend to hate about myself. We all hate things about ourselves. And it's all of those aspects of the things we dislike and like about ourselves that we have to come to terms with it we're gonna be this person. So yeah, I like “Anti-hero” a lot because I think it's really honest.<sup>134</sup>

Hun snakker også om hvordan hele albumet har en tematikk som tar for seg disse mørke delene av ens egne tanker. Hun snakker videre om hvordan historien til "Anti-Hero" virkelig fanger essensen av dette albumet og, på en måte, de mørkeste hjørnene av tankene dine når du ikke kan sove. Den fremstiller en dyster versjon av din meget mørke fremtid og frykten for hva alle tenker om deg. Den virkelig utforsker din egen selvforakt og viser en sjokkerende, skremmende selvbevissthet om de feilene en har som menneske. Angst er gjennomgående tema i hele sangen.

135

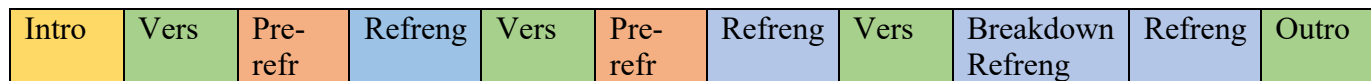
---

<sup>133</sup> Instagram, *Taylor Swift*

<sup>134</sup> YouTube, «Taylor Swift - “Anti-Hero” (Track 3: Behind the song)»

<sup>135</sup> YouTube, «Taylor Swift - “Anti-Hero” (Track 3: Behind the song)»

Oppbyggingen av sangen kan illustreres som vist i Figur 13.



Figur 13: Oppbygging av «Anti-hero».

Sangen «Anti-hero» starter uten vokal i intro, og i første vers er det bare hovedvokal. Det er først i første pre-refreng at det kommer noe støttende vokal. Her kan en høre en støttende vokal i frasen «tale as old as time» og «for the last time». Her kan en argumentere for at dette ikke er en del av hovedmelodien da denne frasen er mikset annerledes enn hovedmelodien, da med tanke på klang og panorering. Her kan det være problematisk å definere om det er «call & response» eller «melodisk fill», men da det er et slags svar i det tekstlige innholdet og det melodisk svarer på hovedmelodiens frase vil det regnes som en form for call & response støttende vokal.

I første refreng kan en høre synkron støttende vokal gjennom hele refrenget. I andre vers er det også synkron støttende vokal i alle frasene utenom den første frasen. Andre refreng er tilsvarende det første refrenget med synkron støttende vokal, men her kommer det melodisk fyll i tillegg til den støttende vokalen én gang etter den første frasen av refrenget.

Tredje verset starter med ingen støttende vokal, men går over i noe synkron støttende vokal i siste frasen: «She's laughing up at us from hell». I breakdown refrenget er det ingen støttende vokal, men bare hovedvokal. I det siste og tredje refrenget er det, slik som i de tidligere refrengene, en synkron støttende vokal. I dette refrenget kommer det rytmisk støttende vokal ved at den støttende vokalen gjentar de siste ordet av frasene i refrenget. Den rytmiske støttende vokalen gjentar ordene «Hi», «tea» og «time». I dette refrenget kan en høre den samme ad-liben som kommer i andre refreng, men her gjentas den samme melodien i etterkant av neste frase, og det er lagt på flere stemmer som harmoniserer med denne støttende vokalen. Dette gjør at denne støttende vokalen fungerer mer som et melodisk fyll i dette refrenget.

Under er det en tabell som visualiserer hvilke kategorier av støttende vokal som forekommer og når. Introen og outroen er fjernet fra denne tabellen da det hverken forekommer hovedvokal eller støttende vokal i disse delene.

	Vers	Pre-refr	Refreng	Vers	Pre-refr	Refreng	Vers	Break-down Refreng	Refreng
Støttende vokal		Call & response	Synkron	Synkron	Call & Response Synkron	Melodisk fyll Synkron	Synkron		Melodisk fyll Synkron Rytmask

Figur 14: Oppbygging av "Anti-Hero" med kategoriene for støttende vokal

## Ariana Grande – «No Tears Left to Cry»

Ariana Grande har ikke selv sagt noe om hva sangen «No tears left to cry» handler om, men ut ifra et kort overblikk over teksten kan en se at den tar for seg tema om å kunne klare å gå gjennom noe vanskelig og komme ut på andre siden med positivitet og en god følelse. Altså at en ikke har flere tårer igjen å gråte og at en er helt tom. Teksten til «No tears left to cry» gi ikke inntrykk av å være ment som et poetisk verk. Teksten er ganske enkel, og det er tilsynelatende lagt mer vekt på at ordene skal være «catchy» og at de skal være med på å gi den følelsen som en kan tenke at hun vil gi – positivitet og gode vibber. Dette i kontrast til Taylor Swift's Anti-hero som tydelig ønsker at teksten skal fremstå som lesbar i seg selv.

Ariana Grande sier selv at hun elsker å legge på støttende vokal, og på albumet *Sweetener*, som «No tears left to cry» er et av sporene, sa hun at hun fikk legge på så mye harmonier som hun ville. Hun har selv sagt at hun fikk til å «make everything sound like a big cloud». Hun sa også at hun var glad for at den støttende vokalen i bakgrunnen ikke forsvant i miksen, men sier også at «all the vocals we kept feel like one big lead, and that's really dope». Hun sier videre at de makset ut programmet ProTools med sangen «Get well soon». «No tears left to cry» var overgangen fra hennes forrige album *Dangerous Woman* og *Sweetener*.<sup>136</sup>

Tykke harmonier er en annen definerende kjennetegn på 2021 Pop-vokaler, og Ariana Grande er en stor bruker av av vokalharmonier som noe som er tydelig i sangene hennes, og spesielt i videoen der hun viser hvordan hun spiller inn støttende vokal.<sup>137</sup> Ikke bare bygger hun vokalharmonier på sparket, men hun forteller produsenten hvordan hun ønsker å arrangere spor mens hun holder alle harmoniene lagret i minnet. Som hun har forklart i tidligere Instagram-

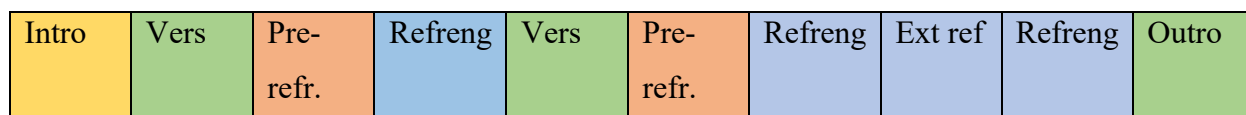
<sup>136</sup> YouTube, «Ariana Grande Talks Sweetener, Pete Davidson & Nicki Minaj»

<sup>137</sup> YouTube, «studio footage: vocal arranging the "positions" bridge - ariana grande»



innlegg, spiller Grande seg ofte inn hjemme ved hjelp av Pro Tools, noe som sannsynligvis har bidratt til hennes evne til å jobbe så effektivt. Ikke alle sangere en støter på, vil være like selvsikre og dyktige som Ariana Grande. På et grunnleggende nivå kan en bruke harmonier for å fremheve visse fraser. De hjelper med å bryte opp arrangementene i mer interessante seksjoner, fylle rommet og levere den "wow"-faktoren

Oppbyggingen av Ariana Grande sin sang «No tear left to cry» er vist i Figur 15.



Figur 15: Oppbyggingen av "No Tears Left to Cry"

Sangen begynner med en intro. Her kan en høre at det begynner med hovedmelodien som eneste vokal, akkompagnert av en synth. I de siste taktene før første vers begynner kan en først høre kategoriene: ad-lib, synkron, rytmisk, pedal og melodisk fyll av støttende vokal. Ad-lib-stemmen kommer inn før resten. Den synkrone støttende vokalen, den rytmiske og pedalen kommer inn i frasen der det i hovedmelodien blir sunget «I'm picking it up, I'm picking it up, I'm loving, I'm living, I'm picking it up» andre gang. Den synkrone støttende vokalen synger unisont med hovedvokalen på denne frasen. Den rytmiske støttende vokalen har ustemte ord som synger «yeah» eller gjentar ord fra hovedmelodien. Pedal-stemmene synger i en harmoni på konsonanten «m». Det melodiske fyllet kommer inn i overgangen til verset og synger «oh yeah». Det kan ved første lytting høres ut som en ad-lib, men siden akkurat det samme opptaket av frasen kommer flere ganger i løpet av sangen vil det være mer riktig å kategorisere dette som melodisk fyll da det ikke vil ha en improvisert karakter på grunn av gjentakelsene.

Videre i første vers kan en høre rytmiske ustemte ord som «yeah» og en kan høre at ord som hovedmelodien synger blir gjentatt. En kan også høre korte ad libs i bakgrunnen. Etter hvert er det i stor grad bare hovedmelodi, men det kommer unison synkron støttende vokal på enkelte små fraser som «I like it» og «We vibin'». Ariana Grande repeterer frasen "pickin' it up" som en rap, og utvider dermed frasen. Ved å rappe frasen blir den på den ene siden et slags etterkor til koret. På den andre siden så er det her et skifte i både akkordprogresjon og i den soniske energien som binder frasen til neste vers.

I første pre-chorus begynner det å bli mer problematisk å etablere hvilke og hvor mange forskjellige elementer som er til stede. En kan argumentere for at det er to forskjellige instrumenter om en hører nøye på hvordan stemmene er mikset i lydbildet. Her kan en da si at det er en type call and response støttende vokal, hvor stemmene som synger «Coming out» er spørsmålet og stemmen som synger «Even when its raining down» er svaret. Det vil da være støttende vokal som synger spørsmålet og hovedmelodien som svarer. Dette kan en si fordi at elementet som utgjør støttende vokal (spørsmålet) er mikset veldig annerledes enn resten av hovedmelodien i sangen, og får dermed en annen karakteristikk. Et annet argument for at dette er støttende vokal og ikke hovedmelodi er at disse utgjør to forskjellige lydspor i multitracksene. Det som en kan se på som svaret lyder veldig likt mikset som hovedmelodien i versene, og det kan da argumenteres for at dette fortsetter å være hovedmelodien. Det er likevel mer rett å si at her er den støttende vokalen likestilt med hovedmelodien.

I første del av første refreng kan en i liten grad høre støttende vokal, men en kan høre noe veldig lavt i miksen. Dette er så å si ikke mulig å høre dersom en ikke vet at det er der. Denne støttende vokalen har en funksjon som rytmisk og harmonisk akkompagnement i form av et riff. Dette er mulig å høre dersom en bare lytter på vokalsporene. Når en vet at det er der så kan en høre antydninger til riffet. Dette riffet følger akkordene og er «nynnete» sunget. Helt på slutten av første gjennomgang av refreng kan en høre støttende vokal i kategorien støttende vokal som akkompagnement i form av pedal. Dette er akkurat den samme støttende vokalen som kommer på slutten av introen. I overgangen til andre del av refreng kan en høre det samme melodiske fyllet som var i overgangen til første vers.

I andre del av første refreng så finner en alle de samme elementene som i første del, men det blir lagt på ekstra elementer. Det blir lagt på én ekstra harmoni i det riffet som var i første delen. En kan også høre synkron vokal som gir en harmoni-stemme på hovedmelodien på enkeltordet «mentality». Det blir her også lagt på et par ad-lib linjer. I likhet med slutten av introen kommer samme unisone synkronstemme og det samme melodiske fyllet som leder inn til andre vers. Andre vers har alle de samme elementene som første vers, med ad-libs og rytmisk støttende vokal. Det blir igjen lagt på ekstra elementer. En kan her høre synkron støttende vokal som er

med på lengre fraser. Disse komme i både form av annenstemmer til melodistemmen, men også unison doubling av hovedmelodien.

Andre pre-chorus har igjen samme spørsmål-svar-elementet som i første verset, men i denne delen er ikke spørsmålet unisont, derimot harmonisert ut. Her blir det lagt på et ekstra element som igjen er synkron støttende vokal på enkelte fraser som «Can't stop so shut your mouth» og «and if you don't know, then now you know it, babe».

Første del av andre refreng er tilsvarende første del av første refreng. Andre del av andre refreng har derimot flere elementer. Det er de samme elementene som første refreng har, men med ekstra ad-lib linjer og et melodisk fyll. Det kommer også inn en pedal støttende vokal som varer hele resten av dette refreng og som synges sammen med akkordrekken til refreng på vokalen «a». Denne stemmen beveger seg også parallelt med bassen. I det utvidede refreng bli denne stemmen også trukket frem i miksen. Dette er fordi harmonien i refreng og melodien i pre-choruset i dette avsnittet ikke beveger seg parallelt, men er side om side. I utvidelsen av refreng kan en fortsatt høre riffet fra refrengene og som sagt det samme lengre pedal-kompet som en kunne høre i andre del av andre refreng. I tillegg til dette kan en høre ad-libs og den samme call & response-delen som har vært i pre-chorusene. Her er spørsmålene med, mens svaret er en blanding av det som har vært i hovedmelodien før og ad-libs.. Det er også en gjentakelse av ordet «cry» som en kan kategorisere som en ad-lib. Det samme melodiske fyllet som har forekommet i tidligere overganger kan en også høre i overgangen til siste refreng.

Siste refreng har igjen det samme pedal-kompet i vokalen som de to forrige delene, men her er det også med synkron vokal som gir en annenstemme på frasen «We're on another mentality». Det kommer også nye ad-lib linjer i denne delen. I outroen kan en høre ad libs. Så kommer det et lite melodisk fyll sunget på konsonanten «m». Til slutt kommer det en synkron støttende vokal som utgjør en annen-stemme på frasen «we turnin' it up». En kan observere her at hver gang en del blir presentert på ny blir det lagt til flere elementer av støttende vokal. Ariana Grande bruker mye ad-libs når hun legger på flere elementer og legger på en annenstemme på hovedmelodien eller på den allerede etablerte støttende vokalen.

