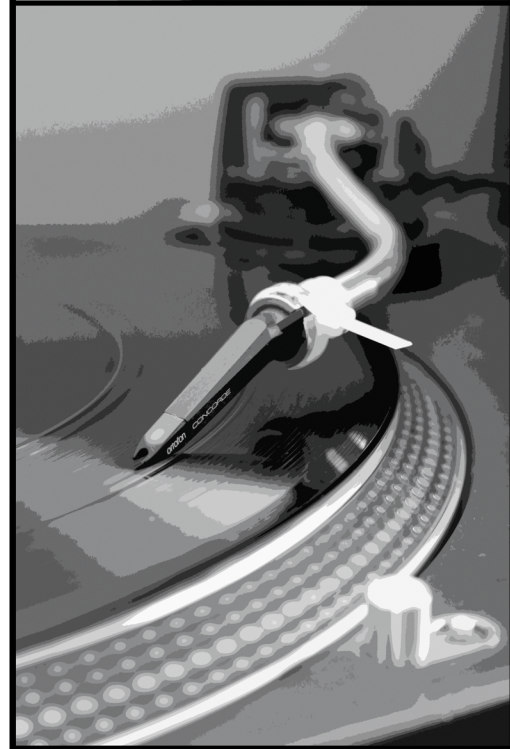


Digital reproduksjon i rapmusikk

- hvilke faktorer former bruken av sampling i rap.

Ronny Furevik

Masteroppgave i Medievitenskap
Institutt for medier og kommunikasjon
Universitetet i Oslo
Vår 2008



Credits

Veileder: Espen Ytreberg [H07/V08]

Coverfoto og coverdesign: Casper Kongstein

Språkvaskere: Ove Eide og Hans Ragnar Gislerød

Sammendrag

Denne masteroppgaven er en studie av faktorer som er med på å forme bruken av digital lydsampling i rap. Studien baserer seg på intervjuer med ti norske og svenske rapprodusenter om deres produksjonspraksis i forhold til opphavsrett, klarering av samples og hvordan samples inngår i deres musikk. Oppgaven viser at de siste årenes innstramminger i loven om opphavsrett er med på å avgrense informantenes kreative muligheter. Informantene respekterer og tar i stor grad hensyn til loven om opphavsrett når de produserer sine verk, men det hersker også en usikkerhet rundt hvilke lover og regler som gjelder. Hvis informantene bruker samples som ikke er klarert risikerer de søksmål fra opphavsmannen og plateselskapet som står bak samplet. Oppgaven argumenterer for at loven om opphavsrett er med på å forme lydbildet innen rap, og etterlyser et klarere regelverk som kan gjøre sampling mer akseptert som praksis. Oppgaven presenterer begrepene *bearbeidet bruk* og *bearbeidet distanse* for å beskrive hvordan informantene bearbeider bruddstykker av eksisterende musikk. Informantene bearbeider samplingene de bruker ved hjelp av musikkteknologi, og skaper en estetisk distanse mellom musikken de samler og musikken de skaper.

Abstract

This thesis explores how rap producers use digital audio sampling, and how this creative practice is regulated by a number of factors. The study is based on interviews with ten norwegian and swedish rap producers regarding their production practice, sample clearance, and how they use samples to compose their music. The thesis shows that the implications of recent copyright-expanding legislation is limiting rap producers' creativity. The informants in this study respect and obey the copyright laws as they produce their music, but they also exhibit inadequate knowledge about laws and principles that regulate sampling. If the informants use uncleared samples, they might face lawsuits from the copyright owner and his or her record company. The author argues that the copyright laws are changing how rap music sounds, and he is calling for clearly defined laws that might lead to a wider acceptance of sampling as a way of making music. This thesis presents the terms *transformative appropriation* and *transformative distance* to describe how the informants create music from excerpts of existing music. The informants employ a technical transformation of their samples, thus creating an aesthetic distance between the music that they sample and the music that they create.

Takk!

Når denne masteroppgaven nå er ferdig er det mange som fortjener en takk. Først og fremst min veileder Espen Ytreberg for inspirerende veiledning og nyttige tilbakemeldinger! Takk også for din tålmodighet underveis, og at du ikke mistet troen på prosjektet.

Jeg vil også takke mine språkvaskere Ove Eide og Hans Ragnar Gislerød. Casper Kongstein har hjulpet med foto og design av forside, og Håvard Eide har kommet med kreative innspill underveis. Takk til Shideh Bergseth og Loi Albringer for lån av sofa når jeg var i Stockholm og intervjuet informanter.

Videre vil jeg takke mamma som alltid har støttet meg og lot meg bruke alle konfirmasjonspengene på musikkutstyr, bestefar som bygget studio til meg, og bestemor som sa at huset var så stille etter at jeg flyttet ut. Mine tre onkler Magne, Atle og Kjell fortjener også en takk for å ha lært meg at du alltid kan nå dine mål, bare du arbeider hardt nok.

Sist, men ikke minst vil jeg takke min samboer Beate som har holdt ut med konstant musikk, snakk om samples og kasse på kasse med vinyl og CD-er i flere år. Måtte det bli mange flere, både år og plater!

Ronny Furevik

Oslo, Juni 2008

Innhold

1. Innledning	10
1.1. Hvorfor studere bruken av sampling i rap?.....	11
1.2. Problemstillinger.....	12
1.2.1. Opphavsrett.....	12
1.2.2. Klarering.....	12
1.2.3. Populærmusikkproduksjon med sampler.....	13
1.3. Oppgavens struktur.....	13
2. Teori	15
2.1. Opphavsrett og klarering.....	16
2.2. Bearbeidet bruk og bearbeidet distanse.....	17
2.3. Rapproducentrollen.....	18
3. Metode	21
3.1. Distanse til diskurs.....	21
3.2. Tilknytning til rapmiljøet.....	23
3.3. Kvalitative intervju.....	24
3.4. Utvalg.....	25
3.5. Informantenes språk.....	26
4. Om teknologi og opphavsrett	27
4.1. Sampling - en definisjon.....	27
4.2. Musikkprodusentrollen.....	27
4.3. Utstyr og studio.....	28
4.4. Tre lydkilder.....	29
4.5. Distribusjon av beats.....	29
4.6. Teknikker og terminologi.....	30
4.6.1. Looping.....	30
4.6.2. Chopping.....	30
4.7. To kategorier samples.....	31
5. Opphavsrett	33
5.1. En kort innføring.....	33
5.2. Sampling utfordrer opphavsretten.....	34
5.3. Åndsverkloven og informantenes musikk.....	35
5.4. Myter rundt åndsverkloven.....	37
5.5. Ulike syn på åndsverkloven blant informantene.....	39
6. Klarering	43
6.1. Kort innføring i gangen i klareringsprosessen.....	43
6.2. Erfaringer med klarering blant informantene.....	45
6.2.1. Klarering tar tid.....	45
6.2.2. Lettere å klarere samples i Norge og Sverige enn i utlandet.....	46
6.2.3. Samplets opphavsmann og publishingrettigheter i det nye verket.....	47
6.3. Informantenes grunner til å klarere samples.....	48
6.3.1. Trussel om søksmål.....	48
6.3.2. Respekt for opphavsmennene informantene samler fra.....	49
6.4. Forholdet til opphavsmenn informantene samler fra.....	50
6.4.1. Tilbakemelding fra originalverkets opphavsmann.....	50
6.4.2. Samarbeid mellom informantene og artistene de har samlet.....	53
6.5. Informantenes grunner til ikke å klarere samples.....	55
6.5.1. Mindre norsk og svensk marked.....	55

6.5.2.Mangel på klare regler, retningslinjer og kunnskap.....	56
6.5.3.Urettferdig fordeling av publishing.....	56
6.6.Trommer som særtilfelle.....	58
6.6.1.Tre kategorier trommesamples.....	58
6.6.2.Mekaniske rettigheter og trommer.....	60
6.7.Strategisk uavklarhet.....	61
6.7.1.Dagens system tjener de etablerte.....	62
6.8.Forenkling av klareringsprosessen.....	64
6.8.1.Eablering av faste satser for klarering.....	64
6.8.2.Skjema for klarering.....	66
7.Populærmusikkproduksjon med sampler.....	67
7.1.Rapproducentrollen.....	67
7.1.1.Produksjonsprosessen.....	69
7.2.Hva kjennetegner informantenes bruk av sampling?.....	72
7.2.1.Bearbeidet bruk.....	73
7.2.2.Bearbeidet distanse.....	74
7.3.Samarbeid med andre musikere.....	78
7.4.Interpolations.....	80
7.5.Sound.....	82
7.5.1.Sound og valg av samples.....	85
7.6.Etablerte praksiser og autentisitet.....	89
7.6.1.Etablerte praksiser og valg av samples.....	91
7.6.2.Etablerte praksiser og form.....	94
8.Avslutning.....	96
8.1.Funn.....	96
8.2.Konklusjon.....	98
9.Litteratur.....	100
9.1.Nettreferanser.....	103
9.2.Lovtekster og offentlige dokumenter.....	104

1. Innledning

Gjenbruk av musikalsk materiale gjennom digital kopiering er i dag et viktig produksjonsteknisk virkemiddel i flere musikksjangre. Slik gjenbruk kalles sampling, og er en omdiskutert praksis. Jeg skal i denne oppgaven se på hvordan rapprodusenter benytter sampling i sine produksjoner, og hvilke faktorer som påvirker deres valg av samples og produksjonspraksiser.

Helt siden rapmusikkens inntog på de amerikanske hitlistene i 1979 med Sugar Hill Gang's «Rappers Delight», har gjenbruk av elementer fra eldre musikk stått sentralt¹. Musikken har sitt utspring i de indre bydelene i New York, der ubemidlet ungdom fikk ut sin kreative energi ved å mikse sammen musikk ved hjelp av to platespillere og en mikrofon. Denne rollen var kjent fra radio og nattklubber som en discjockey, og ble avgjørende i utbredelsen av rap som kunstart. Discjockeyen valgte ut enkelte deler fra platene han spilte, gjerne delene der kun trommene og enkelte instrumenter spilte, og forlenget denne delen ved å bruke to identiske plater på platespillerne. Denne delen ble kalt et «break», og ved å spille den samme delen om og om igjen, kunne discjockeyen få den aktuelle delen til å vare så lenge han ønsket (Fernando Jr. 1994:4). Etter hvert begynte discjockeyene å komme med ulike tilrop til publikum gjennom en mikrofon koblet til discjockeyens miksebord, og dermed var rapmusikken født.

Etter hvert tok discjockeyene i bruk et større spekter av utstyr for å komponere sin musikk, slik som trommemaskiner og etter hvert samplere, men det repeterende «breaket» sto alltid i sentrum for musikken. «Breaket» står fremdeles i sentrum for majoriteten av rapmusikk, og er ofte basert på å sample elementer fra eldre musikk.

Etter hvert som rapmusikkens publikum økte, ble inntektene til produsentene og plateselskapene som ga ut denne musikken større. Dette førte til at innehaverne av opphavsretten og deres plateselskaper ble bevisst hvilke summer de tapte på uautorisert sampling. Mot slutten av 1980-tallet ble det tatt ut søksmål mot en rekke rapprodusenter som hadde brukt samples uten at disse var klarert på forhånd. Dette førte til en økt bevissthet rundt copyright og opphavsrett².

1 Sugar Hill Gang «Rappers Delight» 1979 Sugar Hill Records. «Rappers Delight» brukte deler av discogruppen Chic's «Good Times» (Atlantic 1979), som ble spilt inn på nytt. Sampleren var på denne tiden så kostbar, at nyinnspilling av materialet produsentene ønsket å bruke ofte var eneste økonomisk tilgjengelige alternativ.

Lovverket rundt copyright og opphavsrett, ofte generelt referert til som «intellectual property law» (IP law), har dermed blitt en sentral faktor som kan påvirke rapprodusenters bruk av sampling (Demers 2006). Uansett hvilket syn den enkelte produsent har på lovgivningen, vil dette ligge som et premiss som produsenten kan velge å ta hensyn til, eller bryte, enten bevisst eller ubevisst. Uten klarering fra innehaver av opphavsretten til et verk bryter en produsent loven om opphavsrett hvis han velger å sample dette verket. Dette fører til at produsenter i mange tilfeller bryter loven med vilje for å skape sitt musikalske uttrykk.

1.1.Hvorfor studere bruken av sampling i rap?

Rap er i dag en av de ledende sjangerne innen populærmusikk verden over. Også i Skandinavia har sjangeren et stort publikum, med en rekke lokale artister som også har gjort seg gjeldende på hitlistene. Men på tross av dette er det, både nasjonalt og internasjonalt, lite forskning som er gjort på produksjonen av rapmusikk. De siste årene har vi sett en rekke innstramminger i amerikansk copyrightlovgivning, samt flere internasjonale avtaler som styrker opphavsmannens interesser på bekostning av allmennhetens interesser³. Jeg mener derfor at det er interessant å studere hvilken effekt åndsverkloven kan ha på produksjon av rapmusikk. Flere forskere som skriver om opphavsrett argumenterer for at den siste tidens innstramminger kan være med på å begrense blant andre rapprodusenters kreative muligheter (Demers 2006, Théberge 2004, Vaidhyanathan 2001 m.fl.). Ved å studere på hvilken måte og i hvilken grad åndsverkloven og etablerte praksiser kan være med på å forme norske og svenske rapprodusenters musikk, mener jeg dette vil kunne gi et innblikk i hvordan ytre faktorer kan være med på å forme produksjonen av kulturprodukter.

Samtidig med disse innstrammingene i opphavsretten, har rapmusikkens lydbilde de siste fem årene til en viss grad beveget seg bort fra sampling. Spesielt med populariteten til rapmusikk fra de amerikanske sørstatene, har synthesizeren tatt over for sampleren som det foretrukne komponeringsverktøy for en rekke rapprodusenter. Et annet alternativ til sampling kan være å spille inn den aktuelle delen produsenten ønsker å bruke på nytt. Et nylig eksempel på dette er den norske rapgruppen Madcon sitt verk «Beggin'», som vinteren 2007 og våren 2008 har hatt stor suksess på

2 Den amerikanske copyright lovgivningen, og de europeiske landenes lover om opphavsrett er ulike på flere punkter. De europeiske lovgivningene har blant annet et sterkere vern av opphavsmannens rettigheter (Frith & Marshall 2004)

3 Blant andre the Digital Millennium Copyright Act (1998) i USA, og EUs copyright direktiv fra 2001.

norske og internasjonale hitlister⁴. «Beggin'» baserer seg på elementer fra Frankie Valli & the Four Seasons verk ved samme navn, som Madcon sine produsenter har spilt inn på nytt (Allmusic 2008). Jeg mener det vil være nyttig å undersøke om slike endringer i produksjonspraksiser kan være et resultat av ytre faktorer, slik som åndsverkloven og etablerte praksiser i hip-hopmiljøet.

Denne oppgaven har som mål å studere sampling som praksis med utgangspunkt i et utvalg rapprodusenters egne erfaringer. Diskusjonen kommer ikke til å dreie seg om loven om opphavsrett *per se*, men om informantenes respons på loven og sentrale trekk ved samplingpraksisen.

1.2. Problemstillinger

Masteroppgavens hovedproblemstilling er: *hvordan bruker rapprodusentene i studien sampling som musikalsk virkemiddel, og hvilke faktorer former deres bruk av samples?* Denne hovedproblemstillingen søkes besvart gjennom tre underproblemstillinger.

1.2.1. Opphavsrett

Kapittel 5 gir en innføring i loven om opphavsrett og informantenes fortolkning av loven. *Hvordan fortolker informantene loven om opphavsrett i forhold til sin produksjonspraksis?*

Kapitlet søker å gjøre en analyse av hvordan loven om opphavsrett former informantenes musikkproduksjon. De siste årenes innstramminger i opphavsretten begrenser kulturprodusenters kreativitet, hevder en rekke forskere. I hvilken grad er dette sant for studiens informanter, og hvilke perspektiver har informantene på de respektive lands lov om opphavsrett?

1.2.2. Klarering

Kapittel 6 tar for seg prosessen rundt klarering av samples. *I hvilken grad klarerer informantene samplingene de bruker i sine verk, og hvilke mekanismer spiller inn når informantene velger å*

⁴ Pr. 21.04.2008 har singelen «Beggin'» fra Madcon sitt album «So Dark the Con of Man» (2007 Bonnier Amigo) ligget på den norske salgslisten VG-Lista i 25 uker, derav 12 uker på førsteplass (VG-lista 2008). Pr. 11.04.2008 ligger «Beggin'» på 16. plass på de tyske salgslistene (Stress 11.04.08)

klarere, eller å la være å klarere samples?

I utgangspunktet strider all bruk av samples som ikke er klarert med opphavsrettsinnehaverne, mot loven om opphavsrett. Hvilke erfaringer har informantene med klarering, og hvordan forholder informantene seg til opphavsmennene de samler fra? Flere forskere peker på at dagens system tjener etablerte eiere av opphavsrettsbeskyttet materiale på bekostning av produsenters kreative muligheter. Samtidig tjener både plateselskaper og flere av informantene på den «strategiske uavklarheten» som betegner dagens system. Hvilke grunner har plateselskapene og informantene til å ville opprettholde dagens system?

1.2.3. Populærmusikkproduksjon med sampler

Kapittel 7 diskuterer produksjonsprosessen, i forhold til roller og begrepene ”bearbeidet bruk” og ”bearbeidet distanse”. *Hvordan inngår sampling i produksjonspraksisen til informantene?*

Kapitlet tar også for seg informantenes lydlige signatur, også kalt sound, og hvordan valg av samples og produksjonsprosesser kan være med på etablere et lydbilde som representerer informanten. Til slutt tar kapitlet for seg etablerte praksiser som har formet seg innen rapproduksjon, og hvilken effekt disse praksisene har på informantenes produksjonsprosess.

1.3. Oppgavens struktur

Denne oppgaven bygger på ti kvalitative intervju med norske og svenske rapprodusenter. Jeg har gjennomført intervju med åtte norske og to svenske rapprodusenter som grunnlag for min analyse. Informantene er sentrale aktører innen sjangeren, som i varierende grad bruker samples for å komponere sin musikk. Intervjuene ble gjennomført sommeren og høsten 2007.

Denne oppgaven har følgende struktur: Kapittel 2 gjør rede for de teoretiske premissene som ligger til grunn for denne oppgaven. Teori om populærmusikkproduksjon har stått sentralt i arbeidet med studien, men også medievitenskaplig teori, jus og noe musikalsk verkanalyse har vært nyttig for å belyse problemstillingen. Kapittel 3 presenterer metodevalg som ligger til grunn for denne oppgaven. Et kjennetegn ved dette prosjektet er min tilknytning til rapmiljøet. Jeg er selv en aktiv

rapprodusent, og denne nærheten til diskursen byr på en del metodiske utfordringer. Kapittel 4 setter sampling i en ramme som gir et grunnlag for å forstå sampling som prosess, samt at kapitlet gir en innføring i sentrale begrep og teknikker. Oppgavens analysedel er lagt til kapittel 5, 6 og 7, og tar for seg underproblemstillingene, slik som nevnt over. Kapittel 5 tar for seg opphavsrett, og hvilke regulerende effekter opphavsretten kan ha på informantene. Kapitlet er ikke en juridisk analyse av opphavsretten, men en redegjørelse for hvordan opphavsretten kan være med på å forme informantenes bruk av sampling. Kapittel 6 tar for seg klareringsprosessen. For lovlig å kunne bruke samples fra andre opphavsmenns verk, må samplingene klareres med de aktuelle opphavsmenn. Kapitlet presenterer informantenes erfaringer med klareringsprosessen, og faktorer som avgjør om informantene klarerer samples. Kapittel 7 tar for seg produksjonsprosessen og enkelte praksiser som har etablert seg innen rapproduksjon. Konklusjonen og en presentasjon av oppgavens funn finner leseren i kapittel 8.

2. Teori

Forskning på bruken av sampling i rap har vært lite utbredt innen medieforskningen. Joseph G. Schloss peker på at majoriteten av forskere som skriver om rapmusikk, heller fokuserer på utviklingen av rapping, altså vokaldelen av musikken, enn på produksjonen av «beats», som er de lydige elementene som danner bakteppe for rappingen (Schloss 2004:18). Heller ikke i Norge er forskning på hiphop-miljøet utbredt. Petter Dyndahl skriver at «Det fins [...] ikke mange vitenskaplige forsøk på å drøfte framveksten av hiphop i Norge» (Dyndahl 2008:5).

Siktemålet med denne studien er å studere enkelte faktorer som er med på å forme dagens rapmusikk. Jeg ønsker både å studere interne faktorer i rapmiljøet som kan påvirke informantenes bruk av sampling, men også hvilken betydning musikkindustrien og opphavsrett kan ha for deres bruk av sampling. Derfor vil både musikkvitenskaplig teori om produksjonsprosessen og medievitenskaplig teori som analyserer informantenes forhold til musikkindustrien være nyttig. I tillegg opererer flere av informantene i en juridisk gråsoner, der flere av informantene bryter loven om opphavsrett når de skaper sin musikk. Denne oppgaven er ikke en juridisk oppgave, men heller en studie av hvilke effekter loven om opphavsrett har på mine informanter. Derfor vil også en del juridisk teori være nyttig for å belyse problemstillingen. Adam Krims skriver at «By it's social situation, rap music invites perspectives from Afro-American studies, communications, cultural studies, and media studies, to name just a few – in other words, the collage of backgrounds and approaches we may call «popular music studies» (Krim 2000:12).

Studiet av produksjon av rapmusikk er en del av populærmusikkproduksjon. Kjentetegn ved denne tradisjonen er musikkteknologiens betydning for produksjonen av musikken, at musikk blir betraktet som en industri, og levende bilders avgjørende betydning for musikkindustrien. I produksjonen av rapmusikk er også teknologi sentralt. Andre kjentetegn ved studiet av rapproduksjon er opphavsrettens betydning for produksjon av rapmusikk og formingen av identiteter og autentisitet i denne musikken.

2.1. Opphavsrett og klarering

Et viktig aspekt som er med på å regulere bruken av digital samplingteknologi er opphavsrett. Den amerikanske copyrightlovgivingen og de europeiske lovgivningene om opphavsrett er ulike på flere punkter, men felles for alle lovgivningene er at de er kompliserte å forstå, også for jurister og forskere som jobber med opphavsrettslige problemstillinger til daglig (Demers 2006, Frith & Marshall 2004, Jessen 1997, Negus 1992). Keith Negus skriver om copyright at «it is the publishing divisions of entertainment corporations, and their contracted composers, who are accruing the revenue derived from the ownership of copyright and from licensing the use of recordings. It is the ideology of 'intellectual property' – that musical ideas have an owner who must be compensated every time they are used in a public place – which is being employed to legitimate this practice. [...] Entertainment corporations are increasingly attempting to gain the maximum revenue possible from exploiting the ownership of copyright; using the mass communications media available to place recordings across multiple sites, and lobbying for the licensing of ever more public spaces where music is being used [...] and supporting the development of copyright inspectors to enforce these policies and prosecute outlets engaging in the unlicensed use of music» (Negus 1992:13). Simon Frith & Lee Marshall peker også på utviklingen av denne «vaktfunksjonen» til plateselskapene, og skriver at mot slutten av 1990-tallet hadde nesten alle større plateselskap ansatt eget personell som bare hadde en eneste oppgave: høre på nye utgivelser for å sjekke om disse inneholdt samples fra deres katalog (Frith & Marshall 2004:3).

Forskningen rundt opphavsrettslige problemstillinger knyttet til sampling har sitt utspring i en serie rettssaker tidlig på 1990-tallet, der kjente amerikanske rapartister og deres plateselskap ble saksøkt for å benytte seg av uklarete samples⁵ (Demers 2006, Jessen 1997, Schumacher 2004). Felles for flere av forskerne som skriver om bruken av sampling i rap i forhold til den amerikanske copyrightlovgivingen og den europeiske opphavsrettslovgivningen, er en bekymring for hvilken effekt de siste årenes innstramminger i lovgivingene har på produksjon av rapmusikk, og kulturprodukter generelt (Frith & Marshall 2004, Théberge 1997, Torvund 2002, Vaidhyanathan 2001). Flere av disse forskerne peker på at disse innstramminger kommer av problemstillinger knyttet til nedlasting av musikk på Internett, noe som fører til plateselskaper og store medieorganisasjoner søker å stramme inn vernet av kulturproduktene de kontrollerer (Alderman 2001, Vaidhyanathan 2004). Joanna Demers støtter bekymringen for hvilken effekt disse

5 Acuff-Rose Music Inc. v. Campbell, Grand Upright Music v. Warner Bros Records, og Boyd Jarvis v. A&M Records et al. (Schumacher 2004)

innstrammingene har på produksjon av musikk. Hun diskuterer begrepet «transformative appropriation» i forhold til opphavsrett, og skriver at «transformative appropriation has historically functioned in a spirit of sharing, friendly competition, and homage. In the past IP law protected against outright piracy but viewed transformative appropriation as a legitimate component of music making. Content providers (who often own the copyrights to music, films, and books) have in recent years seized upon IP law as a means of charging money for things that used to be freely available. The fees associated with producing samples and cover songs, for instance, is staggering. And the threat of litigation is enough to stop many artists and musicians from borrowing altogether» (Demers 2006:4).

2.2. Bearbeidet bruk og bearbeidet distanse

To sentrale begrep som beskriver informantenes bruk av sampling i denne studien er bearbeidet bruk og bearbeidet distanse. Demers skriver om sampling som «transformative appropriation». Hun skriver at «transformative appropriation, the act of referring to or quoting old works in order to create a new work, has always been a key element in thriving musical cultures. Today, appropriation connotes an exclusive or unauthorized seizure of materials» (Demers 2006:4). Ved å sample elementer fra andre opphavsmenns verk og bearbeide disse elementene, skaper studiens informanter ny musikk gjennom ”transformative appropriation”. Demers' begrep oversetter jeg til *bearbeidet bruk*. Bearbeidet bruk betegner prosessene som studiens informanter bruker for å bearbeide de lydlige elementene de komponerer sine beats ut fra.

Musikkviter Anne Danielsen skriver om repetisjon og revisjon i afro-amerikansk musikk. Hun bruker Henry Louis Gates, Jr. sin term «signifyin(g)» for trekke paralleller mellom John Coltrane og Public Enemy sin musikk. Danielsen skriver at «signifyin(g) turns out as repetition and revision in one and the same maneuver and to signify upon something is to 'repeat with a difference'» (Danielsen 2005:190). Hun peker spesielt på hvordan Public Enemy bruker dokumentariske lyder - som for eksempel gatelyder, lyden av glass som knuser, sirener og pistolskudd - i en musikalsk kontekst (Danielsen 2005:193). Danielsen argumenterer for at mange av disse dokumentariske lydene er brukt på grunn av deres «'dirty' sound, that is, according to timbral qualities» (ibid.). Som denne studien vil vise, er lydlige kvaliteter avgjørende for hvilke samples informantene bearbeider. Schloss argumenterer i sin studie for at lydlige kvaliteter ved samplingene hans informanter bruker er av avgjørende betydning. Han kritiserer bruken av termen

«signifyin(g)» for å beskrive sampling som praksis, og skriver «all too often, hip-hop's readily apparent collage structure leads to simplistic conclusions about the ways in which signifyin(g) functions in hip-hop composition. Moving Gates's definition of signifyin(g) from text-based literary studies to musical analysis tends to put the focus more on the structural relationships between individual musical elements (and, to a lesser extent, the contexts from which they are drawn) than to the procedure that put them there in the first place» (Schloss 2004:162). Jeg vil i likhet med Schloss argumentere for at lydlige kvaliteter ved samplingene informantene bruker, er viktigere enn meninger disse samplingene skaper. Schloss skriver videre at «the hip-hop discourse is primarily concerned with aesthetics. Simply put, sampling is not valued because it is convenient, but because it is beautiful» (Schloss 2004:65).

For å bearbeide samples bruker informantene digital lydteknologi. Når informantene samler et verk for å skape et nytt, er forskjellen mellom disse to verkene viktig. Informantene ønsker å vise sine ferdigheter, og måten å vise dette på er gjennom en sofistikert bearbeiding av det originale samplet. Ved å bearbeide samplet oppnår informantene en distanse mellom det originale og det nye verket. Denne distansen kaller jeg *bearbeidet distanse*. Bearbeidet distanse betegner forskjellen mellom det originale samplet og den bearbejdede versjonen av dette samplet som informantene bruker for å skape sin musikk. Slik sett kan ikke teknikk skilles fra produksjonen av rapmusikk – teknikk er grunnleggende for all produksjon av rapmusikk. Negus skriver at «musical meanings and practices at any one time cannot be separated from their realisation in and through particular technologies, and the way in which specific groups and individuals have struggled to exert control over the use and definition of these technologies» (Negus 1992:20).

2.3.Raprodusentrollen

Innen studiet av populærmusikkproduksjon står teknologi sentralt. Paul Théberge argumenterer i likhet med Negus for teknologiens avgjørende betydning for produksjon av populærmusikk (Théberge 1997). Han argumenterer videre for at utviklingen av nytt og billig musikkutstyr har individualisert musikerrollen, og skapt det han kaller «the hyphenated musician» (Théberge 1997:221). «The hyphenated musician» kjennetegnes av en sammensmelting av ulike roller innen musikkproduksjon, der denne nye rollen samtidig både er en sanger, en låtskriver, en produsent, en lydtekniker, en musiker, og en lyddesigner (ibid.). Théberge skriver videre at det ikke bare er endringer innen teknologi som har skapt den nye musikerrollen, men også endringer innen

kunnskap (Théberge 1997:4). For «the hyphenated musician» er kunnskap om musikkteknologi like viktig som kunnskap om musikkteori. Simon Frith argumenterer for at teknologi har lagt grunnlaget for en kulturell demokratisering og for nye måter å uttrykke seg på (Frith 1986:278). Frith diskuterer forestillinger om autentisitet som følge av teknologisk utvikling innen musikkteknologi. Han er kritisk til rockmusikkens autentisitetskonsept, som baserer seg på oppfatningen av at direkte kommunikasjon fra A til B uten bruk av teknologi gir et mer autentisk uttrykk (Frith 1986:267).