Under er det en tabell som visualiserer hvilke typer støttende vokal som forekommer og når:

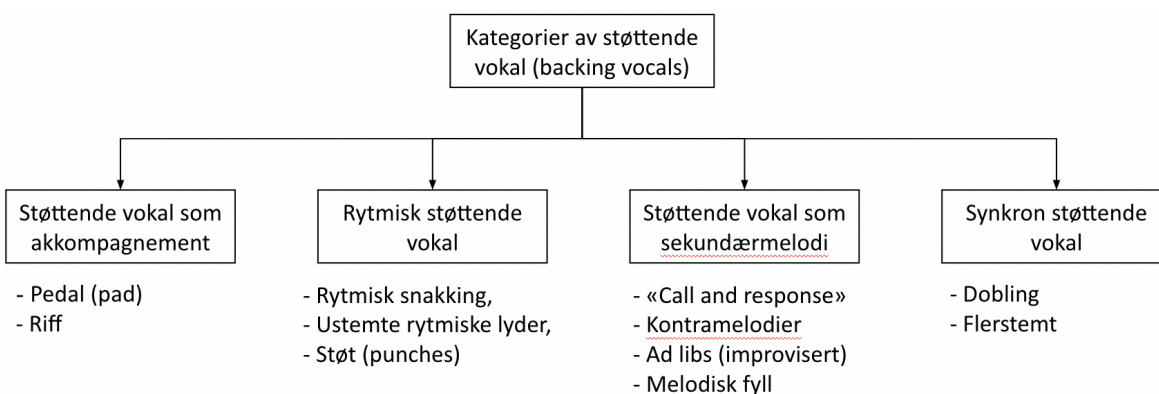
Intro	Vers	Pre-refr	Refreng	Vers	Pre-refr	Refreng	Ext ref	Refreng	Outro
Ad-libs	Ad-libs	Call &	Ad-lib	Ad-libs	Call &	Ad-libs	Call &	Ad-libs	Ad-libs
Melodisk	Rytmask	Response	Riff	Rymisk	Response	Riff	Response	Riff	Melodisk
full	Pedal		Synkron	Synkron	Synkron	Synkron	Ad-libs	Synkron	full
Rytmask	Synron		Pedal			Pedal	Pedal	Pedal	
Pedal									
Synkron									

Figur 16: Oppbygging av "No Tears Left to Cry" med kategoriene av Støttende vokal

## Kapittel 3: Evaluering

### Evaluering av kategorier av støttende vokal

I en evaluering av de observasjonene som ble gjort rede for vil det være nødvendig å gjøre en evaluering av hvilken effekt de forskjellige kategoriene har på en sang. Mye av dette er allerede forklart i utredningen av kategoriene, men det som er interessant å gjøre nå er å se om det som teori og hypotese sier stemmer med observasjonene. Se figur 17 for en gjentakelse av de forskjellige kategoriene.



Figur 17: Kategorier av støttende vokal

De to sangene «Anti-Hero» og «No tears left to cry» inneholder til sammen alle de forskjellige typene støttende vokal, med unntak av kontramelodier og rytmiske ustemte lyder. Disse kategoriene av støttende vokal vil da bli diskutert sett i sammenheng med andre sanger. Moylan trakk frem hvilken funksjon han mente «backing vocals» kan ha, der han trakk frem ornamenterende og «supporting» funksjon. Dette er en litt kort og avgrenset måte å tenke om støttende vokal på. De siste funksjonstypene han tar opp er primary og contextual. Noen av disse kategoriene for støttende vokal kan også settes inn i disse funksjonstypene. Et eksempel er at støttende vokal som akkompagnement kan ha en kontekstuell funksjon slik som Moylan forklarer det. De forskjellige kategoriene for støttende vokal kan da ha ganske mange forskjellige funksjoner. Det kan en se i en evaluering av kategoriene i hvordan den støttende vokalen er i «Anti-Hero» og «No tears left to cry».

Den synkrone støttende vokalen støtter opp om og fremhever melodien og de harmoniske strukturene i sangen. Siden den også synger samme tekst som hovedmelodien samtidig som hovedmelodien vil den synkront støttende vokalen være med på å fremheve teksten til sangen og dermed også i noen tilfeller budskapet. Ut ifra observasjonene kan en også se at dette i stor grad er tilfelle i «No tears left to cry» og «Anti-Hero». I «No tears left to cry» bruker Ariana Grande synkron støttende vokal både på lengre fraser og på enkelte ord og små fraser. Dette fremhever melodien til hovedmelodiens fraser og tekst. Grande bruker både unison dobling og synkrone stemmer som harmoniserer med hovedmelodien. I «Anti-Hero» er den synkrone støttende vokalen med på å fete opp lydbilde, med flere stemmer som synger de forskjellige harmoniene i refrenget. Taylor Swift bruker også synkron støttende vokal, slik som Grande, for å fremheve enkelte ord og fraser. Hvis en bruker denne teknikken i sammenheng med andre vil det være med på å skape en «stillhet». En kan også ha dobling på de andre stemmene som harmoniserer med hovedmelodien. Dette vil gjøre harmoniene sterkere i lydbilde. Hovedmelodien er generelt den viktigste linjen, og med dobling og synkron støttende vokal kan en være med på å fremheve denne.

Støttende vokal som sekundærmelodi er brukt i begge sangene i formene call & response, melodisk fyll og ad-libs. Sistnevnte er kun å finne i «No tears left to cry». Den ene formen for støttende vokal som sekundærmelodi som ikke er å finne i disse sangene er kontramelodier. Call & response blir brukt i pre-choruset i begge sangene. I «No tears left to cry» er den støttende vokalen spørsmålet som hovedmelodien svarer på, og i «Anti-Hero» er den støttende vokalen svaret til hovedmelodiens linje. I begge sangene er denne formen for støttende vokal en måte å skape variasjon og kontraster på. Det gir også følelsen av en samtale som holdes når en bruker denne formen for støttende vokal. I «Anti-hero» er denne formen for støttende vokal nesten som en kommentar til det hovedmelodien synger, og er dermed med på å skape denne følelsen av utrygghet som sangens tekst formidler. I «No tears left to cry» så synger den støttende vokalen en slags åpning slik at hovedmelodien kan kommentere og videreføre i teksten. Det skaper da en musikalsk og lyrisk kommunikasjon. Melodisk fyll lager linjer som kontrasterer eller legger til på hovedmelodiens linjer. Ved å repetere teksten blir den vektlagt samtidig som en kan skape en ny rytmisk følelse til sangen. Melodisk fyll kan også være med på å fremheve den harmoniske strukturen i sangen i tillegg til å komplimentere hovedmelodien. Et melodisk fyll kan ta fokuset

vekk fra hovedmelodien siden det melodiske fyllet kan ha en lengre varighet og er i pausene til melodien. Ad-libs, som det er bare «No tears left to cry» som inneholder, kan være med på å ornamentere sangen. Dette er med på å skape et større lydbilde og gi flere elementer til helheten av sangens sound. Den siste formen for støttende vokal som sekundærmelodi, kontrastemmen, er ikke brukt i disse sangene. Den er ikke veldig vanlig å finne i popsanger, men den forekommer ofte i form av at kontrastemmen blir presentert for seg selv i et utvidet refreng og så fortsetter i refrengene etter sammen med hovedstemmen. Dette kan en for eksempel høre i «Attention» av Charlie Puth (2017) og «Late Night Talking» av Harry Styles (2022). Kontrastemmen kan gi en ekstra dimensjon til musikken og skape et unikt og gjenkjennelig lydbilde. Ved å bruke teknikken på en effektiv måte kan en skape et musikalsk uttrykk som er både harmonisk og komplekst, samtidig som det gir rom for improvisasjon og kreativ utfoldelse. Kontrastemmer er derfor et viktig og verdifullt element i musikken, og vil fortsette å være en viktig del av musikkhistorien. Slik som vist til i kapittel 2 skriver Jimmy Joyce om at kontrastemmen kan både fungere som en selvstendig melodi, og den kan være med på å støtte opp den harmoniske strukturen. Lyden av stemmer har en stor emosjonell innflytelse på lytteren, og når en arrangerer støttende vokal vil det å ha mye vokal minske denne påvirkningen.

Rytmsk støttende vokal, som en også lett kan forstå på betegnelsen, har en rytmisk funksjon i sangen. Denne kategorien kan være med på å skape motrytmer, som igjen kan være med på å påvirke sangens rytmiske følelse. Dette hører en i «No tears left to cry» i versene, da Ariana Grande snakker rytmiske ord i pausene til hovedmelodien. Rytmsk støttende vokal er med på å skape rytmer og motrytmer som kan påvirke sangens rytmiske følelse. Dette skjer i siste refreng til «Anti-Hero» når Taylor Swift. Det skaper en slags samtale i musikken. Det skjer i effekten av et ekko som en kan tenke seg er ordene hennes som får gjenklang i hodet, og dermed akkurat det som teksten handler om.

Den støttende vokalen som akkompagnement er, som navnet på selve kategorien tilsier, med på å akkompagnere sangen. Den kan få en kontekstuell funksjon for denne støttende vokalkategorien, kan være med på å sette en gjentakende rytmikk (riff) og være med på å sette harmonien og akkordene i sangen (pedal). Dette gjør denne kategorien for støttende vokal i «No tears left to cry». Her er den med på å forsterke harmonien og akkordene når koret kommer inn i slutten av

andre refreng. Det svake riffet som også kommer inn i refrengene er og med på å fremheve det harmoniske språket til sangen, og er også med på å lage rytmikk. I «No tears left to cry» kan en også høre hvordan denne kategorien for støttende vokal er med på å skape høydepunkter i sangen. Når koret som synger pedal-stemmen kommer inn gir dette sangen en ekstra intensitet og det skapes en slags storslått stemning til denne delen av sangen. Taylor Swift bruker denne formen for støttende vokal-kategorien for eksempel i sangen «Willow» og der et det med på å skape en svevende følelse som beveger og gir sangen fremdrift.<sup>138</sup>

<b>Sang</b>	<b>Støttende vokal som akkompagnement</b>	<b>Rytmask støttende vokal</b>	<b>Støttende vokal som sekundærmelodi</b>	<b>Synkron støttende vokal</b>
<b>«No tears left to cry»</b>	- Pedal - Riff	- Rytmask snakking	- Call and response - Ad-libs -Melodisk fyll	- Dobling - Flerstemt
<b>«Anti-Hero»</b>		- Rytmask støt	- Call and response - Melodisk fyll	- Dobling - flerstemt

I både «Anti-Hero» og «No tears left to cry» er det tidspunkt i sangene der det er flere forskjellige kategorier for støttende vokal samtidig. Dette er spesielt tilfelle i de siste refrengene og dette er da også høydepunktene i intensiteten i sangene. Dette skaper et stort lydbilde og en sound av flere dimensjoner som er satt oppå hverandre for den helhetlige lyden av sangen. I «No tears left to cry» får en følelsen av en stor og svevende sound når alle elementene av støttende vokal møtes i de siste refrengene. I «Anti-Hero» gir det også effekten av et større lydbilde. Her er det mer teksten og hovedmelodien som er i sentrum av sangen, så den støttende vokalen sentreres rundt denne og alle de forskjellige elementene av støttende vokal fremhever sangens handling.

---

<sup>138</sup> Swift, «Willow»



## Arrangement- og transkripsjonsanalyse

Analysen av arrangementet av støttende vokal vil utføres både på et overordnet nivå, men vil også utføres som en mer vertikal analyse. Den overordnede analysen vil omhandle de større spørsmålene om hvordan valget av typer av støttende vokal vil påvirke sangens uttrykk og sound, og hvordan de forskjellige kategoriene for støttende vokalen fungerer som element i sangen. Den vertikale analysen vil se nærmere på en transkripsjon av den støttende vokalen og se på hvordan selve stemmeføringen er arrangert ut og hvordan dette påvirker sangen. Det vil være en analyse av notene og hvilke arrangerings- og komponeringsteknikker som er brukt. Dette vil utføres sett i lys av både klassisk og rytmisk harmonilære. Det vil bli sett på hvilke harmoniseringer som er benyttet, hvordan voicingene (blokkharmonisering i tett og spredt leie, og omvendinger) er brukt og hvilke stemmeføringsteknikker som er til stede. Det vil trekkes frem enkelte deler av sangen som har spesielt mye eller signifikante typer av støttende vokal. I observasjonen ble det stadfestet hvilke kategorier av støttende vokal som var til stede i «Anti-Hero» og «No tears left to cry». Selve kategoriene for støttende vokal sier i seg selv noe om funksjonen i sangen og da også noe om hvilken effekt dette har på sangen.

Det er ikke sikkert at den støttende vokalen har blitt arrangert ut i forkant av en innspilling, så en slik analyse vil i størst grad se på hva som har blitt utkommet av hva som skjer i vokalboksen i et innspillingsstudio. Ariana Grande har lagt ut en YouTube-video der hun viser hvordan hun spiller inn støttende vokal på bridgen til sangen «Positions» (2022) fra albumet med samme navn. Her viser hun at hun her improviserer mange av de forskjellige linjene som hun har som støttende vokal. Etter at hun har improvisert en linje, så legger hun på harmonier på denne linjen. Deretter legger hun til flere linjer av støttende vokal.<sup>139</sup>

«Anti-Hero» har i størst grad synkron støttende vokal som harmoniserer ut hovedmelodien. Synkron støttende vokal vil være med på å skape bredde og dybde i sangen og vil fremheve teksten og da også budskapet til sangen, siden det er flere enn hovedmelodien som synger teksten. Dette vil være med å skape større intensitet og gi mer energi til delen av sangen når det er mange stemmer i flere harmonier som synger samtidig. Synkron støttende vokal er med på å

---

<sup>139</sup> YouTube, «studio footage: vocal arranging the “positions” bridge - ariana grande»

skape kontraster mellom de delene der det er flerstemt synkron støttende vokal og de delene der det bare er en enkelt stemme som synger hovedmelodien. Eksempler på dette hører en i «Anti-Hero», spesielt i forskjellen mellom breakdown-refreng og siste refrang som kommer etterpå. Når den synkrone støttende vokalen er flerstemt vil den også være med på å gi harmonikk til sangen. Dersom stemmene er i samsvar med akkordene, vil dermed også den synkrone støttende vokalen være med å fremheve akkordene og harmoniene som er i sangen. Er den synkrone støttende vokalen utenfor akkordtonene kan den være med på å skape dissonans og spenning. «Anti-Hero» har ikke spesielt mange andre elementer som er lagt til sangen og som gir en tydelig antydning til akkordprogresjonen, så her blir den støttende vokalen et sterkere harmonisk element til sangen. Denne kategorier for støttende vokal er helt klart den mest brukte formen for støttende vokal som Taylor Swift bruker. Dette er ikke veldig overraskende siden hun har røtter i Country-sjangeren, som har en veldig distinkt form for støttende vokal.