Danielsen diskuterer populærmusikkens *sound*, og skriver at «Det teknologiske aspektet ved rytmisk populærmusikk er helt sentralt, det preger musikken på en grunnleggende måte» (Danielsen 2002:147). Hun skriver videre at «I denne sammenhengen er utformingen av sounden sentral» (ibid.). For informantene i denne studien er utformingen musikkens sound grunnleggende for deres produsentpraksis. Gjennom valg av samples og instrumentering utvikler informantene sin egen *lydlige signatur* som publikum kjenner igjen.

I Norge er det først de senere årene at forskere har begynt å skrive om produksjon av rapmusikk. Dyndahl skriver om rapmusikk i Norge som en «global» bevegelse (Dyndahl 2008:5). Dyndahl beskriver «globalisering» som «[...] at det globale penetrerer det lokale på samme tid som det lokale omformer og inkorporerer det globale i aktuell kontekst [...]» (ibid.) Han peker på hvordan den norske hiphop-kulturen først vokste fram som en kopi av den amerikanske kulturen med strenge krav til autentisitet, men at det gradvis vokste fram en norsk versjon av den amerikanske kulturen gjennom de tre fasene transkulturasjon, hybridisering og 'indigenisering' (Dyndahl 2008). Den tredje fasen, 'indigenisering', medfører «en kulturell tilstand hvor territorialiserte eller globaliserte elementer ikke lenger oppleves som fremmedartede. Autentisitetsdiskursene reflekterer hvordan norske hiphopere benytter globale matriser – rytmiske, metriske og poetiske, så vel som soundmessige og opptaksteknologiske – for å konstruere mening og identitet ut fra subjektposisjoner som er situert i lokal estetikk, kultur og språk, samt i global historie der narrativer om hiphopens lokale framvekst settes i gjensidig vekselspill med dens globale utvikling – alt dette innenfor en komprimert erfaring av tid/rom, som selvsagt refererer til økt mobilitet i en 'stadig mindre verden', men hvor elektronisk mediering også bidrar til å eliminere fysisk tilstedeværelse i utvekslingsprosessene» [originaltekstens utheving] (Dyndahl 2008:15). Dyndahl slutter seg til Krims sine argumenter for at både rapping og beats «spiller avgjørende rolle for musikkformens kulturelle betydning, især når det gjelder identitetskonstruksjon» (ibid.) Krims skriver at «[...] rap music culture, as a fan culture at any rate, may embed its identity formation more deeply in the sound of the music than do many other rock-related fan cultures. The degree to which a rap (or

more generally: hip-hop) fan will defend the authenticity, originality, and sophistication of his/her favorite rap style/genre/artist/album/song is virtually unparalleled in my experience (perhaps almost matched by some jazz fan cultures)» (Krimms 2000:3). Krimms ønsker å fremme det han kaller «musical poetics» - musikalsk poetikk - som en del av musikkteorien, og skriver at «the 'musical poetics' of rap music must be taken seriously, because they are taken seriously by many people in the course of its production and consumption» (ibid.). For Krimms betegner musical poetics «a subset of music theory, namely that which addresses the organization of sound as a part of broader cultural processes» (Krimms 2000:14). Krimms er også kritisk til andre forskere som skriver om hip-hopkulturen. Han mener disse forskere vier liten oppmerksomhet til lydige elementer i musikken, og argumenterer for at «the vast majority of rap and hip-hop scholarship [...] takes the music seriously but gives little, if any, attention to its musical organization» (ibid.).

Schloss argumenterer for at autentisitet er nært knyttet til det han kaller «aesthetic purism», og skriver at «I suggest that producers have developed an approach to authenticity that is characterized by a sort of aesthetic purism; certain musical gestures are valued for aesthetic reasons, and one's adherence to this aesthetic confers authenticity» (Schloss 2004:64). Denne forpliktelsen til en spesiell type estetikk blant rapprodusenter har ført til at det har utviklet seg en del *etablerte praksiser*. Disse etablerte praksisene er igjen med på å definere hva som i rapmiljøet blir betraktet som et autentisk uttrykk.

3. Metode

Denne studien er et resultat av min interesse for produksjon av rapmusikk. Jeg er selv en aktiv rapprodusent, og har produsert musikk både for egne prosjekter, samt for salg til andre artister siden 1990. I likhet med informantene jeg intervjuet til oppgaven, lager jeg musikk ved bruk av samples. Dette gir meg et godt grunnlag for å forstå informantenes produksjonsprosess, men det byr også på en del metodiske utfordringer.

3.1. Distanse til diskurs

Hovedproblemet ved at forfatteren av en studie er aktiv innenfor feltet han skriver om, er å oppnå tilstrekkelig distanse til diskursen han skal studere. Cato Wadel peker på at «Et grunnleggende problem ved å studere egen kultur» er at «Det kan være vanskeligere å få tak i mange forhold i vår egen kultur enn i en fremmed kultur, nettopp fordi de tas for gitt» (Wadel 1991:18). I utgangspunktet gjør jeg det samme som mine informanter. Dette stiller store krav til min forskerrolle, og utfordringen har vært å oppnå en viss distanse til informantenes normer og verdier. Michael Quinn Patton diskuterer hvilken effekt forutinntatte normer og verdier kan ha på tolkningen av data i en studie, og skriver at «Evaluators should strive neither to overestimate nor to underestimate their effects but to take seriously their responsibility to describe and study what those effects are» (Patton 1990:474). Han skriver videre at «The principle is to report any personal and professional information that may have affected data collection, analysis, and interpretation – either negatively or positively – in the minds of users of the findings» (Patton 1990:472).

Rapmiljøet i Norge er et lite miljø, der de fleste aktørene som er aktive kjenner til hverandre. Jeg kjente til alle informantene før jeg startet arbeidet med denne studien. I tillegg hadde jeg møtt seks av informantene tidligere. Jeg vil betegne forholdet til disse seks informantene som «musikerbekjentskap». Når vi møtes, er dette gjerne på konserter eller klubber der rapmusikk står i fokus. På enkelte plateutgivelser har både jeg og mine informanter bidratt med beats til de samme artistene, men ikke på de samme låtene. Jeg har aldri produsert musikk sammen med mine informanter.

Schloss skriver at «In short, I feel that a researcher's self-conscious confusion over the nature of

social boundaries can help to highlight the extent to which the researcher imposed those boundaries in the first place» (Schloss 2004:7). I likhet med Schloss sin studie av amerikanske hip-hopprodusenter, har det i min studie vært en utfordring å skille den sosiale rollen fra forskerrollen. I enkelte av intervjuene med informanter jeg hadde møtt før, var den generelle tonen i intervjuet noe mindre formell enn det som var tilfellet i intervjuene med informantene jeg ikke hadde møtt før. Dette førte til at enkelte av intervjuene ble lengre enn det som opprinnelig var planlagt. Men generelt ser jeg dette som positivt, da jeg fikk enkelte musikalske eksempler og historier som informantene ga uttrykk for at de ikke ville ha formidlet til en ukjent intervjuer.

Siden jeg har hørt på rapmusikk i nærmere tjue år, har jeg en del oppfatninger om kvalitet innen rapproduksjon og hvordan en rapproduksjon skal låte for at jeg skal oppfatte den som autentisk. Jeg begynte å høre på rapmusikk på slutten av 1980-tallet. Denne perioden kjennetegnes av en utstrakt bruk av sampling, og la grunnlaget for samplebasert rapmusikk slik vi kjenner den i dag⁶. Smak og forestillinger om hva som er god og dårlig musikk kan være vanskelig å forklare. Anne Danielsen skriver at «Det uanalyserbare ved [slående estetisk] kvalitet gjør det ofte vanskelig å argumentere for hvorfor noe er godt, utover det nivået der man bare konstaterer at det for eksempel var en god melodi eller en genial låt» (Danielsen 2005:142). Generelt liker jeg bedre låter som inneholder samples, men samples er ingen forutsetning for at jeg skal like en låt. Denne positive innstillingen til sampling i rap kan ha ført til at jeg ikke stilte tilstrekkelig kritiske spørsmål om informantenes praksis, eller at jeg var for kritisk til andre aspekter. I intervjuene var jeg sjelden uenig med informantenes argumenter, bortsett fra under diskusjonen om nedlasting av samples over Internett, og under diskusjonen om bruk av mp3-filer i komponering av musikk. I etterkant av intervjuene innså jeg at jeg trolig var litt for kritisk til denne praksisen, noe som gikk ut over svarene jeg fikk om disse produksjonspraksisene.

Min rolle som rapprodusent kan også ha ført til at informantene unngikk å avsløre enkelte av sine «yrkeshemmeligheter». Informantene kan ha latt være å forklare praksiser som de bruker, men som de ikke ville avsløre til en annen rapprodusent som kanskje ville bruke disse teknikkene i sin produksjonspraksis. Jeg har ingen konkrete eksempler på dette fra intervjuene, men en av informantene nølte når han skulle forklare teknisk hvordan han oppnådde enkelte lydlige kvaliteter ved sitt lydbilde. Han tenkte seg om to ganger før han forklarte hvordan han oppnår en spesiell lyd på sine samples.

6 Ofte omtalt som «the Golden Era». Strekker seg fra siste del av 1980-tallet til midten av 1990-tallet.

3.2. Tilknytning til rapmiljøet

Et kjennetegn ved dette prosjektet er min tilknytning til rapmiljøet. I tillegg til at denne tilknytningen til diskursen byr på en del metodiske utfordringer, vil jeg også argumentere for at denne tilknytningen har flere positive konsekvenser for studien. Schloss skriver at de fleste studier av hip-hopkulturen er basert på litterære analyser (Schloss 2004:3). Schloss argumenterer for at en viktig grunn til dette er at tidligere forskere ikke har fått, eller søkt om, tilgang til hip-hopmiljøet (Schloss 2004:20). Fordi jeg har vært aktiv i det norske hip-hopmiljøet, kan jeg få en bredere uformell adgang til intervjuobjektene enn en forsker som ikke er del av i miljøet.

Spesielt informantene som var klar over både min rolle som forsker og rapprodusent ga grundige svar. Informantene som kjente til meg som rapprodusent, lot være å forklare grunnleggende begreper og teknologi. Dette førte til mer utfyllende svar, siden informantene visste at det ikke var behov for å forklare grunnleggende trekk ved deres praksis. Ved en anledning skulle en av de norske informantene spille et eksempel for å illustrere temaet vi diskuterte. Da han skulle laste inn låten på datamaskinen, fikk han problemer med å finne noen av lydfilene. Han spurte da meg om jeg hadde noen forslag til hvordan han skulle finne disse filene. Dette viser at informanten gikk ut fra at jeg hadde god kunnskap om rapproduksjon og musikkteknologi, siden han kjente til meg fra før intervjuet.

I intervjuet med den ene av de svenske informantene, fikk jeg inntrykket av en læringskurve hos informanten med tanke på mitt kunnskapsnivå. Ved en anledning tidlig i intervjuet ville han spille et eksempel for å illustrere temaet vi diskuterte. Da han hadde lastet beaten inn i minnet på sampleren, begynte han å forklare teknisk hvordan han fordelte samplingene ut over tangentene. Utover i intervjuet ble informanten klar over at mine kunnskaper om rapproduksjon og musikkteknologi, og justerte sine svar etter dette. Forklaringen av grunnleggende trekk, som preget første del av intervjuet, uteble senere i intervjuet. Denne utviklingen i intervjuet kan tyde på at informantens oppfatning av min rolle i intervjuet forandret seg gjennom intervjuets løp. I starten svarte informanten på bakgrunn av min forskerrolle, mens han i utover i intervjuet svarte på bakgrunn av min rapprodusentrolle.

Men også rollen som forsker hadde en positiv innvirkning på ett av intervjuene. Før hvert av intervjuene presenterte jeg prosjektet og informerte informantene om at intervjuet var en del av

datainnsamlingen til en masteroppgave. En av informantene spurte da om sitater fra intervjuet kom til å bli publisert andre steder enn i denne oppgaven, nærmere bestemt i det norske hip-hopmagasinet Kingsize. Jeg informerte da om at intervjuet kun kom til å bli brukt som en del av datagrunnlaget i denne masteroppgaven, noe informanten satte pris på. Han pekte på at han ikke ville gi detaljert informasjon om sin produksjonspraksis til et magasin som først og fremst hadde hip-hopmiljøet som målgruppe. Dette eksemplet viser også at informanten stoler på at jeg ikke kommer til å publisere intervjuet i andre medium enn denne masteroppgaven. Jeg vil argumentere for at noe av grunnen til dette er at han kjente til meg fra før, og at brudd på denne kontrakten vil ha sosiale konsekvenser for meg i hip-hopmiljøet.

3.3.Kvalitative intervju

For å undersøke hvilke faktorer som former bruken av sampling i rap, mener jeg det er viktig å kartlegge hvilke faktorer informantene mener påvirker deres bruk av sampling. Kvalitative intervju er etter min mening den metoden som best belyser studiens problemstilling.

En standardisert intervjuguide ble brukt under samtlige intervju, men med individuelle eksempler knyttet opp mot den enkelte informant sin musikk. Intervjuene var semistrukturerte, noe som åpnet for diskusjon rundt temaer og aspekter som var interessante, men ikke inkludert i intervjuguiden (Østbye et. al. 1997:102).

Ofte var det oppfølgingsspørsmål og diskusjonen rundt disse som ga de mest interessante funnene. Min brede kunnskap om emnet og informantenes innsikter bidro til at diskusjonene ofte tok form av en samtale mellom to parter med en felles interesse. Dette ga flere av informantene uttrykk for at de følte var positivt. Etter ett av intervjuene ble jeg og informanten sittende i hans bil og diskutere oppgaven og mine roller som forsker og aktiv i hip-hopmiljøet. Informanten oppfattet dette som positivt, og argumenterte for at jeg stilte de riktige spørsmålene fordi jeg hadde god kunnskap om rapproduksjon. Informanten uttrykte at jeg hadde fått informasjon som en forsker uten den samme delaktigheten i hip-hopkulturen ikke ville fått. Under intervjuet ble jeg først og fremst en likestilt rapproducent, fremfor en forsker med studien som overordnet mål med samtalen.

3.4. Utvalg

Metoden jeg brukte for å velge ut informanter til oppgaven, kaller Patton for «stratified purposeful sampling» (Patton 1990:174). Mitt mål har vært å ha et tverrsnitt av de sentrale produsentene, selv om det med et så lite utvalg ikke er mulig å generalisere ut fra funnene i oppgaven. Faktorer som jeg la vekt i valget av informanter var status, målt i platesalg eller renommé innen hip-hopmiljøet, ansiennitet og aktivitetsnivå.

Jeg har benyttet meg av egen erfaring, utgitte plater informantene har bidratt på, samt nettsider og magasiner for å gjøre mitt utvalg⁷. Som en følge av min delaktighet og erfaring innen det norske hip-hopmiljøet, kan mitt utvalg være farget av min oppfatning av hvem som er de sentrale aktørene i det norske og svenske hip-hopmiljøet. En av strategiene for å unngå dette, var å benytte meg av Pattons metode «snowball or chain sampling» (Patton 1990:176). Enkelte av informantene jeg kontaktet, hadde enten ikke muligheten til å stille til intervju, eller ønsket ikke å bli intervjuet. Jeg spurte da enkelte av intervjuobjektene som meldte avbud om forslag til andre informanter. Jeg fikk da flere forslag til alternative informanter, og i enkelte tilfeller stemte dette overens med informanter som allerede var inkludert i utvalget.

Et viktig trekk ved utvalget er at alle informantene er anonymisert. Hovedgrunnene til dette er hensynet til personvern og til innhenting av informasjon i intervjuene. Siden flere av informantene bruker samples som ikke er klarert med opphavsrettsinnehaverne, ville identifisering av informantene kunne medføre straffeforfølgelse fra opphavs mannen til verk de har samlet ulovlig. I tillegg kunne identifisering av informantene ha ført til andre og mindre utfyllende svar på mine spørsmål. Hvis informantenes svar kunne spores tilbake til den enkelte informant, kunne vissheten om at svarene kunne spores føre til at de utelot informasjon som var avgjørende for å forklare sin praksis. Flere av informantene har i intervjuene gitt informasjon om konflikter de har hatt på grunn av loven om opphavsrett. En av informantene ga uttrykk for at han sjelden fortalte detaljene i konflikten vi diskuterte, men at han ville gjøre rede for disse detaljene hvis jeg gikk med på å ikke publisere dem.

Jeg har ikke prøvd å oppnå jevn kjønnsfordeling i utvalget. Schloss skriver at det amerikanske hip-hopmiljøet et mannsdominert miljø (Schloss 2004:3). Dette gjelder også for det norske og svenske

⁷ Nettsidene www.stress.no og www.kingsize.no har vært sentrale i utvelgelsen av informanter.

hip-hopmiljøet. Jeg kjenner ikke til noen norske eller svenske kvinnelige rapprodusenter som for tiden er aktive i miljøet. Etnisitet er heller ikke lagt vekt på i utvalget. Martin Stokes argumenterer for at etnisk bakgrunn kan ha innvirkning på musikkprodusenters produksjonspraksiser og lydbilde (Stokes 1994). Schloss på sin side argumenterer i forhold til fordelingen av etnisitet i sitt utvalg at «there are no consistent stylistic differences between the practices of producers from different ethnic backgrounds» (Schloss 2004:9). På grunn av den ujevne etniske fordelingen i mitt utvalg vil det ikke være grunnlag for å studere etnisk innvirkning på informantenes produksjonspraksis.

Siden jeg er aktiv i det norske hip-hopmiljøet, valgte jeg å inkludere svenske informanter i utvalget. Dette blant annet for å ha en målestokk å sammenligne de norske intervjuene opp mot. Jeg fant ingen avgjørende ulikheter mellom de norske og svenske informantenes behandling av min forskerrolle, utover den tidligere nevnte «læringsfunksjonen» hos den ene av de svenske informantene. Informanter som ikke kjente til meg som rapprodusent, forklarte grunnleggende musikkteknikk mer inngående enn informanter som kjente til denne rollen.

Informantene ble kontaktet på fortrinnsvis e-mail eller telefon. I utgangspunktet prøvde jeg å bevisst foreslå at intervjuene skulle gjennomføres i informantens sitt studio. Dette førte til at jeg i flere tilfeller fikk innblikk i både utstyr og teknikker som informantene brukte. Gjentatte ganger fikk jeg også høre eksempler på musikk som informantene hadde laget, for å underbygge hans svar.

Alle intervjuene ble gjennomført ansikt til ansikt, og varte i overkant av en time hver. Intervjuene ble tatt opp på et digitalt opptaksmedium, og alle sitatene som er brukt i oppgaven er godkjent av den aktuelle informant.

3.5. Informantenes språk

Et felles trekk ved intervjuene er at informantene ikke benytter seg av et juridisk språk når de omtaler sin musikk. Sitatene i denne oppgaven har et muntlig preg, selv når informantene diskuterer opphavsrett og hvilke lover og regler som regulerer bruk av sampling. Et juridisk språk kunne dermed ha ført til problemer med å innhente informasjon i intervjuene. Mangelen på et juridisk språk henger sammen med den begrensede oversikten flere av informantene peker på at de har over rettsbildet innen opphavsrett.

4.Om teknologi og opphavsrett

4.1.Sampling - en definisjon

En sampler er et instrument som omformer analoge lydsignaler til digital kode, lagrer disse lydene, og gjør det mulig at manipulere og reprodusere disse lydene innenfor nærmest uendelige parametre, uten tap av lyd kvalitet (Goodwin 1990:261).

Sampling er den grunnleggende produksjonsteknikken i rap, i tillegg til en rekke sjangre innen fellesnevneren elektronisk musikk. Praksisen baserer seg på å ta deler av andre artister sin musikk for å sette sammen nye musikalske verk. For å gjøre dette brukes en sampler, som gjør produsenten i stand til å bearbeide delene av andre sin musikk som han ønsker å bruke. Med en sampler står produsenten fritt til å laste hvilken som helst hørbar lyd inn i minnet til maskinen, og skape musikk ut fra disse lydene. Maskinen omformer analoge signaler til digitale filer, som kan behandles i en egen maskin kalt en sampler, eller i en standard datamaskin med egen programvare installert. Det er også mulig å laste allerede digitaliserte filer inn i maskinen, som gjør at produsenten har en uendelig kilde til materiale å skape sin musikk ut fra.

4.2.Musikkprodusentrollen

Oppgavene til, og definisjonen av, en musikkprodusent er ulike innen rapsjangeren og andre musikalske genre. I tradisjonell forstand innbefatter musikkprodusentrollen å kontrollere en musikkinnspilling i studio, veilede og instruere musikerne, organisere og planlegge produksjonsbudsjett og resurser, og ha oppsyn med innspillings-, miksing- og masteringprosessen⁸ (Dalchow 2004:119). Blant kjente musikkprodusenter i tradisjonell forstand er George Martin, som er kjent for å ha utviklet The Beatles sitt lydbilde. Over tid har denne rollen endret seg, og dagens musikkprodusenter er involvert i flere og større deler av musikkproduksjonen.

I sjangeren rap er musikkprodusenten ensbetydende med den som skaper det musikalske bakteppet

⁸ En masterinnspilling er den endelige versjonen av et musikalsk verk. Det er denne versjonen som blir distribuert ut til verkets publikum. I masteringprosessen blir nivåer som volum og tonekontroll justert for å møte radiostasjoners krav til lydnivå.

som artisten rapper over. Mye av grunnen til at rapprodusentene i sjangerens barndom på begynnelsen av 1980-tallet ble skaperne av musikken, var utviklingen av trommemaskinen, og senere sampleren, som gjorde det mulig å komponere og spille inn musikk uten å benytte seg av den vanlige bandkonstellasjonen. Ofte var det discjockeyene som tok i bruk slikt utstyr, og produksjons- og discjockeyrollen ble en viktig rolle innen rapmusikken – de ble skaperne av musikken. Fernando Jr. skriver at «the producer is a sonic technician who is responsible for combining and mixing layers of sound into a rhythmic format over which the rapper practices his/her art» (Fernando Jr. 1994:226).

Fra å være en bakmann i kulissene som bare de spesielt interesserte kjente navnet på, er flere rapprodusenter i dag kjente på lik linje med artistene de produserer for. Produsenter som Timbaland, the Neptunes og Dr. Dre har de siste ti årene vært med på å forme lydbildet innen de største populærmusikalske sjangre.

4.3. Utstyr og studio

Generelt består informantenes utstyr av fire deler. Sentralt i hver informant sitt oppsett står en digital flersporsopptaksmaskin, også kalt en sequencer. Det er på denne maskinen informantene komponerer sin musikk⁹. I tillegg har alle informantene en sampler, der de henter lyder fra ulike eksterne kilder, ofte fra eldre LP-plater eller CD-er. I de aller fleste tilfeller sampler informantene trommer fra en ekstern kilde. For å legge melodilinjer over samplingene, bruker informantene en eller flere synthesizere. Sluttleddet i alle informantene sitt oppsett er en mikser, der all lyden blir behandlet og samlet til ett stereosignal, som igjen blir sendt til høyttalere eller hodetelefoner for lytting. De senere årene har flere og flere av disse funksjonene blitt lansert som software for vanlige datamaskiner, noe som gjør at informantene i utgangspunktet bare trenger en datamaskin for å produsere musikk. Danielsen peker på at studioet har en avgjørende betydning for utformingen av musikk, og skriver at «I populærmusikkfeltet er studioet mer enn et sted der man bedriver dokumentasjon og liveopptreden. Studioet er et sted for å skape musikk, og musikken er ofte grunnleggende preget av de mulighetene studioet som produksjons-verksted gir» (Danielsen 2002:148).

⁹ Ofte er sequencer og samplingsfunksjonene samlet i en maskin, slik som er tilfellet med den klassiske MPC serien fra AKAI Professional.

Lokalet der musikkproduksjonen foregår, varierer fra informant til informant. Seks av informantene har egne studiolokaler uten tilknytning til egen bolig. De resterende fire produsentene har studiolokale i sin egen bolig, enten i et eget dedikert rom, eller som et enkelt oppsett i hjørnet av soverommet. Generelt har hver av informantene investert anslagsvis alt fra 50.000 kroner til over en million kroner i studio og utstyr.

Det jeg har forsøkt skapa här är en lite «cozy feeling», med mattor och såna saker. Det rummet där ute till exempel. Det är inte så cleant alltihop. I många studios vågar du typ inte röra nånting eftersom det är så flashigt överallt.

4.4. Tre lydkilder

Generelt kan informantenes lydkilder deles inn i tre – samples, synthesizere og instrumenter. Både en sampler og en synthesizer kan regnes som et instrument, men jeg har valgt å gjøre en distinksjon mellom disse i denne studien. Alle informantene bruker en sampler og synthesizere for å skape sin musikk. En del av informantene bruker i tillegg andre typer instrumenter for å bygge opp sine produksjoner, men i de fleste tilfeller kommer dette i etterkant, gjerne med en annen musiker som spiller dette instrumentet. Hvordan informantene bygger opp sine produksjoner, varierer fra informant til informant og gjerne også fra verk til verk. Dette fører til at det ofte kan være vanskelig å peke på en bestemt metode for hvordan rapproduksjoner blir til. Men grovt sett er det en sampler eller en synthesizer som er utgangspunktet når informantene skal bygge opp sine produksjoner. Andre instrumenter utover disse blir i de fleste tilfeller lagt på senere i produksjonsprosessen.

4.5. Distribusjon av beats

Når en rappoduser komponerer musikk, skaper han en skisse, som han i neste instans presenterer til en potensiell kjøper eller samarbeidspartner, som oftest en rapper eller sanger. Denne skissen kalles, som nevnt i innledningen, en «beat» (Scholss 2004:2).

Et felles mål for alle informantene er å distribuere sine beats til rappere på nasjonalt eller internasjonalt nivå. Hvilken form for betaling informantene mottar for denne distribusjonen varierer. Hvis beaten blir distribuert til en kjent artist, kan informanten la artisten bruke beaten uten

økonomisk kompensasjon. Han ønsker da at statusen til artisten skal føre til at informantene i neste omgang får bedre betalt for andre beats han selger. Fire av informantene har hatt vedvarende kontrakter med publishing- eller plateselskaper. Generelt er det mest vanlig for rapprodusenter å inngå tidsbestemte kontrakter direkte med plateselskaper, som gjelder det antall låter produsenten har produsert på en enkelt plateutgivelse.

4.6. Teknikker og terminologi

Informantene i denne studien har alle utviklet sine egne måter å produsere sin musikk. Men noen overordnede metoder og termer er felles for majoriteten av informantene, og disse metodene og termene er i tillegg grunnleggende hos de fleste rapprodusenter verden over.

4.6.1. Looping

For å bearbeide et sample digitalt i en sampler eller en datamaskin, er det to grunnleggende metoder som blir brukt. «Looping» innebærer å sample et lengre strekk fra et eksisterende verk og repetere dette strekket fortløpende i det nye verkets lengde. Det er også mulig å bruke flere loops i ulike deler av verket, eller informantene kan i noen tilfeller legge flere loops oppå hverandre. Denne teknikken var mye brukt fra og med siste halvdel av åttitallet, og frem til begynnelsen av nittitallet. Loopingteknikken døde aldri ut, men på grunn av at sampling ble satt på dagsorden mot slutten av 1980-tallet som følge av en rekke søksmål, førte dette til at rapprodusenter ble mer tilbakeholdne med å sample lengre strekk fra verk beskyttet av opphavsretten (Demers 2006:93).

4.6.2. Chopping

«Chopping» refererer til teknikken som informantene bruker når de klipper opp et lengre strekk fra en annen låtskriveres verk i mindre deler, og setter disse delene sammen igjen i en annen rekkefølge for å skape en ny melodi. Schloss skriver at «in the years since sampling began, in fact, chopping has largely displaced other forms of collage in sample-based hip-hop» (Schloss 2004:151). Schloss argumenterer for at det er flere grunner til samples blir mindre brukt i rapproduksjon. Blant annet ønsker produsentene et mer «personlig» uttrykk, noe de mener de kan oppnå ved å sample kortere

segmenter. I tillegg har klarering av samples har blitt dyrere, og det er vanskelig å finne samples som ingen andre produsenter har brukt før (Schloss 2004:98).

4.7. To kategorier samples

Felles for informantene som ble intervjuet til denne oppgaven er at alle bruker samples. Men i hvilken grad og hvordan produsentene bruker samples, varierer fra informant til informant. Bruken varierer også fra verk til verk som informanten produserer, og endrer seg i tillegg over tid. To av informantene har i større grad gått bort fra å bruke samples i sine verk, og en informant har sjelden brukt samples i hele sin karriere som rapprodusent.

Jeg kommer i denne oppgaven til å skille mellom to former for samples, melodiske- og rytmiske samples. Under melodiske samples regnes alle samples som blir brukt til å bygge opp den melodiske strukturen i et nytt verk. Dette kan for eksempel være lengre strekk over flere sekunder med en rekke instrumenter involvert, eller det kan være akkorder som klippes opp og settes i en annen rekkefølge for å bygge en ny melodi i informantenes verk. Sampling av rapvokal regner jeg også under denne kategorien. Under den andre kategorien, rytmiske samples, regner jeg alle elementer som blir brukt til å bygge opp det nye verkets trommespor. Dette innbefatter alle tromme- og perkusjonslyder.

Grunnen til denne todelingen er at samtlige av informantene skiller mellom disse kategoriene. Trommer og perkusjonsinstrumenter har en særstilling hos blant andre de tre informantene under.

Men trommeslag, det klarerer man ikke! Det får da være grenser.

Jeg tror ikke jeg kommer til å klarere trommer. Det tror jeg ikke.

Jeg sampler jo trommene jeg bruker, i tillegg til en del andre lyder. Men du hører jo ikke om jeg har tatt en enkel kick for eksempel, så det kaller jeg ikke sampling.

En av informantene bruker i tillegg enkelte rytmiske effekter. Disse kan være vanskelige å kategorisere, siden de ofte er spesielle lyder som en lytter som kjenner originalverket lett kan kjenne igjen opphavet til.

Lyder jeg sampler kan være lange cymbalslag for eksempel, som kanskje har en phaser¹⁰ effekt på seg, eller spesielle funk-lyder. Sånn som Roger Troutman, han har en del kule lyder som har blitt varemerket hans. Det er jo fristende å bruke slike enkeltlyder fra han, men det blir jo mer spesielle ting som folk kjenner igjen.

¹⁰ «Phaser» er en teknikk for å prosessere et lydsignal, ofte kjennetegnet av en «sveipende» lyd. Den filtrerer et lydsignal ved å skape topper og bølgedaler i frekvensspekteret.

5. Opphavsrett

5.1. En kort innføring

Opphavsrett er et omfattende og komplisert felt å få oversikten over, spesielt for de som ikke er juridisk skolert (Frith & Marshall 2004:6). I dette kapitlet vil jeg gi en kort innføring i enkelte opphavsrettslige prinsipper, med fokus på hva disse prinsippene har å si for informantenes samplingspraksis. Kapitlet er ikke å regne som en fullstendig gjennomgang av hvordan opphavsretten regulerer sampling som praksis¹¹.

Når et verk oppstår som kvalifiserer til beskyttelse av opphavsretten, har innehaveren av opphavsretten et sett rettigheter som juridisk forstås som «*a bundle of rights*» [originaltekstens utheving] (Frith & Marshall 2004:6). Disse *eksklusive rettighetene* innbefatter reproduksjon av verket, å distribuere kopier, å fremføre verket offentlig og å gjøre endringer eller å skape nye verk basert på verket (ibid.). Rettighetene kan *overdras* eller *lisensieres* til en tredjepart. Eksempel på slik lisensiering av de eksklusive rettighetene er forvaltningsorganisasjonen TONO, som blant annet krever inn penger for offentlig fremføring av verk i Norge. En av rettighetene som den originale innehaveren av opphavsretten kan overdra, er retten til lydfesting, også kjent som *mekaniske rettigheter* (Frith & Marshall 2004:8).

I Norge er det «LOV 1961-05-12 nr 02: Lov om opphavsrett til åndsverk m.v. (åndsverkloven)»¹² som regulerer opphavsretten, mens det i Sverige er «Lag (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk»¹³ som regulerer denne retten. Siden utvalget av informanter i studien inneholder både norske og svenske rapprodusenter, refererer jeg forenklet til begge lands lov om opphavsrett som «åndsverkloven». I Norge vil sampling av uklart materiale ifølge juridisk konsulent i TONO, Inger Elise Mey, være et brudd på åndsverklovens §4, andre ledd (Mey 10.01.2003). Dette leddet lyder «Den som oversetter eller bearbeider et åndsverk eller overfører det til en annen litterær eller kunstnerisk form, har opphavsrett til verket i denne skikkelse, men kan

11 For en mer fullstendig gjennomgang av hvordan loven om opphavsrett regulerer sampling som praksis, se Jessen (1997). Se også Dalchow (2004).

12 Lov av 12. mai 1961 nr 2 om opphavsrett til åndsverk m.v. (åndsverkloven).
<http://www.lovdatab.no/all/nl-19610512-002.html>

13 Lag (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk.
<http://www.notisum.se/rnp/sls/lag/19600729.HTM>

ikke råde over det på en måte som gjør inngrep i opphavsretten til originalverket» (Lovdata 2008). Åndsverkloven i de nordiske landene er basert på et internasjonalt samarbeid og har en rekke likhetstrekk. Både Norge og Sverige er tilknyttet Bernkonvensjonen om vern av litterære og kunstneriske verk, og Romakonvensjonen til beskyttelse av utøvende kunstnere og produsenter¹⁴.

5.2.Sampling utfordrer opphavsretten

Utviklingen av ny teknologi har gjennom opphavsrettens historie utfordret opphavsretten. Den siste utfordringen er ulovlig nedlasting av materiale som er beskyttet av opphavsretten. Denne utfordringen har ført til en rekke utvidelser av opphavsretten, noe som også har påvirket produksjonspraksiser innen rap. Frith & Marshall skriver i forordet til sin bok *Music and Copyright* at «A common theme of all the chapters here is that the legislative response to digital technology has not only vastly increased the scope of copyright, but has also done so in a way which benefits corporate interests at the expense of those of both artists and consumers» (Frith & Marshall 2004:4). Steve Greenfield og Guy Osborn peker på at «Given the existence of intellectual property rights, future uses of musical works can be fettered on the grounds that someone owns the originals, and can therefore control their reuse. It is certainly arguable that this aspect of copyright deters creativity, notwithstanding the traditional view that copyright promotes creative endeavour by acting as an incentive» (Greenfield & Osborn 2004:95).

Et generelt trekk flere av forskerne som skriver om opphavsrett trekker frem, er at de som promoterer innstramminger i opphavsretten er innehavere av store kataloger med opphavsbeskyttet materiale, i de fleste tilfeller plateselskaper og publishingselskaper. Gjennom utstrakt lobbying bidrar de til innstramminger i opphavsretten som forskyver balansen mellom samfunnets interesser og eiere av opphavsrettens interesse for vern. Olav Torvund skriver at «Opphavsretten forutsetter en balanse mellom opphavsmennenes interesser i vern på den ene siden, og samfunnets interesser i kunnskaps- og kulturutvikling på den andre» (Torvund 2002:138). Han skriver videre at «[...] ofte er det nok produsenter og distributører, og ikke de egentlige opphavsmenn, som stikker av med den største gevinsten. [...] Resultatet blir lett at balansen forskyves i opphavsmennenes favør, hvilket ikke nødvendigvis er til fordel for samfunnet som helhet» (ibid.). Når opphavsretten stammes inn, kan dette føre til at vern av eksisterende musikk blir prioritert over hensynet til potensiell ny musikk.

14 Se Frith og Marshall (2004) for informasjon om Bernkonvensjonen av 1886 og Romakonvensjonen av 1961.

Det må også nevnes at det er store forskjeller mellom hvordan opphavsretten fungerer i Europa sammenlignet med USA. Dalchow skriver at USA landet med dårligst vern for opphavsmannen av de vestlige landene (Dalchow 204:206). To av informantene satser for tiden på å etablere seg internasjonalt, og i fremste rekke i det amerikanske markedet. USA er verdens største musikkmarked innen urbane sjangrer og dermed er antallet potensielle samarbeidspartnere, kunder og inntekter stort. Men siden markedet er større, er det også et sterkere fokus på produsentene, og eventuelle samples de bruker. Dette fører til at presset på klarering av informantenes verk er vesentlig større enn i Norge. Dette kommer av flere faktorer, men aktører som opphavsmenn, plateselskaper og media er med på å legge et press på produsentene i forhold til klarering. Opphavsmennene har også blitt mer bevisste de potensielle inntektene som kan komme av at en produsent bruker deres verk i et nytt verk som blir en storselger. Frith & Marshall skriver at «By the end of the 1990s nearly all major publishing and record companies had followed the lead of EMI and employed staff 'whose sole job was to listen to new releases that may have contained samples of its property' [...]. Clearing samples had become increasingly expensive and administratively time-consuming, which in turn, had had a variety of effects on how sample-based music like hip-hop is produced» (Frith & Marshall 2004:3).

5.3.Åndsverkloven og informantenes musikk

Informantene har alle ulike syn på hvilken innvirkning åndsverkloven har på deres musikk. Generelt kan det sies at loven har en regulerende effekt på flere av informantene. Flere av informantene gjør endringer i sin musikk som følge av trusselen om å bli saksøkt på grunnlag av samples som ikke er klarert for bruk med opphavsmannen. Men endringene informantene gjør er ikke konsekvente med tanke på den generelle bruken av samples. Informantene slutter ikke med sampling, selv om trusselen om å bli saksøkt i de fleste tilfeller er tilstede. I hvilken grad de lar seg påvirke av loven avhenger av en rekke variabler, som hvor kjent samplet er, format og størrelse på utgivelsen, om vedkommende informant er tilknyttet et plateselskap/publishingselskap, og hvilket marked verket skal utgis i.

På direkte spørsmål om de blir påvirket til å gjøre endringer i sin musikk på grunn av

Åndsverkloven, svarer tre av informantene positivt. De mener loven er med på å begrense deres muligheter og valgfrihet når de komponerer sine verk.

Min gräns går vid de stora artisterna. Om artisten är för känd, struntar jag i att använda samplingen. Isaac Hayes skulle jag aldrig ha använt nåt från, även om det är väldigt många samplingar på hans skivor. Eller Marvin Gaye.

Åndsverkloven påvirker hvilke samples informanten bruker. Han unngår å bruke kjente soulartister som lett kan bli gjenkjent. Gjenkjenningfaktoren er viktig for flere av informantene. Demers skriver at «A musician is less likely to be sued if he samples something unknown because few listeners would even know that the material was unoriginal» (Demers 2006:97). I forhold til åndsverkloven er det i første rekke gjenkjenning av publikum med tilknytning til plate- og publishingselskaper som er informantenes største bekymring.

Jeg styrer unna de artistene som folk har sampla fra i over 15 år, spesielt innenfor funk og soul. Du kan ikke sample Bob James eller James Brown uten å ha en kul angle på det.

En tredje informant viser også til faren for at hans samples skal bli gjenkjent. Statusen til verket han sampler er viktig, både i forhold til sine egne kreative evner til å bearbeide samplet, og i forhold til gjenkjenning av originalverket.

Når du sampler en kjent artist, er det et mye større fenomen enn hvis du sampler en russisk folkesang som ikke betyr så mye for deg. Men når det gjelder noe så svært som de gamle Motown-tingene, så blir du blir litt mer nervøs når du jobber med det.

Men selv om åndsverkloven har en regulerende effekt på disse tre informantene, hindrer den ikke dem i å bruke samples, men påvirker dem til å gjøre mindre endringer i sin produksjonspraksis.

På direkte spørsmål om de blir påvirket til å gjøre endringer i sin musikk på grunn av åndsverkloven, svarer sju av informantene at åndsverkloven ikke påvirker dem til å gjøre endringer i sine verk. Men under den videre diskusjonen av temaet kommer det fram at de tross alt tar hensyn til åndsverkloven, og flere av informantene respekterer loven.

Jeg forholder meg ikke til loven om opphavsrett i prosessen mens jeg lager beaten. Eller det vil si, Pink Floyd og slike artister som er umulige å sample, det stopper meg. Der er det jo ikke vits å begynne en gang, selv om det hadde vært gøy. Fordi jeg vet at du ikke kan sample disse artistene. Men noen ting gjør deg jo usikker, for eksempel hvis noen har brukt det før. Men når du først har bestemt deg for å bruke et sample, så tenker du ikke på opphavsretten. Ikke i produksjonsfasen i hvert fall.

Informanten svarer videre at han ville samplet mer hvis han ikke trengte å ta hensyn til åndsverkloven.

Flere av informantene svarer i samme retning, at de først mener at åndsverkloven ikke har en innvirkning på deres verk, men at det under den videre diskusjonen kommer fram at de respekterer og i stor grad følger loven. Dette kan forstås slik at selv om informantene ikke bevisst tenker på loven i produksjonsprosessen, så legger den føringer på hvordan informantene skaper sine verk. Siden det først senere i diskusjonen rundt temaet kommer fram at de tar hensyn til loven, kan dette bety at åndsverkloven har en regulerende effekt også på informantene som mener de ikke blir påvirket av loven. Informanten under tar ikke hensyn til åndsverkloven i produksjonsprosessen.

Nej, verkligen inte. Men till och med den här [verktittel] samplingen. Den är ju inte så väldigt känd, men det är ju en känd låt. Men vi klarerade inte den heller, och det kan ju komma och bita en i baken när som helst. För det finns inga regler för när de kan komma och ta dig för det.

Informanten er klar over at han bryter åndsverkloven, og at dette kan få følger for han senere. Men tross dette velger han å publisere verk som inneholder uklarede samplinger.

5.4. Myter rundt åndsverkloven

Flere av informantene peker på at de ikke kan teksten i loven om opphavsrett. Men alle informantene har en oppfatning av i hvilken grad loven virker inn på deres verk. Derfor er det i enkelte tilfeller også myter rundt loven om opphavsrett som avgrenser bruken av sampling blant informantene.

Jeg har i hvert fall skjönt så mye at om du sampler et sekund eller et minutt, det spiller ikke så mye rolle. Alt er jo samples. Det finnes ingen fem sekunders regel, sånne ting er bare tull.

Siva Vaidhyanathan skriver at myter om opphavsrett har hatt like mye makt som loven om opphavsrett (Vaidhyanathan 2001:5). Informanten over refererer til det Demers kaller en «urban legend about a law that permits musicians to sample from any recording as long as the borrowed portion does not exceed five or ten seconds (depending on whom you ask)» (Demers 2006:5). Demers skriver videre at det ikke finnes en slik lov (ibid.).

Informanten under ble spurt om han mente at loven om opphavsrett satt begrensinger for han.

Ja, det føler jeg absolutt. Men den største begrensingen er vel egentlig at det ikke er noe ordentlig formelt nedskrevet lovverk som omhandler sampling og opphavsrett. I hvert fall ikke som jeg har vært i stand til å finne. Ikke noe "Sampling og opphavsrett"-overskrift, og så tekst, ferdig med det. Så det er veldig mye som er sagt, og veldig mye løse gjettinger og rykter. Og Tono forholder jeg meg ikke til i det hele tatt. For de har et regelsystem som er vanskelig å skjønne noe av, at det gidder jeg ikke. Det jeg forholder meg til, det er «Lov om opphavsrett», som sier noe sånt som at "du har lov til å klippe å lime fra andre verk, bare det verket som det klippes og limes til er et nytt og selvstendig verk". Og noe mer en det er helt uviktig for meg.

Denne usikkerheten rundt hvilke regler som gjelder, og hva som er tillatt er det flere av informantene som trekker fram. Verken den norske eller svenske åndsverkloven omtaler sampling, og i utgangspunktet er all uautorisert bruk i strid med den originale opphavsmannens rettigheter.

Jeg tror sampling er det eneste tilfellet i nesten all skrevet lov, omtrent i verden, hvor det ikke er klare retningslinjer. I utgangspunktet kan den du sampler kreve 100% av den nye låta hvis de vil. Og de kan si at du får ikke bruke det i det hele tatt.

Selv om bruk av samples som ikke er klarert med opphavsmannen, er i strid med åndsverkloven, er det få av informantene som føler at de bryter loven. Men flere skiller mellom den kreative fasen, og en eventuell publisering av verket.

I den kreative prosessen føler jeg ikke at jeg bryter noen lover. Det er i det skiva selges over disk at jeg føler at jeg bryter den loven. Men på [tittel på album] føler jeg ikke at jeg har brutt noen lover egentlig. Rett og slett fordi at jeg aldri med den plata kommer til å krenke noen av de artistene jeg har sampla. Altså, det er litt spørsmålet om at hvis et tre faller i skogen, og ingen hører det, lager det da lyd? Så det blir et sånt rart filosofisk spørsmål som er litt merkelig å svare på. Men jeg føler meg ikke som en kriminell når jeg gir ut musikken min. Samtidig har jeg valgt å se bort i fra en del sånne lover. Men i Norge så er det ingen lover, så da må man forholde seg til den ene loven som er, og eventuelt rettspresedens, som ikke fins.

En annen informant legger også mer vekt på respekt for artisten han sampler enn å holde seg innenfor rammene av lovverket. Han føler ikke at han bryter noen lov når han sampler, men i enkelte tilfeller kan respekt for en artist eller et verk være avgjørende for om informanten bruker samplet eller ikke.

Nej, nej, absolutt inte. *Absolutt* inte. Jag tycker det är så fänigt det här. Men det är ju ett sätt för dem att tjäna pengar på det. Det är artister som inte är så aktiva nu för tiden, de gör kanske inte så mycket musik. Och så säger de «Ja, ok, vi kan tjäna pengar på att folk samplar oss. Det är klart vi ska ta 100.000 för det». Så man får ha förståelse för det också. Jag känner inte att jag bryter nån lag, men jag har stor respekt

för alla artister som jag samplar. Ibland så kan jag hitta samplingar, men känner att «den här låten är så bra, att den vill jag inte sampla». Jag skulle inte göra låten rättvist, och det skulle inte vara rätt mot artisten.

En tredje informant er kritisk til lovregulering i samfunnet generelt, og etterlyser et bedre kompromiss mellom den som sampler og den som blir samplet.

Nei, for meg er det sånn at hvis du skal begynne å gjøre en lov om eteren også, så begynner det å bli litt... Gjennom historien har det bare blitt mindre og mindre av alt, og det slutter jo ikke. Vi har en sånn illusjon om at hvis vi gjør det, så blir tilstanden vår mye bedre. Det er jo bare musikk! Eller, jeg skjønner jo at det er for å beskytte folk som lager musikk, men man må finne et bedre kompromiss enn det når det gjelder sampling.

Informanten etterlyser en bedre balanse i åndsverkloven mellom å beskytte det som er skapt, og å stimulere til nyskaping. Opprinnelig var denne balansen mellom opphavsmennenes og samfunnets interesser i åndsverkloven viktig, men en rekke forskere mener det har oppstått en ubalanse mellom disse interessene¹⁵. Vaidhyanathan er kritisk til denne ubalansen i amerikansk lov om opphavsrett, og skriver at «Gradually the law has lost sight of its original charge: to encourage creativity, science, and democracy. Instead, the law now protects the producers and taxes consumers. It rewards works already created and limits works yet to be created. The law has lost its mission, and the American people have lost control of it» (Vaidhyanathan 2001:4).

5.5.Ulike syn på åndsverkloven blant informantene

Tross usikkerheten som flere av informantene ytrer rundt åndsverkloven og hvilke regler som gjelder, er en av informantene positiv til loven som gjelder i dag.

Jeg vil vel tro at resten av verden er ganske uenig med meg i dette, men jeg syns at den lovteksten som står om opphavsrett er veldig grei. Og sitatlovgivningen, den syns jeg fungerer utmerket. Jeg ser det veldig helhetlig, og jeg ser ikke så mange feil ved den egentlig. Det eneste er at det kunne ha vært et tillegg eller en fotnote som sier at hvis man har samtykke fra den man klipper fra, så kan man se bort fra den loven. At loven i hovedsak omhandler hvis man ikke sier i fra eller ikke klarerer. Og utover det så føler jeg egentlig at det er punktum for hele den saken. Sånn som de fleste ser det som lager hip-hop, så er jo sampling en måte å lage musikk på. Det er ikke en måte å plagiere musikk på føler jeg.

Informanten trekker frem sitatretten som et positivt trekk ved den norske åndsverkloven. I

15 bl.a. Demers (2006), Greenfield og Osborn (2004), samt Torvund (2002).

åndsverklovens § 22 heter det at «Det er tillatt å sitere fra et offentliggjort verk i samsvar med god skikk og i den utstrekning formålet betinger» (Lovdata 2008). Men ifølge juridisk konsulent i TONO, kan ikke sitatretten, eller «fair use», som er et lignende konsept i amerikansk rett, brukes til å bygge et juridisk forsvar for sampling (Mey 10.01.2003)¹⁶.

Advokatfullmektig Haakon Aakre skriver at retten til å sitere fra åndsverk med hjemmel i åvl. § 22 er snevrere ved bruk av musikkstater, enn eksempelvis stater fra litterære verk (Aakre 2002:105). Under diskusjonen rundt verktypens betydning for retten å sitere fra åndsverk, skriver Aakre at «Ut ifra hensynet til opphavsmannens økonomiske interesser er det antatt at sitatretten også er snevrere for musikkstat enn for stater fra litterære verk [...]» (ibid.). Han skriver videre at «I prinsippet vil enhver handling som omfattes av åvl. § 2, og som kan gi økonomisk utbytte, være en handling som utøves i konkurranse med opphavsmannen, med mindre den utøves av opphavsmannen selv» (Aakre 2002:111). Hvis denne tolkningen legges til grunn, vil det ikke være mulig å bygge et forsvar for sampling basert på sitatretten, siden enhver bearbeiding av et eksisterende verk vil krenke opphavsmannens rettigheter. I tillegg kan det i de fleste tilfeller argumenteres for at et nytt verk som bygger på samples fra eksisterende verk er komponert for å tjene penger.

Andre informanter er mer kritiske til åndsverkloven, og føler loven ikke tilgodeser deres innsats i det nye verket som oppstår.

Jeg tror at folk som har laget musikk i alle tider, skjønner at de har lånt fra andre, som har lånt fra andre igjen. Det er bare sånn musikkhistorien er. Hvis du sampler noe og legger på en annen basslinje, så kan man ikke insistere på at dette ikke er en jobb. Det er din idé, fordi du gjør en jobb der også. Ikke at en skal tjene seg så voldsomt rik på det, men det må jo være en viss forståelse for at det er bare musikk. Det er jo spørsmålet om originalitet som er viktig her. Og ikke spørsmålet om hvem som sampler hvem, og hvem som har opphavsretten til hva. Hvor skal man da slutte?

Informanten føler at hans kreative innsats med å bearbeide samplet ikke blir tatt hensyn til i åndsverkloven. Han mener det avgjørende er om et nytt og selvstendig verk har oppstått, og ikke om han i sitt verk har samlet andre verk. Hvis hans verk er vesentlig forskjellig fra originalen, mener informanten at dette ikke blir tatt hensyn til i åndsverkloven. Men her igjen er problemet at det kun er et fåtall dommer som er avsagt, og denne mangelen på rettspraksis gjør at det er

16 «Fair use» doktrinen i amerikansk lov om opphavsrett, omtalt i The Copyright Act of 19 October 1976, section 107, ble i 1994 brukt som forsvar i Roy Orbisons søksmål mot 2 Live Crews bruk av Orbisons verk «Pretty Woman» (*Campbell v. Acuff-Rose*). 2 Live Crew fikk medhold i at verket «Oh Pretty Woman» var samlet med hensikt å parodierte det originale verket, men retten var nøye med å presisere at kun i tilfeller der det er snakk om direkte parodiering av det originale verket vil et forsvar basert på «fair use» doktrinen godtas (Thèberge 2004:149). Som Thèberge videre presiserer, gjelder dette kun et fåtall av verk som gjør bruk av sampling (ibid.).

vanskelig å ta stilling til om et forsvar basert på sitatretten vil holde i en eventuell rettssak. Begge de mest kjente sakene som gjelder uklart sampling i Norge har endt med forlik mellom partene før sakene nådde rettsystemet¹⁷.

En annen informant føler også at hensynet til potensielle verk bør være viktigere enn hensynet til vern av eksisterende verk. Han mener at han ved å sample et verk bygger videre på verkets arv.

I've been thinking about copyright a lot. I think, if we take music in general for example. Some songs, even though they don't have a sample, they have a legacy. And that's how I feel about samples. I wouldn't just take somebody else's music, because I want to develop what someone has created, and to be inspired without stealing. It's a thin line, because some people might not even want it. But as much as I can, I always try to contact the people I sample from. Most of the time it is some weird little label in Albania or something, but I send an e-mail. Sometimes I don't hear from them, but I feel like it's somehow allowed if you're adding on the legacy. And that's how I look at music. It's about fulfilling my dreams and to develop myself, and also to inspire other people. So it's like a chain.

Men synet informanten har på opphavsrett fører ikke til at han slutter å klarere samples. Informanten driver sitt eget publishingselskap, og klarerer majoriteten av samplingene han bruker.

For en tredje informant er også denne opplærings- og videreformidlingsfunksjonen viktig. Informanten ønsker å videreformidle og utvikle sitt publikums kunnskap om musikk på en planlagt mixtape¹⁸.

Det finns så mycket bra musik där ute, och till och med inne i den här studion, som folk inte har hört. Jag ska göra en mixtape där jag bara har med musik som jag gillar. Grupper som folk inte har hört, grupper som folk har hört, orginalsamplingar, bra musik. Och jag har börjat samla vad jag ska ha med. Så det är väl min grej. Jag vill förmedla den här musiken vidare, för den är så sjukt bra.

Ønsket om å vise frem sin eklektiske musiksmak kommer jeg tilbake til i diskusjonen rundt etablerte praksiser innen rapproduksjon og valg av samples.

17 Paperboys sampling av Lisa Ekdahl sitt verk «Genom Dig Ser Jag Ljuset» BMG/RCA 1997, og Gatas Parlaments sampling av Steely Dan sitt verk «Home At Last» MCA Records Inc. 1977.

18 En mixtape er en samling låter som en DJ mixer sammen og utgir, gjerne på eget plateselskap og gjennom egne distribusjonskanaler. Majoriteten av materialet på mixtapes er uklart for slik bruk.

6. Klarering

Klarering av samples innebærer å søke om godkjenning til å bruke samplingene informantene ønsker å bruke. For at informantene lovlig skal kunne gi ut sine verk må alle samplingene de bruker i utgangspunktet klareres. Klarering av samples er en direkte følge at den regulerende effekten åndsverkloven har. Opphavsmannen til et verk har eneretten til å råde over åndsverket ifølge den norske åndsverkloven §2, ledd 1 og 2, og svensk lov om opphavsrett §2, ledd 1 og 2, som innebærer at ingen andre enn opphavsmannen har lov til å bearbeide hans verk uten å søke om tillatelse for den aktuelle bruken (Jessen 1997:13). Bearbeiding av et sample vil også være i konflikt med de paragrafer som sikrer produsentens enerett til eksemplarframstilling, jfr den norske åvl. §45 1. ledd, som lyder «En tilvirker av lydopptak og film har, innen de grenser som følger av denne lov, enerett til å råde over opptaket ved å fremstille varig eller midlertidig eksemplar av det og å gjøre opptaket tilgjengelig for allmennheten. [...]»¹⁹. I Sverige er retten til eksemplarframstilling sikret gjennom den svenske åvl. §46 1. ledd, som lyder «En framställare av upptagningar av ljud eller rörliga bilder har, med de inskränknningar som föreskrivs i denna lag, en uteslutande rätt att förfoga över sin upptagning genom att 1. framställa exemplar av upptagningen, och 2. göra upptagningen tillgänglig för allmänheten.»²⁰

6.1. Kort innføring i gangen i klareringsprosessen

For å klarere et sample må informantene innhente godkjenning fra to instanser, eieren av innspillingen²¹, og komponisten som har skrevet verket (Dalchow 2004:210). Eieren av innspillingen har historisk sett gjerne vært plateselskapet, men i de senere årene, som et resultat av synkende inntekter i platebransjen generelt, har flere og flere artister begynt å gi ut sine verk på sine egne plateselskap. Artistene eier dermed lydfestingene, eller også kalt masterinnspillingen selv, og informantene slipper å gå via et plateselskap for å innhente godkjenning for å bruke innspillingen. Den andre godkjenningen informantene må innhente, er fra opphavsmannen til verket. Opphavsmannen, eller -mennene, er den, eller de, som har skrevet verket. I de tilfeller der

19 Den norske åvl. <http://www.lovdata.no/all/hl-19610512-002.html#45>

20 Den svenske åvl. <http://www.notisum.se/rnp/sls/lag/19600729.HTM>

21 Også kalt verkets «masterinnspilling». En masterinnspilling er den endelige versjonen av et åndsverk etter at alle tekniske bearbeidelser er gjort. Eieren av masteren er den som har betalt for innspillingen, og innehar dermed rettighetene til masteren (Jessen 1997:33). Disse rettighetene kan normalt sett overdras.

opphavsmannen sine verk er forlagt gjennom et musikkforlag, må informanten gå gjennom musikkforlaget for å søke godkjenning for å sample verket.

Klarering av samples har både en økonomisk og en ideell side. Den økonomiske siden innebærer at den som sampler må betale for bruken av innspillingen. Denne betalingen kan bestå i et engangshonorar, eller royalty per solgte plate (ibid.). Hvilken betalingsform som blir valgt, og størrelse på honorar eller royalty, er et resultat av forhandlinger mellom plateselskap og den som ønsker å bruke samplet. Som flere av informantene peker på, finnes det ingen faste satser som regulerer hvor stor sum eieren av innspillingen kan kreve for bruken av et sample.

Den ideelle siden av sampleklarering krever en godkjenning fra opphavsmannen til å bruke åndsverket. Opphavsmannen ønsker gjerne å høre det nye verket, for å godkjenne at samplet ikke er brukt i en sammenheng som kan oppfattes krenkende, med tanke på eksempelvis kontroversielt innhold i eventuell tekst på det nye verket, og i hvilken kontekst samplet er brukt. I tillegg krever ofte opphavsmannen til åndsverket som samples eierskap i det nye verket. Dette skjer i form av prosenter av verkets publishing-rettigheter, som avgjør delingen av inntekter av offentlig fremføring. Det er vanlig at opphavsmannen bak verket det samples fra krever 50% eller mer av det nye verket (Dalchow 2004:210). Slik sett er det også økonomiske aspekter ved den ideelle siden av klarering.

I Norge er det som oftest lisensieringsansvarlig hos de største plateselskapene som tar seg av jobben med å klarere de samples som er brukt på en innspilling som skal gis ut på det aktuelle plateselskapet (Dalchow 2004:212). I USA er det vanlig at majoriteten av de store plateselskapene leier inn egne byråer som klarerer samplingene som er brukt på artistens album eller innspilling. Disse selskapene kalles «sample-clearance»-byråer, og tar seg av klarering både opp mot plateselskapet som gjerne eier innspillingen det samples fra, og opphavsmannen som har skrevet verket (ibid.). Plateselskapene leier også inn disse byråene til å kontrollere at ingen sampler innspillinger ulovlig fra deres katalog. "Sample-clearance"-byråene tar også på seg oppdrag fra enkeltartister, og som jeg kommer tilbake til, har en av informantene klarert et sample gjennom et slik byrå.

6.2. Erfaringer med klarering blant informantene

Erfaringene informantene har når det gjelder klarering av samples, varierer. Tre informanter har klarert samples selv direkte med opphavsmannen, tre har fått samples klarert gjennom en annen instans (plate- eller publishingselskap, evt ”sample clearance”-byrå), og fire har aldri klarert noen samples. Blant informantene som har klarert samples, er det hovedsaklig tre erfaringer som går igjen – klarering tar lang tid, det er lettere å klarere samples i Norge og Sverige enn i utlandet, og opphavsmannen til verket det samples fra krever store andeler av publishing i det nye verket.

6.2.1. Klarering tar tid

Både blant informantene som har klarert samples selv, og informantene som har benyttet seg av en ekstern instans for å klarere samples, er det en generell oppfatning av at klareringsprosessen tar lang tid. Som nevnt i det foregående kapitlet, samler informantene i større grad eldre og ukjente plater når de komponerer sine verk. Et resultat av dette er at det ofte blir en omfattende og komplisert prosess å kontakte både opphavsmann og plateselskap.