Den synkrone støttende vokalen i «No tears left to cry» har også denne effekten i deler av sangen. Ariana Grande har derimot ikke lengre strekk med synkron vokal enn bare en frase om gangen i denne sangen. Dette vil da være mer med på å forsterke de frasene som det er flere stemmer på, siden dette skjer sporadisk. Dette er det som 12tone kalte *Emphatic harmony*, når en bare synger de ordene som er «viktig» i melodilinjen. Dette gjør Ariana Grande mye i «No tears left to cry», for eksempel på ordene «mentality» og «we vibin'». Grande veksler også mellom å synge eksakt samme rytmen som hovedvokalen og å legge på ekstra toner på den synkrone støttende vokalen. Slik som i denne frasen:

The image shows a musical score for the song "No tears left to cry". It consists of two staves: "Melodi" (Melody) and "Voice". The Melodi staff starts at measure 51 and contains the lyrics: "point out the col - ors in you i see 'em too and boy I like 'em I like 'em I like 'em". The Voice staff starts at measure 52 and contains the lyrics: "I see 'em too and boy I like 'em I like 'em I like 'em". The voice line is a rhythmic accompaniment to the melodic line.

Figur 18: Utdrag fra andre vers i "No tears left to cry"

Slike former for stemmer i synkron støttende vokal er med på å ornamentere og utsmykke musikken. Andre ganger som Ariana Grande bruker synkron støttende vokal er det i enkelte ord eller deler av en frase. Dette er med på å fremheve disse ordene.

For å fremheve sangens harmoniske språk bruker Ariana Grande i større grad andre kategorier for støttende vokal i både «No tears left to cry» og i andre sanger. I «No tears left to cry» er dette mest tydelig i det vokaliserte akkompagnementet i formen pedal som går over den siste delen av sangen. Dette koret synges på akkordtonene til sangen og gi dermed ekstra kraft til harmonien. Dette gjør hun i flere andre sanger, og det er spesielt i sangen «7 rings» at hun så å si bruker kun støttende vokal som harmonisk instrument i sangen.<sup>140</sup> Grande bruker også melodisk riff i «No tears left to cry» i alle refrengene som gir samme effekt til sangen. Selv om dette elementet ikke kan høres så tydelige er det med på å angi akkordene for helheten. Taylor Swift bruker denne kategorien i mindre grad, men hun har det i enkelte sanger som for eksempel: «Willow» og «Lover», som begge er ganske rolige sanger. Det er vanskelig å finne sanger som er høyere i tempo og som bruker denne formen for støttende vokal i Taylor Swifts diskografi.

The image shows a musical score for the 'Pad' (pedal) part of the song 'No tears left to cry'. It consists of a single staff with a treble clef. Above the staff, the chords are indicated: Am, G, F, G, Am, G, F, C, Dm, Am, C. Below the staff, the vocalizations are written: 'ah' under the first two measures, 'ah' under the next two measures, 'oh' under the next two measures, and 'Hmm' under the final two measures. The notes are mostly sustained chords, with some moving lines in the later measures.

Figur 19: "Pad"-stemme i "No tears left to cry"

Ariana Grande har også en del rytmisk støttende vokal i både «No tears left to cry» og i andre sanger. I denne kategorien bruker hun ofte tydelig ordet «yeah» i en distinkt uttale for rytmisk effekt. Hun pleier også ofte å gjenta tidligere fraser på en snakket måte. Dette gjør hun spesielt mye på albumene *Sweetener* og *thank you, next*. Dette er en kategori av støttende vokal som Taylor Swift ikke bruker så mye. I de få tilfelle der Swift bruker dette er det ordet «hey» slik som i for eksempel «The Man» (2019).

The image shows a musical score for an excerpt from the second verse of 'No Tears Left to Cry'. It has two staves: 'Melodi' (Melody) and 'Voice'. The melody staff has a treble clef and shows a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The lyrics for the melody are: 'pick-ing it up pick-ing it up I'm lov-in I'm liv-in so we turn it up we're turn-in it'. The voice staff has a treble clef and shows a similar rhythmic pattern. The lyrics for the voice are: 'pick ing it up yuh yuh we turn-in it up'. The number 47 is written at the beginning of the melody staff.

Figur 20: Utdrag fra andre vers fra «No Tears Left to Cry»

I sangen «No tears left to cry» hører vi denne støttende vokalen fra 2. refreng et og ut:

<sup>140</sup> Grande, «7 ring»

Her kan en se at stemmene følger hverandre og akkordene i en melodisk kopling. De holder også hele tiden blokkharmon i grunnstilling. Dette samsvarer med det som Tomaro og Wilson skriver om at passer best med en *pad* i tett leie. Stemmene følger hverandre da altså i en *likebevegelse*, men med ett unntak: I takt 94 går midtstemmen ned på en G. Dette er den eneste gangen det er en *sidebevegelse*.

37  
 pick-ing it up pick-ing it up I'm lov-in, I'm liv-in I'm pick-ing it up I just want you to come with me we're on an-th-er men-ta  
 a-ah ah ah a-ah ah ah ah a-ah ah

Figur 21: Utdrag fra refreng i "No tears left to cry"

Her kan en se et eksempel på riffet som en kan (egentlig ikke) høre i refrengene. Det starter med at det er enstemt i de første tonene (som en kan se i takt 37), men i repetisjonen av refrenget blir denne også harmonisert ut. Dette riffet går sammen med akkordprogresjonen i denne delen (Am-G-E) og den samme rytmen repeteres gjennom hele refrenget.

61  
 Can't stop so shut your mouth... and if you don't know it, now you know it babe know  
 Can't stop so shut your mouth... and if you don't know it, now you know it babe  
 Can't stop now Shut your mouth

Figur 22: Utdrag fra Pre-chorus i "No tears left to cry"

Stemmeføringene til call & response-stemmen går i akkordtonene og i parallelle terser med hverandre. Den synkrone støttende vokalen begynner som parallelle terser, men endres til parallelle kvinter på frasen som synges på ordet «mouth». I neste frase er det parallelle terser i hele frasen.

9 A E B C#m A E B C#m

did you hear my co-vert nar-cis-sis-m I dis-guise as al-tru-is-m like some kind of con-gress-man

did you hear my co-vert nar-cis-sis-m I dis-guise as al-tru-is-m like some kind of con-gress-man

13 A E B C#m A E

I wake up screa-ming from dream-ing one day, I'll watch as you're leav-ing and life will loose all its mean

I wake up screa-ming from dream-ing one day, I'll watch as you're leav-ing and life will loose all its mean

Figur 23: Utdrag fra Pre-chorus i "Anti-Hero"

Dette utdraget fra «Anti-Hero» er fra 2. pre-chorus. Her kan en se at melodien er i ganske dypt leie og da er det naturlig at annenstemmen er lysere i leie enn melodien. Her kan en se at det er en blanding mellom parallelle terser og kvarter som da veksler mellom en rund og mild klang og en hardere og åpnere klang. I andre frase av pre-choruset blir hovedmelodien doblet i en oktav

høyere av den støttende vokalen. Dette gir effekten av en tykkere og større sound og skaper følelse til det som blir formidlet enten musikalsk eller tekstlig her.

16 B C#m A E B C#m A E

ing It's me hi I'm the prob-lem it's me at tea - time

ing It's me hi I'm the prob-lem it's me at tea - time

for the last time I'm the prob - lem it's me tea time

Figur 24: Utdrag fra refreng i "Anti-Hero"

Stemmeføringen er her melodisk kopling i tett leie med hovedmelodien som midt-tonen.

Vokalen synger derimot en E-dur selv om kompet har en A-dur på «me», men så kommer kompet til en E-dur på «hi». Så synger hovedvokalen og den støttende vokalen sammen en Dmb5 over kompet som har en H-dur. Dette er ganske dissonerende fordi det blir da en tritonus mellom tonene D# og A, og fordi en mollb5-akkord generelt kan oppleves som dissonerende.

20 B C#m A E B C#m

ev-v'ry-bod - y a-grees I'll stare di-rect - ly at the sun... but nev-er in... the mir - ror it...

ev-v'ry-bod - y a-grees I'll stare di-rect - ly at the sun... but nev-er in... the mir - ror it...

ev-v'ry bod - y a - grees

Figur 25: Utdrag fra refreng i "Anti-Hero"

Dette løses derimot opp med at den nederste stemmer går ned på en C#, som utgjør en F#m i 1. omvendning, og til slutt i en E-dur i 1. omvendning. Dette svarer det melodiske fyllet med og fortsetter på A-dur i 1. omvendning over i E-dur i grunnstilling.

Så i takt 21, som en kan se i figur 25, har vokalen igjen en E-dur over A-dur i kompet, før kompet også her går over i E-dur. Så kommer det et sekund-intervall mellom melodien og den mørkeste stemmen på ordet «sun» som da dissonerer og skaper en mer «metallisk» klang. Denne E-en, som den mørkeste stemmen synger, er også septimen i F#m7. Dette kan sees på som en F#m7 uten kvint i 1. omvendning. Den mørkeste stemmen forsvinner derimot i takten som følger og da er det bare 2-stemt. Den 2-stemte delen følger for det meste en ters-kopling, med unntak av på «-ror»-delen av ordet «mirror». Her er det et kvartintervall mellom stemmene, men dette går fort over i terser igjen på ordet som følger.

The image shows a musical score for the song 'Anti-Hero'. It consists of two staves of music in a treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first staff is the melody, and the second staff is a supporting vocal line. The lyrics are: '— must be ex - haust - ing al - ways root - ing for the an - ti he - ro'. Above the melody, chord symbols are placed: 'A' above the first measure, 'E' above the second measure, 'B' above the third measure, and 'C#m' above the fourth measure. The music is in 4/4 time and features a mix of eighth and quarter notes.

Figur 26: Utdrag fra refreng i "Anti-Hero"

Her er det et kvint-intervall mellom stemmene frem til de går ned på en A og en C# som utgjør et ters-intervall. Når doblingen av hovedmelodien i en lysere oktav kommer inn så utgjør dette da parallelle tersen mellom den nederste stemmen og hovedmelodien, og parallelle sekster mellom de to stemmene i støttende vokal. Den støttende vokalen gir rytmikk og fremhever hovedstemmen, men er også i stor grad brukt som et støttende vokal som akkompagnement. Ad-libs skaper variasjon og interesse, og gir sangen liv.

## Utøvelse

Taylor Swift og Ariana Grande har ganske forskjellige kvaliteter ved stemmene deres. Som Moylan skriver, har de individuelle kvalitetene til den enkelte sangers sangstemme stor påvirkning på sangens helhetlige sound. Moylan skriver om de forskjellige variablene ved en sangstemme som en kan bruke for å bestemme en typologi for vokalstilen til sangeren. Denne typologien vil være unik for den individuelle sangeren og for utøvelsen på sangen som

analyseres. Moylan skriver at dette er bare et springbrett for analyse og ikke en definitiv liste, og en kan bruke dette til inspirasjon for videre analyse.<sup>141</sup>

Variable (Moyland 2020)	Norsk oversettelse
Range of voice	Stemmens spenn
Register(s) of voice	Registrene stemmen dekker
Degree of resonance and placement	Grad av resonans og plassering
Degree of diaphragm support	Grad av støtte i stemmen (diafragma)
Attitude toward pitch	Holdning til tonene
- Intonation	- Intonasjon
- Types of inflections	- Stemmens tøyelighet
- Rhythmic placement of inflections	- Rytmask plassering
- Vibrato	- Vibrato
- Glides and bends	- Glidninger og «bends»
Attitude toward rhythm	Holdning til rytme
- Note placement relative to beat	- Plassering av tonene i forhold til slag
- Precision of subdivisions	- Presisjon av underinndelinger
- Relationship to spoken word	- Forholdet til det talte ord
- Rubato or free versus plymeter	- Rubato eller fri, versus polymeter
- Microhythms compressing or stretching the beat	- Mikrorytmer som komprimerer eller strekker takten
- Manipulation of time and pulse	- Manipulering av tid og puls
Inherent timbral qualities	Iboende klangkvaliteter
Inherent performance style	Iboende fremføringsstil
Tremolo	Tremolo
Language sounds	Språklige lyder
Expression	Uttrykk
Affects	Påvirkende elementer
- Frequency shifting states	- Frekvensskiftende tilstander
- Degree of shift	- Grad av skifte
Paralanguage	Paraspråk
- Non-linguistic vocalizations	- Ikke-språklige vokaliseringer
- Wordless expression of feelings	- Ordløse uttrykk for følelser
- Body-generated sounds	- Kroppsgenererte lyder
Level of ease of the singer	I hvilken grad dette høres enkelt ut for sangeren

<sup>141</sup> Moyla, *Recording Analysis*, s. 180



Disse forskjellige kvalitetene ved sangstemmen som blir brukt i en sang kan endres i løpet av sangen. Noen av kvalitetene kan endres fra frase til frase, eller kan endres i løpet av én frase.

Siden både Ariana Grande og Taylor Swift synger sin egen støttende vokal i de sangene som oppgaven i hovedsak analyserer vil det gi mening å analysere deres individuelle sangstemmer. Ariana Grande synger ofte sin egen støttende vokal på de siste albumene hun har gitt ut. Tidligere i karrieren har hun hatt flere forskjellige vokalister med på innspillingene av sine sanger. På det siste albumet hennes, *Positions*, synger hun selv med unntak av sangene der hun har med en annen kjent eller omtalt artist. På det forrige albumet *thank u, next* hadde hun med seg Victoria Monét og Tayla Parx på støttende vokal på flere av sangene.<sup>142</sup> Taylor Swift synger også ofte sin egen støttende vokal, men har også gjennom sin karriere brukt musikere som Caitlin Evanson, Elizabeth Huett, Christopher Rowe, Mike Meadows og Nathan Chapman for innspilling av støttende vokal.<sup>143</sup> Siden en sangers karakteristiske stemme påvirker en sangs sound vil det være naturlig at sangstemmen som synger støttende vokal også påvirker den overordnede sounden, selv om vokalister som synger støttende vokal ofte er trent i å matche hovedvokalistens stemmekvaliteter.