[Om å kontakte utenlandske artister informanten har samplet] Samtidig er det et spørsmål om å klare å få tak i de, for det er jo veldig ofte at man ikke får. Kanskje er de døde for 20 år siden, og så er det ingen som sitter med opphavsretten. Og så er det en tysk tangoplate som er spilt inn på 70-tallet, dirigenten er død, og musikerne jobber i en skobutikk i Nederland, ikke sant?

En av informantene gikk gjennom opphavsmannens sønn for å få kontakt med opphavsmannen. Han tror denne direkte kontakten med opphavsmannen var avgjørende for at han tilslutt fikk tillatelse til å bruke samplet.

For å skaffe telefonnummer og e-mail til veie, gikk jeg via en del andre store norske musikere, blant annet han som spiller trommer på låta jeg har samplet. Jeg kjenner sønnen hans, så jeg gikk via sønnen og til faren. Men faren hadde jo ikke noe opphavsrett i dette i det hele tatt, fordi faren bare hadde vært sessionmusiker og spilt trommer i bandet. Og så fikk jeg et telefonnummer som viste seg å være feil. Men så fikk jeg nummeret til pianisten i stedet for, og han hjalp meg videre til [opphavsmannen]. Og så snakket jeg med sønnen til [opphavsmannen] først, fordi faren var ikke hjemme. Og så tok det en uke før jeg fikk en mail. Men etter at han hadde hørt låta, så var egentlig alt i skjønneste orden. Men hvis jeg for eksempel hadde gått via plateselskapet, så hadde det enten stranda på at jeg ikke hadde fått lov, eller at jeg måtte ha betalt en royaltysum som hadde vært helt umulig å etterkomme.

Internet og mail har lettet klareringsprosessen betraktelig for de informantene som klarerer sine samples selv. Ved hjelp av søkemotorer og mail kan informantene finne informasjon om, og kontakte de aktuelle opphavsmenn og eiere av innspillingen.

Jeg syns ikke det er så vanskelig med hensyn til at du har Internett og mail. Du sender en mail til plateselskapet, og en mail til forlaget, og så tar du det derifra. Og så sender du sikkert den nye versjonen av låten. Det tar jo litt tid, så man må jo begynne litt før en eventuell utgivelse. Og så kan det jo koste penger da. Men du bruker jo et annet åndsverk, så det sier seg jo selv.

6.2.2. Lettere å klarere samples i Norge og Sverige enn i utlandet

En erfaring som alle informantene som har klarert samples har, er at det er lettere å klarere i Norge og Sverige enn i utlandet, og da spesielt USA. Dette har flere grunner, men de to viktigste er at de opererer i samme musikkmarked, noe som fører til at det ofte er lettere å komme i kontakt med plateselskapet og opphavsmannen de samler fra, og at de norske og svenske musikkmarkedene er mindre, som fører til at de potensielle inntektene av å bli samlet er mindre enn i USA.

Flere av informantene tar andre hensyn når de samler norske artister enn når de samler utenlandske artister. En av informantene har vært tilknyttet et større plateselskap i flere år, og har gjennom større synlighet vært nødt til å klarere majoriteten av samlingene han har brukt. Økt synlighet fører til mer overvåking av informantens produksjonspraksis fra plateselskaper og presse, noe som fører til at klarering er nødvendig. Men erfaringen informantene har er at det, grunnet størrelsen på det norske musikkmarkedet, er lettere å klarere samlingene i Norge, enn hva tilfellet ville være i USA. Som nevnt tidligere har de store plateselskapene i USA ansatt egne byråer for å følge med på om deres repertoar blir ulovlig samlet (Dalchow 2004:212). Dette gjør at presset på å klarere samples er vesentlig større i USA enn i Norge og Sverige.

Informanten under har lang erfaring med å klarere samples i både Norge og utlandet, og deler synet på at det enklere å klarere samples i Norge enn i USA.

Generelt sett er norske artister veldig ålreite på sampling. Veldig mange som har gjort det. Jeg har faktisk gjort det. Og det er veldig enkelt å gjøre det, jeg har gjort det på 4-5 låter faktisk. Du kan bare ta en telefon, og som regel bare å skrive under på et eller annet papir. I akkurat det her tilfellet, så tror jeg faktisk at de sa «ja, det er bare moro, bare bruk det.» Så det var ikke noe stress. Det skjer oftere enn man

skulle tro her i Norge. Men i USA ville jo det aldri skje.

En tredje informant som har erfaring med klarering av samples, gikk gjennom sønnen til opphavsmannen for å få godkjenning til å sample verket, siden det nå er sønnen som arvet opphavsretten til farens katalog av verk. Hans erfaring samsvarer med informantene over.

Vi skickade [verket] till hans son, så att han fick höra på det och godkänna att vi fick sampla det. För det är sonen som äger låtarna. Och han tyckte det var bra, så då var jag nöjd. Men jag samplade ju väldigt väldigt mycket av låten. Men det fanns så många olika delar som man kunde använda, så jag tyckte det var lika bra. Och vi skulle ju ändå klarera den. Jag tror de skulle ha 1 procent av försäljningen eller nåt sånt, så det kostade oss absolut ingenting. Inte så som i USA, där de gärna tar 100.000 för en sampling.

To av informantene har erfaringer med å klarere samples gjennom instanser utenfor sitt eget land. Den ene informanten brukte et "sample-clearance"-byrå i England for å klarere et sample av den amerikanske soulartisten Al Green.

Vi sampla faktisk Al Green for noen år siden. [Verket] ble sendt til et clearanceoffice i UK, og opphavsmennene synes vi hadde gjort en veldig bra jobb, bortsett fra at det var noen banneord i teksten. De likte låta, men ikke [banneordene], og ville at vi skulle fjerne de og skrive om tekstene. De ville ikke ha sitt stempel på noe som ble gjenskapet med banning på.

Det var en kollega informanten samarbeidet med som hadde kontakten med byrået. Men på tross av en første klarering av samplet, ble ikke avtalen slutført, og låten ble aldri utgitt.

6.2.3. Samplets opphavsmann og publishingrettigheter i det nye verket

En tredje erfaring, som også Dalchow peker på, er at opphavsmannen til verket det samples fra ofte krever 50 % eller mer av det nye verket informanten skaper.

Selvfølgelig skal de som blir samplet få det de har krav på. Men det burde fortsatt være retningslinjer. Fordi å kreve over halvparten av en låt hvor under halvparten av låten er ditt materiale, er helt ute av kontroll å si. Det blir akkurat som at jeg skulle ha lagd en beat, og så hadde det kommet en artist og sagt at «jeg skal ha 75%», som er helt ute av kontroll å si. Så sånn sett bør det være retningslinjer. Hvis ikke finnes noen regler så kan du jo gjøre hva du vil, ikke sant?

Informanten er uenig med fordelingen av publishing mellom opphavsmannen bak samplet, og opphavsmannen som sampler verket. Som jeg kommer tilbake til under diskusjonen om hvorfor informantene ikke klarerer samples, fører denne følelsen av urettferdig fordeling mellom

opphavsmennene til at en del av informantene ikke klarerer.

6.3. Informantenes grunner til å klarere samples

Informantenes grunner til å klarere samples varierer. Klarering avhenger av flere faktorer, blant annet hvor kjent informanten er, hvor kjent det samplede verket er, og størrelsen på utgivelsen verket er med på. Dette er faktorer som kan variere over tid i en informants karriere, fra verk til verk, og fra utgivelse til utgivelse. Informantene må gjøre en risikovurdering basert på disse faktorene hver gang de samler et verk, og vurdere hvor stor sannsynligheten er for at de vil bli avslørt for bruken av det aktuelle samplet.

De to mest sentrale grunnene informantene oppgir til å klarere samples, er trussel om søksmål og respekt for artisten de samler fra.

6.3.1. Trussel om søksmål

Blant de seks informantene i studien som har klarert samples, er trusselen om søksmål fra innehaveren av opphavsretten en av hovedgrunnene til at informantene klarerer samples. Informanten under føler ikke at han bryter en lov når han produserer verket, men når verket blir utgitt er trusselen om søksmål en medvirkende grunn til at han klarerer samples, eller lar være å bruke samplet.

Når du hører et så fett sample som du virkelig kicker på, da forsvinner alle tanker om lover og regler. [...] Man blir helt gira og setter i gang med å produsere beaten. Men i ettertid, hvis den beaten blir brukt på noen som helst utgivelse, så er det jo viktig å tenke seg om fire ganger før man i det hele tatt gir den ut kommersielt.

Risikoen for å bli avslørt ved bruk av uklarerte samples, og dermed trusselen om søksmål, varierer, både mellom informantene, og fra verk til verk. Hovedsakelig er denne variasjonen avhengig av ansiennitet, marked for verket, og hvor kjent verket som blir samplet er. Når en informant oppnår en viss status, i form av omtale i media og platesalg, vil risikoen for at journalister eller publikum skal avsløre hvilke samples informanten har brukt være større. Flere av informantene har produsert rap-musikk i flere år, og er allment kjent i media og blant musikkpublikumet. Seks av informantene er,

eller har i den senere tid, vært tilknyttet et plateselskap, enten gjennom egen platekontrakt, eller gjennom prosjektbaserte kontrakter knyttet opp en enkelt utgivelse. Disse informantene har en større risiko for å bli avslørt enn informantene som har en kortere fartstid i bransjen. Hvilket marked informantene retter seg inn imot har også en del å si for trusselen for å bli saksøkt. For de to informantene som selger verk til utlandet, er presset på klarering større enn for informantene som for det meste opererer i det norske markedet. Verkstatusen til det samlede verket har også en hel del å si for hvor stor sjanse det er for at samplet skal bli avslørt. Et sample fra et kjent verk har større sjanse for å bli avslørt, enn et sample fra et mer ukjent verk.

Selv om det kan være lettere å klarere norske og svenske samples, kan det også innebære en større risiko å bruke nasjonale samples uklart. Ved bruk av verk fra nasjonale artister vil det potensielt være en større lyttergruppe som har hørt verket det samples fra. I tillegg er det gjerne utgitt på et nasjonalt selskap, eller en nasjonal underavdeling av et større internasjonalt plateselskap, noe som øker risikoen for at lisensieringsansvarlig hos det aktuelle plateselskapet skal høre verket og dermed avsløre bruken (Dalchow 2004:212).

6.3.2. Respekt for opphavsmennene informantene samler fra

Respekt for opphavsmennene informantene samler fra kan i en del tilfeller være en variabel som fører til at de klarerer samplet. Informanten under forteller at han er fan av opphavsmannen han samler fra, noe som er en medvirkende årsak til at han ønsker å klarere samplet.

Det er to hensyn å ta. Det ene er at artisten er norsk og har stor sannsynlighet for å høre verket man har lagd. Og da vil man ikke bli tatt med buksa nede. Samtidig er jeg fan [av opphavsmannen], og vil gjerne kreditere han på plata. Men når det gjelder sør-amerikanske, eller utenlandske artister, så er det både det at de ikke kommer til å høre [verket]. Det er ikke så viktig i det store og hele verdensbildet at man kontakter de og får klarert [samplet]. Men samtidig er det er spørsmål om å i det hele tatt klare å få tak i de.

Informanten gjentar dette synet senere i intervjuet, og mener at selv om all form for sampling hadde vært lovlig, ville han ha kreditert artister han hadde respekt for, og likte musikken til.

Hvis det ikke hadde vært noen lov, hvis det bare hadde vært fritt fram, så tror jeg at jeg hadde hatt lyst til å kreditere artister som jeg har vært glad i, og som jeg synes gjør kule ting.

Andre informanter identifiserer seg i enkelte tilfeller med opphavsmannen de sampler fra, gjennom en felles kamp for å lykkes med musikken. Denne følelsen av felles kamp kan føre til at informantene får sympati for opphavsmannen, noe som igjen fører til at de klarerer det aktuelle samplet. Flere av informantene skiller mellom store, etablerte opphavsmenn, som har oppnådd målet om å kunne leve av musikken, og mindre kjente opphavsmenn, som gjerne arbeider for samme mål som informantene. Informanten under tar andre hensyn når han sampler norske opphavsmenn, enn når han sampler større, internasjonale opphavsmenn.

En av de hovedgrunnene til at jeg, og [andre norske rapprodusenter], kan gjøre sånne ting som det vi gjør her, er jo at det er et utrolig lite marked. [...] Og jeg er jo fullstendig klar over at hvis det er aktuelt å gi ut noe i USA, så må jo alt klareres, det er jeg jo forberedt på. Og dermed så ville jeg aldri ha gjort det mot en norsk artist, som allerede opererer i det lille norske markedet. Det ville rett og slett ha vært litt dårlig gjort å sample de uten lov.

For en annen informant går skillet mellom hvilke samples han velger å klarere, og hvilke han ikke klarerer, ved om han ønsker at opphavsmannen han sampler fra skal få betalt for bruken. Artister han har respekt for er det større sannsynlighet for at han klarerer, enn artister han ikke har noe forhold til.

For meg går grensa hvis jeg er hypp på at de skal få pengene. Da skal jeg skrive det kjapt, hvis det er folk jeg har stor respekt for. Eller føler at [samplet] er så stor del av selve beaten, så har man jo plikt til det. Jeg syns heller at det er omvendt, at det er folk som The Beatles som bør bli samplet. For det er jo allemannseie.

6.4. Forholdet til opphavsmenn informantene sampler fra

6.4.1. Tilbakemelding fra originalverkets opphavsmann

I tillegg til respekten enkelte av informantene viser for opphavsmannen de sampler fra, trekker flere av informantene fram tilbakemelding fra opphavsmennene de sampler fra som positivt. I de tilfeller informanten får direkte tilbakemelding fra opphavsmannen oppleves dette ofte som en anerkjennelse av informantens nye verk. Gjennom den bearbejdede distansen bygger informantene videre på elementer fra verk som de subjektivt liker, eller som har en form for kvalitet som passer

inn i informantenes lydbilde. Gjennom denne utvelgingsfasen ligger det også underforstått en anerkjennelse av den originale opphavsmannens verk. Informantene sampler musikk som de subjektivt liker, ellers ville de ikke ha brukt det aktuelle samplet. Vaidhyanathan argumenterer for at rapprodusenter sampler artister de liker. Han skriver at «Often, the choice of the sample is an expression of appreciation, debt, or influence. [...] Sampling is a way an artist declares, 'Hey, I dug this, too'» (Vaidhyanathan 2001:137). Informanten under sammenligner sitt bearbejdede verk med originalverket, og er opptatt av om opphavsmannen ville ha anerkjent hans bearbejding.

Oftast är det så att när jag samplar tycker jag att låten är bra. Det är ett sätt att «pay homage to» låten eller artisten. Det är mycket så jag tänker. Hade den här artisten gillat beaten som jag har gjort till exempel. Hade han gillat min version av låten, för att säga det så.

Fire av informantene har fått tilbakemelding fra opphavsmannen bak verket de har samplet. Informantene kan få tilbakemelding fra opphavsmannen gjennom en rekke forskjellige kanaler, som oftest via en representant for opphavsmannen.

[Opphavsmannen til samplet] hadde faktisk kjøpt skiva sjøl, og ho visste ingenting om [at informanten hadde samplet henne]. Agenten hadde ikke sagt det, så ho hadde kjøpt albumet sjøl, og likte skiva. Vi sa det når vi gjorde en remix med ho, og ho syns jo det var dødsfett, ho bare elska det.

Opphavsmannen bekreftet denne positive innstillingen i et intervju på programmet Lydverket på NRK.

En annen informant har også fått positiv tilbakemelding fra en representant for opphavsmannen. Under diskusjonen rundt en av hans mest kjente verk peker han på at han ikke klarerte samplet. På en større musikkfestival i 2007 traff han manageren til bandet han hadde samplet, og fikk en positiv første tilbakemelding.

Jeg spurte ikke om noe tillatelse [til å bruke samplet], og det ble jo en radiosingel. Så jeg tenkte jo en stund at dette kunne jo gå ganske dårlig, men satset på at det gikk greit. Og på Hovefestivalen, så møtte jeg manageren til [bandet] helt tilfeldig backstage. Jeg fortalte at jeg hadde brukt samplet deres, og at det hadde blitt en singel her i Norge. Og han syns bare det var kjempekult, og ville gjerne høre den. Jeg har ikke klarert det [sa informanten], men det brydde han seg ikke noe om i det hele tatt. Så han mente det ikke var noe problem, men jeg turte ikke å sende han sangen.

En informant forteller han fikk tilbakemelding fra opphavsmannen bak verket han brukte gjennom et familiemedlem som tok kontakt med han etter en konsert i etterkant av at samplet var klarert med den aktuelle opphavsmannen.

Når vi var og spilte i [en norsk by], så kom dattera [til opphavsmannen] bort og presenterte seg. Ho ville bare hilse på oss, og sa det at faren var stolt av [at informanten hadde samlet hans verk], og at han tok det fram når det var ungdom i huset, eller noe sånt. Så de syns det var artig det, den familien der. Og det er sånt som jeg syns er artig å høre igjen.

Fordi informantene ønsker tilbakemelding fra opphavsmannen vil jeg argumentere for at dette ønsket viser at informantene ikke har til hensikt å krenke opphavsmannen. De ønsker derimot tilbakemelding på bruken, og at opphavsmannen skal anerkjenne deres bearbeiding av originalverket. Dette ønsket om ikke å krenke opphavsmannens åndsverk kan ses i kontrast til en del av kritikken som er fremmet mot samplebasert musikk. Noe av denne kritikken har tatt form av en moraldebatt, der hovedargumentet er at rapprodusenter bevisst krenker opphavsmannen og hans ideer som ligger i verket. En viktig del av dette argumentet er at rapmusikk er repetitiv. Potter knytter dette argumentet til Adornos kritikk av jazz, «which for him possessed at best a 'monotonous attraction' born from a 'perennial sameness' and was thus, if anything, a stultifying rather than liberatory influence – just another material echo of the industrial logic of assembly-line production» (Potter 1998:32). Hesmondhalgh diskuterer også denne kritikken, og skriver at «Many pop tracks use the rhythm track off an old record, rearrange it and add a new vocal hook. Such a process is often criticised as being unimaginative, but such a reworking is not so different from what musicians do anyway, even when they are composing and performing an 'original' piece» [originalens utheving] (Hesmondhalgh 2002:204). Gjentatte ganger blir rapprodusenter kritisert for å være «hensynsløse 'pirate[r]' som utnytter ny teknologi til å stjele det som ærlige mennesker har invistert [sic] svette og kreativitet i» (Sandvik 2003). Potter argumenterer mot slik kritikk av sampling, og skriver at «The moral of the story, if there is a story, is that cultural crisis, even those with the best of intentions, can't dip into the sonic archive of the moment and make pronouncements about the significance, unless they first take the time to understand what is at stake in the actual praxis and tropological vocabulary specific to these particular forms» (Potter 1998:45). For å kritisere sampling som praksis må den som står bak kritikken ta seg tid til å sette seg inn i hvilke mekanismer som er med på å forme denne praksisen. Majoriteten av informantene i denne studien ønsker ikke å krenke opphavsmannens rettigheter. De ønsker tilbakemelding og anerkjennning av deres bearbeidede verk.

Også informanter som ikke har mottatt tilbakemelding fra opphavsmenn de har samlet er opptatt av hvordan verk blir mottatt av de som blir samlet. Flere av informantene viser til andre artister som har mottatt tilbakemelding fra opphavsmannen bak verket de har samlet. Informanten under

svarer at det er viktig at opphavsmannen han sampler fra har hørt hans nye verk.

Om de lever, så helt klart. Før jeg skulle gilla att höra vad de tycker om min produktion, vad jag har gjort ut av deras låt. Det skulle jag tycka var intressant. Jag vet inte om du kommer ihåg en svensk artist som hette Björn J:son Lind? Jurassic 5 samplade honom på en av deras första EPar. Jag träffade [Björn J:son Lind] på en festival nånstans [och spelade Jurassic 5s verk för honom]. Och han tyckte det var kul att höra vad de hade gjort. Nu har inte jag fått möta några av artisterna jag har samplat än, men jag skulle vilja träffa flera artister som jag har samplat, helt klart. [...] Det skulle jag tycka var väldigt häftigt, att få feedback. Inte bara från fans, men också från artisten man har samplat, det hade varit väldigt roligt. Både positiv och negativ feedback faktiskt.

6.4.2. Samarbeid mellom informantene og artistene de har samplet

Som nevnt over, ønsker opphavsmenn som blir samplet i de fleste tilfeller en andel av publishingen i det nye verket. I enkelte tilfeller ønsker også opphavsmannen å ta større del i det nye verket, da gjennom et samarbeid med produsenten som sampler låten. Tre av informantene har i en eller annen form samarbeidet med opphavsmenn de har samplet fra.

Kjente eksempler på samarbeid mellom norske opphavsmenn innen andre sjangre, og norske rap-produsenter, er Taktløse med Jonas Fjeld «Drammen i Regn»²², Tier'n & Lars med Jan Eggum «Sånn Kan Det Gå»²³, og Apollo med Jannicke Jarlum «Svake Mennesker»²⁴. I disse eksemplene har rapartistene samarbeidet med eldre norske vise- og popsangere fra samme geografiske område som rapartisten. Disse artistene er også allment kjent blant det norske musikkpublikumet, noe som igjen kan føre til økt medieomtale av låten. I en artikkel om Tier'n og Lars på Dagbladet.no kommenterer Jan Eggum samarbeidet, og mener det er moro at hans verk lever videre gjennom Tier'n og Lars sitt nye verk (Dagbladet 23.10.2006). «Det smigrer meg at de vil bruke låta min. De er 35 år yngre enn meg. Dette synes jeg er jævlige show», sier Eggum til Dagbladet.no, og fortsetter «Tier'n og Lars sendte meg en fil med låten, der de hadde samplet fra «Sånn kan det gå», som er en 30 år gammel låt. Da den kom ut var den veldig aktuell fordi den handlet om fri abort. Nå er ikke låten så aktuell, men Tiern & Lars har hentet den frem igjen, og nå handler den om å dra på byen». Også Jonas Fjeld uttalte seg positivt til Drammens Tidende om samarbeidet med Taktløse under innspillingen av videoen til «Drammen i Regn», «Dette er definitivt noe nytt for meg og det var

22 Taktløse med Jonas Fjeld «Drammen i Regn» videoutgivelse 2007, produsert av Godt Sagt Kommunikasjon

23 Tier'n & Lars med Jan Eggum «Sånn Kan Det Gå» fra albumet «Kulturelash» 2006 ATP Music

24 Apollo med Jannicke Jarlum «Svake Mennesker» fra albumet «Mine Damer Og Herrer» 2002 Sonet/Universal

veldig smigrende å bli spurt om å være med på et sånt prosjekt» (Drammens Tidende 22.05.2007).

En av de svenske informantene peker på at slike samarbeid ikke er vanlige i Sverige, men at han gjerne skulle ha sett mer av det. Når jeg i intervjuet forteller om den norske rapgruppen Tier'n og Lars sitt samarbeid med Jan Eggum, uttrykker informanten begeistring for dette samarbeidet. Men selv om denne typen samarbeid mellom eldre opphavsmenn og rapprodusenter er sjeldne ifølge informantene, finnes det enkelte eksempler. Den kjente svenske rapperen Petter hadde på sitt album «Bananrepublikken» med Pugh Rogefeldt²⁵ på verket «En Liten Snubbe»²⁶.

En av informantene er mer skeptisk til slike samarbeid, og betegner det som et knep som kan brukes i markedsføringen av verket.

Da må det være en eller annen form for gimmick som du bruker i markedsføringssammenheng. At en har samplet Jan Eggum, det er en svær greie. Klarer det med Jan Eggum, så selger du dobbelt så mye, ikke sant? Men da må det jo bli litt mer som et samarbeidsprosjekt.

Denne typen samarbeid mellom *lokale* visesangere, og norske rapprodusenter, som kan sies å representere et *globalt* uttrykk gjennom sin tolkning av en musikkstil som startet i de indre bydelene i New York kan ses på som et eksempel på det Dyndahl kaller «glokalisering» (Dyndahl 2008:5). Gjennom samarbeid med representanter for det lokale skaper rapprodusentene en lokal form av det globale, midt mellom norsk visesang og amerikansk storbyrap. Dyndahl bruker James Lull sitt teoretiske rammeverk når han analyserer hvordan rap som amerikansk uttrykk har blitt omformet av norske rapprodusenter og rappere til et lokalt uttrykk. Den siste kulturelle interaksjonsformen i Lull sin teori er ifølge Dyndahl «indigenisering» (Dyndahl 2008:10). I denne kulturelle tilstanden har det lokale smeltet sammen med det globale, og oppleves ikke lenger som fremmedartet (Dyndahl 2008:15). Selv om informantene er kritisk til praksisen med å introdusere norske visesangere i norsk rap, har verken Tier'n & Lars, Taktløse eller Apollo blitt stemplet som mindre autentiske artister av miljøet på grunn av sin «glokaliserte» form for rapmusikk.

25 Pugh Rogefeldt startet sin musikk karriere i 1968, og er kjent for å ha vært en av de første svenske artistene som gjorde rockemusikk med svensk tekst. <http://www.pugh.nu/>. Besøkt 24.03.2008.

26 Petter med Pugh Rogefeldt «En Liten Snubbe» fra albumet «Bananrepublikken» 1999 BMG Sweden

6.5. Informantenes grunner til ikke å klarere samples

De ulike grunnene til at informantene velger å ikke klarere samples varierer, i likhet med informantenes grunner til å klarere. Som kjent må informantene gjøre en risikovurdering før de utgir et verk med uklarte samples. De fire informantene som aldri har klarert noen samples, trekker generelt frem tre grunner til at de ikke klarer samples – det norske og svenske musikkmarkedet er mindre enn andre musikkmarkeder, mangel på klare retningslinjer for klarering, og urettferdig fordeling av publishing mellom original og ny opphavsmann.

6.5.1. Mindre norsk og svensk marked

Størrelsen på det norske og svenske musikkmarkedet spiller en avgjørende rolle for informantene som velger å ikke klarere samples. Markedet er så lite at det trolig vil ha liten hensikt å saksøke en informant for bruk av samples, med mindre det nye verket har blitt kjent og generert store summer for informanten. Informanten under trekker frem størrelsen på det norske musikkmarkedet som hovedgrunnen til at norske rapprodusenter kan bruke samples på den måten de gjør.

En av hovedgrunnene til at vi kan gjøre sånne ting som det vi gjør her, er jo at det er et utrolig lite marked. At selv om vi skulle bli avslørt, så vil det koste motparten mer i advokathonorar enn de kommer til å få tilbake fra oss. [...] Jeg tror rett og slett at de ikke syns det er verdt det.

En av de svenske informantene peker på den samme tendensen i Sverige. Med mindre informantens verk blir kjent, og dermed genererer store inntekter til informanten, er risikoen ved uklarte samples liten.

I Sverige har [plateselskap og opphavsmenn] inte helt översikten över det med sampling [...] De lyssnar inte ens på hip-hop, och hip-hop säljer ingenting. Så det är ingen som bryr sig om det där med sampling.

Den andre svenske informanten peker på at størrelsen på plateselskapet hans gjør det lettere å unngå å bli avslørt ved bruk av uklarte samples. Han driver sitt eget uavhengige plateselskap, og mener dermed at risikoen for å bli saksøkt er mindre.

[Since] I used to do it as a production company, and a small independent label, we could get away with [uncleared samples] most of the time. Unless it's a big artist or a big song. Then you either get no, or you have to pay.

Ifølge Demers er dette også tilfelle i USA. Hun skriver at «Many independent, self-distributed artists sample illegally, knowing that their risk of getting sued is minimal because of their relative economic inconsequence within the music industry (Demers 2006:121).

6.5.2.Mangel på klare regler, retningslinjer og kunnskap

Mangelen på, og usikkerheten rundt, hvilke regler og retningslinjer som gjelder for bruk av samples, som nevnt i forrige kapittel, fører også til at informanter lar være å klarere samples.

Informanten under uttrykker denne usikkerheten, og svarer at han aldri har klarert noen samples.

Nei, aldri. Jeg vet ikke hvordan jeg gjør det. Jeg vet ikke hvordan en begynner en gang. Jeg vet ikke om jeg skal ringe plateselskapet, jeg vet faktisk ikke hvor jeg starter. Så, jeg har ikke det.

En andre informant er også usikker på hvilke lover og regler som gjelder, og mener de er lite spesifikke når det gjelder å definere hva som er lov og ikke lov.

Åndsverkloven er jo der for en grunn. Jeg hadde ikke blitt så glad hvis noen hadde tatt min musikk og gitt den ut uten å ha spurt, og kanskje lagt et helt annet budskap på enn det jeg hadde ment. Så man må jo se det fra begge sider, og da blir det jo litt mer problematisk. Men på den andre siden, så har du jo det med økt kreativitet, du kan ville at ting skal utvikle seg. Det er jo ganske håpløse regler da, siden de er så lite spesifikke. Du vet ikke hva som er lov og ikke lov.

6.5.3.Urettferdig fordeling av publishing

Som nevnt i innledningen til dette kapitlet, krever ofte opphavsmannen bak samplet som klareres 50 prosent eller mer av publishingrettighetene i det nye verket. En av informantene, som har klarert en rekke samples, peker på at opphavsmannen til samplet gjerne kan kreve 75 prosent eller mer, hvis det nye verket har brukt deler av originalverkets vokal som det nye verkets refreng. Opphavsmannen bak samplet får da 75 prosent av *alle* inntekter som det nye verket genererer. De resterende 25 prosent deles mellom produsenten som har gjort beaten, og tekstforfatteren.

Informanten trekker frem verket «I Get Money» av 50 Cent som eksempel på hvordan produsenten

som har gjort beaterne ofte sitter igjen med minst andeler publishing i det nye verket²⁷. «I Get Money» bruker en kort tekststrofe fra rapgruppen Audio Two som sitt refreng²⁸. Vanlig deling av publishing mellom låtskriveren bak beaterne og tekstforfatter er 50 prosent til hver. Hvis Audio Two har krevd 40 prosent for bruken av samplet, sitter produsenten igjen med 10 prosent publishing i det nye verket, siden prosentene Audio Two krever som hovedregel tas fra produsentens andel. Men hvis Audio Two har krevd over 50 prosent for samplet, sitter altså produsenten igjen uten publishing i det nye verket, siden informanten mener 50 Cent, som tekstforfatter, ikke gir bort andeler av publishingen han har rett på. Produsenten tjener med andre ord ingenting på verket han har skapt. Denne problemstillingen mener informanten er mest interessant når det gjelder diskusjonen rundt sampling.