I følge Moylan sin typologiske tabell er stemmens spenn eller register og plassering noen av variablene som er med på å definere vokalstilen. Ariana Grande har et ganske stort og vidt register. Et raskt google-søk viser at hennes register strekker seg fra ca. D3 til en E7, altså omtrent fire oktaver. Grandes nedre register har støtte ned til F#3 og toucher ned til D3. Dette er relativt sterkt for en sopran selv om det i live-opptredener av og til er svakt og ujevnt. Grande bruker likevel dette registeret under studioopptak. Hun er spesielt berømt for sitt vibrerende fløyteregister. Dette starter rundt G6. I dette registeret klarer hun synge vokalløp. Ifølge The Pop-Smarts har hun selv innrømmet at hun ikke har full kontroll på vokalløpene her. Hun mestrer alltid vokalløpene opp til G6, slik at dette gjelder antakelig da mest til den 7. oktaven spesielt når hun synger live. Det høres likevel ut som hun også mestrer dette. I de nyere utgivelsene, som for eksempel i sangene «My hair» og «Positions», bruker hun fløyteregisteret i den støttende vokalen.

---

<sup>142</sup> Grande, *Sweetener*

<sup>143</sup> Swift, *Midnights*

Taylor Swift har et noe mindre vokalregister enn Ariana Grande, men det strekker seg likevel over omtrent tre oktaver, fra A2 til omtrent G5. I nyere innspillinger viser Taylor Swift at hun nå spesielt behersker det mørke nedre registeret godt, og hun når nå ned til C3 uten hørbare problemer. Et eksempel på dette er nylig innspilte "Champagne Problems". En hører det også godt i «Anti-Hero». The Pop-Smarts påpeker at hun tidligere ikke behersket det nedre registeret under E3 like godt.

Både Grande og Swift må karakteriseres som sopraner. Grande blir i hovedsak omtalt som en lett lyrisk sopran. Både lettheten i klangen hennes og hennes tessitura viser dette. Tessitura er den delen av stemmeregisteret som det er mest komfortabelt å synge i, og som best kan benyttes til musikalsk uttrykk. Taylor Swift blir i hovedsak omtalt som en mezzo-sopran med sitt noe lavere register enn Grande. Hennes tessitura er også lavere og grenser ned mot de lyseste altstemmene.

Andre variabler fra Moylan sin typologitabell som sier noe om den enkelte stemme sine kvaliteter er pitch (herunder intonasjon, tøyelighet, vibrato, bevegelighet og flyt i stemmen), iboende klangfullhet, iboende utøvende stil, uttrykk og følelser.

Ariana Grande har en lys stemme med en nesten jenteaktig men varm klang. Klangen er svakere i nedre register, men er ikke uten vekt og kraft der heller. The Pop-Smarts karakteriserer tonen hennes som ofte litt luftig og porøs, noe som tydelig kan høres i hennes acapella-framføring av "Dangerous Woman".<sup>144</sup> Hun har en rullende vibrato som virker naturlig. Denne kan høres så lavt som B3 og så høyt som G#5. Dette indikerer en avslappet tilnærming til sang. Det høres også ut som at Grande lettvent bevegelse seg gjennom hele sitt register og mellom ulike trinn og passasjer. Hun behersker også svært godt en mikset stemmebruk over store deler av sitt register, og klarer med letthet å strekke bruk av miksregisteret opp til B5. Dette må vurderes som en betydelig prestasjon. Grande startet sin karriere som skuespiller og sanger i Broadway-musikaler. Gjennom karrieren som både sanger og skuespiller er hun dermed godt trent i pedagogiske sangteknikker, og spesielt de som benyttes i musikkteater. Det kan høres at teknikken hennes er noe endret med årene, ved at det nå er mer hodeklang enn tidligere. Hun benytter et godt blandet

---

<sup>144</sup> Popsmarts, «Ariana Grande: Voice Profile and Vocal Range»

vokalspekter. Grande blander blant annet mellom å gli inn på tonene og å gå rett på dem. Dette gjør hun også på «No tears left to cry».

Taylor Swift er en singer-songwriter. Hun startet sin karriere innenfor countrymusikken, og har dermed sin bakgrunn fra en annen tradisjon for stemmebruk enn Grande. Fra tidligere innspillinger kan en blant annet høre at Taylor Swift sin stemme har et mer nasalt preg enn det en hører i nyere innspillinger. Siden hun har spilt inn store deler av sin tidligere diskografi på nytt er det lett å sammenligne tidligere stemmebruk med hvordan hun nå bruker stemmen. Et eksempel på at stemmen har fått mindre nasalt preg hører en på gammel og ny innspilling av albumet «Speak now». Swift har fortsatt et countrypreg på stemmen med en skarpere klang enn Grande. Det hører en spesielt når hun stiger i tonehøyde. Stemmen blir samtidig også mer feminin i det øvre registeret. Swift sin stemme har et ungdommelig preg og den har en varm klang, spesielt i mellomregisteret og det nedre registeret. Dette kan en også høre i «Anti-Hero». I denne sangen går hun ganske dypt i register både i hovedmelodien og i den støttende vokalen. Stemmen blir også luftigere i nedre register, men hun beholder likevel støtten godt. Hun skifter også lett mellom bruk av brystklang og hodeklang. Swift har en god intonasjon og klarer formidle følelser med stemmen blant annet ved hjelp av artikulasjon og av og til en snakkende stemmebruk. Hun har samtidig en mindre bruk av vibrator enn Grande, noe som i tillegg til iboende kvaliteter også har sammenheng med bakgrunn i ulik sangtradisjon.

Ariana Grande sin støttende vokal i «No tears left to cry» endres mye mellom de forskjellige kategoriene av støttende vokal. I overgangen fra intro til første vers kan en høre en del forskjellige former for støttende vokal: ad-lib, synkron, rytmisk, pedal og melodisk fyll. Her er ad-lib-linjene sunget i en luftig stemme og bærer sterkt preg av Grande sin stemme og kvaliteter. Den synkrone støttende vokalen er en unison dobling og er sunget på en veldig lik måte som hovedvokalen, men fortsatt forskjellig nok til å gi effekten av flere stemmer. Forskjellene er i størst grad at det som er støttende vokal er sunget med stor grad av luftig stemme, i motsetning til hovedmelodien som er uten luft på stemmen. Det er også beholdt ganske tydelige pust i den støttende vokalen. Begge disse effektene av utøvelse skaper et tykkere lydbilde. Pedal-stemmen er det i mindre grad tydelig at det er Ariana Grande selv som synger. En kan høre at denne støttende vokalen er sunget på en rundere og varmere måte og med en åpnere klang. Alle

stemmene er sunget med en vibrato og noen av stemmene er sunget med en del luft. Den rytmiske støttende vokalen her snakker stemmen sin på en lys og jentete måte, med mye artikulering på konsonantene som er med på å fremheve den rytmiske effekten. Den siste støttende vokalen i denne overgangen er ad-lib-linjen som er breddet ut med en åpen klang uten luft. Her er det mye vibrato, men det høres fortsatt lett ut i trillene.

I det andre pre-choruset så har Ariana Grande disse forskjellige kategoriene av støttende vokal: Call and response og synkron. Call & response-stemmen synges her flerstemt. Denne støttende vokalen er igjen ganske luftig, men fortsatt sunget i det som kan høres ut som en brystklang. Her tar Grande i bruk en del knirk (vocal fry) på stemmen før hun begynner å synge på ordene. Den synkrone støttende vokalen synger Grande med en sterkere bryst-stemme med sterk artikulering på konsonantene i frasen «Can't stop so shut your mouth». Videre i den synkrone støttende vokalen synger hun fortsatt ganske sterkt, men med luft så det blir mykere i klangen.

Koret som kommer inn med pedal-stemmen på slutten høres ut som flere stemmer enn bare én sanger på hver av de tre harmoniene. Det er Ariana Grande selv som synger alle de forskjellige stemmene, selv om det høres ut som flere sangere. Hun har her blandet flere spor med forskjellige sangteknikker. Det er noen av stemmene som i stor grad går på med en sterk brystklang, mens andre stemmer synger lett og luftig. Det er spesielt på frasene som synges på vokalen «a» at det er stor forskjell på klangene til de forskjellige stemmene. Når vokalene går over til å synge «o» og «m» er stemmene mer like hverandre i klangen. Her går de over til å synge mykere og luftigere. Vokalen «o» kan gi en myk lyd, men en «å» og en «a» gir mer en artikulert og konsonant lyd. Da når koret går fra en «a» til en «o» og til slutt til en «hm» gjør at frasen starten artikulert og konsonant og så blir mer og mer mykt gjennom frasen.

Table 4.7 Select non-linguistic vocalizations, body-generated sounds and sample paralanguage.

Non-Linguistic and Emotional Vocalizations	Body-Generated Sounds
Gasps, moans, groans, growls, giggles, laugh, coo, cry, cough, sniffle, sobs, etc.	<u>Breath sounds</u> : Inhale, exhale, wheeze, blowing, etc.
<u>Wordless expressions from feelings</u> : surprise, disgust, happiness, anger, sadness, fear, pleasure, pain	<u>Mouth sounds</u> : pops, tongue clicks, lip smacks, gurgles, swallows, etc.
<u>Sounds from feelings</u> : ughh, mmmm, ow, aahaa, hmhhh, oooo, yeow, etc.	<u>Language-initiated</u> : implosive consonants, sibilant sounds, etc.
<u>Alternants</u> : sighs, hisses, moans, groans, grunts, gasps	<u>Alternants</u> : voluntary throat-clearing, clicks, inhalations, exhalations, throat and nasal frictions, sniffs, snorts, slurps, pants

Figur 27: Non-linguistic and Emotional Vocalizations <sup>145</sup>

Som vist i figuren over framhever også Moylan at hvilke ikke-lingvistiske ord som blir brukt har noe si på sangens tekstur. I de sangene som denne oppgaven analyserer er det mange fraser med bruk av ikke lingvistiske ord i «No tears left to cry», men det er ikke bruk av dette i «Anti-Hero». Taylor Swift har derimot flere slike ikke-lingvistiske fraser i andre sanger. Mange av de ikke-lingvistiske ordene og vokalisering av følelser som Moylan trekker fram blir ikke i merkbar grad brukt at verken Ariana Grande eller Taylor Swift i deres sanger. I andre sanger bruker de begge derimot slike lyder. Både Swift og Grande bruker begge i flere sanger latter og fnising, for eksempel Swifts i «Hey, Stephen» (2008) og «I forgot that you existed» (2019) og Grande i «bloodline» (2019) og «35+35» (2022).

De typiske ikke-ordene som Ariana Grande bruker er «yeah», men sunget og snakket mer med en «yuh», og da mer med en «schwa»-lyd. Dette bruker hun såpass mye at Ariana Grande blir assosiert med denne uttalelsen av ordet. Hun har «yuh» med hele 93 ganger på albumet *thank u, next*. <sup>146</sup> I ad-lib-linjene til Ariana Grande blander hun mellom en schwa og en vokal som går mer mot en «å». Schwa-lyden skal være en av de mer komfortable og uanstrengte vokal-lydene som en kan si, så dette er ikke uvanlig for pop-artister å bruke denne lyden i deres ad-libs. Ariana Grande bruker også ordene «yee» og «sheesh» i flere av sangene hennes, slik som «Sweetener» og «thank u, next». Av det Moylan kaller for kroppsgenererte lyder så har Ariana Grande med en del innpust og utpust. Dette er både i sammenheng med å puste inn til å synge en frase og puste i

<sup>145</sup> Moylan, *Recording Analysis*, s. 131

<sup>146</sup> Mo'Bounce, «How Many Times Did Ariana Grande Say "Yuh" in Thank U, Next Album»

seg selv som et rytmisk element. I de sangene som hun har jobbet sammen om med Pharrell Williams som produsent er det spesielt mye rytmiske pust. Eksempel på dette er sangene «R.E.M» og «Sweetener». På disse sangene høres det nesten ut som Pharrell Williams har spilt inn sine egne pust. På «No tears left to cry» er igjen «yuh» med en god del i den rytmiske støttende vokalen. Ellers av ikke-lingvistiske lyder har hun med innpust før flere av frasene i den støttende vokalen. Grande synger også mange av frasene på vokaler som «a», «o», og «i», og tar også i bruk «m» og «hm» til fraser.

I «Anti-Hero» tar ikke Taylor Swift i bruk så mye av disse ikke-lingvistiske ordene. Hun har derimot litt kroppsgenererte lyder som pusting, og har også en tendens til å hvese (en form for klagende lyd) inn på tonene i den synkron støttende vokalen, på samme måte som hovedvokalen gjør i refrenget. Hun bruker derimot flere av de ikke-lingvistiske ordene i andre sanger. Hun bruker mye «hey!» og «oh!» i flere sanger. Dette gjør hun for eksempel i sangen «Paper rings» (2019). Hun sier også ord som «ugh» i «We are never ever getting back together» (2012). Taylor Swift bruker også lengre støttende vokal som akkompagnement på sanger der hun synger fraser på «oh», «ah», og «uh».

Taylor Swift synger også sin egen støttende på «Anti-Hero». Hun har for det meste bare synkron støttende vokal i denne sangen. Slik som i refrengene der det er synkron støttende vokal, kan en høre at hun gjør litt forskjell på hvordan hun synger hovedmelodien og de støttende vokalene. Den støttende vokalen synger hun luftigere og i en teknikk som minner mer om en hodeklang. Dette gjelder spesielt den lyseste av harmoniene. Den mørkeste harmonien i refrengene kan minne mer om en miks eller brystklang, men denne har likevel fortsatt en myk og luftig klang. Hovedmelodien synger hun derimot med litt mindre luft og i en brystklang. Hovedmelodien blir luftigere når hun går ned i registeret på «always rooting for the anti-hero», og hovedmelodien får da mer lik kvalitet som den støttende vokalen som ligger på tersen over. Oktaveringen av hovedmelodien her kommer derimot inn i en klarere klang uten så mye luft på stemmen. I det andre refrenget så synger hun en ad-lib i brystklang med kvaliteten av en twang, som gir en skarpere kvalitet blandet med den åpne brystklangen. Denne ad-liben blir til et melodisk fyll når den får flere stemmer i det tredje refrenget. Her er fortsatt midtstemmen sunget sterkt og tilsvarende det andre refrenget. Over- og understemmer derimot er sunget mykere og luftigere.

Den rytmiske støttende vokalen som gjentar ordene: «hi», «tea» og «time» har litt forskjellig teknikk ved seg. Ordet «hi» blir sunget veldig likt slik som hovedmelodien sang den, altså ganske skarpt, men likevel åpent i en brystklang. Ordene «tea» og «time» derimot er sunget i en dypere tone, men fortsatt i brystklang. Ordet «tea» er sunget litt mer luftig og mykere enn «time» som dermed også har en åpnere klang. I refrengene er Taylor Swift ganske konsekvent i at hun skilr inn på tonene hun synger. Dette gjør hun både i hovedvokalen og i den støttende vokalen, så den støttende vokalen matcher hovedvokalen på dette.

Den synkrone støttende vokalen som kommer på det andre pre-choruset synges derimot med mer twang på stemmen og er ganske artikulert, spesielt på ordet «narcissism». Frasen som kommer etter synges derimot mye mykere og begge de støttende vokal-stemmene blander sammen med hovedmelodien her. Det melodiske fyllet, som også er i pre-choruset, synges mykt, luftig og drømmene.

Generelt blander Taylor Swift uttrykket i den støttende vokalen. Hun har en del trykk på konsonantene på enkelte ord som gjør at det høres litt sint eller passivt aggressivt ut. Tar en tekst i betraktning så kan dette gi mening, spesielt på setningen: «did you hear my covert narcissism I disguise as altruism like some kind of congressman.». Hun understreker dermed innholdet i teksten med uttrykket hun har i stemmen. Andre former for støttende vokal synges lett, mykt og drømmende. Setningen «tale as old as time» og «for the last time» er en av frasene som har denne kvaliteten. Det er også derimot en antydning til slitenhet i disse frasene også, da hun glir ganske mye på tonene og artikulerer ikke disse frasene særlig mye.

## **Produksjon**

Selve produksjonen, miksing og mastringen av en innspilling har stor innvirkning på de musikalske teksturene og hvordan sangen høres ut. Dette vil da også gjelde vokalen og den støttende vokalen i en sang. Det er mange måter å spille inn og mikse vokal på, både i mikrofonvalg, effekter, panorering osv. Siden dette er en musikkvitenskapelig oppgave og ikke en musikk-teknologisk oppgave vil det dermed ikke bli gått nærmere inn på dette mer enn på et grunnleggende nivå av kunnskap på den tekniske produksjonen av den innspilte sangen. Siden produksjonen derimot har mye å si for hvordan en som lytter hører den støttende vokalen vil

produksjonen være helt naturlig å ha med i en diskusjon om instrumentet. Det grunnleggende nivået vil gjelde effekter som det er lett å høre at er brukt, og panorering.

«No tears left to cry» er produsert av Max Martin og Ilya Salmanzadeh og mikset av John Hanes og Serban Ghenea.<sup>147</sup> I nyere tid har Ariana Grande lært å selv produsere og mikse sine egne vokalspor, men det gjorde hun ikke på dette albumet. I følge et av hennes innlegg på Instagram har hun selv produsert og mikset sangen «stuck with you», som hun gav ut i 2020 sammen med Justin Bieber.<sup>148</sup> I «No tears left to cry» kan en i overgangen fra intro til første vers i sangen høre mye forskjellig som skjer med miksen i den støttende vokalen. En kan blant annet høre at de forskjellige støttende vokalene er panorert i forskjellige retninger. Ad-lib-linjen er ganske tydelig panorert til høyre i lydbilde, mens den rytmiske støttende vokalen er panorert mot venstre. Det melodiske fyllet, den synkrone støttende vokalen og pedal-stemmene er panorert i ganske stor grad mot midten av lydbildet. Det har blitt lagt på en våt klang på ad-lib-linjen med en ganske lang klanghale, og det kan dermed høres ut som en er i et stort rom. Den rytmiske støttende vokalen har derimot ikke så mye klang, men fortsatt litt klang. Det kan også høres ut som om de har fjernet en del av de dype frekvensene fra denne støttende vokalen. På den synkrone støttende vokalen kan en også høre en del klang, men denne er ikke veldig våt og har ikke lang klanghale. Pedal-stemmene har derimot ganske mye klang, og det høres ut som at det er lagt på en side-chain som en også kan høre i synthen som er i akkompagnementet her. Videre fortsettes det med å panorere den rytmiske støttende vokalen mot venstre. Panorering av ad-lib-stemmen fortsetter å være rettet mot høyre.

I pre-chorusene kan en høre at call & response-stemmen har en del klang, og et ekko som gjør at de siste ordene i frasen kommer igjen som et ekko i rytme med sangen. Denne er også panorert annerledes enn hovedmelodien, ved at en kan høre call & response-stemmen lengre ute til begge sider, mens hovedmelodien er ganske sentrert. Riffet som kommer i refrengene, har fått en del våt klang og får dermed en drømmende effekt. Den har også fått en side-chain som gjør at den får noen plutselige dupp i dynamikk. Koret som kommer inn fra andre refreng av høres ut til å være panorert til forskjellige retninger slik at klangen gis en romfølelse. Det høres også ut som

---

<sup>147</sup> Ariana Grande, *Sweetener*

<sup>148</sup> Instagram, *Ariana Grande*



om Ariana Grande har stått lengre unna mikrofonen da hun spilte inn de tonene som synges på «a», men nærmere mikrofonen når hun synger «ho» og «hm». Det gir en sterkere følelse av mer intimitet når en står nærmere mikrofonen.

Når en hører på hele innspillingen, og ikke bare de enkelte vokal-lydsporene, er det noen av de støttende vokalene som er lettere å høre og som er lengre fremme i lydbilde enn de andre. De fleste av elementene er ganske tydelige og lette å høre, mens andre er derimot nesten umulig å høre. En av disse er, som tidligere nevnt, riffet på refrenget. Dette er veldig svakt, men hvis en vet at det er der kan en høre antydninger til det når hovedmelodien har pauser. Pedal-stemmen som synger «hm» er også ganske langt bak i lydbilde og vanskelig å høre, med unntak av den første gangen dette kommer i introen. Dette blir gjentatt i slutten av hvert refreng i resten av sangen, men blir en del av akkompagnementet da det ikke stikker seg ut. De rytmiske støttende vokalene er relativt langt fremme i lydbildet og er med å skape denne rytmiske effekten med Grandes jentete «yuh». Call & response-stemmen i pre-choruset er mulig den støttende vokalen som er lengst fremme i lydbildet i denne sangen. Dette er så å si like langt fremme i lydbilde som hovedvokalen og skaper da en samtale med hovedmelodiens stemme. De synkrone støttende vokalene som kommer sporadisk gjennom hele sangen er relativt langt fremme i lydbilde, men ikke lengre fremme enn at de underbygger dens støttende funksjon. Den svakeste av denne typen av støttende vokal er på ordet «mentality», som krever en mer nøye form for lytting for å bli lagt merke til. Ad-lib-linjene er også moderat langt fremme i lydbilde og er med på å underbygge deres ornamenterende karakter og gir en utsmykkende effekt. Koret på slutten begynner svakt, men bygges opp til å få en større plass i lydbilde i det utvidede refrenget og i det siste refrenget. Helt til slutt er den støttende vokalen langt fremme i lydbilde og får stor plass. Det kan til og med være krevende å høre hva som er ment å være hovedvokalen her.

«Anti-Hero» er produsert av Jack Antonoff og Swift selv. Denne sangen har hatt samme mikser som Ariana Grandes «No tears left to cry»: Serban Ghenea.<sup>149</sup> Taylor Swift sin støttende vokal er tilsynelatende mindre kompleks i produksjonen enn Ariana Grandes, da på grunn av at det er færre vokalspor i den støttende vokalen og færre forskjellige former for støttende vokal. Det meste av støttende vokal er ganske langt fremme i lydbilde og får dermed mye plass. Det er ikke

---

<sup>149</sup> Swift, *Midnights*

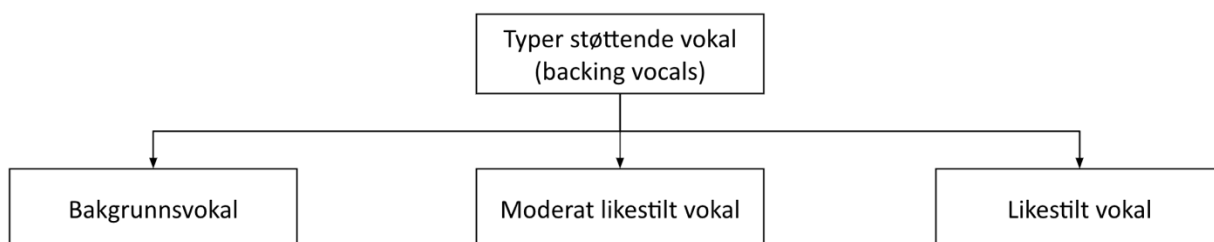
veldig fremtredende, men de støttende vokalene er tydelige nok til å aktivt være med på å skape lydbildet til sangen. Det melodiske fyllet som kommer i pre-chorusene er ganske langt fremme i lydbildet. Det er panorert ut til begge sider og har en del klang som er lagt på. De synkrone støttende vokalene på refrengene er middels langt fremme i lydbildet. De er betydelige og lett å høre, men står likevel ikke i veien for hovedmelodien. I andre verset er den synkrone støttende vokalen ganske likt som på refrenget. En kan lett høre den harmonien som den støttende vokalen har her, men den er heller ikke her i veien for hovedmelodien. Denne støttende vokalstemmen er mikset likere hovedmelodien med tanke på klang og effekter. I andre pre-choruset kan det høres mer ut som om de synkrone støttende vokalene er mer likestilt med hovedvokalen i lydbildet. Hovedmelodien har derimot fortrinnet av å ha blitt presentert tidligere, noe som gjør at den fortsatt er fremtredende som hovedmelodi og ikke fremstår som likestilt vokalharmoni med de synkront støttende vokalene. Den støttende vokalen er også mikset tilnærmet likt som hovedmelodien. Hovedmelodien og den støttende vokalen blir her da smeltet sammen og miksen. I andre refrenget er disse også mer likestilt enn i første refrenget, men her er hovedvokalen høyere og lengre fremme enn den støttende vokalen. I det siste refrenget er alle stemmene ganske langt fremme i lydbilde, noe som skaper en følelse av «kaos». Det melodiske fyllet er også langt fremme når det kommer inn på toppen av hovedmelodien. Det eneste som er litt mer i bakgrunnen er den rytmiske støttende vokalen. Den rytmiske støttende vokalen er også mikset andreledes med mer klang enn resten av de støttende vokalene. Resten av den støttende vokalen er mikset ganske likt som hovedmelodien og får da fortsatt en effekt av at alle stemmene smelter sammen i miksen i harmoni.

## Diskusjon

Etter å ha evaluert støttende vokal gjennom de forskjellige synspunktene så blir da spørsmålet hvordan alt dette spiller sammen og da hvilket element støttende vokal har i en popsang. Det er sett på kategorier, arrangement, utøvelse og produksjon hver for seg, men de påvirker likevel hverandre og det helhetlige samla lydbilde. Når en videre skal diskutere hvordan støttende vokal har en funksjon i populærmusikken, så må en også se på hvor signifikant den støttende vokalen er i lydbilde. Slik som det allerede er diskutert hvordan den støttende vokalen kan være likestilt med hovedmelodien.

Det som har blitt erfart gjennom observasjonen og evalueringen er at den støttende vokalen har forskjellig plass i lydbilde gjennom sangene. De forskjellige kategoriene har også naturlig forskjeller i hvordan de stilles i forhold til hovedvokalen. Det vil være et spekter over om de er likestilt med hovedvokalen eller om de er helt i bakgrunnen. For å gjøre det enkelt vil det her bli delt inn i tre typer av hvordan den støttende vokalen er i forhold til hovedvokalen:

*bakgrunnsvokal*, *moderat likestilt* og *likestilt*. Den støttende vokalen kan være i bakgrunnen, og vil da kalles for *bakgrunnsvokal*. Dette vil være når den blander mer sammen med akkompagnementet og bakgrunnsmusikken enn hovedmelodien. En kan dermed også argumentere for at den støttende vokalen kan være en mellomting mellom likestilt vokal og bakgrunnsvokal. Det er i denne oppgaven valgt å kalle dette for *moderat likestilt*. I *likestilt vokal* vil den støttende vokalen være like langt fremme og like viktig som hovedvokalen. For at en støttende vokal-type skal kunne defineres som *likestilt* må den, som Tomaro og Wilson skrev om sekundærmelodier, kunne dele lytterens oppmerksomhet og ha like stor grad av viktighet som hovedvokalen.



Figur 28: Typer av støttende vokal

Både Taylor Swift og Ariana Grande bruker synkron støttende vokal i sangene sine. Denne kategorien skifter litt på hvilken plass i lydbilde den tar i begge sangene. I «Anti-Hero» brukes denne kategorien mer konsekvent enn i «No tears left to cry». I «Anti-Hero» er den i stor grad ganske langt fremme i lydbilde hele veien. I andre pre-chorus og refreng er den nesten likestilt med hovedvokalen, men det er fortsatt litt forskjell i panorering og effekter så det er ikke helt likestilt. I første refreng derimot er den støttende vokalen mer moderat i plassering i forhold til hovedvokalen. En kan fint høre stemmen, men den tar ikke oppmerksomheten vekk fra hovedmelodien. I andre og tredje refreng føles hovedmelodien og den støttende vokalen mer ut

som en helhet som formidler, enn at hovedmelodien formidler og den støttende vokalen er med i bakgrunnen. I tredje verset er den synkrone støttende vokalen ganske moderat. I «No tears left to cry» er den synkront støttende vokalen mindre konsekvent. Her er den mer *emphatic* og kommer på enkelte ord og fraser gjennom sangen. Når den støttende vokalen synger unisont med hovedmelodien får det en mer likestilt følelse i denne sangen, da det er sunget i samme teknikk og er mikset ganske likt. Dette gjelder for eksempel i introen og i første verset. I refrengene når Ariana Grande synger «mentality» er det ganske moderat og mot bakgrunnen både i plass i lydbilde og lydnivået til denne stemmen. I andre verset derimot er den synkrone støttende vokalen mye mer mot likestilt med hovedvokalen. Det er fortsatt ikke helt likestilt men mer tilnærmet. Dette gjelder også i det andre pre-choruset.