Og da er det garantert at han produsenten ikke sitter igjen med noen ting, fordi 50 [Cent] gir ikke bort publishing, det gjør han ikke. Og dermed er [produsenten] ute, ikke sant? Det synes jeg er det mest interessante med akkurat den problemstillingen.

Fordelingen av publishing i USA mellom produsent og original opphavsmann er også en annen informant opptatt av. Han satser, i likhet med informanten over, på salg av beats til utlandet.

I USA, så er det sånn at hvis du bruker samples nå, så har du i praksis gitt fra deg nesten alt på beaterne dine. Hvis ikke man er superstjerneprodusent som Timbaland for eksempel²⁹. Så i USA er det jo en helt annen verden, og jeg kunne aldri ha operert sånn som jeg gjør der.

Enkelte informanter peker på at det i en del tilfeller ikke er opphavsmannen som eier opphavsretten til verket de ønsker å bruke. Ved klarering av denne type verk dreier det seg kun om en økonomisk klarering, siden den opprinnelige opphavsmannen enten har fraskrevet seg rettighetene, eller er død, og dermed ikke har anledning til å godkjenne eller nekte bruk av verket. Godkjenningen kommer dermed fra en annen part enn den som har skapt musikken, en part som informanten under mener kun tenker på de økonomiske sidene ved klareringen.

Hvis samler du Elvis, så må du betale like mye [for klarering], selv om han ikke lever lenger. Det er med andre ord noen som ikke står for musikken som tjener på det. En annen ting er folk som selger rettighetene sine. The Beatles solgte jo noen av rettighetene sine til Michael Jackson, og så sitter han og tjener på deres kreativitet. Hvis jeg da bruker det som de har gjort da, så er det ikke de som får pengene, det er da Michael Jackson. Og da blir det litt bakvendt.

27 50 Cent «I Get Money» fra albumet «Curtis» 2007 Shady/Aftermath/Interscope

28 Tekststrofen er hentet fra Audio Two sitt verk «Top Billin'» fra albumet «What More Can I Say?» 1988 First Priority Music/Atlantic.

29 Kjent amerikansk produsent innen flere genre. Har blant annet produsert for Missy Elliot, Justin Timberlake, og Jay-Z m.fl.

Informanten refererer til den mest kjente saken når det gjelder overdragelse eller salg av opphavsrettigheter til åndsverk, The Beatles sitt salg av deler av sin katalog til Michael Jackson³⁰. En mindre kjent, men desto viktigere sak med tanke på sampling var den kjente funkartisten George Clinton sin overdragelse av en rekke av sine hits fra 1970- og 1980-tallet til Bridgeport Music i 1983 (Demers 2006:122). Clinton gjorde dette for å betale tilbake et forskudd han tidligere hadde fått fra Bridgeport. Selskapet innrømte senere at de hadde forfalsket Clintons underskrift på dokumentene for overtagelse av verkenes copyright, men beholdt likevel rettighetene, etter at Clinton saksøkte Bridgeport i 1999 for å vinne tilbake kontrollen over verkene (ibid). Demers peker på at denne saken viser to motpoler når det gjelder sampling, mellom George Clinton sitt liberale syn på sampling³¹ og Bridgeport sine søksmål mot artister og plateselskap som har brukt musikk som Clinton har skrevet, men ikke eier rettighetene til (Demers 2006:123). Bridgeport har siden 1991 gått til over fem hundre søksmål mot artister og plateselskap de mener har misbrukt verk fra Clinton sin katalog som selskapet kontrollerer (ibid).

En av informantene er fascinert over Clinton sitt liberale syn på sampling, og mener det er et eksempel som burde følges av andre opphavsmenn.

Som George Clinton gjør det.. Han bare “ok, fyll ut det her formet, og så får vi litt av det, men vi skal ikke ta alle pengene deres”. Han var en av de første som virkelig staka opp kursen til sånn som det bør være.

6.6. Trommer som særtilfelle

6.6.1. Tre kategorier trommesamples

Som nevnt tidligere har trommer en særstilling i rapproduksjon. Alle informantene bruker rytmiske samples, og ingen av informantene klarer trommesamples.

Trommer er jo et særtilfelle, fordi jeg tror hver eneste beat jeg har gjort inneholder trommer som jeg har

30 Michael Jackson kjøpte the Beatles sin katalog i 1985 for 47.5 millioner dollar (CNN 05.05.2005).

31 Et eksempel på George Clinton sitt liberale syn på sampling er serien «Sample some of Disc, Sample some of DAT», en samling med deler av hans tidligere utgitte materiale, beregnet for sampling. Lisensieringsavtalen for bruk av materiale fra denne samlingen krever kun at royalty blir betalt først når verket som inneholder samples fra samlingen blir solgt. Demers peker på at dette er svært generøst i forhold til lignende avtaler (Demers 2006:122).

tatt fra et eller annet sted. Men det er ingen som bryr seg, fordi det er jo bare en lyd. Jeg stjeler jo ikke en loop, jeg tar jo bare en kick, en snare og en hi-hat fra en annen sang, og setter det sammen. Det er jo ingen som hører at det er samplet. Og det er i hvert fall ingen som bryr seg, så vidt jeg har fått med meg. I hvert fall ikke hvis jeg blander masse trommer og mixer det på nytt igjen. Så jeg samler jo for så vidt på hver eneste beat jeg har lagd, uten å klarere det.

Når informantene skal bygge opp trommesporet i sine verk, har de en rekke muligheter å velge mellom. Forenklet kan disse deles opp i tre – *trommeloops*, *one-shots*, og *klarerte trommer*.

Bruken av «trommeloops» var mest utbredt i tidsrommet 1988-1995, og besto i å ta et strekk trommer fra et annet verk, gjerne et strekk der kun trommeslageren spiller. Dette gir informantene størst spillerom når han skal legge på andre bestanddeler i den videre produksjonen, siden det ikke ligger noter eller akkorder sammen med trommene, noe som kan binde informantene opp til å komponere sitt verk ut fra trommeloopens noter og akkorder. Et av de mest samplede strekkene i musikkhistorien er en trommeloop fra funkartisten James Brown sitt verk «Funky Drummer»³².

«One-shots» betegner teknikken med å dele en trommeloop opp i mindre bestanddeler, eller å sample enkelt trommer fra ulike verk. Når en informant bruker one-shots, trekker han ut de enkelte trommeslag, bass, skarptromme, og hi-hats, fra loopen, og står dermed fritt til å bygge opp sin egen loop av de separerte tromme- og cymbalslagene. Dette er den mest brukte formen for trommer blant informantene, og i rapproduksjon generelt.

Jeg finner enkeltlydene, og setter de som oftest sammen sjøl. Da har du en større frihet til å programmere som du vil, og skifte den programmeringa underveis. Du kan programmere trommene på en helt annen måte igjen, midt i låta hvis man ønsker det. Hvis man bare bruker en loop, så er det veldig begrenset hva man kan gjøre med en sånn loop.

Under kategorien «klarerte trommer» kommer trommer som er klarert for bruk før informanten kjøper disse samplingene, enten fiksert form på en CD eller inkludert i et instrument informanten kjøper, eller ved å betale for og laste ned et samplebibliotek. Klarerte trommer har historisk sett vært lite brukt i rapproduksjon, men de siste 4-5 årene har lydbildet i rap til en viss grad beveget seg bort fra samplede trommer i retning av «elektroniske» trommer fra gamle trommemaskiner³³.

32 Trommelooopen fra James Brown «Funky Drummer» 1970 King/Polydor, originalt spilt av trommeslageren Clyde Stubblefield, har blitt samplet i utallige verk, både innen rap og i andre genre.

33 En rekke subsjangre av rap som siden 2003-2004 har dominert de amerikanske hit-listene baserer seg på trommer fra den legendariske trommemaskinen Roland TR-808. «808-trommer», som trommene fra denne maskinen ofte blir referert til som, har blitt brukt i rapproduksjon siden maskinen ble lansert i 1981, men da ofte som et grunnlag som produsentene la andre trommer oppå. Spesielt den lave basstrommen fra TR-808 er mye brukt i rapproduksjon.

[Om samplebiblioteker] Det er bare ferdig programmerte trommer, og ikke noen melodier sånn sett. Du har lydene hver for seg, og så har de lagt med en loop, hvor lydene er satt sammen i en programmert loop. Så de har jeg noen av, men jeg bruker de veldig sjeldent.

Selv om enkelte informanter ser verdien av samlinger med forhåndsklarerte trommesamples, er slike samlinger uaktuelle for andre informanter.

Du menar trumljud? Nej, aldrig. Det är jag också starkt emot. Samma med såna «Dusty Fingers»-samlingar. Jag vet om folk som har samplat från dem, men de finns ju öppet för allmänheten, det är ju skittråkigt. Alla kan få tag på det, så nej, jag gillar inte sånt alltså. Även om jag är ju lite dum där, för det finns ju både mycket bra och dåligt när det gäller såna library CDs med trumljud. Men jag känner att det är mycket roligare för mig att hitta dem själv. Om folk frågar «var hittade du den trumman?» «jo, den är från den här skivan», i stället för att «den är från den här CDn med 400 ljud som jag har lagt in här» [...] Jag tycker percussionsljud, så som cymbaler kan vara ok, men trummor vill jag helst sampla själv.

6.6.2.Mekaniske rettigheter og trommer

Hovedforskjellen mellom trommeloops og one-shots er hensynet til åndsverkloven og de mekaniske rettighetene. For å sample en trommeloop må denne klareres med både låtskriveren, som har opphavsretten til verket, og eieren av de mekaniske rettighetene. Men ved bruk av one-shots, trenger disse kun å klareres med eieren av de mekaniske rettighetene, siden ingen kan ha opphavsretten til kun en tone³⁴. Både trommeloops og one-shots reiser noen interessante problemstillinger i forhold til opphavsretten og klarering av de mekaniske rettighetene.

Når en informant ønsker å bruke en trommeloop, må han kontakte opphavsmannen til verket, for å klarere de økonomiske og ideelle rettigheter som opphavsmannen har ifølge åndsverkloven. Men trommeslageren som har spilt den aktuelle trommelooopen har i en rekke tilfeller ikke opphavsrett til det han har spilt, siden trommer sjelden regnes som komponering, men som arrangering av et verk. De kvaliteter ved trommelooopen som informanten ønsker å bruke er det sjelden opphavsmannen som er opprinnelsen til. Disse er det i de fleste tilfeller trommeslageren og lydteknikeren som har skapt – trommeslageren gjennom å spille den aktuelle loopen på en bestemt måte i forhold til timing og plassering av trommeslagene, og lydteknikeren gjennom mikrofonplassering og bearbeiding av lyden i etterkant av opptaket. Derfor kan det i utgangspunktet ses som et paradoks at informantene må søke klarering fra en opphavsmann som i mange tilfeller ikke har bidratt til den innspilte delen informanten ønsker å bruke.

34 Ingen kan f.eks. ha eierskap til å spille noten A på et piano, eller ett slag på en skarptromme.

Neptuns har blitt tatt på «Impeach the President» med Honeydrillers trommene. På slag, så man vet aldri. Derfor er det greit å være klar over at alt skal klareres. Men trommeslag, det klarer man ikke, det får da være grenser. Fordi det går ikke på trommeslageren, det har ingenting med hva han har spilt. Det har med hvordan trommene er eq'a og hvordan trommene er mixa, så det har mer med lydteknikeren å gjøre. Det er egentlig han du skulle ha spurt om lov hvis det er slag.

Informanten peker på at det er lydteknikeren som tilfører det enkelte trommesample den kvalitet som informanten ønsker å sample, og ikke nødvendigvis opphavsmannen som informanten må kontakte for klarering av samplet. For det er lydens karakter som er viktig når informantene leter etter trommesamples, og ikke komposisjonsstruktur. Schloss sammenligner gleden en rapproducent føler når han finner et bra trommesample med gleden en vinsmaker føler når han smaker på en kvalitetsvin (Schloss 2004:144).

I den Motif-synthen her, så ligger det hundrevis, kanskje tusenvis av trommelyder, men jeg har aldri brukt de. Jeg har kanskje brukt noen små hi-hat'er eller en tamburin innimellom, men jeg tror aldri jeg har brukt noen trommer fra den. Så jeg har det jo tilgjengelig. Og det blir litt det samme som hvis en kjøper en sample-CD og loader det rett inn i Logicsampleren. Det kan man jo gjøre automatisk, men jeg har aldri gjort det. Jeg gjør det ikke. Jeg henter alle trommene mine fra plater, i all all hovedsak. Men de tar jeg uansett hvor de kommer fra. Funk, rocketrommer, hip-hop-trommer eller poptrommer, det har ingenting å si. Hvis det ligger en clean basstromme der, så tar jeg den. «It's mine!».

Trommer har også en særstilling i form av at de er den eneste typen samples alle informantene mener er akseptabelt å sample fra andre rapproducenter.

6.7.Strategisk uavklarhet

Det som kjennetegner rettsbildet innen klarering av samples er det jeg har valgt å kalle en «strategisk uavklarhet». Dagens situasjon tjener både plateselskaper, opphavsmenn og rapproducenter. Siden det ikke finnes faste satser for hva plateselskapene og opphavsmennene bak samplingene som blir brukt kan kreve, fører denne uavklarheten til det informantene argumenterer for er uforholdsmessige høye gebyr og publishingandeler for klarering av samples. På den andre siden fører mangelen på klare lover og regler til at informantene kan utøve sin produsentpraksis uten å klarere samples, med mindre de satser på større markeder, eller oppnår suksess som tiltrekker oppmerksomhet fra media og plateselskaper. Jeg vil i det følgende diskutere sentrale trekk ved denne strategiske uavklarheten.

6.7.1. Dagens system tjener de etablerte

Vi har vel bare en sak. Biz Markie-saken som starta det hele. Men det finnes ingen retningslinjer på hvor mye prosenter de kan ta, eller hva erstatningssummene kan tilsvare. De kan i utgangspunktet kreve akkurat det de vil.

Informanten viser til søksmålet plateselskapet Warner Bros Records rettet mot Biz Markies publishingselskap Grand Upright Music i 1991 for å sample deler av Gilbert O'Sullivan's «Alone Again (Naturally)». Grand Upright Music tapte saken, og søksmålet fikk stor betydning for rapproducenters samplingspraksis (Schumacher 2004:446). Både i denne saken og i Boyd Jarvis v. A&M Records et al. konkluderte dommeren med at «there can be no more brazen stealing of music than digital sampling» (Schumacher 2004:447). Søksmålet mot Grand Upright Music fikk stor mediadekning, og «The resulting loss of visibility severely damaged Biz Markie's career as a rapper and sent a chill through the industry that is still felt» (George 2004:440). Demers skriver at «After 1991, sampling persisted among artists on the extremes: those who were either rich enough to afford licencing or obscure enough to be able to risk illegal sampling» (Demers 2006:97).

Torvund etterlyser et organisatorisk apparat som kan lette bruk av opphavsrettsbeskyttet materiale, både til privat bruk, og til offentlig fremføring. Han skriver om nedlasting av musikk at «Man trenger et organisatorisk apparat som gjør det enkelt for brukerne å finne det de måtte være interessert i, og å få klarert rettighetene til bruk av materialet. Det gjelder enten man ønsker rett til å se en film på sin TV-skjerm eller man vil bruke musikk som bakgrunn i en videoproduksjon» (Torvund 2002:143). Denne etterlysningen av et organisatorisk apparat som kan lette bruk av opphavsrettsbeskyttet materiale, både til privat bruk og til offentlig fremføring, gjelder også for klarering av samples. For øyeblikket er det plate- og publishingselskapene som eier store kataloger av innspilt materiale, som tjener på mangelen av et klart definert regelverk rundt sampling. Disse instansene tjener på at det ikke finnes noen faste satser å gå etter når det gjelder hva klarering av et enkelt sample skal koste, og kan i utgangspunktet saksøke alle som bruker uklarede samples. Jessen skriver i sin avhandling at «Grunnen til at det finnes så lite rettspraksis på området kan blant annet skyldes at platebransjen er redd for en endelig avklaring av problemet. Alle de store plateselskapene har mest sannsynlig band og artister i sin stall, som selv har benyttet seg av samplet materiale som ikke er klarert. En avklaring vil derfor kunne få store konsekvenser for de impliserte partene. Mye tyder derfor på at bransjen er redd for å presse for hardt på for å få rettslige avklaringer» (Jessen 1997:10).

Et annet problem er at de fleste tvister når det gjelder sampling og opphavsrett ender med et forlik mellom partene. Dermed får ikke offentligheten innsyn i avtalen mellom partene, og klareringssum, samt deling av publishingrettigheter, blir unndratt offentligheten. Denne mangelen på offentlig praksis når det gjelder klarering av samples og avtalevilkår gjør at plate- og publishingselskaper som eier opphavsretten til verk det samples fra, kan kreve det flere av informantene mener er urimelig høye gebyr og publishingandeler for å klarere et sample. Som nevnt tidligere i kapitlet bruker enkelte rapprodusenter egne klareringsbyråer for å klarere samplingene de bruker på en utgivelse. Men å benytte seg av et klareringsbyrå er ofte dyrt, noe som medfører at det kun er de største produsentene som kan benytte seg av disse byråene. For mindre produsenter med små, eller manglende budsjetter, blir dette gjerne en for kostbar løsning. De mindre produsentene har da valget mellom å prøve å klarere samplingene selv, la være å klarere samplingene, og dermed risikere søksmål hvis bruken blir avslørt, eller å la være å bruke samples i det hele tatt.

I tillegg til informantene etterlyser både de amerikanske domstolene og flere forskere klare retningslinjer for sampling (Demers 2006, Metzger 2003, Vaidhyanathan 2001). I en av ankesakene etter Bridgeport sine søksmål mot ulike artister og plateselskap som har samlet fra funkartisten George Clinton sin katalog, som Bridgeport kontrollerer, trekker dommen syv konklusjoner. I tillegg til hovedkonklusjonen, som konkluderer med at det er et tydelig skille mellom bruk av den underliggende komposisjonen, og bruk av den mekaniske lydfestingen, trekker dommen ytterligere to konklusjoner, «6. Advances in technology coupled with the advent of the popularity of hip hop or rap music have made instances of digital sampling extremely common and have spawned a plethora of copyright disputes and litigation. 7. The music industry, as well as the courts, are best served if something approximating a bright-line test can be established. Not necessarily a “one size fits all” test, but one that, at least, adds clarity to what constitutes actionable infringement with regard to the digital sampling of copyrighted sound recordings» (Findlaw 2008)³⁵.

Også de norske domstolene mangler klare retningslinjer og rettspraksis på dette området. Aakre diskuterer sitatregelen i åvl. §22, og skriver at den generelle formuleringen av loven, samt mangel på rettspraksis, fører til at rettsområdet preges av en del usikkerhet (Aakre 2002:31). Aakre skriver at «Det er generelt lite rettspraksis om opphavsrett, og dermed også lite rettspraksis om sitatrettens grenser. I tillegg til at rettsområdet dermed preges av en del usikkerhet, fører situasjonen til at

35 Ifølge denne dommen krenker all bruk av et verks lydfesting eieren av den aktuelle lydfestingen. Dommen skriver videre at eieren av lydfestingen har en eksklusiv rett til å sample sin egen lydfesting (Findlaw 2008).

domstolene blir lite fortrolige med å behandle opphavsrettslige problemstillinger» (ibid).

David Metzger skriver at «Copyright rests upon a distinction between copying and creation. Sampling collapses that distinction. The sampler is at once a copying instrument – a recording device – and a creative instrument – a machine used for transformations. Such a technological undermining demands a rethinking of the law» (Metzger 2003:170). Schumacher peker på at opphavsretten er basert på kapitalistiske sosiale forhold, og skriver at «Ultimately, copyright is *property law*» [originaltekstens utheving] (Schumacher 2004:443). Han argumenterer i likhet med Metzger for en revisjon av de opphavsrettslige prinsipper, og skriver videre at «Sampling [...] forces us to reconceptualize these bases of copyright doctrine for both technological and cultural reasons – the former because digital reproduction accentuates existing understandings of 'copying' and poses its own challenge to the ways in which we have to think about the process of production, the latter because rap highlights how different cultural forms and traditions are founded on different understandings of creativity and originality» (ibid.).

Både Metzger og Schumacher etterlyser et klarere skille mellom kopiering og komponering av musikk i lovverket om opphavsrett. Men så lenge alle parter tjener på dagens strategiske uavklarhet, er det tvilsomt om en slik revisjon av opphavsretten vil finne sted.

6.8.Forenkling av klareringsprosessen

Siden flere av informantene argumenterte for at klareringsprosessen slik den er i dag er så komplisert at enkelte av dem gjentatte ganger lar være å klarere samples, var det interessant å finne ut om informantene hadde noen forslag til hvordan klareringsprosessen kan gjøres lettere. Blant de seks informantene som kommer med forslag til hvordan klareringsprosessen kan forenkles, er det hovedsaklig etablering av faste satser for klarering og oppretting av et skjema for klarering som går igjen.

6.8.1.Etablering av faste satser for klarering

Forslaget om etablering av faste satser for klarering er todelt. Som kjent må både den underliggende komposisjonen og lydfestingene klareres. For informantene er det viktig at de sikres en andel

publishing i det nye verket. Som illustrert tidligere i kapitlet gjennom verket «I Get Money» av 50 Cent, kan informantene bli sittende igjen uten andeler publishing i verket de skaper hvis verket benytter seg av samples. Siden det ikke finnes noen faste regler for deling av publishing i det nye verket, kan den originale opphavsmannen som står bak verket det samples fra i teorien kreve hundre prosent publishing i det nye verket. Informanten under ønsker en regel som sikrer han en andel publishing i verket han skaper.

Hvis det skulle ha vært noe lovverk eller regel på det, så burde det vært sånn at det som er igjen etter at [den originale opphavsmannen] har tatt sitt, burde fordeles etter en eller annen mal. For eksempel 1/3 til produsent, og 2/3 til artist kunne ha vært naturlig. Eller 1/4 til produsent, og 3/4 til artist. [...] Det burde være en eller annen lov eller regel som sikrer produsenten en del av det nye verket uansett, fordi det er et nytt verk.

En annen informant etterlyser også et klar formel for deling av publishing mellom den originale opphavsmannen og produsenten som sampler verket. Han trekker paralleller til vanlig salg av musikk til forbrukere, og viser til at bransjen på dette feltet har blitt enige om faste satser for hva musikken skal koste, og mener det burde vært mulig også i forhold til sampling å bli enige om faste satser for denne typen bruk.

Hele den problemstillinga gjelder jo også å bare spille musikk til folk. Og de har jo klart å blitt enige i historiens løp for en pris for musikk. Hvis du handler du på iTunes, så betaler du det samme, enten om det er en barnesang, eller om det er Kraftwerk. Det burde være mulig å komme opp med en eller annen slags formel, som er like brukbar om man sitter i Norge og selger 4000 plater, eller om man er i USA og selger 4 millioner. Sånn som det er nå, så kan de [originale opphavsmennene] vel i praksis kreve hva som helst av produsenten sin cut. De kan vel gjerne ta opp til 100 prosent. Det vil si at en hvilken som helst av mine sanger kunne jeg ha hatt et krav på alt de sangene tjente på radiospilling, NCB avgift, Tono, og Gramo. Så det eneste jeg da hadde fått betalt var som del av popgruppa [navn på gruppe] som reiste rundt og fremførte sangene. Sprøtt.

Det er i hovedsak delingen av publishing i det nye verket som opptar informantene i forhold til hvordan klareringsprosessen kan forenkles. Men også etablering av faste satser for klarering av lydfesting opptar enkelte informanter. Lydfesting klareres gjennom at den som ønsker å bruke et sample, eller en representant for denne produsenten, forhandler med eieren av lydfesting, og blir enige om en sum som må betales for bruken av samplet. Det finnes som nevnt ingen faste satser for hvilken sum eieren av lydfesting kan kreve for bruken av samplet.

En av informantene mener at det ikke burde være nødvendig å klarere lydfesting, men at dette

kun skal være nødvendig hvis verket gis ut på nytt, eksempelvis på en samleplate.

Det der med mekaniske rettigheter, jeg vet ikke om det burde ha så mye å si. Det er jo greit hvis du faktisk har tenkt å gi det ut på nytt. [...] Altså, hvis du skal gi ut en re-issue av den skiva eller noe, da er det greit. Men når det er et sample, så bruker du det ikke på samme måte.

6.8.2. Skjema for klarering

Flere informanter etterlyser en formalisering av klareringsprosessen. To av informantene foreslår opprettelsen av et skjema for klarering av samples.

Hvis det hadde vært et skjema man kunne sende inn, slik at det hadde vært enkelt hadde jeg gjort det hver gang. "Her får du 20 prosent av [verket]", eller en eller annen fair [andel].

Et slikt skjema kan tenkes å være publisert på Internett, for eksempel i samarbeid med organisasjoner som Tono eller Gramart.

Selve søknadsprosessen blir jo enklere siden rettighetshaverne kanskje har lagt retningslinjer for hvordan låta kan brukes dersom det ønskes samplet. Men det vil vel alltid være litt problematikk rundt dette med at det kan ende opp med å samples på en spesiell måte, som da kanskje ikke er godkjent av de originale rettighetshaverne.

Informanten over er inne på noe av problemet med opprettelsen av et slikt skjema. Det vil ikke være noen automatikk i at samplet blir klarert for bruk selv om en oppretter et skjema for klarering. I tillegg vil tidsaspektet alltid være en avgjørende faktor. Som jeg har pekt på tidligere, tar klarering tid, og det er gjerne her hovedproblemet ligger. Når klarering tar veldig lang tid, står informantene ovenfor valget om å vente til de har mottatt klarering, eller bruke samplet uklarert. Og som flere av informantene peker på, ender det med at de bruker samplet uklarert.

7. Populærmusikkproduksjon med sampler

7.1. Rapprodusentrollen

Rollen som rapprodusent skiller seg både fra den tradisjonelle rollen som musikkprodusent, og fra rollen som musiker. Rollen oppsto som en forlengelse av DJ'ens rolle som en utvelger og formidler av musikk i de indre bydelene i New York på slutten av 1970-tallet. Som nevnt i innledningen var det gjerne ubemidlet ungdom som fikk utløp for sin kreative energi ved hjelp av to platespillere og en mikrofon. De første samplene som kom på markedet var dyre, noe som førte til at ungdommene i de indre bydelene ikke hadde råd til å kjøpe slikt utstyr (Théberge 1997:73). Men etter hvert som samplingsteknologien ble billigere, ble sampleren rapprodusentens viktigste verktøy. Théberge peker på at det var først når utviklerne av musikkteknologi innså potensialet som lå i rimelige digitale instrumenter at denne teknologien ble tilgjengelig for den gjennomsnittlige forbruker. «The expansion of the lower part of the 'price pyramid' took place during the early 1980s, in part because of marketing decisions made by synthesizer manufacturers themselves but also because of falling prices in microprocessor technology, improved manufacturing, and the very entry into the field of powerful new competitors, such as Casio Musical Instruments, who introduced new digital keyboards in both the consumer and the musicians' markets» (ibid.)

Jeg vil argumentere for at utviklingen av rimelig samplingsteknologi var den viktigste faktoren som la grunnlaget for etableringen av rapprodusentrollen. Frith argumenterer for at «technology has also made possible new forms of cultural democracy and new opportunities of individual and collective expression» (Frith 1986:278).

En annen følge av utviklingen av rimelig samplingsteknologi var en individualisering av musikkproduksjon. Théberge skriver at «Since the late '70s, however, with the increased availability of inexpensive drum machines, synthesizers, and sequencers, young musicians have been able to work without certain band members or, in the case of songwriters, to produce fully arranged demo tapes without the aid of outside collaborators. [...] Interestingly, among the most significant new forms of popular music to emerge since the late '70s are hip-hop and rap music – musical forms based around DJ performers, phonograph turntables, studio sampling, and dance-club venues» (Théberge 1997:112). Som jeg vil peke på i den videre diskusjonen, foretrekker majoriteten

av mine informanter også å komponere sin musikk alene.

Rollen som rapprodusent skiller seg også fra rollen som musiker, ved at det er to ulike måter å lære å uttrykke seg på. En musiker kan enten være selvlært, eller kan ha tatt en form for formell utdanning innen instrumentet han spiller. Men felles for de to formene for læring er at de gjerne resulterer i kunnskap om musikkteori. Her skiller rollen som rapprodusent seg fra rollen som musiker, ved at det viktigste for en rapprodusent er ikke kunnskap om musikkteori, men kunnskap om *musikkteknologi*. Slik sett blir amatøren en produsent som skaper et produkt, først og fremst gjennom bruk av teknologi. Produsenten trenger ikke å ha kunnskap om noter og akkorder, for disse sampler han fra eksterne kilder. Men det som er viktigere for produsenten er kunnskap om hvilke muligheter som ligger i utstyret han bruker, slik at han kan bearbeide samplet, og dermed skape sitt eget uttrykk ut fra det eksisterende verket. Jeg vil derfor argumentere for at det her er snakk om en ny musikerrolle, i grenselandet mellom den tradisjonelle produsenten og den tradisjonelle musikeren. Théberge skriver at «What is at stake here is not simply a change in technology – the substitution of one set of materials for another – but rather a form of *practice*, where 'practice' is taken to mean a form of knowledge in action. [...] In this sense, learning to play a traditional musical instrument, especially in genres of popular music where notation plays little or no role in the composition of music, cannot be reduced to a simple acquisition of musical 'skills'. It is also a process in which one learns both to make and *listen* to music, and thereby conceptualize music in specific ways: 'A lot of people, when they program machines, they don't *think* like a drummer would play' [...] [originaltekstens utheving] (Théberge 1997:4).