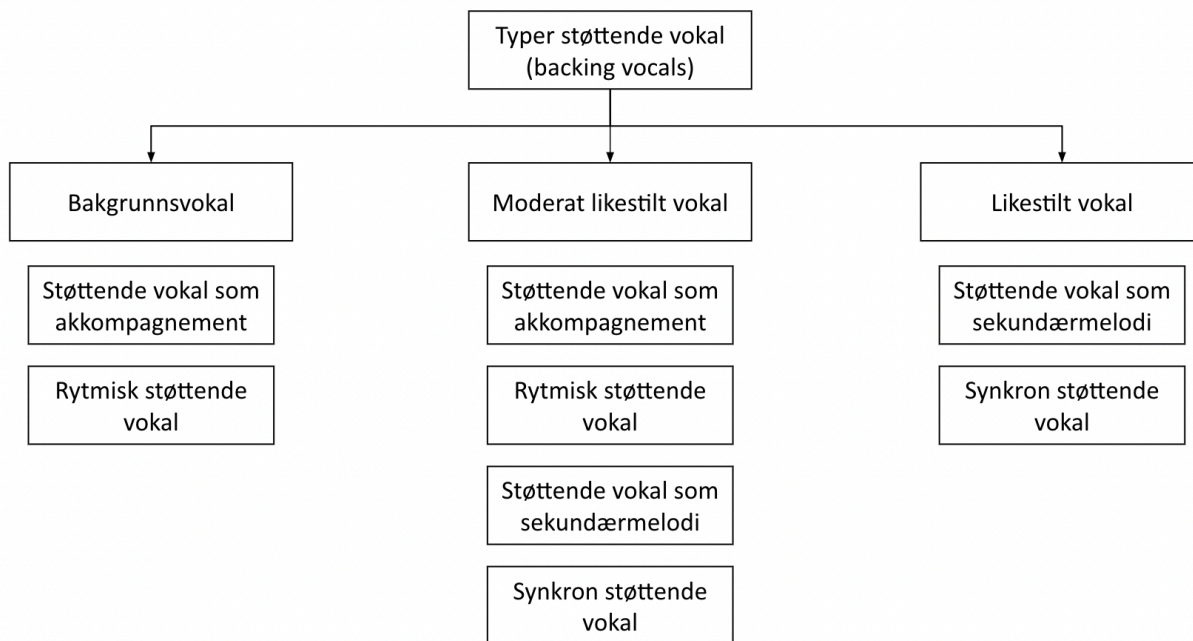
Call & response-stemmen i «Anti-Hero» er ganske langt fremme i lydbilde og er mer likestilt med hovedvokalen. En sekundærstemme som call & response vil naturlig ligge enten moderat eller likestilt med hovedvokalen da dette er en ny melodi som gjerne har tekst som supplerer til hovedmelodiens tekst. Dette vil da naturlig få oppmerksomhet fra lytteren og dele oppmerksomheten med hovedmelodien. Call & response-stemmen i pre-chorusene til «No tears left to cry» er også mer likestilt med hovedmelodien. En kan høre forskjell på hovedmelodien og denne støttende vokalen da den er mikset andreledes enn hovedmelodien.

Det melodiske fyllet i «Anti-Hero» vil ha litt samme effekt som call & response-stemmen. Det er en ekstra melodi, som i dette tilfelle er en repetisjon av hovedmelodien. Det er ganske klart og tydelig meningen at denne skal ha oppmerksomhet når den skyter inn. Melodisk fyll i «No tears left to cry» er mindre fremtredende enn den som er i «Anti-Hero». Det melodiske fyllet som går gjennom hele sangen («oh yeah») er moderat i forhold til hovedmelodien. I denne sangen skjer det ganske mye i den støttende vokalen så det blander mer sammen i en helhet, men det melodiske fyllet stikker seg litt ut. Dette gjør det i samsvar med Ad-libs-ene som kommer gjennom hele sangen. De er også ganske moderat i plassering og miksing, men da det er nye ad-libs gjennom hele sangen er det lett å høre dem og rette oppmerksomhet mot dem gjennom sangen.

Den støttende vokalen som akkompagnement i «No tears left to cry» er for det meste ganske langt i bakgrunnen. Dette gjelder spesielt pedal-stemmen som kommer i introen og i første refreng, og riffet som kommer i begge refrengene. Disse stemmene tar ikke særlig mye oppmerksomhet fra lytteren og blander mer sammen med akkompagnementet enn hovedvokalen. Dette gjelder da spesielt riffet som er vanskelig å høre i det hele tatt, da det blandes sammen med synthen som spiller det samme som synges i riffet. Koret som derimot kommer inn i slutten av andre refreng er derimot mer moderat i plasseringen. Dette kan en godt høre og det får oppmerksomhet, men er tydelig ikke like viktig som hovedmelodien. Denne støttende vokalen får enda mer oppmerksomhet i det utvidede refreng et der det går sterkere i dynamikk.

Den rytmiske støttende vokalen i «Anti-Hero» er moderat mot likestilt når den kommer i siste refreng et. Den er lett å høre og får oppmerksomhet da den gjentar enkeltord fra hovedmelodien. I «No tears left to cry» er den rytmiske vokalen også moderat likestilt med hovedvokalen. Den gjentar litt av hovedmelodiens fraser og kommer med noen egne ustemte ord i pausene til hovedmelodien som gjør det lett å rette litt oppmerksomhet mot denne støttende vokalen.

Som et resultat av evalueringen av «Anti-Hero» og «No tears left to cry» er figuren under en enkel fremstilling av hvordan de forskjellige typene støttende vokal, fra bakgrunnsvokal til likestilt vokal, forholder seg til de forskjellige kategoriene av støttende vokal. Det er antatt at sekundærmelodier som call and response, kontramelodier, ad-libs og melodisk fyll ikke kan opptre som bakgrunnsvokal, da disse nesten per definisjon er enten moderat likestilt eller helt likestilt med hovedvokalen. Tomaro og Wilson definerer for eksempel kontramelodier som «countermelody divides the listeners attention between it and the melody and assumes an almost equal importance with the melody». Tilsvarende ansees støttende vokal som akkompagnement og rytmisk støttende vokal som lite egnet for å være likestilt støttende vokal. Imellom disse to ytterpunktene er det flere mulige mellomstadier, hvor alle underkategoriene av teksturene er mulig.



Figur 29: Typer av støttende vokal

For å være *moderat likestilt vokal* må den støttende vokalen fortsatt «krige» om lytterens oppmerksomhet, men det vil da ikke være et spørsmål om hva som egentlig er hovedmelodien. En vil finne alle kategoriene for støttende vokal her. Dette er fordi alle kategoriene kan gjøres sterke nok eller distinkte nok i en sang som igjen gjør at vokalen får mer oppmerksomhet fra lytteren enn det ville fått som bakgrunnsvokal. Det kan argumenteres for at ikke alle kategoriene kan være helt likestilt med hovedvokalen, da akkompagnement i en popsang ikke er i fokus. En kontralinje vil derimot utfordre fokuset til lytteren og vil gi en følelse av at det er to melodier, kontralinjen og hovedstemmen, slik at dette ikke kan være helt i bakgrunnen i lytterens oppmerksomhet.

De forskjellige kategoriene av støttende vokal som passer inn i bakgrunnsvokal vil da være når den støttende vokalen fungerer som akkompagnement, når støttende vokalen stort sett bidrar med rent rytmiske elementer, når støttende vokal har egne sekundærmelodier og når støttende vokal synger synkront med hovedvokalen. Alle former for dobling, flerstemt sang og kontrapunktisk sang, hvor rytme og ord er den samme som i hovedmelodien, kan defineres som synkron støttende vokal. «Response»-delen av en «Call and response», kontramelodier (med annen rytmikk enn hovedmelodien), melodisk fyll og ad-libs kan fungere som sekundærmelodier. I

henhold til klassisk musikkanalyse kan synkron støttende vokal, akkompagnement og rytmisk kategoriseres innenfor flerstemt sats, uten at det er gjort i denne oppgaven. Disse formene for støttende vokal vil ikke nødvendigvis ta vekk fokuset til lytteren fra hovedmelodien, men kan gli sammen med resten av produksjonen i bakgrunnen

Denne oppgaven diskuterer fremstillingen av den støttende vokalens og dens plass i lydbilde, og dermed oppmerksomheten til lytteren, som grunnlag for å diskutere dens funksjon i en popsang. Dette er da videre med på å si noe om hva støttende vokal kan utgjøre som instrument. I bakgrunnen kan den støttende vokalen være med på å skape akkompagnement for sangen og da dermed det harmoniske og det rytmiske språket til sangen. Når kategoriene faller innenfor moderat likestilt, vil det ha en mer ornamenterende og støttende funksjon i sangen. Den støttende vokalen vil fortsatt endre funksjon i forhold til kategoriene som er til stede, men det vil være slik at lytteren vil legge aktivt merke til kategorien som er til stede. Nå den støttende vokalen havner innenfor likestilt, vil hovedmelodien og den støttende vokalen smelte sammen til en helhetlig hovedmelodi som formidler hovedbudskapet til sangen. Dette er mye brukt av Bee Gees, Beach Boys og Crosby, Stills & Nash, og i nyere tider No.4 og Billie Eilish.

Når en da ser på dette aspektet ved støttende vokal sammen med arrangement, utøvelse og produksjon kan en da gjøre en evaluering av hvilken funksjon støttende vokal egentlig har i en popsang. En kan da igjen ta opp Moylan sine fire inndelinger av funksjoner i en innspilling: primærfunksjon, støttende funksjon, ornamenterende funksjon og kontekstuell funksjon. Moylan skriver at støttende vokal (backing vocals) har kun støttende og ornamenterende funksjon, men dette kan motargumenteres med observasjonene og evalueringene som er gjort i denne oppgaven. Når en støttende vokal opererer likestilt med hovedvokalen vil den dermed være med som en primærfunksjon i sangen. Den støttende vokalen får en støttende funksjon (ironisk nok) i alle kategorier da den er med på å støtte opp om enten hovedvokalen eller akkompagnementet i sangen. Støttende vokal er i stor grad med på å ornamenterer sangen spesielt i ad-libs og melodisk fyll, men kan også gjøre dette i de andre sekundærmelodiene. Når den støttende vokalen synger riff eller pedalstemme kan den være med på å ha en kontekstuell funksjon i sangen.

Dette kan en se i de to sangene, «Anti-Hero» og «No tears left to cry». Når den støttende vokalen er med på å ha primærfunksjon i «Anti-Hero» er når Taylor Swift har med den synkrone støttende vokalen i de to siste refrengene.

Den støttende vokalen har en tydelig ornamenterende funksjon i ad-libsene til Ariana Grande i «No tears left to cry». Her kan en høre at de forskjellige improviserte linjene har mengder av forsiringer og triller som gir en spesiell ornamenterende effekt på sangen. En kan også argumentere for at koret på slutten har en ornamenterende funksjon i sangen. Måten dette koret er sunget på gir det neste koret en sakral sound. Dette er vokalene som det synges på og utøvelsen med på å skape. Det er sunget slik at det kan minne om gospelsjangeren i teknikken, og når den kommer inn sterkt på en «ha» blir det nesten himmelsk. Taylor Swift får en ornamenterende funksjon i hennes rytmiske støttende vokal når hun gjentar hovedvokalens ord, og i det melodiske fyllet som også gjentar hovedvokalens frase.

Støttende vokal er i stor grad en av grunnene for at Ariana Grandes sound er slik den er. Hun er en hyppig bruker av vokal stacking og sier selv at hun ønsker å få sounden til å høres ut som en sky. Dette er en god forklaring av hennes sound da det kan høres stort ut. Dette er koret i slutten av «No tears left to cry» et eksempl på. Ariana Grande staker vokalstemmer på vokalstemmer på hverandre og dette skaper et stort og fyldig lydbilde av hennes stemme. En kan argumentere for at Ariana Grande sine sanger legger mer fokus på hennes imponerende vokalferdigheter, og det gjør da også den støttende vokalen i sangene. Dette hører en i «no tears left to cry», der spesielt ad-lib-linjene er med på å vise utøvelsesstilen hennes med mye triller. I denne sangen er ikke utøvelsen sitt hovedfokus rettet mot å fremheve teksten, men mer opptatt av lekenheten og lettheten i utøvelsen. Dette er jo også med på å formidle tekstens budskap, da dette budskapet er å se positivt på og lette på vonde tanker. Det kan argumenteres for at det ikke er innholdet i teksten som er det første en er opptatt av når en tenker på Ariana Grande. Dette er derimot tilfelle med Taylor Swift sine sanger, og dette gjenspeiles i måten hennes utøvelsen hennes. Swift formidler i større grad teksten i utøvelsen og da ikke bare det helhetlige budskapet, men også enkeltord og fraser. Dette hører en i den støttende vokalen i «Anti-Hero», for eksempel i det andre pre-chorus der hun høres nesten passiv aggressiv ut. En kan da også si at støttende vokal også er med på å skape sounden til Taylor Swift. Swift sin sound har i stor grad endret seg



gjennom hennes «eras», men hun har fortsatt noen elementer som holder seg gjennom diskografien hennes. En av disse elementene er hennes egen stemme, som da også er med i funksjonen til den støttende vokalen siden hun selv har sunget mye av sin egen støttende vokal. I denne oppgaven har den sangen som analysen har fokusert på vært hentet fra et av hennes «gjennomproduserte» album der pop-sjangeren har vært mest fremtredende, i motsetning til hennes mer country og indie-album. Dette er i tråd med problemstillingen, selv om sounden hennes også fortsatt er fremtredende i de andre albumene hennes. Hun bruker i stor grad nesten bare synkron støttende vokal, med tilskudd av litt andre kategorier i sangene sine.