En annen faktor som skiller rapprodusentrollen fra den tradisjonelle musikerrollen er forholdet til opphavsrett. En musiker som komponerer musikk ut fra noter og akkorder, former et verk han tilslutt eier opphavsretten til. I de fleste tilfeller har musikeren da komponert et nytt og selvstendig verk, noe som gjør at han har eneretten til verket. Musikeren trenger da ikke å søke tillatelse til å bruke sitt eget verk, han kan publisere verket som han vil. Men for rapprodusenten, som gjerne har brukt en rekke elementer fra andre opphavsmenn sin musikk, blir rettighetsbildet mer komplisert. Siden rapprodusenten ikke eier rettighetene til å bearbeide verkene han sampler, må han søke om tillatelse til denne bruken. Slik sett blir rapprodusenten også en rettighetsforhandler, som må søke om tillatelse til å bruke både komposisjonen og lydfestingen. Han må orientere seg i et juridisk landskap som flere forskere betegner som meget komplisert, og som studien har vist, er flere av informantene usikre på hvilke lover og regler som gjelder.

7.1.1. Produksjonsprosessen

Det som kjennetegner dagens rapprodusenter er at de er «musikalske multikunstnere». De tar seg av hele den kreative prosessen fra ide til ferdig produkt. Den sentrale faktoren som har gjort dette mulig er utviklingen av ny musikkteknologi. Théberge skriver at «multitrack tape recording» totalt forandret musikkproduksjon på 1960-tallet (Théberge 1997:215). Flersporsinnspilling åpnet muligheten for å spille inn ulike instrumenter individuelt, og ble normen innen studioinnspilling (ibid.). Denne teknikken skilte seg fra den kollektive innspillingsteknikken som var dominerende på den tiden, der alle musikerne var tilstede i studio på samme tid og spilte inn verket som en kollektiv prosess i ett «take». Théberge peker videre på at flersporsinnspilling la grunnlaget for utviklingen av MIDI (Musical Instrument Digital Interface), og med det utviklingen av «hjemmestudioet» (Théberge 1997). Samplere, MIDI-sequencere og hjemmestudioet er sentrale forutsetninger for utvikling av den nye musikerrollen. Frith skriver at «In general, what we hear as music, whether as musicians or as listeners, whether in enjoying it or pushing against its limits, is produced by social forces that have little to do with either individual genius or eternal harmonies. Technology is the most obvious social factor» (Frith 1988:121).

Musikkteknologien har lagt grunnlaget for det Théberge kaller «the 'hyphenated musician': the singer-songwriter-producer-engineer-musician-sound designer» (Théberge 1997:221). Théberge skriver at det mest interessante ved denne «individualiseringen» av musikerrollen er at «the acquisition of new knowledge and skills, the acceptance of new definitions of what it means to be a 'musician', and the mobilization of the domestic space as a production environment all take place simultaneously» (ibid.).

Når Christoffer Nielsen skulle begynne å lage tegnefilm, sa han at det verste med å lage tegnefilm var å måtte samarbeide med andre mennesker. Jeg har det litt sånn. Jeg synes det er veldig gøy å sitte i studio og ha 20 instrumenter rundt deg, og bare peke på de og si hva de skal spille. Men det er jo et helvete. Du må jo invitere de, du må ha plass til de, du må ha utstyr til de og så videre. Har du et sample, så har du en platespiller hvor du spiller samplet, og da er alle instrumentene på plass med en gang. Så det er jo klart at det er mye lettere det.

Théberge argumenterer videre for at den nye musikkteknologien har skapt en ny musikerrolle, som krever andre former for kunnskap enn den klassiske musikerrollen vi ofte ser innenfor rockorienterte sjangre. «As musicians became more comfortable with the studio apparatus, they acquired new forms of knowledge and new concepts of musical 'sound' that were quite unique

unlike traditional forms of knowledge and practice associated with musical theory, performance, and composition» (Théberge 1997:220). Å bearbeide et sample krever andre kunnskaper enn det å sette seg ned med en gitar og skrive en låt note for note.

For meg er det lettest å jobbe med samples. Men det er jo fordi jeg alltid har gjort det, og at det var det jeg begynte med. Jeg kom inn i hip-hop fra den vinkelen, annet enn å kunne spille noe [instrument]. Nå kan en jo begynne å lage hip-hop beats fordi en er flink til å spille piano, men det har jeg jo aldri kunnet. Så for meg, jeg hadde lyst til å kjøpe en sampler, og jeg hadde lyst til å kjøpe en klassisk sampler. Og når jeg tilfeldigvis hadde penger mellom to studieår, så brukte jeg alt på den. Og så hadde jeg lyst til å begynne å lage sånn her hip-hop.

Informanten over peker på at han ikke først og fremst hadde lyst å lære seg å spille et instrument, men han hadde lyst til å kjøpe en spesiell type musikkutstyr og lage en spesiell type musikk. Sampleren dannet grunnlaget for informantens ønske om å begynne å lage musikk. For informanten var det viktigere å lære seg å beherske musikkteknikken enn å lære seg å spille et instrument.

Negus skriver at «Musical composition and performance is not something which exists in some pure state (which has subsequently been corrupted) outside of its immediate realisation in and through particular technologies and techniques. Music machines have continually provided new opportunities for sound creation, changed the existing relationships between instruments, and changed the nature of musical skills» (Negus 1992:32). Produksjon av rapmusikk med samples krever en annen type kunnskap enn det komponering av musikk på den tradisjonelle måten krever.

I love the creativity that can come from samples, you get a whole new dimension. I can't compare it with live instruments. Being able to sample takes it to a whole new dimension.

Flere informanter er positive til mulighetene som ligger i bruken av samplingsteknologi sammenlignet med bruk av konvensjonelle instrumenter.

Jeg har mye mer kontroll over situasjonen. Og ikke bare det at du har kontrollen, men du har på en måte ikke på nærheten så mange muligheter. Og når mulighetene forsvinner, så ender du opp med å ha kontrollen. Jo flere muligheter det er, jo lettere er det å miste kontrollen.

Informanten svarer videre at denne kontrollen er noe som han ser som positivt.

Ja, absolutt. Jeg vet ikke hvordan andre jobber, og jeg er veldig lite opptatt av hvordan andre jobber. Men når jeg begynte å lage beats så jobba jeg på en Amiga, og den hadde 4 spor. Når jeg da gikk over til å jobbe på PC som hadde uendelig mange spor, så var det mer en hindring enn det var en fordel, for du

ender opp med å lage 1000 spor som du ikke behøver. Når mulighetene begrenser seg, så gjør man det beste ut av det man har. Og så gjør man det som er viktig i stedet for å plukke på ting som er helt uviktig.

Samplingsteknologien gir informantene rammer å jobbe ut fra – teknologien er med på å definere hans musikk. Negus argumenterer også for at musikkens karakter blir formet gjennom utstyret musikken blir komponert på. Han skriver at «The character, conventions and reception of a particular music have been shaped by the machines of sound creation» (Negus 1992:28).

To av informantene argumenterer for at samplingsteknologien reduserer deres kreative spillerom. Det som skiller disse to informantene fra resten av utvalget, er at de kunne en del musikkteori fra før når de begynte med rapproduksjon.

Nå kan jo jeg spille keyboard og diverse instrumenter. Og jeg liker å skape noe sjøl helt fra bønn av når jeg lager beats, uten å være avhengig av et sample. Et sample begrenser deg veldig mye.

Informanten argumenterer for at hans kreativitet blir begrenset av melodiene som spilles i et sample, og at han ikke får utnyttet sitt musikalske potensiale gjennom kun å bearbeide andre sine ideer. Han ønsker å skape sine verk fra grunnen av selv, og knytter dette opp mot tiden da han som liten ble introdusert til komponering av musikk via farens stueorgel.

Fatter'n hadde orgel hjemme, så jeg satt og spilte på det hele tida. Og så hadde det noen fine ferdigprogrammerte trommer. [...] Det kom så naturlig for meg å spille det jeg ville høre sjøl. Jeg hørte for meg ett eller annet, og så satt jeg og spilte det selv. Det var det som var naturlig for meg helt siden jeg startet med musikk i det hele tatt. Så helt fra dag en så har det å kunne spille det sjøl vært min passion i det.

En annen informant antar at grunnen til at han bruker lite samples i sine produksjoner er at han ikke har lært seg samplingsteknikken.

Jeg sampler jo veldig lite, og det er fordi jeg ikke er så flink til det tror jeg. Det har aldri vært noe jeg har hatt lyst til å gjøre egentlig. [...] Kanskje fordi jeg aldri har lært meg helt å choppe, jeg har aldri vært noe inni det. Jeg liker bedre å gjøre ting fra scratch. Men det hender jo at jeg bruker ting, for eksempel damevokaler som er hentet fra steder hvor det kanskje er noen nynnefraser.

Informanten liker å komponere sin musikk «fra scratch» ved hjelp av synther og instrumenter heller enn å bruke samples. Men variasjonen mellom hvordan informantene produserer sin musikk er stor. En tredje informant argumenterer heller for at det er instrumenter som begrenser hans kreativitet.

To use the digital to make music in combination with samples and live instruments fits me perfect.

Because with the live instrument you are a little bit limited to what you have heard before. The city where I came to first, everybody loved rock, it was just hardrock music. So most of the time when I sit with a guitar, that's the first thing that comes to my mind. You're influenced with that way of using a guitar. But with a sampler, it's no one before. I was very early onto it, I think.

Informanten har erfaring både fra rollen som tradisjonell musiker og som rapprodusent. Han argumenterer for at han i rollen som rapprodusent og gjennom samplingsteknikken har større muligheter til å skape sin musikk slik han vil.

Enkelte informanter foretrekker kombinasjonen av samples og instrumenter foran produksjoner kun basert på samples. En informant argumenterer for at kombinasjonen gir en «større» lyd.

Jeg syns kombinasjonen av live og [samples] funker bra, du får jo en ganske stor lyd av det. Eller lyden blir jo større enn hvis du bare bruker samples.

Dette synet deles av en annen informant, som mener at hans beats blir «fyldigere» og mer «klare» når han kombinerer samples og instrumenter.

Beatsen blir fylligare och klarare, så som jag ville ha haft dem. Tidigare, när jag inte var så bra på att spela keyboards, kunde jag inte få det fram så som jag ville. Så då blev inte beatsen lika klara, jag blev inte helt nöjd. Men nu känner jag mer att jag kan utveckla min egen musikaliska kunskap och spela lite själv, även om jag inte kan noter. Man spelar en basgång, eller lägger på ett litet ljud.

Ved å spille melodilinjer sammen med samplingene informanten bearbeider, tilegner han seg kunnskap som vanligvis forbindes med den tradisjonelle musikerrollen. Ved å bruke samples lærer informanten seg å spille keyboards, noe han ser på som positivt.

Nu känner jag mer så att när jag gör en beat och lägger på en liten synthstrof, så kan jag känna det så att "nu är jag färdig, nu är jag nöjd". Förut var jag inte helt nöjd med beaten, för jag tyckte att det saknades något.

Vi ser altså at rapprodusentrollen utvikler seg over tid ettersom informantene tilegner seg kunnskap om nye sider ved komponering og produsering av musikk. Siden denne rollen er bygget opp rundt individuell produksjon, stiller rollen ikke samme krav til kunnskap som for eksempel det å spille i et band ville ha gjort. Slik sett blir ikke-musikeren en produsent som komponerer sin musikk gjennom kunnskap om teknikk, ikke gjennom kunnskap om musikkteori.

7.2.Hva kjennetegner informantenes bruk av sampling?

Flere fellestrekk går igjen i informantenes samplingspraksis. Jeg vil i det følgende gjøre rede for de tre viktigste faktorene som betegner informantenes samplingspraksis – musikerrollen i forhold til samarbeid med andre musikere, lydlig kvalitet som påvirker valg av samples og etablerte praksiser i produsentmiljøet. Men først kan det være nyttig å definere to begrep som kan være med på å definere informantenes praksis.

7.2.1. Bearbeidet bruk

Når en produsent bruker samples fra et opphavsrettsbeskyttet verk for å skape et nytt verk, kaller Demers dette for «transformative appropriation» (Demers 2006:4). Jeg har som nevnt tidligere valgt å oversette dette med «bearbeidet bruk». Min oversetting innebærer i utgangspunktet ikke at bruken er uautorisert, slik som Demers sin term «appropriation» gjør. Men jeg mener det er interessant å se på både de tilfeller der bruken er lovlig, altså når samplet er klarert for bruk med eieren av åndsverket, og når den strider med loven om opphavsrett. For informanten som benytter samplet må, både når samplingene er klarerte og når det er uklarete, bearbeide samplet for å skape sitt eget verk. Gjennom denne bearbeidingen gjør produsenten samplet til sitt eget gjennom teknikken og prosessene han bruker.

Et annet begrep som har likhetstrekk med ”transformative appropriation” er «signifyin(g)». Danielsen skriver at «When sonic materials, such as noise, music or verbal utterances, are re-used in new contexts, they take on new meanings» (Danielsen 2005:189). Hun bruker Henry Louis Gates, Jr. sitt begrep signifyin(g) som et utgangspunkt for å analysere Public Enemy sin bruk av «dokumentariske» samples i produksjonen av deres klassiske album ”Fear of a Black Planet” (ibid.). Gates Jr. skriver at «Repetition and revision are fundamental to black artistic forms, from painting and sculpture to music and language use» (Gates Jr. 1988:xxiv). Gates beskriver hvordan verbal mening blir skapt gjennom det han kaller tropologisk revisjon i utvekslingen mellom et figurativt og bokstavlig nivå (Danielsen 2002:135). Danielsen skriver at «*To signify on something* innebærer at noe repeteres og revideres i én og samme manøver, og det er en måte å få sagt noe uten å si det direkte» [originaltekstens utheving] (ibid.).

Signifyin(g) fungerer som teori for å beskrive dokumentariske samples, slik som i Public Enemy sin musikk, som bruker denne typen samples for å skape en ambiens som gir lytteren følelsen av å være i et handlingsrom – et fengsel eller på gata i en av de indre bydelene i New York. Men som Schloss

peker på, er det vanskelig å overføre denne teorien til bruk av musikalske samples, der det ikke er samplets opprinnelse som er viktig, men den bearbeidede bruken av samplet – det er ikke hvor samplet kommer fra, men hvordan samplet er bearbeidet for å skape et nytt verk som er viktig for informantene.

I de fleste tilfeller er det ikke samplet i seg selv som er informantens uttrykk, men heller prosessen og teknikkene informanten har brukt for å produsere det endelige verket. Det viktige for informantene er i de fleste tilfeller ikke å vise publikum hvilke samples han har brukt, men å vise publikum at han behersker teknikken og skaper sitt eget uttrykk gjennom å bearbeide samplet på en unik måte. Schloss skriver at «For hip-hop producers – who *are* highly attuned to the origins of particular samples – the significance tends to lie more in the ingenuity of the way the elements are fused together than in calling attention to the diversity of their origins» (Schloss 2004:66). Når informantene bearbeider et sample, er distansen mellom originalsamlet og det nye verket viktig.

7.2.2. Bearbeidet distanse

Forskjellen mellom det originale verket som informanten samler fra, og det nye verket han skaper er av avgjørende betydning. Ved hjelp av ulike produksjonsprosesser skaper informantene distanse mellom et originalverk og sitt nye verk. Denne avstanden har jeg valgt å kalle «bearbeidet distanse».

Et sentralt trekk ved bearbeidet distanse er at det er *produksjonsprosessen* som er viktig, ikke nødvendigvis at bearbeidingen skjuler hvor samplet er tatt fra. Den bearbeidede distansen er spesielt viktig ved bruk av samples som har vært brukt av andre produsenter tidligere. Hvis et sample har vært brukt tidligere, oppfatter informantene at det stilles større krav til kreativiteten i den bearbeidede bruken av samplet. Den bearbeidede distansen mellom det opprinnelige og det nye verket, som informanten produserer ved hjelp av samples fra dette verket, må være større enn hvis det opprinnelige verket var ukjent og ikke samplet før.

Det er jo folk som har samplet folk som har blitt samplet før. Men da må du i hvert fall gjøre noe annerledes.

Schloss diskuterer sampling i forhold til termen «flipping», der flipping «refers to creatively and substantially altering material in any way» (Schloss 2004:106). Han skriver videre at «Flipping a

beat isn't about meaning per se, it is about the practitioner's skills in recasting meaning. [...] [T]he value of flipping melodies suggests an underlying aesthetic in which value derives less from the sampled material or the structure that is imposed on it by the producer than on the process that links the two» (Schloss 2004:163). I så måte er det ikke valget av samples som er viktig, men den bearbeidede distansen og produksjonsprosessene informantene benytter seg av. Det er akseptert å bruke et kjent sample hvis informanten gjør «noe annerledes» med samplet, altså bearbeider samplet på en måte som er unik i forhold til den tidligere bruken av det samme samplet.

Og så finner jeg et sample som enten er melodisk eller rytmisk på en måte som trigger meg, og så kutter jeg det opp i små bestanddeler, og så setter jeg det sammen igjen, sånn at det passer bedre rytmisk eller melodisk. Ikke mest for å skjule hvor det kommer fra, men det er jo så klart en hyggelig bi-effekt.

Også hos denne informanten ser vi at produksjonsprosessen er avgjørende for informanten, ikke hvorvidt publikum vil kjenne igjen hvor samplet kommer ifra. Men han innrømmer at hvis hans bearbeiding av samplet skjuler hvor han har samplet det fra, er dette «en hyggelig bi-effekt». Dette utsagnet viser at informanten ikke ønsker å rette oppmerksomheten mot hvor han har hentet samplet fra, men mot kvaliteten av hans bearbeiding av samplet.

For informanten under henger også kvaliteten på hans verk sammen med den bearbeidede distansen. Han argumenterer for at hvis han tar store deler av et verk uten å bearbeide disse delene, går denne mangelen på bearbeidet distanse ut over kvaliteten på hans verk.

Det føles litt mer som stjeling, når du tar så mye. I forhold til når du bruker det til å lage noe helt nytt.

Hvis informanten tar større deler av det originale verket, føler han det som stjeling. Denne informanten brukte ordet stjele om ett av sine eget verk, der han brukte store deler av et annet verk, uten å bearbeide dette. For informanten er det mer akseptabelt å bruke et sample hvis han bearbeider det og skaper noe nytt, enn hvis han bruker det i tilnærmet lik sin opprinnelige form. Her vil kunnskap om ulike teknikker for behandle et sample være avgjørende for hvordan det nye verket vil bli mottatt blant andre rapprodusenter.

Distansen mellom originalverket og det nye verket blir et mål for informantenes kreative evner, både internt overfor seg selv, og utad, som et skala for å måle sine evner opp mot andre konkurrerende produsenter. Alle informantene konkurrerer i stor grad i det samme markedet, og andre produsenter vil både kunne påvirke og inspirere informantenes musikk. Nytenkning er spesielt viktig hvis en informant ønsker å bruke et sample som en tidligere produsent har brukt om

igjen.

Det måtte jo ha vært å prøvd å lage noe som er kulere. Og det er jo klart, at det ligger en litt sånn skrytegreie involvert. Man har jo lyst til å vise at man kan. Men å gjøre det for sin egen del, en sånn ti minutters gitarsolo, det blir for teit. Så det er jo om å gjøre å gjøre det på en måte som er tøffere og kulere enn den forrige har gjort.

Et resultat av den bearbejdede distansen er ofte at originalverket de samler fra er vanskelig å kjenne igjen i det nye verket. Men to av informantene peker på at målet med deres bearbejdede bruk ikke er å oppnå en størst mulig distanse til originalsamlet. De mener at hvis de først bruker samples, er det ingen grunn til å prøve å skjule samlet.

Hvis jeg først bruker et sample, så bruker jeg det ofte veldig tydelig. Hvis jeg prøver å kamuflere det, så prøver jeg å kamuflere det så mye at du ikke vet det i det hele tatt. Eller choppe og ødelegge det. Men hvis jeg først bruker et sample ordentlig, så kjenner du det igjen. Og da kan jeg ikke gjemme meg bak noe.

Informantene mener at hvis de først har brukt et sample, er det så stor sannsynlighet for at noen vil kjenne det igjen, at de heller velger en mindre grad av bearbejdet bruk. Informantene bruker da gjerne en større del av samlet, og legger mindre vekt på å kamuflere hvor de har tatt samlet fra.

Enten så samler du, [...] og lager det best mulig det du syns er best sjøl, og samler akkurat det du vil fra hvilken som helst låt som blir kult. Du kan choppe det, eller du kan loope et 20 sekunder sample hvis du syns det blir kult. Hvis det er et sample som ingen har hørt før, så hvorfor ikke? [...] Men når du først samler, så samler du. Da er det ikke noe vits å kutte ned samlet med fem sekunder, eller ta vekk en del som du føler blir for vanskelig. For du har jo tatt det, og du må klarere det, og de tar en prosentdel av låten din uansett.

Men selv om informanten bruker samlet i en lite tilslørt form, er det ikke for å rette oppmerksomheten mot hvor han har tatt samlet fra. Det som er viktig er at hans verk blir «kult», og det er prosessene han bruker for å bearbejde samlet som gjør dette. Han kan enten dele det opp i mindre biter og sette det sammen til et nytt verk, eller loope et lengre strekk. Men i begge produksjonsprosessene er det *prosessen* som står i sentrum, ikke opprinnelsen til samlet. Informanten forklarer at når han bruker et kjent sample, er ønsket om økonomisk vinning underordnet ønsket om å vise fram sine ferdigheter som produsent.

Utgangspunktet for meg er at hvis jeg samler, så sitter jeg igjen med 0%. Da er forskuddet jeg får for beaten den betalinga jeg får. Da prøver jeg selvfølgelig å gjøre den mest mulig kommersiell og at den høres ut som en singel, eller noe som kan være en veldig sterk låt på et album som kan komme fram litt.

Fordi navnet ditt er jo det viktigste. Det at du er kreditert på en låt som er kul, det er jo hele grunnen til å sample. Hvis du ikke sitter igjen med publishing for det, er det jo desto viktigere at så mange folk som mulig får vite at du har produsert den låten. At navnet ditt kommer fram så mye som mulig.

Informanten forklarer videre at når han tar en del fra et annet verk som inneholder vokal, regner han i enda større grad sin egen del av publishingen som tapt. Spesielt hvis dette vokalsamplet utgjør refrenget i hans nye verk. Som nevnt tidligere, blir publishingrettighetene til et verk delt mellom låtskriverne som har bidratt til å skrive verket. I utgangspunktet deles publishingrettighetene likt mellom låtskriver og tekstforfatter. I et tilfelle der det kun er en låtskriver som skriver verkets melodi, og en tekstforfatter som er ansvarlig for verkets tekst, vil låtskriveren eie femti prosent av verket, og tekstforfatteren femti prosent. Hvis flere låtskrivere eller tekstforfattere har bidratt i skriveprosessen, vil publishingen bli delt mellom disse.

For da har du jo egentlig tapt publishingen, da eier du ikke noe av låta. Da tjener du ikke inn noen penger heller, så selvfølgelig, du tenker jo på det hele tiden. [...] Hvis [plateselskapene] har en hit, så klarer de det. Hvis de bare har en albumlåt, så kan det hende de ikke tar den med, fordi opphavsmennene krever for mye.

Plateselskapet veier sine kostnader med klarering opp mot de potensielle inntektene av dette verket, og hvis de ikke tror at de vil tjene inn igjen sine utlegg, vil låten stå i fare for å ikke bli brukt på det aktuelle albumet.

Bearbeidet bruk av partier som inneholder vokal kan endre kravene til bearbeidet distanse. Når en rapproducent bruker et sample som inneholder vokal, kalles dette ofte et «vokalsample». Dette gjelder også selv om det er musikk under vokalen. Spesielt ved sampling av vokal vil den originale opphavsmannen og plateselskapet kreve store deler av det nye verkets publishing. Vokalen på et verk er gjerne verkets sterkeste og mest gjenkjennelige signatur. Hvis en informant samler for eksempel et mindre kjent verk av Randy Crawford, er det gjerne først når han bruker deler av Crawfords vokal, at originalverket blir mulig å kjenne igjen. For den allmenne lytter har menneskets stemme en «klanglig kvalitet» som er lettere å kjenne igjen enn nyanser innen ulike grupper instrumenter (Danielsen 2002:143). En gjennomsnittlig lytter vil i de fleste tilfeller lettere kunne skille mellom Randy Crawford og for eksempel Madonna sin stemme, enn deres gitarlyd. Danielsen skriver at «Ofte er det særpreget til en bestemt utøver som er det avgjørende. En ellers konturløs popproduksjon kan for eksempel stå seg kraftig på tolkningen og stemmekvaliteten til en bestemt vokalist» (ibid.). En informant som bruker et vokalsample, bruker mer av originalverkets lydlige signatur. Den bearbejdede distansen mellom det originale verket som han samler fra, og

hans nye verk blir dermed i enkelte tilfeller mindre som et resultat av økonomiske hensyn. Informanten ønsker å få betalt for verket han har produsert for den aktuelle artisten, og det er gjennom andeler av det nye verkets publishingrettigheter at informanten tjener mest penger. Dermed kan hensynet til å skape en bearbeidet distanse mellom originalverket og det nye verket vike for økonomiske interesser.

I slike tilfeller der informantene bruker store deler av originalverket, kan det diskuteres om informantene bruker samplet for å vise tilbake til en tidligere hit, eller en kjent artist. Men generelt later det til at hensynet til en stor grad av bearbeidet distanse er viktigere enn for eksempel økonomiske hensyn. Dette kan komme av at verk som har brukt store deler av tidligere kjente verk, slik som MC Hammers bruk av Rick James, og Vanilla Ice' bruk av Queen generelt har blitt møtt av en skepsis i miljøet, blitt kategorisert som «sellout», og ikke ansett som et autentisk uttrykk³⁶. Begrepet autentisitet kommer jeg tilbake til i diskusjonen rundt «etablerte praksiser» mot slutten av dette kapitlet.

7.3.Samarbeid med andre musikere

Flere av informantene peker på at de ikke kan spille noen instrumenter, utover å bearbeide samples i en sampler. Løsningen da er å hente inn musikere for å legge på de instrumentene de ønsker, eller å samarbeide med musikere gjennom sending av filer via Internett.

Jeg kan ikke spille noen instrumenter, og jeg kan ikke noter. Kan ikke fortelle noen at det her går i en sånn og sånn toneart, det kan jeg ikke. Så de folka jeg har hentet inn til å spille er jo åpenbart folk som kan å spille sine respektive instrumenter. Og så sitter jeg og nynner, og får i gang noe. Eller sånn som den siste, så sier jeg til han etter vi har prøvd mye, «Kanskje du skal prøve noe sånn som riffene til Queens of the Stoneage?» «Ja, okay, javisst.» Og så sitter jeg egentlig bare og coacher eller motiverer da, og oppdner til å få det beste ut av det her. Og da har jeg jo gjerne spilt igjennom en hel sang to tre ganger som jeg har å gå ut ifra. Og så setter jeg det ut da som samples.

Informanten forteller at under innspilling av instrumenter ved hjelp av andre musikere, er rollen hans mer i linje med den tradisjonelle produsentens oppgaver. Informanten kontrollerer og guider

36 Men også her ser vi at rapmiljøet er et dynamisk miljø uten vedtatte sannheter. Kanye West, som har vært en av sjangerens mest suksessfulle produsenter på 2000-tallet ble kjent for å ta lange strekk fra kjente soul- og funkverk. Men selv om West tok lange strekk fra disse verkene som var lett gjenkjennelige, var det i flere partier av hans låter en stor bearbeidet distanse mellom originalsamlet og Wests nye verk. Disse partiene viste publikum at West behersket produksjonsprosessene, noe jeg vil argumentere for at var en viktig faktor som bidro til hans suksess.

innspillingen, men han er ikke den som spiller inn instrumentene. Dette fører til at informanten kun får et indirekte forhold til materialet som blir spilt inn. Gjennom å være tilstede og guide innspillingsprosessen kan informanten påvirke resultatet i stor grad. Men siden han ikke er den personen som spiller inn materialet, får han en viss distanse til dette materialet. Men gjennom å behandle det innspilte materialet i etterkant som et sample, gjør informanten det til sitt eget gjennom den bearbeidede bruken. Den bearbeidede distansen mellom musikerens originalt innspilte versjoner, og informantens endelige verk blir gjennom denne bruken mindre enn ved bruk av ordinære samples. Informanten kontrollerer flere parametre i hans endelige versjon, slik som valg av instrument og klang, men siden han ikke spiller instrumentet, kan han ved å bearbeide innspillingen styrke sin kreative posisjon i verket. En annen informant samarbeider også med musikere.

Å jobbe med musikere blir jo noe helt annet. Hvis du har en annen musiker der, så dukker det opp mye mer enn det jeg kunne ha lagd selv. Men som produsent sitter jeg allikevel mye alene.

Informanten skiller mellom når han jobber med *musikere*, og når han sitter alene og *produserer*. Selv om bredden i de musikalske ideene er større når han jobber med andre musikere, velger han heller å sitte alene og produsere musikk. Jeg vil argumentere for at dette er nært knyttet til musikkteknikken han bruker, og den individualiserte musikerrollen. Når informanten sitter alene har han en større grad av kontroll over produksjonsfasen enn når han samarbeider med andre musikere.

En tredje informant mener at samarbeid med andre musikere er en tidkrevende prosess, som går ut over hans kreativitet.

Hvis du skal leie inn musikere, så går det uke på uke, ikke sant? Lydene skal mikses sammen, og så skal de komprimeres, det tar så lang tid! Og da er noe av den spontane gleden ved å lage hip-hop borte, føler jeg.

Denne informanten knytter også sin kreativitet opp mot de tekniske mulighetene som har skapt «the hyphenated musician». Når informanten sitter alene og skaper musikk, har han kontroll over alle aspekter ved produksjonsprosessen. Denne kontrollen over prosessen er viktig for informanten – det er når han har kontroll at han føler den «spontane gleden ved å lage hip-hop».

7.4. Interpolations

En annen form for bearbeiding av et verk som er utbredt blant informantene er «interpolations». Interpolations skiller seg fra bearbeidet bruk ved at informantene ikke sampler verket, men spiller om igjen de delene de ønsker å bruke. I hiphop-terminologi betyr interpolation et verk som er basert på et tidligere verk fra en annen låtskriver, men som gjenskapes ved hjelp av synthesizere og instrumenter. Interpolation av et verk kan muliggjøre en større distanse mellom originalen og informantens verk enn sampling. Informanten velger ut de delene av verket med mest potensiale, og gjør ved hjelp av synther eller instrumenter en ny versjon av disse delene. Informanten unngår dermed kravet om å klarere de mekaniske rettighetene, siden han ikke bruker lydfestingen. Men bruken må fremdeles klareres med låtskriveren eller låtskriverne av originalverket.