Både Taylor Swift og Ariana Grande bruker støttende vokal til forskjellige funksjoner gjennom sangene sine. Som oppgaven allerede har stadfestet har en sett at ved å kategorisere støttende vokal kan en se ett aspekt av hvordan støttende vokal brukes. Hvordan de forskjellige kategoriene arrangeres ut vil også spille en rolle i hvordan den støttende vokalen påvirker sangens sound. Som en så i Taylor Swifts «Anti-Hero», kan en arrangere det ut slik at det dissonerer med resten av instrumenteringen og dermed få en sound som gir mer følelsen av spenninger og frigjøring (release). Dette gjenspeiler sangens tekst og følelse av mer vanskelige tanker og følelser. Derimot har Ariana Grande i «No tears left to cry» brukt toner som ikke dissonerer med hverandre, og som dermed skaper en sound som gjenspeiler teksten av lettelse.

Støttende vokal vil som alle andre instrumenter kunne være med på å skape sangens dynamikk og utviklingen til sangen. Her kan det både være med på å skape rolige øyeblikk i sanger og høydepunkt. I «No tears left to cry» er koret som kommer i slutten av andre refreng for eksempel med på å skape et høydepunkt og også et kraftfullt punkt. Her kan denne støttende vokalen være med på å bevege lytteren og skape ekstra følelse av denne kraftfulle positiviteten som sangen formidler. I «Anti-Hero» er det også skapt et høydepunkt i refrengene når det er mange forskjellige kategorier av støttende vokal og mange harmonier på de forskjellige kategoriene. Det er derimot med på å skape et rolig øyeblikk når den støttende vokalen forsvinner i breakdown-refreng. I Taylor Swifts «Willow» derimot er den støttende vokalen med på å skape et annet rolig øyeblikk når den kommer inn på en avslappet «a». Da selv om både koret til Ariana Grande i «No tears left to cry» og Taylor Swifts «Willow» er innenfor kategorien støttende vokal som akkompagnement og pedal-stemme får de to forskjellige funksjoner i sangene. Forskjellene

består blant annet i hvordan de støttende vokalene er sunget. Ariana Grande sin støttende vokal er sunget sterkt og kraftig, mens Taylor Swift sin støttende vokal er sunget rolig og luftig. Det er også en forskjell i hvordan dette er arrangert ut. Ariana Grande sin støttende vokal er doblet mange ganger og får effekten av et større kor, mens Taylor Swift sin støttende vokal har en enkeltstemme. Dette er da et godt eksempel på at det ikke bare er hvilke kategorier den støttende vokalen faller innenfor som har noe å si på hvilken effekt og funksjon den støttende vokalen har i en sang. Utøvelse, arrangement og produksjonen har også stor innvirkning på hvilken funksjon og effekt den støttende vokalen får i sangen.

Det er likevel noen funksjoner som de forskjellige kategoriene for støttende vokal vil beholde uansett hvordan utøvelse, arrangement og produksjon vil være. Synkron støttende vokal vil til en viss grad alltid støtte opp teksten og være med å fremheve denne og hovedmelodien. I slike situasjoner vil den støttende vokalen falle innenfor denne kategorien, og vil alltid synge samme tekst og rytme som hovedmelodien. Det er akkurat disse kvalitetene ved denne kategorien som er med på å fremheve hovedmelodien i en støttende funksjon. Det er først når den synkron støttende vokalen er helt likestilt med hovedmelodien at alle stemmene blir til en helhetlig hovedmelodi. Dette kan en for eksempel høre i Crosby, Stills & Nash sin «Helplessly Hoping». Da vil helheten av vokalharmonier fungere som en primærfunksjon i sangen. En kan da argumentere for at dette dermed ikke lenger er *støttende* vokal. Støttende vokal som akkompagnement har også kvaliteter ved seg som støttende vokal som faller innenfor denne kategorien alltid vil ha. Dette vil da gjelde den akkompagnerende funksjonen som denne kategorien vil ha. Enten om det er riff eller pedal vil det være med på å skape og fremheve det harmoniske og det rytmiske språket til sangen. Pedal kan skape lange toner i harmoni som får frem akkordene til sangen, og riff kan underbygge grooven og rytmikken til sangen. Dette vil også gjelde for rytmisk støttende vokal. Selv om støttende vokal som faller innenfor denne kategorien kan ha forskjellig effekt på uttrykket, vil den alltid ha en rytmisk funksjon for å kunne falle innenfor kategorien. Selv om den har rytmisk funksjon vil ikke dette utelukke andre funksjoner som for eksempel ornamenterende som er en funksjon som denne kategorien fint kan ha. Støttende vokal som sekundærmelodier vil alltid gi et nytt element til sangen, om det er en ekstra melodi eller om den gjentar melodien. Støttende vokal som faller innenfor denne kategorien, vil naturlig ha forskjellige funksjoner og er ikke like låst som de andre kategoriene.

Støttende vokal som sekundærmelodier kan da både være primærfunksjon, støttende funksjon og ornamenterende funksjon. Dette sier da at en kan i stor grad bruke støttende vokal slik en vil og det vil gi den funksjonen og effekten som en selv ønsker, men det vil være avhengig av arrangement, utøvelse, produksjon og kategorier av støttende vokal.

Etter å ha evaluert hvilken funksjon de forskjellige kategoriene har kan en også se hvilken funksjon de får ifølge Moylans inndelinger av funksjoner. Synkron støttende vokal kan da bli sett på som både primærfunksjon og støttende funksjon.

<b>Funksjon</b>	<b>Primærfunksjon</b>	<b>Støttende funksjon</b>	<b>Ornamenterende funksjon</b>	<b>Kontekstuell funksjon</b>
Kategorier for støttende vokal	- Synkron - Sekundærmelodier	- Synkron - Sekundærmelodier - Rytmask - Akkompagnement	- Sekundær - Rytmask	- Akkompagnement

I tabellen kan en se en oppsummering av hvilke kategorier av støttende vokal som en kan finne i de forskjellige sangene. Synkron støttende vokal er satt i *primærfunksjon* og *støttende funksjon*. Synkron støttende vokal kan, som sagt, være en del av en helhetlig hovedmelodi, men når det er unison dobling kan den også være primærfunksjon. Dette er fordi den da er med på å formidle kjerneideene og melodien til sangen. Synkron støttende vokal kan også ha en støttende funksjon da denne kategorien også kan arrangeres slik at den styrker melodien og de andre primærideene til sangen. Synkron støttende vokal kan også støtte opp harmoniene i sangen ved å legges på harmonier på hovedmelodien. Støttende vokal som sekundærmelodier kan settes inn i *primærfunksjon*, *støttende funksjon* og *ornamenterende funksjon*. Dette er fordi en sekundærmelodi kan forekomme i form av en melodilinje som er primært for sangens ideer. Dette er tilfelle i «No tears left to cry» og «Anti-Hero» sine call & response-stemmer i pre-chorusene. Dette kan da call & response og kontramelodier i størst grad gjøre. Sekundærmelodier kan også settes innenfor støttende funksjon, da denne kategorien også kan

legge til viktige dimensjoner som støtter opp primærideene til sangen. Dette kan den gjøre med både call & response, kontramelodier og melodisk fyll. Ad-libs er spesielt ornamenterende i sin funksjon, da det er en måte å dekorere sangen på og gi sangen karakter. De andre formene for støttende vokal som sekundærmelodi kan også ha en ornamenterende funksjon. Rytmisk støttende vokal er satt til å kunne ha *støttende funksjon* og *ornamenterende funksjon*. Det er da begrunnet med at den verken er med på å fremme primærideene i sangen eller skaper den soniske konteksten som kreves av de andre funksjonene. Rytmisk støttende vokal kan derimot være med på å støtte opp de primære ideene og dekorere sounden. I «No tears left to cry» er den rytmiske støttende vokal med på å støtte opp hovedmelodiens rappe-partier, og med på å utsmykke når Ariana Grande sier sine rytmiske «yuh». I «Anti-Hero» får også den rytmiske støttende vokalen en ornamenterende funksjon da den er med på å gi refrenget en ny karakter. Støttende vokal som akkompagnement er satt inn i *støttende funksjon* og *kontekstuell funksjon*. Som støttende funksjon kan støttende vokal som akkompagnement være med på å støtte opp primærideene med både rytmikk og harmonier. Støttende vokal som akkompagnement som kontekstuell funksjon er når den støttende vokalen er veldig bundet til sangens harmonikk og rytmikk og er til kun for å formidle dette. Det vil da si at det er mer nødvendig for sangens sound enn når den er som støttende funksjon. Ariana Grandes sang «7 rings» er et eksempel på dette.

Hvilken funksjon og effekt har støttende vokal i de sangene som oppgaven har sett nærmere på? Sagt på en veldig overordnet måte kan en si at Ariana Grande bruker støttende vokal for å skape et større lydbilde med forskjellige elementer som krydrer lydbilde og sounden. Grande bruker mye ad-libs som er med på å ornamenterer lydbilde og gir et spesielt preg som gjør sounden gjenkjennelig til henne. Ariana Grande er også spesielt gjenkjennelig på hennes bruk av vocal stacking, der hun legger stemmer oppå hverandre til det skaper den ønskelige sounden. Hun blander mange teknikker og dette skaper også denne opplevelsen av et stort lydbilde og denne «skyen» som hun forklarer det som. Ariana Grande bruker også støttende vokal for å bygge opp sangen. Det er ikke mange andre instrumenter og elementer som blir lagt på i løpet av sangen for å skape variasjon og høydepunkt. Hun legger derimot på nye former for støttende vokal gjennom hele sangen. Dette skaper variasjon fra del til del for eksempel når det legges til nye spor av støttende vokal i det andre verset sammenliknet med første verset. Det skaper også et høydepunkt når Ariana Grande legger på mange lag med forskjellige kategorier av støttende

vokal med flere harmonier på dem samtidig. Grande bruker også støttende vokal for å få frem følelsene som sangen formidler. De forskjellige støttende vokalstemmene får frem både en drømmende og håpefull følelse, og en lekenhet i rytmikken.

Taylor Swift bruker støttende vokal mer sparsommelig enn Ariana Grande når det gjelder hvor mange forskjellige kategorier hun bruker samtidig. Taylor Swift bruker mest synkront støttende vokal, med tilskudd av melodisk fyll og rytmisk støttende vokal. En kan se for seg at dette kan være på grunn av at tekstene til Taylor Swift er mer i fokus. Synkron støttende vokal vil være med på å fremheve teksten, noe det også gjør i «Anti-Hero». Da alle stemmene også er panorert og doblet slik at de «omringer» lytteren gir dette også følelsen av at disse tankene er rundt lytteren også. Da handlingen til «Anti-Hero» er de vonde tankene som går gjennom hodet til Taylor Swift får det da frem en lignende effekt hos lytteren. Når Taylor Swift synger med så mye formidling og følelser i stemmen, og det er mange stemmer som synger teksten, gir dette ekstra følelse til tekstens handling og følelse. Det er vanlig for Taylor Swift å bruke mye synkron støttende vokal i resten av musikken hennes også, og dette er med på å skape hennes sound. Det virker da som om Swifts ønsker at støttende vokal skal være med å bygge opp tekst og formidle sangens handling og følelse.

## Oppsummering og konklusjon

Hensikten med denne oppgaven er å sette lyd på et element som brukes i nesten all popmusikk, støttende vokal, og se på hvordan dette elementet fungerer og bidrar til å forme det totale lydbildet. Denne oppgaven kaster lys over den komplekse og mangefasetterte naturen til støttende vokal i popmusikk. Ved å undersøke forskjellige aspekter som arrangement, utøvelse og produksjon har oppgaven bidratt til en dypere forståelse av hvordan støttende vokal bidrar til å forme den unike lydverdenen til hver enkelt poplåt. Oppgaven diskuterer rollen og funksjonen til støttende vokal i popmusikk ved å evaluere ulike kategorier av støttende vokal gjennom to sanger: "Anti-Hero" og "No tears left to cry.". Disse sangene er eksempel på hvordan noen av de største kvinnelige artister innenfor popmusikken tar støttende vokal i bruk. I analysen er det benyttet en teori som er utarbeidet som en del av dette arbeidet. Bakgrunnen for denne teorien er en datainnsamling som har resultert i et oppsett med fire kategorier for støttende vokal. Hensikten med oppsettet er å kunne lette kommunikasjon og diskusjon om tema. Utgangspunktet er de ulike måtene støttende vokal kan fungere som. Disse kategoriene inkluderer: Synkron støttende vokal, Sekundærmelodier som støttende vokal, Rytmisk støttende vokal og Støttende vokal som akkompagnement. Oppgaven utforsker da hvilket element støttende vokal har i en popsang. Oppgaven drøfter hvordan støttende vokal påvirker sangens dynamikk, utvikling og stemning, og hvordan ulike vokale teknikker og arrangementer kan bidra til forskjellige uttrykk.

Det er gitt et dyptgående innblikk i bruken av støttende vokal i de nevnte sangene ved å se på arrangementen av støttende vokal. Denne evalueringen og analysen viser hvordan den støttende vokalen påvirkes av harmoniene, stemmeføringen, harmoniseringen og det da påvirker det generelle uttrykket i musikken. Dette er analysert gjennom teorier fra klassisk harmonilære og mer rytmisk-rettet arrangeringsbøker.

Analysen av støttende vokal i lys av utøvelse tar for seg forskjellene i sangstemmene til Taylor Swift og Ariana Grande og hvordan disse påvirker sangenes helhetlige sound. Moylans typologiske variabler for sangstemme brukes som et rammeverk for analysen. Både Swift og Grande synger sin egen støttende vokal i sangene som analyseres og begge er sopraner, men med forskjellige kvaliteter i stemmen. Begge artistene viser en variasjon i uttrykket gjennom støttende vokal der begge veksler mellom ulike klangkvaliteter for å formidle følelser og teksten. I lyset av

utøvelse kan en se hvordan sangstemmene deres i den støttende vokalen og forskjeller i stemmekvaliteter påvirker sangenes overordnede sound og uttrykk.

Den støttende vokalens effekt og element i sangene påvirkes også sterkt av produksjonen og miksingene av den støttende vokalen. Når dette blir analysert, utforskes det hvordan ulike teknikker i vokalproduksjonen påvirker lydbildet, inkludert panorering, klangbehandling, side-chain-kompresjon og lagdeling av stemmer. I begge sangene er det brukt forskjellige måter å produsere og mikse den støttende vokalen på, der dette på hver sin måte er med på å fremme sounden og handlingen til sangene.

I evalueringen av støttende vokal sin funksjon er det tatt utgangspunkt i William Moylan sine inndelinger av instrumenters funksjoner: *primærfunksjon*, *støttende funksjon*, *ornamenterende funksjon* og *kontekstuell funksjon*. Støttende vokal, sammen med andre musikalske elementer som arrangement, utøvelse og produksjon, spiller en viktig rolle i å skape den totale lydopplevelsen i en poplåt. Det kan konkluderes med at støttende vokal kan ha en variert funksjon, fra å støtte opp hovedmelodien for å gi dekorative og stemningsfulle elementer til sangen. Denne varierte rollen gjør støttende vokal til en betydningsfull og mangefasettert komponent i popmusikkens lydlandskap.

Basert på analysen kan en konkludere med at støttende vokal har en mangfoldig rolle i popmusikk, og funksjonen kan variere avhengig av kategorien av støttende vokal og hvordan den er arrangert, og hvem som utøver og produserer sangen og den støttende vokalen. Synkron støttende vokal kan både være en del av hovedmelodien og støtte opp harmonier eller melodiske elementer. Sekundærmelodier kan legge til dimensjoner som støtter hovedideene eller dekorere sangen. Rytmsk støttende vokal kan støtte opp primærideene og bidra til sounden eller dekorasjonen av sangen. Akkompagnementet kan bidra til harmonisk og rytmisk struktur. Det trenger derimot ikke være slik heller, da innspilt musikk er komplekst og en kan i stor grad gjøre akkurat slik en selv vil med støttende vokal.

Både Taylor Swift og Ariana Grande bruker støttende vokal på hver sin karakteristiske måte. Selv om bruken av støttende vokal er ulik mellom dem kan en se at begge bruker støttende vokal

for å skape sounden til sangen og da også fremheve budskapet til sangen. Taylor Swifts «Anti-hero» har i stor grad en melankolsk stemning over seg, og teksten handler om egne usikkerheter og vanskelige tanker. Sangens handling kommer i størst grad frem i teksten og det er dette som i størst grad er midtpunktet til «Anti-Hero» Her er den støttende vokal med på å fremheve teksten og sangens sound. «No tears left to cry» har i større grad en mer positiv handling da denne handler om å komme ut av en vanskelig periode og gå inn i lysere tider. Dette er også den støttende vokalen med på å formidle i sin lekenhet, men også i sin tyngde i refrengene.

Det er da tydelig at støttende vokal spiller en betydningsfull rolle i å forme musikkens uttrykk. I tillegg til harmonier, stemmeføring og harmonisering, påvirkes den støttende vokalen også av artistenes sangstemmer og produksjonsteknikker. Dette samspillet mellom ulike elementer bidrar til å skape den totale lydopplevelsen og sounden til sangene. Støttende vokal har vist seg å ha en variert funksjon i popmusikken, fra å støtte opp hovedmelodien til å tilføre dekorative og stemningsfulle elementer. Taylor Swift og Ariana Grande demonstrerer hver sin unike tilnærming til bruken av støttende vokal, noe som gjenspeiler deres individuelle kunstneriske uttrykk og sangstil. Denne analysen har også vist hvordan støttende vokal, i samspill med andre musikalske komponenter, kan påvirke sangenes budskap og formidling. Fra å forsterke teksten og skape stemninger til å gi melodisk og rytmisk dybde, er støttende vokal en essensiell komponent som beriker og utvider popmusikkens kreative palett.



## Litteraturliste

Barraclough, Nick, «R.E.S.P.E.C.T. – the Art of backing vocals.» Radio- dokumentar, 2009 Hentet fra: <https://www.bbc.co.uk/sounds/play/b00kgfc1>

Billboard, «Decade end charts Hot 100 songs 2010s». u.d.,  
<http://www.billboard.com/charts/decade-end/hot-100>

Billboard, «Taylor Swift», u.d.: <https://www.billboard.com/artist/taylor-swift/>

Blume, Jason, «How to Write to a Music Track: The Art of Toplining», *Music World*, 23.06.2022 <https://www.bmi.com/news/entry/how-to-write-to-a-music-track-the-art-of-toplining#:~:text=The%20topline%20of%20a%20song,for%20the%20lead%20vocal%20track>

Brent, John, Bianco, John, Ersdal, Gerhard. *Chordalogy*. CreateSpace Independent Publishing Platform; First Edition, 28.12.2012

Britannica, «Ariana Grande», Oppdatert 22.06.2023  
<https://www.britannica.com/biography/Ariana-Grande>

Cambridge Dictionary, s.v, «backing singer» hentet 15.04.2023.  
<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/backing-singer>

Der Norske Akademis Ordbok. «Lydbilde», hentet 13.04.2023:  
<https://naob.no/ordbok/lydbilde>

Djupvik, Ola, «Akkompagnement» i *Store norske leksikon*. 21.10.2021  
<https://snl.no/akkompagnement>

Fuller, David, «Ad Libitum», *Grove Music Online*, 20.01.2001:

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000000208?rskey=nCVyUd&result=1>

Garcia, Russel, *The Professional Arranger*, New York: Criterion Music Corp 1954

Gibson, David, *The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production* 2. utg. Artist Pro Publishing, 2005

Global Notation, «Representing timbre with a spectrogram», u.d.

<https://www.globalnotation.org.uk/using-sound-analysis-software/representing-timbre-with-a-spectrogram>

Grande, Ariana, *Sweetener*, album-info, 2019.

Hansen, Kai Arne, Ruud, Even. «Popmusikk» i *Store norske leksikon*. 26.07.2023

<https://snl.no/popmusikk>

Instagram, *Ariana Grande*, 21.02.2023.

[https://www.instagram.com/reel/Co8FVlurtE8/?utm\\_source=ig\\_embed&ig\\_rid=fa28aa5c-e3da-4b57-8a54-d2ea184f734c](https://www.instagram.com/reel/Co8FVlurtE8/?utm_source=ig_embed&ig_rid=fa28aa5c-e3da-4b57-8a54-d2ea184f734c)

Instagram, *Taylor Swift*, 21.10.2022. <https://www.instagram.com/p/Cj-aRShOmf8/>

Joyce, Jimmy. *Scoring for voice: a guide to writing vocal arrangement*. Alfred Music. 1990

Lashibes, «Melody Writing For Pop Songs», *Song Chops*. 02.11.2014

<http://songchops.com/2014/09/melody-writing-pop-songs/>

McClary, Susan and Robert Walser. “Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock.” In *On Record: Rock, Pop and the Written Word*. London: Routledge. 1990.

Mo'bounce, «How Many Times Did Ariana Grande Say "Yuh" in Thank U, Next Album», *z100*, 08.02.2019. <https://z100.iheart.com/alternate/amp/2019-02-08-how-many-times-did-ariana-grande-say-yuh-in-thank-u-next-album/>

Moore, Allan F., *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Song*. New York: Routledge, 2012.

Moylan, William. *Recording Analysis*. Taylor and Francis. 2020

Nilstun, Carina, «Synkron» i *Store norske leksikon*. 08.11.2021. <https://snl.no/synkron>

Nunes. Joseph og Ordanini, Andrea. *I like it the way it sounds: The instrumentation on a pop song's place in the charts*. 18(4), 392-409, (Misucæ Scientiæ, 2014)

DOI:10.1177/1029864914548528

Oxford Music Online. "Call & Response"

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.J072500>

Piston, Walter. *Orchestration*. 5. Utg. London: Victor Gollancz LTD, 1969

Ramsey Matt, «Mixed Voice: 5 Easy Exercises to Find It and Grow It», *Ramsey Voice Studio*, Oppdatert 07.03.2022. <https://ramseyvoice.com/mixed-voice/>

Ramsey, Matt, «Singing Technique: Speech Level Singing vs Estill vs Complete Vocal Technique», *Ramsey Voice Studio*, Oppdatert 06.03.2021 <https://ramseyvoice.com/sls-estill-cvt/>

Ray, Michael, «Taylor Swift», *Britannica*, Oppdatert 11.08.2023:

<https://www.britannica.com/biography/Taylor-Swift>

Riddle, Nelson, *Arranged*, Alfred Publishing, 1984.

Ruud, Even. *Musikkvitenskap*, Oslo: Universitetsforlaget 2016

Sebesky, Don. *The Contemporary Arranger*, New York: Alfred Publishing, 1984

Swift, Taylor, *Midnights*, album-info, 2022.

The Pop Smarts, «Ariana Grande: Voice Profile and Vocal Range (2022)», 22.02.2022

[https://thepopsmarts.com/vocal-range-and-profile-ariana-grande/?utm\\_content=cmp-true&fbclid=IwAR1ju5uhMcbHlfyJl3V8rj9ABFXLbhw08mJThk-VO96oV\\_LW5tCTVdXeO8c](https://thepopsmarts.com/vocal-range-and-profile-ariana-grande/?utm_content=cmp-true&fbclid=IwAR1ju5uhMcbHlfyJl3V8rj9ABFXLbhw08mJThk-VO96oV_LW5tCTVdXeO8c)

Tomaro, Mike & Wilson, John. *Instrumental Jazz Arranging, a comprehensive and practical guide*, Hal Leonard Corporation 2009.

Tveit, Sigvald. *Harmonilære: fra en ny innfallsvinkel*. 2. utg. Oslo: Universitetsforlaget 2022.

Wall, Tim. *Studying Popular Music Culture*. 2. utg. Los Angeles: Sage Publications, 2013

Waves, «4 Tips for Mixing 2021 Pop Vocals», 04.08.2021. <https://www.waves.com/tips-for-mixing-2021-pop-vocals>

Waves, «7 Tips for Mixing Clean Pop Vocals», 02.04.2020. <https://www.waves.com/tips-for-mixing-clean-pop-vocals>

Woelfe, Joe, «What is a Sound Spectrum?», u.d. *Music Acoustic*.  
<https://newt.phys.unsw.edu.au/jw/sound.spectrum.html>

YouTube, «Ariana Grande Talks Sweetener, Pete Davidson & Nicki Minaj», *Zack Sang Show*, 18.08.2018. <https://www.youtube.com/watch?v=PviZLT7HPys&t=1990s>

YouTube, «studio footage: vocal arranging the “positions” bridge - ariana grande», *Ariana Grande*, 06.04.2021: [https://www.youtube.com/watch?v=Yv8Zih\\_Lt7o&t=127s](https://www.youtube.com/watch?v=Yv8Zih_Lt7o&t=127s)

YouTube, «Taylor Swift - “Anti-Hero” (Track 3: Behind the song)», *Fan Account For Celebs*, 03.10.2023. <https://www.youtube.com/watch?v=E4fN4GDiSQA>

YouTube, «The 7 Levels Of Vocal Harmony (feat. A Capella Science)», *12tone*, 24.07.2022 <https://www.youtube.com/watch?v=nFqubZ7it3A>

## Diskografi

De Backer, Wally. *Somebody that I used to Know*. 2011. Gotye og Kimbra. Universal-Island Records Ltd.

Epworth, Paul. Adkins, Adele. *Rolling in the deep*. 2011. Adele. XL Recordings.

Grande, A., Monet, V., Parx, T., Vitia, N., Krysiuk, V., Brown, T., Anderson, C., Foster, M., Rodgers, R. & Hammerstein, O. *7 rings*. 2019. Ariana Grande. Republic Records.

Grande, Ariana. Franks, Steven. Parx, Tayla. Brown, Tommy. Monét, Victoria. Stanaj, Albert. Herrera, Courageous Xavier, Johnson, Peter Lee. Nicholson, Scott. *34+35*. 2021. Ariana Grande. Republic Records.

Grande, Ariana. Holmes, London Tyler. Charles, Nija. Franks, Steven. Brown, Tommy. Barrett, Angela. Jarvis, James. B. Killah. *Positions*. 2021. Ariana Grande. Republic records.

Grande, Ariana. Jones, Anthony M. Avedon. Storch, Scott. Parx, Tayla. Brown, Tommy. Monét, Victoria. Anderson, Charles. *my hair*. 2021. Ariana Grande. Republic Records.

Grande, Ariana. Salmanzadeh, Ilya. Martin, Max. Kotecha, Savan. *No tears left to cry*. Ariana Grande. 2018. Republic Records.

Grande, Ariana. Williams, Pharrell. *R.E.M.* 2019. Ariana Grande. Republic Records.

Grande, Ariana. Williams, Pharrell. *Sweetener*. 2019. Ariana Grande. Republic Records.

Marie, Carla. Williams, Pharrell. *Happy*. 2014. Pharrell Williams. Columbia Records.

O’Connel, Finnaes. O’Connel, Billie Eilish. *bad guy*. 2019. Billie Eilish. Darkroom/Interscop Records.

Peretti, H., Creatore, L., Weiss, G, D. *I can't help falling in love*. 1961. Elvis. Sony Music Entertainment

Putch, Charlie. Hindlin, Jacob Kasher. *Left and Right*. 2022 Charlie Puth og Jung Kook. Atlantic Records.

Stills, Stephen. *Helplessly Hoping*. 1974 . Crosby, Stills, Nash & Young. Rhino Atlantic.

Swift, Taylor. Antonoff, Jack. *Anti-Hero*. 2022. Taylor Swift. Universal Music Publishing.

Swift, Taylor. Antonoff, Jack. *Paper Rings*. 2019. Taylor Swift. Universal Music Publishing.

Swift, Taylor. Dessner, Aaron. *Willow*. 2021. Taylor Swift. Universal Music Publishing.

Swift, Taylor. Feeney, Adam. Bell, Louis. *I forgot that you existed*. 2019. Taylor Swift. Universal Music Publishing.

Swift, Taylor. *Hey Stephen*. 2008 Taylor Swift. Big machine records.

Swift, Taylor. Little, Joel. *The man*. 2019. Taylor Swift. Universal Music Publishing.

Swift, Taylor. *Lover*. 2019. Taylor Swift. Universal Music Publishing.

Wilson, Brian. Love, Mike. *Good Vibrations*. 1967. The Beach Boys. Capitol Records.