På en del av låtene bruker vi samples som basis, og så inviterer vi forskjellige musikere til å spille nøyaktig det som samplet er, eller deres tolkning hvis den er bedre. Og hvis det passer, eller hvis det høres bra ut, så tar vi bort samplet helt og holdent, og så beholder vi bare instrumentene som vi har spilt inn.

Ofte er det flere grunner til at informantene gjør dette.

La oss si det sånn at vi har et sample, som enten er for kjent til at vi kan bruke det, sånn at opphavsrett blir et problem, eller det er noen som synger oppå musikken, slik at det er ubrukelig, slik at du nesten ikke kan høre hva som blir spilt hvis du skal rappe eller legge instrumenter oppå det i tillegg. Så spiller vi instrumenter oppå. [...] Og da er det ofte sånn at vi ender opp med et helt annet resultat enn det vi håpa på i begynnelsen. For eksempel instrumentet i samplet er en kassegitar med mye klang og mye åpne akkorder. Og så spiller en gitarist samplet på en el-gitar der han plukker melodien i stedet for å spille med åpne akkorder, da får vi en helt annen effekt. [...] Jeg har ofte gjort det sånn at når jeg har tatt bort samplet etterpå, så sitter jeg med et veldig rent lydbilde, og da kan jeg fylle ut det med instrumenter og få en annen melodi enn det jeg i utgangspunktet hadde på samplet. [...] Slik at det bare er inspirert av i stedet for at en har kopiert det.

Flere informanter peker på muligheten til å gjøre den bearbeidede distansen større når de interpolerer en del av et annet verk, sammenlignet med å sample dette verket. Gjennom interpolation har de større muligheter til å endre karakteren til de delene av originalverket som de ønsker å bruke.

Ofte er grunnen til at man interpolerer at man ikke kan kutte opp samplet, eller at det ikke høres bra nok ut. At det er en stygg hi-hat oppå, eller en eller annen skeiv basslinje som man ikke kan kutte opp og få fiksa. Da kan du til og med gjøre pianolyden og gitarlyden kulere enn det de er originalt. Og tightere, ikke

minst.

For denne informanten er interpolation i utgangspunktet en metode for å endre visse ting i originalsamplet som ikke passer inn i verket han komponerer. Men ved å gjøre disse endringene, åpner det seg også muligheter for å gjøre andre endringer som han ikke hadde planlagt i utgangspunktet. Interpolation åpner altså for en større bearbeidet distanse mellom originalverket, og verket som informanten skaper.

Alle informantene har gjenskapt et eller flere samples ved hjelp av synthesizere eller instrumenter. Men hvor fornøyde informantene var med resultatet av interpolasjonen varierer. Flere av informantene trekker fram viktigheten av å gjenskape stemningen som ligger i originalsamplet.

Lydmessig så blir det jo ikke likt i det hele tatt. Men jeg følte at vi fikk til feelingen på den, det syns jeg vi klarte veldig bra. Stemninga i det vi spilte på syns jeg ble dritbra. Og det vi var ute etter, var å få den samme feelinga, selv om ikke alt låter sånn teknisk likt.

Stemningen i samplet er subjektivt, og flere av informantene tyr til metaforer når de skal forklare følelser og stemninger i musikk.

Det er bedre å la det gå gjennom hjertet enn gjennom hodet. Hodet er bare en datamaskin som programmerer og gjør den biten, men følelsen i musikken er noe helt annet. Så sampling eller synth, det er som om ene dagen spiser du hamburger, og andre dagen spiser du lapskaus.

Stemningen i et verk kan bygges opp ved hjelp av en rekke musikalske metoder, men i denne oppgaven har jeg valgt å dele disse opp i to kategorier. Først kommer stemningen som låtskriveren eller låtskriverne har skapt gjennom komponeringen av verket. Det er denne delen informantene benytter seg av når de bruker deler av et annet verk gjennom interpolation. I tillegg til dette kommer kvaliteter ved lyden som er direkte knyttet til den aktuelle innspillingen. Disse kvalitetene kan blant annet komme av musikerne som spiller på innspillingen, formatet innspillingen er trykket på, og utstyret som er brukt, ofte relatert til tidsepoken når innspillingen er gjort. Alle disse kvalitetene er i praksis ikke mulig å gjenskape uten å sample masterinnspillingen.

Nå er jo det soundet som var på den tida, pluss at det var samplet fra vinyl. Da blir jo den gode gamle knitringen med, den er fin å ha. Og så er det jo et helt annet lydbilde nå enn det var på den tida. [...] Så når vi skal spille de om igjen med synth og instrumenter, så blir det jo reinere enn det som er på vinylen.

Demers skriver om lydlige kvaliteter innen rapmusikk, og at det er illusjonen av et samplet lydbilde som er viktig. (Demers 2006:83). Hun peker på at flere produsenter legger til lydlige kvaliteter på

sine verk, selv om verket ikke i utgangspunktet inneholder samples. Hun viser til den amerikanske produsenten Dr. Dre, og hans verk «Let Me Ride»³⁷, som interpolerer deler av 1970-talls funkgruppen Parliament sitt verk «Mothership Connection (Star Child)»³⁸. Dr. Dre spiller elementene fra Parliament sitt verk om igjen i sitt eget studio, og legger i etterkant på blant simulert vinylknitring for å skape en illusjon av at han har samplet verket. Demers skriver at «So even though this track technically counts as re-performance (allusion) rather than sampling (duplication), the song was engineered to *sound* like duplication, something crucial to the aesthetics of hip-hop» (ibid). Flere av informantene refererer til Dr. Dre under diskusjonen av sampling versus interpolation.

Det er det jeg tror Dre [Dr. Dre] gjør hele tiden, at han selv på samples som opprinnelig er supertighte, får folk til å spille det på nytt for at han skal ha rett lyd. For at han skal ha ennå tørrere gitar, eller du vet, så tilslutt ender han opp med at det låter fetere. [...] Full kontroll. Det låter hundre ganger bedre enn de andre.

Informanten peker på at Dr. Dre spiller inn samples som i utgangspunktet låter bra fordi han vil ha kontroll over alle detaljene i lydbildet. Lydbildet, eller *sound*, står sentralt i all populærmusikk, herunder også rapmusikk (Danielsen 2002:148).

7.5.Sound

Å ha et eget sound er viktig for flere av informantene, og er med på å identifisere informantenes verk utad til dets publikum. Soundet er verkets signatur og informantens musikalske identitet som publikum kjenner igjen. Danielsen definerer sound som «en *generaliserende* beskrivelse av den klanglige helheten i en låt, en plate eller et band» [originaltekstens utheving] (Danielsen 2002:148).

Théberge skriver at «Technical practices within the studio are oriented towards the production and manipulation of musical sounds and, like the guitarist's obsession with the quality of the amplifier distortion, it is the *sound* of music that is the focal point of the technologist's aesthetic concerns and the musical feature that consumers most readily recognise» [originaltekstens utheving] (Théberge 2004:143). Danielsen støtter synet på at sound er et sentralt trekk ved dagens populærmusikkproduksjon, og skriver at «Interessen for sound, eller mer presist for en bevisst utforming av sounden som sound (sounden var trolig avgjørende også før man kunne manipulere

37 Dr. Dre «Let Me Ride» 1992 Priority/Interscope/Atlantic

38 Parliament «Mothership Connection (Starchild)» 1976 Casablanca

det i produksjonsprosessen) har i det hele tatt bare tiltatt, og i dag er en god og særpreget sound like viktig, eller kanskje vel så viktig, som en god melodi» (Danielsen 2002:147).

Jag gör så mycket olika sorters beats, att även om det är olika sorters beats, så har det ändå mitt sound på det tycker jag.

Ofte blir sound knyttet opp mot et geografisk område (Stokes 1994:118). I denne oppgaven er det vanskelig å peke på et geografisk sound som gjør seg gjeldende, selv om en av informantene identifiserer sin musikk som veldig «svensk». Han sammenligner sine verk med andre konkurrerende produsenters verk i Norge og Sverige, og argumenterer for at hans konkurrenter har en tendens til å ha et amerikansk sound på sine innspillinger.

Jag tycker att vi gör väldigt väldigt svensk hip-hop. Jag ska spela några låtar för dig sen, så ska du få höra. Och de nya grejerna vi har gjort tycker jag också låter väldigt svensk. Mycket av det som kommer i Sverige, och säkert i Norge också, har en tendens till att låta väldigt amerikanskt. Det är också en sak, att man skulle hålla sig inom det amerikanska, och inte bryta några mönster där. Så därför tycker jag att det är skönt det som jag och [artisten informanten arbeider med] gör, att vi har ett *svenskt sound*. [informantens utheving].

Krims skriver om hvordan musikksporet til produsentene the Bomb Squad er med på å bygge opp rapperen Ice Cube sin «revolusjonære identitet» i hans verk «The Nigga Ya Love to Hate» (Krim 2000:95). Ved hjelp av ulike elementer, eller det Krim kaller «layers», i musikken, slik som samples, melodilinjer og akkorder spilt på synthesizer (synth), og hvordan rytmen er programmert, er the Bomb Squad med på å skape identiteten som Ice Cube prøver å portrettere i dette verket (Krim 2000:53). Krim argumenterer for at «the sonic organization of rap music – both the rapping itself and the musical tracks that accompany it – is directly and profoundly implicated in rap's cultural workings (resistant or otherwise), especially in the formation of identities» (Krim 2000:2). Identitetsforming gjennom lydige elementer er en del av det Krim kaller «musical poetics» (Krim 2000:27). Krim beskriver musical poetics som «the designing of models of intramusical relations and analysis of particular pieces» (ibid.).

Denne ideen om at produsentene skaper Ice Cube sin identitet delvis gjennom de musikalske elementene de bruker, mener jeg også kan brukes til å beskrive hvordan informantene i denne oppgaven bruker samples for å vise sine ferdigheter. Informantene etablerer et eget sound gjennom samplingene de bruker, og måten de behandler disse samplingene på. Informanten sitt sound kan ses på som en form for «musikalsk identitet» i verkene han skaper.

Soundet og denne «musikalske identiteten» kan ses på som en form for *lydlig signatur*. Informantene tillegger sitt verk en signatur gjennom valg og bearbeiding av lyd, som publikum kjenner igjen. Sound blir ofte brukt til å beskrive fellestrekk i lydbilde og låtmateriale mellom ulike artister og grupper.

Når jeg velger å bruke termen «lydlig signatur», er det for å tydeliggjøre at det er en person eller en gruppe som skaper denne identiteten. Ved hjelp av produksjonsmetoder, samt valg og behandling av lyd, etablerer informantene en praksis ved å gjenta en fast rekke aspekter ved verkene. Ved at informantene bruker samples, blir den lydlige identiteten et viktig aspekt for å etablere et navn i bransjen, og for å tiltrekke seg artister som ønsker å bruke informantens beats. Ved å komponere et verk til en kjent artist som gjennom et høyt salg og god markedsføring når ut til et stort publikum, kan informanten skape en etterspørsel etter sine verk. Dermed er det den lydlige signaturen som gjør at informanten over en rekke verk blir kjent og når ut til større kundegrupper. En av informantenes lydlige signatur er basert på valg av en spesiell type trommer. Publikum har gjentatte ganger gjenkjent hans lydlige signatur, og informanten tror at noe av grunnen til dette er at det i hans verk finnes en stamme av identifiserbare trekk.

Og så smekker jeg på en stygg fæl basstromme, og crunchy clap, og så bare «Yeah!». [...] Så jeg tror, og har jo fått høre det mange ganger, at selv om det er både forskjellige stiler og forskjellige tempo, så tror jeg at det ligger en spesiell greie i bunn som er det jeg liker, og som kommer igjennom og viser at det er jeg som lager det.

Gjennom valg av samples, mixing av lydbildet, og bearbeidet distanse mellom original- og nytt verk etableres informantenes lydlige signatur.

Jeg har gjort det så mye at jeg har fått helt rutine på det. Først hører jeg etter rytmikk. Jeg plukker en skive som jeg tror det kan være samples på, enten funk, soul, jazz, eller obskurt, noe world music greier fra Afrika eller Sør- Amerika eller noe sånt. Først rytmikk. Er det i det hele tatt mulig å rappe oppå dette, eller endre det slik at det er mulig å rappe oppå det. Ja eller nei. Hvis det er ja går jeg videre. Hvis instrumenteringa er kul, hvis det er funk og det er spilt inn etter 1979, så er det 90 prosent sjanse for at det er helt feil. Men visse unntak der også. Og så er det melodien. Hvordan går melodien, er det en melodisløyfe som går an å bruke over det hele, er det flere melodisløyfer som jeg kan sette sammen og bruke den ene som vers og den andre som refreng? Sette de sammen slik at jeg får en mer komplisert loop som jeg kan bruke både som vers og refreng, og også kombinere med flere instrumenter. Hvis det er det, så prøver jeg. Men det hender ofte at jeg ikke får det til for det. At det bare strander i at det er for kjedelig eller et eller annet.

Hvilke samples informantene bruker er en viktig del av den lydlige identiteten. Flere av informantene bemerker at det er flere ting enn melodien som er viktig når de avgjør hvilke samples de skal bruke i sine produksjoner.

7.5.1. Sound og valg av samples

Tre viktige aspekter som kjennetegner informantenes valg av samples er melodi, instrumentering, og lydlige kvaliteter. Hvilke aspekter informantene legger vekt på når de leter etter samples varierer, både fra informant til informant, og fra verk til verk.

Under kategorien melodi kommer alle melodiene og akkordskiftene som ligger i et sample. Dette kan være hovedmelodien, eller det kan være nye melodier som kommer i andre deler av verket. Gjennom å choppe opp samplet, kan informantene dele opp en melodi fra samplet de bruker, og sette disse delene sammen til å forme en ny melodilinje. Hvis en informant leter etter et sample å choppe, er det gjerne for å bygge opp melodien i sitt verk.

Med instrumentering menes hvilke instrumenter som er brukt på den aktuelle innspillingen. Instrumentpreferanser varierer mellom informantene, men flere av informantene trekker fram at «varmen» i lyden er viktig.

Et gammelt opptak har jo en lyd ved seg, det har en varme i seg. Eller andre ting som et keyboard, live opptak og musikere, som rett og slett gir noe som jeg ikke kan gjøre.

Tre av informantene trekker fram det elektroniske pianoet Fender Rhodes i diskusjonen rundt instrumenteringen på deres verk. Fender Rhodes, eller som oftest bare referert til som Rhodes, hadde sin storhetsperiode på 1960- og 1970-tallet, da det sto sentralt i en rekke bandoppsett i flere genre.

Kanskje du har spilt noen kule rhodes, som kanskje kan høres ut som ett sample, så kan man jo slenge på en knitrelyd for å få det til å høres litt gammelt ut.

Instrumentet Rhodes har en spesiell historisk status innen lydbildet i rap. Ofte forbundet med sjangeren Krims kaller «jazz/bohemian» rap, som til en viss grad dominerte lydbildet i rap gjennom første halvdel av 1990-tallet, har Rhodes blitt en historisk diskurs som viser tilbake til denne

perioden³⁹ (Krim 2000:65). Krim skriver at «As the name of the genre implies, the use of jazz, both sampled and live, is a frequent mark of this style, although it is by no means a *sine qua non*» [originaltekstens utheving] (ibid.).

Lydlige kvaliteter refererer til de kvaliteter ved verket som ikke direkte er knyttet til verkets komposisjon. Dette være seg effekter og andre verktøy som er brukt i verkets mix, eller ambiens som følge av formatet verket er trykket på (knitring, jordingsbrum etc.). Schloss skriver at «Samples, especially those taken from records released in the 1970s, often have distinct timbral qualities that distinguish them from more recent digital recordings. These include the compression and distortion common to analog recording, which is often favorably contrasted with the «crispiness» of digital» (Schloss 2004:71). En av informantene forklarer hvorfor det kan være vanskelig å gjenskape lydbildet fra 1970-tallet.

Det er ofte veldig vanskelig å spille om igjen visse samples. Spesielt 70-talls-ting, for du får ikke den samme feelingen, ikke sant? Du får ikke det på grunn av kompressorene, og alle de måtene de mixa og spilte inn lyd på på den tida. Den sounden de fikk er jo helt forskjellig fra det du kan få nå, alt er digitalt nå, så da er det på visse ting nesten umulig å gjenskape.

Under diskusjonen av andre produsenters bearbejdede bruk av samples, trekker en av informantene fram hvordan Wu-Tang Clans produsent the RZA, Madlib og andre produsenter lar små «feilskjær» være igjen i den endelige versjonen av sine verk. Informanten opplever disse små «feilene» som positive. Han argumenterer for the RZA og Madlib sine beats «lever» på grunn av disse feilskjærene og detaljer som virker å være overlatt til tilfeldighetene.

Når den första Wu-Tang-skivan kom var det något *helt* nytt inom produktioner och rap. Man hörde på det smutsiga i RZAs produktioner, och ibland så försvinner trummorna lite, och samplingarna tas bort. Det är så smutsigt, allt är inte så överdrivet rent. Alltså, det finns små felskar i det, men det blir ändå bra [informantens utheving].

Informanten kategoriserer disse produsentene sine verk som «skitne». Når Wu-Tang Clan sitt første album «Enter the Wu-Tang: 36 Chambers»⁴⁰ kom på markedet i 1993 sto dette i sterk kontrast til lydbildet som regjerte rap på denne tiden. Dette lydbildet var dominert av artister fra den amerikanske vestkysten med Dr. Dre i spissen, som hadde et mer melodiskt lydbilde som besto av

39 Sentrale album fra denne perioden som var med på å etablere Rhodes som diskurs vil jeg argumentere for at blant annet var A Tribe Called Quest «Midnight Marauders» 1993 Zomba Recording Corporation/JIVE, Common Sense «Resurrection» 1994 Relativity Records/Red Distribution, og The Roots «Do You Want More?!?!?!» 1994 Geffen Records/BMG

40 Wu-Tang Clan «Enter the Wu-Tang: (36 Chambers)» 1993 BMG Music

gamle funk- og soulsamples kombinert med synther. The RZA sine minimalistiske verk, bygget opp av harde trommer, dialog fra ”kung-fu”-filmer, og korte melodiske elementer bestående av piano, strykere, eller blåsere, satte dagsorden for hvordan rap kom til å låte i årene som kom (Huey 2008).

Ja, [the RZAs beats] är levande, precis. [...] Ibland kan jag jämföra de här beatsen med mina egna när de lever, när det här «smutsiga» får vara där. Vi var i Lissabon till exempel, som är en sliten stad i Portugal. Och där kände jag att det här lever. Även om det är nerslitna hus och det är plastlådor med sopor längs vägarna, så kände jag att det är nåt vackert, det lever på ett sätt. I [informantens hjemby] ser alla hus likadana ut, och det är rent och fint, och det är studenter, det är så och så. Men det *lever* inte. Jag tycker det här smutsiga, det är nåt vackert på nåt sätt. [Informantens utheving]

Her kan vi trekke paralleller fra informantens sammenligning mellom gatebildet i Lisboa og the RZAs beats til Danielsens teori om produsentene the Bomb Squad sin bruk av «dokumentarisk» materiale i Public Enemys musikk. The Bomb Squad bygger opp Public Enemys «polyfoniske urbane lydlandskap» av stemmer og gatelyder, lyden av knust glass, sirener og pistolskudd (Danielsen 2005:193). Danielsen skriver at «muligheten for å utvide lyd materialet som ligger i samplingsteknikken, har særlig i tilfellet *rap* ført musikken nærmere en samtidig lydverden som i utgangspunktet ikke tilhører musikken og det estetiske feltet» [originaltekstens utheving] (Danielsen 2002:151). Informanten trekker paralleller mellom «skitten» estetikk i hans virkelige liv, i form av gateestetikk i Lisboa, og the RZAs lydlige estetikk, der ulike «feilskjær» fører til at musikken oppfattes som «levende» av informanten. Schloss skriver at slike forestillinger om hva som er «vakkert» er viktig innenfor rapproduksjon. Et sentralt argument for Schloss er at «The hip-hop discourse is primarily concerned with aesthetics. Simply put, sampling is [...] valued [...] because it is beautiful» (Schloss 2004:65).

Informantens vektlegging av «feilskjær» i the RZAs musikk kan også knyttes opp mot musikkteoretiske konsepter om polyrytmikk. Potter skriver at «West African polyrhythms move in much the same way – that is, around beats with *even* divisions, grow beats with rigorously *odd* ones. This is the syncope, the offbeat, the difference whose expected expectedness marks all African American rhythms from Dixieland to swing to bop» (Potter 1998:35). Jeg vil argumentere for at det er the RZAs «offbeat»-kvaliteter i musikken som i første rekke appellerer til informanten. Schloss skriver at «producers actively seek a balance between sounding mechanically precise and overly loose» (Schloss 2004:141). En teknikk rapprodusenter bruker for å mekanisk korrigere «feilskjær» i deres musikk er bruk av «quantize»-funksjonen. Denne funksjonen flytter automatisk samples til det nærmeste taktslaget i tid etter det mønster som produsentene velger (Schloss 2004:140). Hvis en

informant programmerer inn trommer etter et mønster bestående av sekstendeler, vil kvantiseringsfunksjonen legge hvert trommeslag til den nærmeste sekstendel. Men flere av Schloss sine informanter peker på at the RZA ikke bruker denne funksjonen, noe Schloss argumenterer er et brudd på normene som gjelder for hip-hopproduksjon (Schloss 2004:141). Normer innen rapproduksjon kommer jeg tilbake til i diskusjonen om *etablerte praksiser*.

En annen rapproducent som heller ikke bruker kvantiseringsfunksjonen overdrevent er Madlib.

Jag lyssnade inte så mycket på Madlib förut, men så hittade jag tillbaka till honom, för att jag började förstå vilket geni han är. Där kan vi snacka om en producent som låter alt vara kvar och leva. Han sitter inte och pillar på snaren eller kicken i flera timmar, han bara «ja, men det är bra som det är. Det låter bra». Det gillar jag med hans grejer.

Madlib etablerte seg på slutten av 1990-tallet som en av rapsjangerens mest interessante og ettertraktede produsenter, og er en entusiastisk platesamler med en forkjærlighet for jazz- og soul-samplinger. (Woodside 2008). I likhet med the RZA, preges også Madlibs musikk av en stor grad «spontanitet» i lydbildet. Som jeg har pekt på tidligere, er slik «kreativ spontanitet» viktig for flere av informantene.

Lydkvalitet i forhold til filformat opptar også enkelte informanter. En vanlig CD-lydfil har en oppløsning på 16 bits i 44,1 kHz, mens mp3-teknikken komprimerer en slik lydfil, «by smartly stripping away as much data as possible from any given file, while scientifically working to keep sound and video quality as high as possible» (Alderman 2001:27). Enkelte av informantene argumenterer for at denne komprimeringen forringer lyden så mye at de lar være å sample mp3 filer.

Jeg vil heller aldri bruke en fil som jeg har henta ned fra Internett. Mp3 ville jo vært helt teit bare på grunn av lydkvaliteten, det høres kjipt ut. Og det kan jo de her nykommerprodusentene som sitter på Internettforumene og klager over at de ikke får noen punch over beatsa sine, de henter alt på nettet, trommer og alt. Det ville aldri ha falt meg inn, da måtte det jo i hvert fall minimum ha vært fullkvalitet [oppløsning]. Men jeg har aldri gjort det, og tror aldri jeg kommet til å gjøre det heller.

Andre informanter argumenterer for at reduksjonen av lydkvalitet ikke er merkbar for de fleste lyttere, og har ingen restriksjoner på hvor de henter sine samples fra.

Men for meg spiller det ingen trille hvor [samplet] kommer fra egentlig. Om det er en Mp3 eller om det er en CD er ett fett for meg i alle fall. Formatet spiller jo ingen rolle, men det er jo klart at mp3 er dårligere

enn wav, men når du putter det inn som en liten del av en stor produksjon, så drukner på en måte. Ingen ville ha hørt om du sampla Mp3 eller wav, det er jeg sikker på.

Forestillinger om lydkvalitet innen rapproduksjon har ført til at det har etablert seg en rekke praksiser som er med på å definere dagens lydbilde innen rap.

7.6.Etablerte praksiser og autentisitet

Diskusjoner rundt autentisitet og hva som er «ekte» musikk finner igjen i de fleste musikk sjangrer. Jeg vil i det følgende diskutere autentisitet i rapmiljøet og i musikkindustrien generelt, og peke på hvordan disse ideene om autentisitet har ført til at det har etablert seg en del faste praksiser innen rapproduksjon som er med på å forme sjangeren.

Innen rap kretser gjerne autentisitetsdiskusjonene rundt motpolene «real» og «sellout», der en artist som er «real» representerer det autentiske og «ekte» uttrykket, mens «sellout» definerer en artist som har «solgt seg» til markedskreftene, og lager musikk kun for å tjene penger. En artist som er «sellout» blir ofte sett på som en artist som setter kommersielle hensyn fremfor å uttrykke sin egen kreativitet. Krims diskuterer autentisitet i forhold til uttrykkene hip-hop og rap, og skriver at «there is some rap music that many consumers of the musics would deny the status of the term 'hip-hop.' When this is done, the distinction is usually intended to enforce a notion of authenticity, with 'hip-hop' held out as a term of validation denied to more 'commercial' products. One can see that dicotomy in operation when hip-hop artists or fans denigrate a certain performer or song as 'rap' while holding out some contrasting music as true hip-hop. Puff Daddy, for example, might be said to be a commercial rapper, while the Beatnuts bring the *real* hip-hop» [originaltekstens utheving] (Krim 2000:10).

Men som Schloss peker på, dreier denne diskusjonen seg ofte om rapperen, og hans fremstilling i tekstene han fremfører. Schloss diskuterer autentisitet i forhold til liveinstrumenter i rap, og skriver at «[...] due to both the prominence of the MC in hip-hop music and the dominance of lyric-oriented hip-hop scholarship, virtually all discussions of authenticity, explicit or implicit, concern the realtionships between lyrics and reality and how the complexities of this relationship might be fruitfully theorized [...]» (Schloss 2004:63). Schloss kritiserer forskere som argumenterer for at det er sterke bånd mellom teksten i et verk og hvilke samples som er brukt. Han skriver videre at «[...] producers have developed an approach to authenticity that is characterized by a sort of aesthetic

purism; certain musical gestures are valued for aesthetic reasons, and one's adherence to this aesthetic confers authenticity» (Schloss 2004:64).

Diskusjoner rundt autenticitet og hva som er «ekte» rapmusikk er en subjektiv diskusjon uten en klar fasit. Hva en artist eller lytter betegner som «ekte», vil i de fleste tilfeller være ulikt hva andre betegner som «ekte». I tillegg endrer gjerne definisjonen av hva som er «ekte» seg over tid, i takt med trender og nye uttrykk. Utviklingen av ny teknologi kan også være med på å endre miljøets oppfatning av hva som er «ekte». Matt Wyatt skriver at «Hip-hop has long been torn between sampling, traditional live instrumentation, and keyboard/synthesizers. At the present moment, sampling has fallen out of favor, at least partly because of the costs associated with it» (Wyatt 2008:8). Wyatt siterer DJ Scott Sheldon, som uttaler at «The biggest trend is the implementation of heavy synths in production. In my opinion the implementation of house and techno synths as the core of hip-hop beats is a totally new trend... And I don't think its going away soon either» (ibid.).

Frith peker på at ny musikkteknologi ofte blir møtt med skepsis av det etablerte musikkmiljøet, og skriver at argumentet i denne debatten er at teknologien er falsk, eller at teknologien gjør musikken falsk (Frith 1986:265). Frith skriver at kjerneverdiene i rockideologien er at «raw sounds are more authentic than cooked sounds» (Frith 1986:266). Han skriver videre at denne innstillingen til autenticitet i lyd «rests on an old-fashioned model of direct communication – A plays to B and the less technology lies between them the closer they are, the more honest their relationship and the fewer the opportunities for manipulation and falsehoods» (Frith 1986:267). Han grunngir denne innstillingen med at det ved bruk av konvensjonelle instrumenter eksisterer et fysisk forhold mellom å spille på instrumentet og lyden som kommer ut av det – «The rationale is straightforward: musicians can be seen to *work* on real instruments, there is a direct relationship between physical effort and sound» [originaltekstens utheving] (Frith 1988:120).

Dette skillet mellom å spille et instrument og å programmere en maskin har vært gjenstand for utallige debatter gjennom musikkhistorien, og slik kritikk har også blitt rettet mot samplebasert rapmusikk. I et sitat over sier en av informantene at han liker å gjøre ting «fra scratch». Med dette mener han å komponere musikk ved hjelp av synther som han *spiller*, i stedet for en sampler som informantene *programmerer*. Skillet mellom å spille og å programmere illustrerer skillet mellom hvilken type kunnskap som kreves i rapproducentrollen i forhold til den tradisjonelle musikerrollen. Retorisk er «å programmere» er en mer teknisk term enn det «å spille», som gjerne forbindes med mer kunstneriske kvaliteter.

Ideene rundt autentisitet har ført til at det har formet seg en del *etablerte praksiser* innen rapproduksjon. Disse etablerte praksisene viser seg gjerne i rapprodusenters valg av samples og i rapmusikkens form.

7.6.1. Etablerte praksiser og valg av samples

To praksiser informantene trekker fram er å unngå gjenbruk av samples som rapprodusenter har brukt tidligere, i tillegg til en del formkrav til verk innen sjangeren. Det er viktig å merke seg at disse praksisene er i stadig endring, og hvilke praksiser informantene identifiserer varierer fra informant til informant.

Den første av de etablerte praksisene jeg vil peke på diskuterte jeg tidligere i forhold til bearbeidet distanse – det er en etablert praksis å unngå å bruke samples som har vært brukt av rapprodusenter før. En av informantene opplevde miljøets indre justis når han brukte et sample i et av sine verk som var brukt før.

Jag har ju erfarenhet inom det där. Samplingen till [en låt] som jag producerade, visste jag inte att den hade varit använd förut, och hade jag vetat det hade aldrig den låten blivit något av. Det är en regel för mig. Jag samplar inte grejer som andra har samplat. Om jag inte vet om det kan jag ju inte göra så mycket med det, men det här fick jag väldigt mycket skit för på nätet i Sverige, för de tyckte att jag hade bitat. Det var [en producent] som hade använt samplingen till en eller annan låt, och då tyckte såna kids på svenska forum att jag hade bitat hans beat, att jag hade stulit hans beat och gjort den till min. För kidsen på nätet fattar inte vad sampling är för nåt, det förstår de inte. De tror att du har bitat en beat om en har samplat samma grej. Och jag menar, sen hip-hop började så har ju folk samplat de samma grejerna, det händer ju hela tiden.

Informanten brøt ubevisst den etablerte praksisen ved å bruke et sample som var brukt før, og fikk kritikk for dette på interne fora i miljøet. Informantens erfaring illustrerer at kunnskap om hvilke etablerte praksiser som til enhver tid gjelder i rapmiljøet er avgjørende for å bli oppfattet som en autentisk utøver innen sjangeren. Stokes argumenterer for at musikk er «a wide field of practices and meanings with few significant or socially relveant points of intersection» (Stokes 1994:7). Han skriver videre at «Without understanding local conditions, languages and contexts, it is impossible to know what these practices and meanings are» (ibid.). Flere av informantene peker på at praksisen med gjenbruk av samples endret seg over tid.

Det virker ikke som om folk har begrensinger på det i det hele tatt. Originalkravet til hip-hop har nok gått litt ned i så henseende. For før så kunne man jo ikke gjøre det, det var tabu. Kom man over et kult sample og noen hadde brukt det, så var det synd, men den beaten var borte da. Men det tror jeg ikke det er noen som tenker på nå. [...] En ting er jo hvis en gjør det ved en tilfeldighet at det blir likt, det kan jo skje. Men jeg tror at hvis jeg visste at du eller noen andre hadde brukt det her samplet, så ville jeg nok ha forsøkt å gjort noe annet. Men jeg tror ikke det er noe som de fleste tenker på nå.

Siden det er store variasjoner i hvilke etablerte praksiser informantene argumenterer for at eksisterer, kan dette illustrere hvor vanskelig det er å identifisere klare etablerte praksiser i løst organiserte miljø. Regler som en informant følger, og mener er en viktig faktor som er med på å definere hans profesjon, kan for andre informanter være uviktig. Kravet til at rapproduksjoner inneholde samples er en praksis som enkelte informanter identifiserer, men som ikke deles av alle informantene.

Nu är ju hip-hop väldigt lite samplingsbaserat. Förut så skulle det ju vara samplingar i hip-hop, annars var det inte hip-hop.

Spesielt amerikanske produsenter sitt lydbilde er med på å etablere et ideal for informantene som de måler deres autenticitet opp mot. Dyndahl knytter sitt begrep «glokalitet» opp mot autenticitet og kulturell identitet (Dyndahl 2008:15). Dyndahl bruker igjen James Lull sin terminologi, og skriver at det første stadiet i globaliseringsprosessen er «transkulturasjonsfasen», der autenticitet primært refererer til «en slags idealforestilling om å forholde seg ren og være sann ovenfor den nylig importerte hiphop-kulturen og det som gjerne oppfattes som dens globale normer og idomer; *keepin' it real*, som det stadig har blitt uttrykt i kulturen selv» [originaltekstens utheving] (ibid.). I de to neste fasene tolkes den globale kulturen lokalt, noe som resulterer i en globalisert kulturell tilstand (ibid.). Informantene bruker amerikanske rapprodusenters lydbilde som utgangspunkt for å skape sitt globaliserte lydbilde.

Demers skriver at sampling har blitt den foretrukne praksisen når det gjelder å etablere en *illusjon* av autenticitet [Originaltekstens utheving] (Demers 2006:87). Gjennom blant annet valg av samples ønsker informantene å gjøre sin lydlige signatur kjent blant publikum. Autenticiteten i informantene sine verk blir målt opp mot rapmiljøets etablerte praksiser.

Slike idealer og illusjoner av autenticitet er med på å bestemme hvilke verk informantene velger å sample. Demers diskuterer videre i sin bok om hvordan rapprodusenter og DJs samler «eksotiske»

lyder for å demonstrere sin estetiske spennvidde og eklektiske musikksmak (Demers 2006:103). «Sampled non-Western music has appeared in modern pop because to many First World audiences, such music sounds fresh, authentic, and sincere. Given their unfamiliar languages and musical idioms, foreign samples translate into a general topic of exoticness, a blank slate onto which audiences can impose romantic fantasies» (Demers 2006:101).

Det som er artig å finne er plater der det er mye instrumental. Mange av favorittskivene mine som jeg har samplet er bare utrolig arrangert, sånn som indisk musikk er. I indisk filmmusikk er det konstant forandring, du kan høre gjennom en låt med 1960-talls indisk musikk, og du hører 4-5 forskjellige samples, og du kan lage helt forskjellige beats av samme låten. Det er det lite av i vestlig musikk, for der vet du med en gang hva du får.

En av grunnene til dette, mener Demers, er at funk- og soulsamples, som historisk sett har vært hovedkilden rapprodusenter har samplet fra, har blitt for kostbare å klarere. Demers argumenterer for at dette har ført til et skifte blant rapprodusenter i valg av samples, noe som var tilfelle på første halvdel av 2000-tallet, med hits som Truth Hurts featuring Rakim «Addictive»⁴¹ og Erick Sermon featuring Redman «React»⁴².

Jag samplar grekisk musikk, jeg var veldig inne på en det i en period. Jeg kan ha såna perioder där jag samplar en viss sorts musikk, och så går jag över till att sampla nånting annat. Men jag minns att när jag gjorde den beaten var jag inne i en grekisk period. Jag gillade soundet på det, det är inte deprimerande, men melankoliskt på ett vis.

En annen informant forteller at han bruker biblioteket aktivt når han leter etter samples. Han bygger opp sin musikkinteresse og inspirasjon gjennom å høre på og sample musikk som ikke er vanlig å sample. I tillegg til å vise sin eklektiske musikksmak og estetiske spennvidde, har tiden informanten bruker på biblioteket en egenverdi for informanten.

When I look for samples, I go to the library. And I love that time. It's *my* time. [Informantens utheving]

Informanten kan sammenlignes med en «oppdager» på leting etter noe «ukjent og eksotisk» – samples som bare ligger og venter på å bli brukt. Schloss argumenterer for at leting etter samples kan ha en «læringsfunksjon», og skriver at «A third function of digging is to educate producers about styles of music with which they may not be familiar», og argumenterer videre for at «a producer's digging knowledge is often advertised as a sign of authenticity» (Schloss 2004:202-203). Ved å bruke samples fra et vidt spekter av musikalske stiler og geografisk opprinnelse, tilegner

41 Truth Hurts featuring Rakim «Addictive» 2002 Interscope

42 Erick Sermon featuring Redman «React» 2002 J Records/BMG

informantene seg respekt både innad i rapmiljøet, blant andre rapprodusenter og blant publikum.

Men denne «internasjonaliseringen» i valg av lydtkilder som informantene og rapprodusenter generelt gjør bruk av, er ikke særegen for rapsjangeren. Thèberge skriver blant annet om hvordan produsenter av digitalt musikk utstyr på slutten av 1980- og begynnelsen av 1990-tallet begynte å inkludere et sett med det han kaller «etniske» lyder i sine produkter. Han mener ny musikkteknologi på denne måten har blitt en viktig faktor i internasjonaliseringen av lyder brukt i musikk (Thèberge 1997:203). Han skriver at «What is important about these vast collections of sounds and excerpts of sampled performances – from Africa, Japan, Korea, Java, South American, the Middle East, and India – is that they have been promoted, almost exclusively, as a kind of 'sonic tourism' for musicians in the industrialized world. [...] In this way, the simultaneously fuse discourses of the exotic with those of 'tradition' and 'authenticity' [...]» (Thèberge 1997:202).

7.6.2. Etablerte praksiser og form

Et kjennetegn ved mange rapproduksjoner er den repetitive formen. Danielsen peker på at mye av dagens populærmusikk er det hun kaller «modulpreget» (Danielsen 2002:148). Hun skriver at «Musikken består gjerne av to, fire, åtte eller seksten taktens moduler, som enten gjentas eller erstattes av andre moduler. I tråd med denne modulpregede formen er rytmisk populærmusikk ofte preget av dynamiske sprang fremfor jevne dynamiske kurver» (ibid.). Jeg vil i det følgende gjøre rede for tre etablerte praksiser informantene argumenterer for at finnes innen form i rapproduksjon.

Trommer har som nevnt en særstilling i rapproduksjon. Informanten under trekker frem at det er verkets trommeprogrammering som avgjør om verket tilhører sjangeren rap.

Det er trommepatterns, hvordan trommene er lagt som avgjør om det er drum-n-bass, hip-hop eller om det er noe annet. Mye med trommene. På en hip-hop beat bør det jo være plass til å rappe, eller det bør føles naturlig å rappe på.

Et andre formkrav to av informantene argumenterer for at eksisterer er kravet om at verkets tempo skal ligge innenfor et bestemt intervall. Tempo i moderne musikk blir gjerne oppgitt i «beats per minute», forkortet bpm.

For eksempel, så har det vært en uskreven regel om at en hiphop-låt skal gå i 4/4 deler, og ligge på et

tempo mellom det absolutt sakteste 75 beats per minute, og gå opp til 110 kanskje. Og det er i mellom det spennet, og i det taktsystemet [verket] skal ligge. For meg er det ikke sånn. For meg kan låta gå i 3/4 eller i 11/16 deler eller alt annet. Jeg har lagd låter som har vært i rart tempo, men jeg har aldri klart å skrive tekst på det slik at jeg har syns det har vært fett. Så jeg har aldri kunnet gi det ut sjøl, men jeg har gitt det til andre folk.

En andre informant støtter synet på at tempokravet har gjort seg gjeldende i rapproduksjon, men peker videre på utviklingen som har skjedd innen sjangeren de siste årene. Han uttaler at utviklingen har gått i retning av mer avanserte produksjoner, noe informanten argumenterer for også har påvirket norske produsenter.

Men [rap produksjon] er jo farga av tida også, selvsagt. Hip-hop'en har jo blitt mye mer avansert de siste årene. Du kan si, selv om folk har vært avansert på samplinga før, slik som Public Enemy, så har det hele tiden vært et gitt tempo på 90-100 [bpm]. Tingene var mer homogent før. Tenk på all den backpacker rap'en som kom på begynnelsen av 2000-tallet. Når vi hører tilbake på det nå, så er det jo utrolig likt. Hip-hop'en har jo blitt mer avansert også, og selvsagt påvirker det oss som sitter i Norge og driver med musikk også.

Et tredje formkrav som informantene trekker frem, er praksiser innen arrangering av verk. I likhet med Danielsen, peker informanten under på at rapproduksjoner også bygges opp etter en modulpreget form, der lengden på verkets vers og refreng er lik fra verk til verk. Lengden på intervaller i musikk regnes ofte i «bars», der en bar består av fire taktslag.

De fleste følger mye av de samme formlene da, 16 bars og så videre. Men det er jo ikke sånn at det er skrevet noen regler. Du kan jo gjøre hva du vil, og det er jo gjerne når du bryter de at det går best. Men det er jo en hel del uskrevne da kanskje, hvis du kan si det sånn.

Som informanten peker på, er det gjerne når rapprodusenter bryter de etablerte praksisene at de beste verkene blir skapt.

8. Avslutning

8.1. Funn

Denne masteroppgaven har sett på hvordan rapprodusenter benytter sampling i sine produksjoner, og hvilke faktorer som påvirker deres valg av samples og produksjonspraksiser, ut fra hovedproblemstillingen *hvordan bruker rapprodusentene i studien sampling som musikalsk virkemiddel, og hvilke faktorer former deres bruk av samples?*

Flere av forskerne oppgaven refererer til peker på at de siste årenes innstramminger i loven om opphavsrett kan være med på å avgrense rapprodusenters kreative muligheter. Analysen har vist at dette i stor grad er tilfelle for studiens informanter, som i en rekke tilfeller tar hensyn til, og respekterer loven om opphavsrett. Flere av informantene gjør endringer i sin produsentpraksis på bakgrunn av trusselen om søksmål som følge av brudd på loven om opphavsrett. I så måte er loven om opphavsrett en viktig faktor som avgrenser informantenes bruk av sampling.

Kapittel 5 diskuterte loven om opphavsrett i forhold til informantenes musikkproduksjon ut fra problemstillingen: *Hvordan fortolker informantene loven om opphavsrett i forhold til sin produksjonspraksis?*

Analysen viste at informantene i stor grad tar hensyn til åndsverkloven, og at den har en regulerende effekt på informantenes produksjonspraksis. Men det hersker en stor grad av usikkerhet rundt hvilke lover og regler som gjelder blant informantene. Informantene er bevisst faren for søksmål ved bruk av uklarerte samples, og velger i en del tilfeller å komponere sin musikk uten samples, enten ved hjelp av synthesizere, eller gjennom samarbeid med andre musikere. Informantene mener at deres kreative innsats ikke blir tatt hensyn til i åndsverkloven, og at loven vektlegger vern om det eksisterende, på bekostning av informantenes kreative muligheter.

Kapittel 6 tok for seg prosessen rundt klarering av samples, og diskuterte dette ut fra problemstillingen: *I hvilken grad klarerer informantene samplingene de bruker i sine verk, og hvilke mekanismer spiller inn når informantene velger å klarere, eller å la være å klarere samples?*

Analysen viste at mangelen på klare regler og retningslinjer ofte fører til at informantene ikke klarerer samples. Enkelte av informantene må, gjennom sin status, eller som et resultat av markedet de opererer innen, klarere flesteparten av samplingene de bruker. Informantene som har erfaring med klarering av samples mener fordelingen av publishing i verkene de skaper er skeivt fordelt mellom original og ny opphavsmann. De etterlyser et nytt regelverk som kan sikre informantene en andel publishing i det nye verket.

Det eksisterer også en strategisk uavklarhet i bransjen. Siden samtlige av de større plateselskapene har artister i sin stall som har brukt uklarerte samples, er de i mange tilfeller tilbakeholdne med å ta ut søksmål mot produsenter som har brukt uklarerte samples fra deres katalog. Denne strategiske uavklarheten tjener også de mindre og mellomstore informantene, da de på grunn av lave salgstall er økonomisk uinteressante for plateselskaper og opphavsmenn å saksøke.

Men på tross av usikkerheten som råder, er informantene bevisst behovet for å klarere samples. Spesielt gjelder dette samples fra nasjonale opphavsmenn, der presset på klarering er større. Dette presset er et resultat av at både originalverket og det nye verket opererer i samme marked. Flere av informantene viser også en stor grad av respekt for opphavsmenn de samler fra, noe som i en del tilfeller fører til samarbeid mellom de originale opphavsmennene og informantene. Tilbakemelding fra opphavsmenn informantene samler fra oppleves som positivt, og generelt mener informantene at det er lettere å klarere verk av norske og svenske opphavsmenn, enn hva tilfellet er med utenlandske opphavsmenn.

Kapittel 7 diskuterte produksjonsprosessen med utgangspunkt i rapprodusentrollen, ut fra problemstillingen: *Hvordan inngår sampling i produksjonspraksisen til informantene?*

Bearbeidet bruk og bearbeidet distanse er viktige begreper for å forstå informantenes produksjonspraksis. Informantene bruker samples i *bearbeidet* form, som innebærer en teknisk bearbeiding av disse samplingene. Ny musikkteknikk har ført til en individualisering av musikkproduksjon, og flesteparten av informantene komponerer sin musikk alene. Jeg har argumentert for at rapprodusentrollen er en ny musikerrolle, midt mellom den tradisjonelle musiker- og produsentrollen. Et viktig trekk ved den nye musikerrollen er kontroll over produksjonsprosessene, både med hensyn til teknikk og andre musikere.

Å ha sitt eget sound er viktig for informantene. Valg av samples er med på å forme informantenes

lydlige signatur som publikum kjenner igjen. Ved å bearbeide «eksotiske» samples viser også informantene sin eklektiske musikksmak. Melodi, instrumentering og lydlige kvaliteter spiller en avgjørende rolle for informantenes valg av samples.

Forestillinger om kvalitet og autentisitet har vært med på å forme en rekke etablerte praksiser innen rapproduksjon. En viktig etablert praksis informantene peker på er praksisen med å unngå gjenbruk av samples som har vært brukt av rapprodusenter tidligere. I tillegg har det utviklet seg en rekke praksiser innen form som har vært med på å forme dagens lydbilde innen rapmusikk.

8.2. Konklusjon

Loven om opphavsrett slik den er utformet i dag dreier seg tilsynelatende mer om å beskytte økonomiske verdier, enn å stimulere til produksjon av kulturprodukter. Gjennom et stadig sterkere vern av opphavsmannens rettigheter og plateselskapenes økonomiske interesser blir informantenes kreative spillerom innsnevret. Flere forskere peker på at den opprinnelige balansen i loven om opphavsrett mellom opphavsmennenes interesser i vern på den ene siden, og samfunnets interesser i kulturutvikling på den andre har blitt forskjøvet i favør av opphavsmenn og plateselskaper (Demers 2006, Frith & Marshall 2004, Théberge 2004, Torvund 2002, Vaidhyanathan 2001). Resultatet av denne balanseforskyvningen i loven blir at rapprodusenter som ikke har midler til å klarere samples enten må la være å gi ut musikk med samples, eller å ta sjansen på å gi ut verkene uten klarering, og dermed risikere søksmål fra opphavsmenn og plateselskaper. Trusselen om søksmål har allerede vært med på å endre lydbildet i rapmusikk – rapprodusenter bruker mindre samples i dag enn for bare fem år siden.

Samtidig argumenterer informantene som har klarert samples for at de blir urettferdig behandlet når det kommer til deling av publishing i det nye verket som informantene skaper. Gjentatte ganger tjener informantene minimalt, eller i flere tilfeller ingenting på verkene de har skapt. For opphavsmenn og plateselskaper er det i dag lukrativt å bli samlet, og den strategiske uavklarheten som preger rettsbildet innen klarering av samples fører til at det er den etablerte musikkindustrien som tjener på musikken rapprodusentene skaper. Mangelen på faste satser innen klarering av samples fører til urimelig høye klareringsgebyr og urettferdig deling av publishing. Jeg vil argumentere for at en utarbeiding av faste satser for deling av publishing være nyttig. Disse faste satsene kan føre til at rapprodusenter får et incitament til å klarere flere samples, noe som igjen

fører til større inntekter for opphavsmenn og plateselskaper.

Men på den andre siden er det viktig at opphavsmenn og plateselskapers interesser vernes om, fordi loven om opphavsrett er deres incitament til å skape musikk, og å distribuere denne musikken til publikum. Men balansen i loven om opphavsrett, mellom det som er skapt og det som skapes, må opprettholdes, slik at det også i fremtiden er mulig å komponere musikk gjennom kreativ bruk av musikkhistorien.

Det som kjennetegner konflikten mellom den etablerte musikkindustriens interesser i vern og rapprodusenters interesser i kreativ bruk av innspilt musikk er at ingen av partene tar feil. Begge parter har gode argumenter for å forsvare sitt syn på klareringsproblematikken. I ytterste konsekvens er det i dag domstolene som avgjør hvilke typer kulturproduksjon som er tillatt eller ikke. Slik jeg ser det, vil det være nyttig å ta denne debatten i det offentlige rom før den når rettssalene.

I tillegg er en revisjon av dagens lov om opphavsrett nødvendig for å møte utfordringene fra ny teknologi, både innen bearbeidet bruk og nedlasting av musikk. Her er også kunnskap om skillet mellom bearbeidet bruk og nedlasting viktig. Gjentatte ganger har musikkbransjen og media likestilt sampling med nedlasting, ved å stemple begge som «piratvirksomhet». Jeg vil argumentere for at et kunnskapsløft innenfor den etablerte musikkbransjen og media om konvensjoner, estetikk og kultur knyttet til sampling er nødvendig for å øke aksepten for denne produksjonspraksisen.

9. Litteratur

- Aakre, Haakon (2002) *Retten til å sitere fra åndsverk*. Fagbokforlaget, Bergen
- Alderman, John (2001) *Sonic Boom – Napster, P2P and the Future of Music*. Fourth Estate, London
- Coleman, Brian (2005) *Rakim Told Me: Hip-Hop Wax Facts, Straight From the Original Artists. The '80s*. Wax Facts Press, Sommerville
- Dalchow, Jørn (2004) *Hjelp, jeg er i popbransjen!*. Norsk Musikkråd, Oslo
- Danielsen, Anne (2001) «The Work of Art in the Age of Digital Reproduction - Power and Aesthetics in the Music of Public Enemy», i Engelstad, F.; Gripsrud, J. (red.) *Power, Aesthetics, Media*. (Oslo: Makt-og demokratiutredningen 1998-2000)
- Danielsen, Anne (2002) «Estetiske perspektiver på populærmusikk» i Gripsrud, Jostein (red.) *Populærmusikken i kulturpolitikken*. Norsk Kulturråd, Oslo
- Danielsen, Anne (2005) «Repetition and Revision In African-American Music» i Dyndahl, Petter, og Kulbrandstad, Lars Anders (red.) *High fidelity eller rein jalla? Purisme som problem i kultur, språk og estetikk*. Oplandske Bokforlag, Vallset
- Danielsen, Anne (2008) «Iscenesatt marginalitet? Om regional identitet i nordnorsk rap» i Krogh, Mads, og Stougaard, Birgitte *Hiphop i Skandinaviens – Antologi om hiphopforskning*. Aarhus Universitetsforlag
- Demers, Joanna (2006) *Steal This Music: How Intellectual Property Law Affects Musical Creativity*. The University of Georgia Press, Athens and London
- Dyndahl, Petter (2008) «Norsk hiphop i verden: Om konstruksjon av *lokal* identitet i hiphop og rap» i Krogh, Mads, og Stougaard, Birgitte *Hiphop i Skandinaviens – Antologi om hiphopforskning*. Aarhus Universitetsforlag
- Fernando Jr., S.H. (1994) *The New Beats: Exploring the Music, Culture, and Attitudes of Hip-Hop*. Anchor Books, New York
- Frith, Simon (1986) «Art versus Technology. The Strange Case of Popular Music» i *Media, Culture & Society*. Sage Publications Ltd. 8 (3)
- Frith, Simon (1988) «Video Pop: Picking Up the Pieces» i Frith, Simon (red.) *Facing the Music*. Pantheon Books, New York
- Frith, Simon (red.) (2004) *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies vol. 2 the Rock Era*. Routledge, New York
- Frith, Simon og Marshall, Lee (red.) (2004) *Music and Copyright*. Edinburgh University Press, Edinburgh

- Forman, Murray og Neal, Mark Anthony (red.) (2004) *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Routledge, New York
- Gates Jr., Henry Louis (1988) *The Signifying Monkey. A Theory of African-American Literary Criticism*. Oxford University Press, New York
- George, Nelson (2004) «Sample This» i Forman, Murray og Neal, Mark Anthony (red.) (2004) *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Routledge, New York
- Goodwin, Andrew (1990) «Sample and Hold. Pop Music in the Digital Age of Reproduction» i Frith, Simon og Goodwin, Andrew (red.) *On Record. Rock, Pop, and the Written Word*. Routledge, London
- Greenfield, Steve og Osborn, Guy (2004) «Copyright Law and Power in the Music Industry» i Frith, Simon og Marshall, Lee (red.) *Music and Copyright*. Edinburgh University Press, Edinburgh
- Hesmondhalgh, David (2002) *The Cultural Industries*. Sage Publications, London
- Holen, Øyvind (2004) *Hiphop-hoder: Fra Beat Street til Bygde-Rap*. Spartacus Forlag AS, Oslo
- Jessen, Steinar (1997) *Rettslige konflikter knyttet til sampling av musikk og lyd*. Særavhandling ved det juridiske fakultet, Universitetet i Oslo
- Krims, Adam (2000) *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge University Press, Cambridge
- Kvale, Steinar (1997) *Den kvalitative forskningsintervjuen*. Studentlitteratur, Lund
- Metzer, David (2003) *Quotation and Cultural Meaning in Twentieth-Century Music*. Cambridge University Press, Cambridge
- Negus, Keith (1992) *Producing Pop: Culture and Conflict In the Popular Music Industry*. Arnold, London
- Nelson, Havelock og Gonzales, Michael A. (1991) *Bring the Noise: A Guide to Rap Music and Hip-Hop Culture*. Harmony Books, New York
- Patton, Michael Quinn (1990) *Qualitative research & evaluation methods*. Thousand Oaks, California, Sage Publications
- Potter, Russell A. (1998) «Not the Same: Race, Repetition, and Difference in Hip-Hop and Dance Music» i Swiss, Thomas m.fl. (red.) *Mapping the Beat. Popular Music and Contemporary Theory*. Blackwell Publishers, Oxford
- Schloss, Joseph G. (2004) *Making Beats: the Art of Sample-Based Hip-Hop*. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut

- Schumacher, Thomas G. (2004) «'This Is a Sampling Sport': Digital Sampling, Rap Music, and the Law in Cultural Production» i Forman, Murray og Neal, Mark Anthony (red.) *That's the Joint! The Hip-Hop Studies Reader*. Routledge, New York
- Stokes, Martin (red.) (1994) *Ethnicity, Identity and Music – The Musical Construction of Place*. Berg, Oxford/Providence
- Théberge, Paul (1997) *Any Sound You Can Imagine: Making Music/Consuming Technology*. Wesleyan University Press, Hanover
- Théberge, Paul (2004) «Technology, Creative Practice and Copyright» i Frith, Simon og Marshall, Lee *Music and Copyright*. Edinburgh University Press, Edinburgh
- Torvund, Olav (2002) «Opphavsrettslige utfordringer i informasjonssamfunnet» i Bjørkås, Svein (red.) *Kulturproduksjon, distribusjon og konsum – kulturpolitikk og forskningsformidling, bind III*. Høyskoleforlaget, Kristiansand
- Vaidhyanathan, Siva (2001) *Copyrights and Copywrongs: The Rist of Intellectual Property and How it Threatens Creativity*. New York University Press, New York
- Vaidhyanathan, Siva (2004) *The Anarchist In the Library: How the Clash Between Freedom and Control Is Hacking the Real World and Crashing the System*. Basic Books, New York
- Wadel, Cato (1991) *Feltarbeid i egen kultur*. Seek AS, Fredrikstad
- Østbye, Helge, m.fl. (2002) *Metodebok for mediefag*. 2.utg. Bergen, Fagbokforlaget

9.1. Nettreferanser

- Allmusic (2008), «Beggin' – The Four Seasons», Allmusic.com [Online], Tilgjengelig: <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=33:gi5oxqraldde>. [21.04.2008]
- Clara (2006). «Forvaltning av opphavsrettigheter i Norge», Clara.no [online], Tilgjengelig: http://www.clara.no/dokumenter/clara_opphavsrettigheter.pdf. [04.03.2008]
- CNN (05.05.2005) «Michael Jackson to lose Beatles catalog?», CNNMoney.com [Online], Tilgjengelig: http://money.cnn.com/2005/05/05/news/newsmakers/jackson_loan/index.htm [11.06.2008]
- Dagbladet (23.10.2006) «Jan Eggum går til hip hop'en», Dagbladet.no [Online], Tilgjengelig: <http://www.dagbladet.no/kultur/2006/10/19/480185.html>, [23.03.2008]
- Drammens Tidende (22.05.2007) «Våte, men ikke taktløse», dt.no [Online], Tilgjengelig: <http://dt.no/article/20070522/NYKULTUR/105220297>, [24.03.2008]
- Findlaw (2008) «Bridgeport et al v. No Limit Films et al», Findlaw.com [Online], Tilgjengelig: <http://caselaw.lp.findlaw.com/cgi-bin/getcase.pl?court=6th&navby=docket&no=035738>. [26.03.2008]
- Huey, Steve (2008), «Enter the Wu-Tang (36 Chambers)», Allmusic.com [Online], Tilgjengelig: <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=10:0nfrxq8gldje>. [18.02.2008]
- Lovdata (2008). «Lov av 12. mai 1961 nr 2 om opphavsrett til åndsverk m.v. (åndsverkloven)», Lovdata.no [Online], Tilgjengelig: <http://www.lovdata.no/all/hl-19610512-002.html#map0>, [07.03.2008]
- Mey, Inger Elise (10.01.2003) «Arven fra Amerika», Ballade.no [Online], Tilgjengelig: <http://www.ballade.no/nmi.nsf/doc/art2003011014401143971618>. [07.03.2008]
- Sandvik, Eystein (14.01.2003) «Om myter og sampling», Ballade.no [Online], Tilgjengelig: <http://ballade.no/nmi.nsf/doc/art2003011415335642923781>
- Stress (11.04.08) «Hektisk internasjonal uke for Madcon», Stress.no [Online], Tilgjengelig: <http://www.stress.no/magazine.aspx?Nid=12905&cat=8>, [21.04.2008]
- VG-lista (2008). «Musikkextra, Album info, Madcon, Beggin'» VG.no [Online], http://lista.vg.no/album_info.php?AlbumOp=show&albumId=5173&listId=1&albumtype=song#, [21.04.2008]
- Woodside, Martin (2008), «Madlib – Biography», Allmusic.com [Online], Tilgjengelig: <http://www.allmusic.com/cg/amg.dll?p=amg&sql=11:fifixqy0ldte~T1>. [19.02.2008]
- Wyatt, Matt (2008, Feb.), «A Nation Divided - Hip Hop's Evolution», Tastemakers [Online Magazine], Tilgjengelig: http://www.tastemakersmag.com/?page_id=16

9.2.Lovtekster og offentlige dokumenter

Lov av 12. mai 1961 nr 2 om opphavsrett til åndsverk m.v. (åndsverkloven) (2008). Tilgjengelig:
<http://www.lovdata.no/all/nl-19610512-002.html>

Lag (1960:729) om upphovsrätt till litterära och konstnärliga verk (2008). Tilgjengelig:
<http://www.notisum.se/rnp/sls/lag/19600729.HTM>